



Secuencia

ISSN: 0186-0348

ISSN: 2395-8464

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

del Castillo Troncoso, Alberto
El fotógrafo Rodrigo Moya y la protesta estudiantil de 1968
Secuencia, núm. 118, e2230, 2024, Enero-Abril
Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora

DOI: <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i118.2230>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=319176809007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

El fotógrafo Rodrigo Moya y la protesta estudiantil de 1968

Photographer Rodrigo Moya and the 1968 Student Protest

*Alberto del Castillo Troncoso**

 <https://orcid.org/0000-0002-1366-803X>

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México
adelcastillo@institutomora.edu.mx

Resumen: Este texto presenta una entrevista inédita realizada al fotógrafo Rodrigo Moya en el año 2008 respecto a la cobertura fotoperiodística que realizó sobre algunos de los episodios del movimiento estudiantil de 1968. Asimismo, una introducción que proporciona a los lectores el contexto para leer de manera crítica la trayectoria del autor y valorar la importancia de difundir este tipo de documentos para la lectura de nuestra historia reciente. Rodrigo Moya es uno de los fotógrafos más relevantes de la segunda mitad del siglo xx en nuestro país, la cobertura que realizó en torno al 68 es muy poco conocida y es la primera vez que reflexiona sobre estos acontecimientos, de ahí la enorme importancia de generar este tipo de documentos.

Palabras clave: fotografía; democracia; violencia; poder.

Abstract: This text presents a hitherto unpublished interview with photographer Rodrigo Moya in 2008 about his photojournalistic coverage of some of

* Investigador del Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora.

CÓMO CITAR: Castillo Troncoso, A. del (2024). El fotógrafo Rodrigo Moya y la protesta estudiantil de 1968. *Secuencia* (118), e2230. <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i118.2230>



Esta obra está protegida bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

the episodes in the 1968 student movement. This is accompanied by an introduction providing readers with the context for critically interpreting his career and valuing the importance of disseminating this type of documents for interpreting our recent history. Rodrigo Moya is one of the leading photographers of the second half of the 20th century in Mexico. His coverage of '68 is scarcely known, and this is the first time he has reflected on these events, hence the importance of producing this type of document.

Keywords: photography; democracy; violence; power.

Recibido: 27 de marzo de 2023 Aceptado: 29 de mayo de 2023

Publicado: 13 de diciembre de 2023

PALABRA DE FOTÓGRAFO

El estudio de la fotografía como documento para la investigación histórica ha cobrado una fuerza muy importante en las últimas tres décadas, como puede constatarse a través de diversas publicaciones que han renunciado al tratamiento de las imágenes como espacios secundarios o complementarios y han recuperado el análisis de las fotografías en sus contextos como un punto de partida importante para la construcción de una historia social y cultural crítica y alternativa.¹

Tomando en cuenta lo anterior, podemos agregar que los espacios en los que se libran en la actualidad algunas de las batallas más relevantes por la historia es en los espacios museográficos, los cuales presentan propuestas y curadurías relevantes que van dirigidas a sectores más amplios de la población y que dan identidad, coherencia y legitimidad a distintos proyectos de memoria que impactan e inciden de diversas maneras en sectores diferentes de la sociedad.²

¹ Algunos referentes de este tipo de trabajos y su diálogo con otras corrientes dentro de la historiografía son: Arnal (2006), Monroy (1998), Mraz (1999).

² Una de las premisas de este trabajo consiste en la negación de la ecuación tradicional que postula una distancia única entre la memoria y el olvido para afirmar que, por el contrario, siempre tenemos en los espacios públicos distintos proyectos de memoria en disputa. Esto

En el mes de septiembre de 2008, con motivo de la celebración del aniversario de los 40 años del movimiento estudiantil de 1968, tuve la oportunidad de organizar para el Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM una exposición en torno a la obra de varios fotógrafos y fotógrafas que tuvieron una participación activa en aquellas históricas jornadas.

Entre otros de los profesionales de la lente que entrevisté en aquella ocasión destacan María García, Enrique Metinides, Daniel Soto, Enrique Bordes Mangel, Aarón Sánchez, Héctor García y Rodrigo Moya; todos ellos fueron representantes de distintas generaciones, con jerarquías y dimensiones profesionales y políticas muy diferentes y con trayectorias y acercamientos también muy diversos.³

La idea central de este trabajo documental y museográfico fue la de recabar el testimonio oral de algunos de los autores de uno de los imaginarios visuales más importantes de la historia reciente de México y dar a conocer su visión del mundo y sus respectivos puntos de vista sobre el tema, a la vez que mostrar al público algunas de sus imágenes fotográficas más importantes para reconstruir un relato visual heterogéneo, diverso y complejo, que fue más allá de las imágenes icónicas conocidas y difundidas en los medios en las últimas décadas de manera frecuente con la temática del 68, las cuales terminaron construyendo un estereotipo bastante limitado sobre el movimiento, reduciendo la riqueza y heterogeneidad de la revuelta estudiantil de 1968 a la fecha trágica del 2 de octubre.⁴

De aquella experiencia surgió, en 2011, el documental *Palabra de fotógrafo. Testimonios sobre el 68*, con el apoyo de Beatriz Argelia González y la realización de Juncia Avilés, Felipe Morales y Carlos Hernández, bajo el sello del Centro Cultural Universitario Tlatelolco de la UNAM y el Instituto Mora.

aplica para el movimiento estudiantil de 1968 y para cualquier episodio de la vida política y cultural. Al respecto, véase Jelin (2012).

³ La generosa invitación corrió a cargo del investigador Álvaro Vázquez Mantecón, en los años en que el etnólogo Sergio Raúl Arroyo dirigió el Centro Cultural Universitario Tlatelolco y abrió espacios importantes para la fotografía documental y periodística en aquel recinto.

⁴ La historia del 68 ha sido relatada desde distintas voces y puntos de vista a lo largo de las últimas décadas. Un vacío muy significativo es el que se refiere a las coberturas fotográficas sobre el 68 y su reducción posterior a unas cuantas imágenes. Este trabajo y las entrevistas con Rodrigo Moya y el resto de los fotógrafos surgen a partir de este tipo de intereses y preocupaciones, con el objetivo de tratar de dar salida a este tipo de cuestionamientos e interrogantes, los cuales buscan tratar de reconstruir la riqueza y la heterogeneidad de este tipo de testimonios.

Casi todos los fotógrafos trabajaban para distintas revistas y periódicos que representaban intereses ideológicos y políticos muy diversos y heterogéneos, desde la *Gaceta UNAM*, en el caso de María García, hasta *La Cultura en México*, el prestigiado suplemento de la revista *Siempre!*, de Héctor García, o las páginas de los diarios *El Universal*, *Excelsior* y *La Prensa*, cubiertas por Daniel Soto, Aarón Sánchez y Enrique Metinides, respectivamente.

RODRIGO MOYA: UNA TRAYECTORIA PARTICULAR

El caso excepcional de Rodrigo Moya es el de un fotógrafo con una trayectoria muy importante, quien, en 1968, por decisión personal, ya no laboraba para ningún medio y, por lo tanto, registró el movimiento estudiantil sin presión mediática alguna, guiado sólo por el compromiso político de dar cuenta de los hechos, incorporando toda su experiencia y su mirada muy personal a la cobertura y recreación de los acontecimientos.

Este simple hecho convierte a su trabajo en una de las piezas más originales y sugerentes de aquella exposición y en un caso muy significativo para la historia reciente de la fotografía en nuestro país.

Moya se inició a mediados de la década de los cincuenta del siglo pasado en la revista *Impacto*, dirigida por Regino Hernández Llergo, un importante periodista que le dio una gran relevancia a la diagramación editorial y la puesta en página de las imágenes, al mismo tiempo que acotó y condicionó la lectura de las mismas a un contexto de poder muy cercano a la perspectiva oficial.⁵

Pese a todo, Moya inició una etapa muy productiva de su trayectoria en dicha revista, consolidando un gran aprendizaje visual y político con la guía y la orientación del destacado crítico lusitano Antonio Rodríguez y haciendo mancuerna con periodistas y reporteros muy críticos que proyectaron sus fotografías hacia otros horizontes políticos e ideológicos, como Froilán Manjarrez y Alberto Domingo (Castillo Troncoso, 2011).

⁵ Regino Hernández Llergo (1894-1976) fue uno de los periodistas más destacados de la primera mitad del siglo xx. Se inició en *El Universal*, de Palavicini y luego transitó a otros diarios. En los años treinta vivió en el exilio en Los Ángeles por sus críticas a Plutarco Elías Calles. En aquellos años consolidó, junto con su primo José Pagés Llergo, su mirada periodística en el arte de la diagramación de las imágenes, que luego aplicó a su regreso a México en las páginas de la revista *Impacto*.

En *Impacto*, Moya aprendió de la mano de Hernández Llergo y el fotógrafo colombiano Guillermo Angulo el arte y el oficio periodístico del uso editorial de las imágenes y su puesta en página, al tiempo que comenzó a forjar la leyenda de un fotógrafo comprometido e incorruptible, lo que lo alejó de los grupos y las mafias de poder de la época, y le abrió espacios más independientes para trabajar con largas y afortunadas secuencias de fotografías, que conservó celosamente en un amplio y heterogéneo archivo personal, que empezó a incluir, entre otros aspectos, un acercamiento muy personal a los trabajadores marginados del campo y la ciudad y sus vicisitudes cotidianas.

Dicha mirada también abarcó una cobertura cercana e íntima del teatro universitario de aquellos años y un retrato del lado oscuro del llamado *milagro* mexicano, con apuntes muy concretos en torno a la pobreza y la marginalidad, todo ello combinando con gran eficacia, un equilibrio entre una mirada de autor con un estilo propio y un registro noticioso atractivo para los lectores de diarios y revistas.

En el año 1956, en Ciudad Victoria, Tamaulipas, el jovencito Rodrigo Moya cubría algún hecho relacionado con el gobierno para la revista *Impacto*. En el patio del hotel en que se encontraba alojado se formó una larga fila de periodistas y fotógrafos para recibir de manos de un funcionario el clásico sobre con dinero oficial que se repartía entre los periodistas que cubrían las fuentes oficiales. Cuando vocearon su nombre, Moya se acercó a la mesa, y ante la sorpresa de sus colegas, se negó rotundamente a recibir el dinero del gobierno: “No necesito su dinero, muchas gracias, yo ya tengo mi salario en mi revista.”

Un par de días después, ya en la ciudad de México, el director Regino Hernández Llergo lo llamó a su oficina y lo reprendió paternalmente: “No la chingues, Rodrigo, la próxima vez acepta la lana. No se trata de ti, sino de la revista *Impacto*. Me haces quedar muy mal con el Señor Presidente. Ya me regañaron.” El valioso testimonio es todo un retrato del *modus operandi* que predominaba entre la prensa y el poder en aquellos años de hegemonía priista, en los que se acuñaron vocablos y términos de uso frecuente, que perdurarían en el imaginario público durante varias décadas, creando un universo que permeó a sectores muy amplios, tales como el *chayote*, el *embute* y el *cochupo*.⁶

⁶ Entrevista a Rodrigo Moya, realizada por Alberto del Castillo Troncoso, Cuernavaca, Morelos, 14 de enero de 2023.

En aquellos difíciles años, Rodrigo comenzó a desarrollar su personal método de trabajo que él mismo bautizó como la “doble cámara”, y que consistió en cumplir sus encargos de trabajo aportando las imágenes requeridas y solicitadas por el patrón en turno y al mismo tiempo impulsar sus proyectos personales y cubrir todos aquellos aspectos de la realidad que escapaban a la censura política de aquellos años, para iluminar otros ángulos críticos de la realidad mexicana.

Desde que me inicié [...] en el periodismo entendí que los temas que atraían mi sensibilidad no tendrían cabida en los periódicos para los cuales trabajaba. Por un lado, estaban las órdenes de trabajo, y por el otro, un mundo contradictorio que iba descubriendo en mi ambular de reportero [...] 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.⁷

En *Impacto*, Moya comenzó a desarrollar su gran crónica urbana de la capital de la república y publicó sus primeros trabajos y fotorreportajes, aprendiendo poco a poco las pausas y los ritmos que exigían las revistas ilustradas para los relatos visuales y guardando la mayoría de sus imágenes y sus negativos en su archivo personal.

Sin duda, uno de los trabajos más importantes del autor es el que se refiere a la cobertura del gran movimiento social encabezado por los ferroviarios, los telegrafistas, los petroleros, los maestros y, por supuesto, los estudiantes, quienes pusieron en jaque al gobierno en distintos episodios entre 1958 y 1960, y en algunos casos fueron violentamente reprimidos por las fuerzas policiacas del Estado.⁸

Dichas revueltas representaron una primera señal de alerta para el régimen emanado de la revolución mexicana, el cual había construido un sistema con una convincente estabilidad política basada en controles de carácter corporativista, pero carecía de contrapesos democráticos expresados en una

⁷ Rodrigo Moya, fragmento del encome inédito “Las imágenes prohibidas”, escrito en Cuernavaca, Morelos, en el mes de abril de 2000.

⁸ En aquella difícil coyuntura, la lente de Moya registró los distintos episodios de la revuelta y la represión. El registro del autor constituye actualmente unos de los archivos privilegiados para el estudio de estos temas, junto con el de Héctor García y los Hermanos Mayo. Para un enfoque desde el punto de vista fotohistórico de aquellos episodios, véase Navarro (2012).

división real de poderes y en un sindicalismo independiente de las fuerzas y los intereses del Estado (Meyer, 2013).

La amplia cobertura de las distintas protestas y el intenso compromiso del fotógrafo con la lucha de los diversos manifestantes marcó la trayectoria de Moya para el resto de su vida. El hecho de constatar que la revista *Impacto*, su espacio de trabajo, sólo publicaba unas cuantas imágenes de los hechos, omitiendo la fuerza de los acontecimientos y tergiversando el sentido de los mismos a partir de la manipulación de los pies de foto, también representó una lección política importante en la vida del fotógrafo, quien, decepcionado con esta situación, no tardó en hacer una pausa en su labor fotoperiodística a finales de aquella década, para dedicarse durante varios años a otras actividades profesionales, como el meticuloso registro documental de algunas de las zonas arqueológicas más importantes del país para el Instituto Nacional de Antropología e Historia.⁹

La segunda etapa de la vida fotoperiodística del autor tuvo lugar en el año de 1964 en las páginas de la revista *Sucesos*, del empresario Gustavo Alatríste, un espacio en cierta medida opuesto al de su antecesora, la revista *Impacto*, es decir, un medio más identificado con una postura de centro-izquierda, mucho más cercana a la perspectiva política del fotógrafo, pero con una disposición mucho menor al despliegue editorial de las imágenes en el que Hernández Llergo había sido todo un maestro y un referente.¹⁰

Pese a lo anterior, en *Sucesos*, Rodrigo Moya vivió sus mejores momentos como fotoperiodista, a través de la cobertura precisa y puntual de varios episodios latinoamericanos de enorme importancia, desde la cruenta invasión de los *marines* del ejército estadounidense a la República Dominicana en 1965 —donde hizo mancuerna con el periodista español Luis Suárez—, hasta el polémico y explosivo registro de las guerrillas guatemalteca y venezolana

⁹ Entre 1960 y 1963, Moya laboró en la Dirección de Catalogación, Restauración y Conservación del Patrimonio Artístico de la Nación, creada recientemente por Manuel del Castillo Negrete, con el apoyo de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH).

¹⁰ En la época del empresario Gustavo Alatríste, la revista *Sucesos* vivió sus mejores momentos a principios de la década de los sesenta, con un acercamiento a una perspectiva de izquierda que bajo la dirección del periodista Mario Menéndez contó con la colaboración de escritores e intelectuales como Víctor Rico Galán, Andrés Henestrosa, Raquel Tibol y Carlos Monsiváis, caricaturistas como Eduardo del Río, *Rius*, Rogelio Naranjo, Heras y Vadillo y fotógrafos como Héctor García, Armando Salgado y el propio escritor Juan Rulfo, entre otros.

en el año de 1966, en colaboración con el director de la revista, el polémico periodista yucateco Mario Menéndez.¹¹

En todos estos episodios, las imágenes de Moya representaron la oportunidad única para los lectores de revisar uno de los temas más destacados de la política latinoamericana de aquellos años a través de la visión de un autor perteneciente a dicha región, y poder contrastar su trabajo con el punto de vista de los fotógrafos europeos y estadounidenses, quienes hasta ese momento habían ejercido el monopolio de la mirada sobre este tipo de asuntos en los grandes espacios periodísticos, como las revistas *Paris Match* y *Life*.

El asesinato del comandante Ernesto Guevara en Bolivia en el año de 1967, el desencanto con la política, la necesidad de una estabilidad económica para su familia, y otras decisiones más personales, alejaron a Moya del fotoperiodismo para convertirse en el editor y el fotógrafo de su propia empresa, la revista *Técnica Pesquera*, donde elaboró otro tipo de reportajes durante poco más de dos décadas.¹² “Como una revelación, cuando murió el *Ché* entendí que mi trabajo estaba fuera de tiempo y lugar y paulatinamente abandoné la foto. Me enfilé a otros quehaceres, y de la fotografía que tanto quise me quedó la soledad de la cámara sola y un archivo que es el testimonio de mí mismo, al lado de los demás” (Moya, 2014).

Cuando surgió la protesta juvenil que sacudió al país a finales de julio del 68, Rodrigo Moya ya no laboraba como fotoperiodista para ningún medio. El movimiento estudiantil de aquel año se inició con la represión de policías, granaderos y soldados del ejército contra estudiantes de las preparatorias de la UNAM y las vocacionales del Poli a finales de julio.

En una síntesis apretada, lo que conocemos hoy como “el 68” continuó de manera vertiginosa con una serie de episodios: la destrucción de la puerta

¹¹ La incorporación de Mario Menéndez a la dirección de *Sucesos* produjo cambios importantes en la orientación de la revista, con un acercamiento personal e ideológico con Fidel Castro y un acceso más directo a la cobertura de movimientos guerrilleros en América Latina que amplió el tiraje de la revista y la convirtió en un referente sobre estos temas en el continente. El estilo impulsivo y sensacionalista del director entró en tensión con la postura más reflexiva y discreta del fotógrafo y representó una de las causas de la renuncia de Moya a *Sucesos*. Así las cosas, el fotógrafo ya no participó en la tercera gran cobertura fotoperiodística de la guerrilla latinoamericana por parte de la revista, en este caso de Colombia en el año 1967. Su lugar fue ocupado por Armando Salgado, autor de algunas de las fotografías icónicas del guerrillero Genaro Vázquez en la Sierra Madre del Sur y de la represión del halconazo en el 71.

¹² Para la revisión de uno de los capítulos menos trabajados de la obra de Moya, véase Arnal (2022, pp. 129-144).

barroca del siglo xvii de San Ildefonso a manos del ejército, sede de la Preparatoria núm. 1, lo cual desencadenó el 1 de agosto la llamada marcha de la dignidad, encabezada por el rector Javier Barros Sierra y llevada a cabo por cerca de 100 000 universitarios, quienes salieron por primera vez de Ciudad Universitaria para protestar por la violación de la autonomía universitaria, el surgimiento del Consejo Nacional de Huelga (CNH) como único representante legítimo de los jóvenes frente al gobierno a principios de agosto, con un pliego petitorio que establecía de manera precisa las demandas y las reivindicaciones de los estudiantes, la realización de las marchas multitudinarias del 13 y el 27 de aquel mes y la del 13 de septiembre, que renovarían la protesta callejera durante las siguientes décadas, al desembocar en el zócalo capitalino sin el permiso de las autoridades; la participación permanente de las brigadas estudiantiles —el corazón y la esencia del movimiento— a lo largo y ancho de la ciudad, anunciando las demandas de los jóvenes en las calles, las plazas y los mercados de la urbe; la ocupación militar de la Ciudad Universitaria —con saldo blanco— y las instalaciones del Instituto Politécnico Nacional —a sangre y fuego, con varios muertos y heridos— a finales de septiembre; la terrible matanza del 2 de octubre, a sólo diez días de la inauguración de las Olimpiadas, un operativo ordenado por el presidente Díaz Ordaz con la participación del ejército y los integrantes del Estado Mayor Presidencial y, finalmente, la disolución del CNH el día 6 de diciembre a cargo de los propios estudiantes, para evitar cualquier tipo de arreglos ilícitos de parte del gobierno y las autoridades.

Se trató de un auténtico tsunami de tres meses que representó el aplastamiento del movimiento estudiantil en el corto plazo, pero que al mismo tiempo contribuyó de manera importante a una serie de cambios políticos y culturales muy significativos en la historia del país durante las siguientes décadas.

Esta historia fue registrada por los diarios y revistas nacionales que estaban controlados por el régimen y se alinearon al relato oficial que informó sobre la existencia de fuerzas oscuras de origen comunista que intentaban boicotear la realización de los juegos olímpicos y trataban de atentar contra la estabilidad política del régimen y la seguridad nacional.¹⁵

A pesar de su desencanto político posterior a su salida de *Sucesos*, el olfato personal y profesional del fotógrafo le indicó que se trataba de un acon-

¹⁵ Una crónica precisa de los acontecimientos puede consultarse en Cazés (1963). Una revisión de los hechos desde el punto de vista de las coberturas fotográficas puede verse en Castillo Troncoso (2012).

tecimiento de enorme importancia, por lo que, por voluntad propia, acompañó las manifestaciones estudiantiles, a veces con su cámara, como en el caso de la marcha del rector Javier Barros Sierra del 1 de agosto y la primera manifestación multitudinaria del día 13 del mismo mes, la cual desembocó de manera pacífica y festiva en el zócalo, y en otras, sin ella, participando simplemente como ciudadano, como en la llamada “manifestación del silencio” del 13 de septiembre, considerada por los historiadores y los protagonistas como la protesta simbólica más importante y emotiva de todo aquel movimiento, que representaría un parteaguas en la historia reciente del país.

RODRIGO MOYA Y SU REFLEXIÓN SOBRE EL 68

La entrevista que presentamos rescata y recupera el punto de vista del profesional de la lente sobre aquellas jornadas históricas. No es frecuente discutir y debatir con los fotógrafos sobre su propio trabajo. Al hacerlo en este espacio, no solamente ajustamos y definimos una posible contextualización de los hechos, sino que focalizamos el interés conceptual y hermenéutico en un intento por acercarnos a la densidad de la visión del mundo del fotógrafo como autor y en poner sobre la mesa su reflexión política y cultural en torno a los hechos y el sentido mismo del ejercicio fotográfico en tales circunstancias y contextos.

Es importante señalar que Moya registró esas dos manifestaciones con el aprendizaje y el bagaje personal y técnico adquirido una década antes en las protestas del año 1958, esto es, con la experiencia de caminar y recorrer de manera estratégica las calles y acompañar y llevar a cabo el registro de la protesta de la multitud desde diversos ángulos y con distintos ritmos, atento no sólo a la revuelta de manifestantes y protagonistas, sino también a la eventual represión de la misma por parte de las fuerzas gubernamentales.

Además, se trata de la visión original de un experimentado profesional que carecía de medio laboral y profesional, un trabajador independiente que no buscaba privilegiar ni destacar la posible nota periodística del día siguiente, sino que, ante todo, intentaba dar cuenta del fenómeno como parte de la representación de un proceso en su totalidad, consciente de la importancia estratégica de las series y las secuencias, así como del diálogo visual existente entre las distintas imágenes.

Así, podemos afirmar que todo el bagaje y la experiencia adquiridos en los años de *Impacto* y *Sucesos* se condensan en estas imágenes sobre el 68,

imágenes que no buscan un destinatario inmediato y que hibernarían en el archivo del fotógrafo durante décadas para dialogar con nuevas generaciones en otros contextos políticos y culturales, lo cual plantea un problema de lectura e interpretación de este *corpus* fotográfico muy significativo.

En efecto, el fotógrafo guardó celosamente sus negativos sobre el 68 durante los cerca de 40 años que resguardó su archivo en varias cajas de cartón, como mudo testigo de sus distintas mudanzas familiares y personales en distintos lugares de la capital de la república, hasta llegar a finales del siglo pasado a su residencia final, con su esposa y compañera de andanzas y aventuras, Susan Flaherty, en la ciudad de Cuernavaca, en el estado de Morelos, donde Moya planeaba su retiro definitivo para dedicarse a otra de sus grandes pasiones: la escritura.¹⁴

A finales del siglo pasado despertó su curiosidad y resucitó su interés y entusiasmo por las imágenes después de sobrevivir a una terrible enfermedad, y entonces, con la tenacidad inquebrantable del sobreviviente, rescató sus trabajos fotoperiodísticos y los resignificó y los puso a circular en un contexto distinto, poniéndolos a discutir con otras miradas procedentes, ya no sólo del contexto periodístico, sino, sobre todo, del medio historiográfico y académico.¹⁵

Dicho medio encontró en los años ochenta y noventa nuevos asideros y referentes conceptuales que renovaron las distintas formas y maneras de historizar la fotografía en la segunda mitad del siglo pasado, para debatir y discutir desde otras coordenadas con estas imágenes contundentes y poderosas que ahora podían ser revisitadas bajo la perspectiva de la mirada de un autor clave para comprender la historia reciente de la fotografía en México.¹⁶

El propio autor ha reflexionado sobre estos cambios de la siguiente manera:

Descubrir “la otra realidad”, inventar “una nueva realidad”, “crear mi propia realidad”, “ir más allá de la realidad”, buscar “la realidad interior”, todas esas vueltas como de palomillas extraviadas alrededor de un foco, son tremendas

¹⁴ Rodrigo Moya (1999), *Cuentos para leer junto al mar*, Tusquets editores, Madrid. Premio Nacional de Cuento otorgado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Gobierno de San Luis Potosí en 1997.

¹⁵ Entrevista a Rodrigo Moya, realizada por Alberto del Castillo Troncoso, Cuernavaca, Morelos, 22 de abril del 2008.

¹⁶ El investigador John Mraz (1996) se ha referido a este fenómeno de cambio en el contexto de la prensa mexicana como el surgimiento de un “Nuevo fotoperiodismo mexicano”.

frases que aún no circulaban cuando yo nacía como documentalista [...] Como fotógrafo no me consideré ni me considero artista, ni vi como arte el producto de mi oficio, ni pensé que una foto mía pudiera ser algo más que un documento social o periodístico. No se me ocurrió colgar mis fotos en locales que no fueran sindicatos, asociaciones progresistas o universidades, y en el mejor de los casos, verlas en revistas, carteles o panfletos de oposición (Moya, 2014, pp. 29-31).

Los compañeros de ruta de aquella época fueron, entre otros, Ismael Casasola, Héctor García, Walter Reuter, los Hermanos Mayo, Enrique Metinides y Nacho López. Todos ellos publicaron sus trabajos bajo el manto inspirador del paradigma del llamado “instante decisivo” de Henri Cartier Bresson, el cual proclamaba la actuación y el ejercicio profesional del fotógrafo como un cazador de imágenes que desde la pasividad no debía de intervenir en las escenas retratadas, y bajo la influencia de la gran exposición museográfica titulada *La Familia del Hombre*, que, organizada por el fotógrafo Edward Steichen para el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1955, le dio la vuelta al mundo con todo su prestigio en la década de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado, y se convirtió en el referente fotográfico por excelencia para los profesionales de la lente, con su mensaje de carácter humanista propio de los años de la segunda posguerra.

Algunas décadas después surgió una nueva generación de editores y fotoperiodistas en México que renovarían el horizonte y los escenarios de la fotografía de prensa, la cual encontró sus nuevos referentes en figuras y personajes como Martha Zarak, Marco Antonio Cruz, Pedro Valtierra, Elsa Medina, Eniac Martínez, Christa Cowrie, Francisco Mata. Yolanda Andrade, Antonio Turok, Raúl Ortega y Frida Hartz, entre otros colegas cuya obra emprendió una crítica más frontal del poder en todas sus dimensiones, visibilizó la presencia de las mujeres de diversas maneras y problematizó temas y acciones relacionadas con la vida cotidiana.

Entre otros de los editores y periodistas que encabezaron el cambio político y cultural post68 cabe mencionar a Manuel Becerra Acosta, Benjamín Wong, Carlos Payán y Miguel Ángel Granados Chapa, pero eso forma parte de otra historia, de la que nos ocuparemos en otro momento.

ENTREVISTA A RODRIGO MOYA
ALBERTO DEL CASTILLO TRONCOSO,
CUERNAVACA, MORELOS, 18 DE JUNIO DE 2008

Alberto del Castillo Troncoso: Gracias por recibirnos en tu casa. Vamos a hablar de tu participación como fotógrafo de prensa que cubrió la protesta social de 1958 y 1968.

El movimiento estudiantil de 1968 te encuentra al final de tu trayectoria profesional, con quince años de trabajo activo dentro del fotoperiodismo. Sin embargo, para el 68 ya te habías retirado del fotoperiodismo de forma activa.¹⁷

Rodrigo Moya: Sí, en 67, a finales, dejé la fotografía profesional, el fotoperiodismo, por muchas razones, económicas, sobre todo, desencanto del funcionamiento de la prensa, desencantos políticos, la marcha atrás de la izquierda a partir de la muerte del Che. Entonces dejé la fotografía como forma de ganarme la vida, pero de hecho no la dejé como pasión, como una parte fundamental de mi quehacer.

Por eso cubrí el 68 muy parcialmente, asistí a varias manifestaciones, una de las pocas a la que no asistí fue a la de Tlatelolco, por no tener una cámara, precisamente. Pero fui a varias, como manifestante, como una gente con conciencia política, interesada en el movimiento y a otras con la cámara.

Entonces, el trabajo que tengo del 68 es un poco inconexo, no hay una continuidad: fotografié algunas manifestaciones, y otras no. Fui a la del silencio, por ejemplo, donde no conseguí película de último momento, y no pude hacer nada, y fue una manifestación impresionante, por la cantidad, por el alma que había en esa multitud que marchó en silencio por la ciudad, y terminaron prendiendo todas las pancartas haciendo una gran fogata en el centro, sin decir una palabra.

Fue una forma de protesta muy original y muy emocionante, que cohesionaba a la gente. Además, fue con gente del pueblo unida: clases medias, burócratas. En ese momento, el movimiento ya había jalado a gran parte de la población. Y bueno, no llevé cámara, pero tomé algunas fotos en otras manifestaciones. Pero efectivamente, ya no era fotógrafo, yo estaba haciendo una revista especializada por mi propia cuenta

¹⁷ De aquí en adelante, las intervenciones de Alberto del Castillo Troncoso se distinguirán con letra cursiva; las de Rodrigo Moya estarán en texto normal.

Cuando irrumpe el 68 con toda su violencia, con la pelea de unos adolescentes en la Plaza de la Ciudadela a finales de julio y la intervención excesiva de los granaderos, tú ya estás en otra empresa, iniciando otro trabajo con tu propia revista.

Sí. Lo que sucede es que la empresa en que yo estaba sumergido, la edición mensual de una revista especializada en cuestiones de mar y pesca absorbía todo mi tiempo: yo era el editor, director, hacía un poco de fotografía, y empecé a ver el proceso del movimiento estudiantil de lejos, como se ve cualquier cosa noticiosa. Y poco a poco fue tomando la dimensión que terminó teniendo. Quizá yo me integro con ganas de tomar fotografías precisamente en la marcha del 1 de agosto. Antes lo veía todo en los periódicos, pero no estaba participando, yo tenía un trabajo, tenía un quehacer diario, y me llegaba lo del 68 por las noticias, aunque años antes yo había cubierto acontecimientos igual o más violentos, sin esta terminación tan brutal del 2 de octubre. Pero el movimiento estudiantil-magisterial-ferrocarrilero del 58, que cubrí con detalle, fue tan violento o más que el 68: fueron batallas callejeras que duraron varias semanas, con un enfrentamiento con los granaderos, con las policías. Fue un antecedente en mi formación de fotógrafo de, digamos, luchas callejeras. Pero sí, me tomó absolutamente alejado del quehacer periodístico. Mi quehacer periodístico era de otra índole.

Eso que mencionas me parece muy muy importante. Tú tienes una cobertura fotográfica muy amplia del movimiento del 58, que abarcó a ferrocarrileros, telegrafistas, maestros y particularmente a estudiantes. De manera que eso fue para ti una parte muy importante de tu formación como fotógrafo. Con ese bagaje, una vez que tú entras a hacer tu propia cobertura del 68, ¿qué similitudes y qué diferencias encuentras fotográficamente en la manera de acercarte a ellos?

Hay muchísimas. Sería un largo discurso y casi un libro las diferencias que hay entre 58 y 68, y como lo veo yo. El 58 fue muy espontáneo. Hay que tomar en cuenta que es la primera vez que el estudiante mexicano sale de la universidad con ideas políticas y se manifiesta. La Universidad de México era una fábrica de hacer licenciados para el Estado mexicano, de hacer funcionarios y técnicos profesionistas, pero había una despolitización absoluta. La Universidad estaba en manos de la derecha o de una centro-derecha, no había una izquierda organizada. Y a partir del 58 surge la protesta por una cosa tan simple como el alza de tarifas.

Hay un aprendizaje desde el punto de vista fotográfico y, sobre todo, hay un aprendizaje también ideológico. Uno aprende a ver cómo se mueven las masas, cómo se mueve una multitud bajo una misma idea, que es la finalidad de las manifestaciones y las protestas, que es lo emocionante también. Entonces, en el 58 no había una planificación muy amplia del movimiento, surgió con un espontaneísmo que tenía que darse en la universidad, donde no había una línea política, ni organizaciones de izquierda. Entonces coincide con las protestas de los telegrafistas, de los ferrocarrileros, que eran anteriores; de los maestros, que empezaba a ponerse muy caliente.

Todo eso coincide y produce espontáneamente grandes concentraciones de gente, multitudes magníficas por su entusiasmo, por su organización, pero todo fue espontáneo y repentino. No había ningún antecedente en México de este tipo de manifestaciones. Ahí se fogearon los propios estudiantes, como lo hicieron también los propios sindicatos, los maestros, los petroleros. Fue una enseñanza a una era nacional de organización de masas. Y el fotógrafo corría de la mano con ellos y aprendía así a moverse entre las multitudes, a no temerles, a buscar un ángulo propio y un ángulo que estuviera del lado de los manifestantes, de los agredidos, porque en ese tipo de movimientos de masas en que se enfrenta una porción popular con el cuerpo represivo, hay dos formas de enfocar la cámara: una desde el lado de los represores, desde el lado del Estado, atrás de los policías, de los agentes secretos, de la temible Dirección General de Seguridad, y otra forma es correr y caminar y hablar con los manifestantes. Entonces son dos puntos de vista completamente distintos.

Yo estuve siempre del lado de los manifestantes, yo era de alguna forma un manifestante más, yo tenía la misma cólera o inconformidad que tenían ellos, la sentía en carne propia, entonces, con ellos trabajé, y ese antecedente del 58 después me permite moverme con cierta soltura, no solamente en el 68, sino en otras anteriores manifestaciones, pro-Vietnam, protestas por Guatemala, por Nicaragua, después por el asesinato de Allende en Chile. Entonces, la manifestación llegó a convertirse en un sujeto de trabajo muy muy apasionante, que cubrí como fotógrafo profesional, y después como simple manifestante o ciudadano.

Hay un elemento que sí vincula a los dos movimientos del 58 y el 68, y es el enorme grado de desconfianza de los manifestantes frente a la llamada “prensa vendida”, la

prensa subordinada al Estado. ¿Cómo enfrentaste este problema?, ¿te identificaban como fotógrafo profesional los manifestantes?

Sí, bueno, al principio siempre había un rechazo. Esto de la “prensa vendida” yo creo que surge con los maestros. La información periodística estaba sometida 100% a las líneas estatales. Entonces, cualquier movimiento de protesta era tildado de terrorista, o de agitadores o de comunistas. Había un alud de calificativos terribles sobre los movimientos populares. Y claro, la dirigencia de los movimientos y los propios manifestantes empezaron a saber lo que era la prensa mexicana.

También fue una experiencia del pueblo mexicano que empezó hace medio siglo, la gente aprendió –parece que es una lección que han olvidado– que lo que dice la televisión y la prensa en general son mentiras, son difamaciones, es una deformación flagrante de los hechos, de la verdad histórica, si es que hay una verdad histórica, que siempre se pone en duda. Entonces, a los fotógrafos nos rechazaban con papelitos, a veces con caras violentas, como “prensa vendida”.

Para un reportero o un redactor es más fácil, porque es un ciudadano con libreta o una memoria y puede circular entre la gente, pero con un equipo fotográfico, pues uno era evidentemente un soldado de la prensa, ese cuarto poder al servicio del poder real. Entonces, empezaba eso de “prensa vendida”, pero yo tuve suerte, tenía comunicación con ellos, tuve en algún momento el apoyo de los estudiantes, porque en la revista que trabajé al principio, en *Impacto*, se publicaron algunas cosas favorables a los maestros, antes de que hiciera eclosión el problema, antes de que se agudizara.

Entonces, había ese antecedente, los estudiantes leían mucho, era un país mucho más pequeño, con 4 000 000 de habitantes. Entonces la gente estaba más informada, más al tanto de qué sucedía, y los estudiantes tenían un enorme interés por el movimiento magisterial, por eso hubo esta coalición. Y rápidamente me identificaron como un fotógrafo del movimiento, y tuve acceso a todo, adonde no llegaban otros fotógrafos. Por otra parte, los periódicos mandaban a los fotógrafos en sus órdenes diarias a tomar una fotografía o dos de cualquier acontecimiento, y estas fotos eran deformadas con pies de foto adversos, entonces, al principio la gente se dejaba fotografiar, pero al día siguiente leía las crónicas o los pies de foto y estaban totalmente alterados. Decían una cosa y la imagen decía otra, entonces empezó a haber un rechazo a la prensa, que todavía sobrevive en algunos núcleos más conscientes.

Y hablando de tu trabajo en el 68, tú ya te habías retirado en forma activa del fotoperiodismo profesional; sin embargo te interesó como ciudadano lo que estaba pasando en la ciudad de México en ese momento, con la irrupción del movimiento. Te lanzaste a la calle en los primeros acontecimientos, en la marcha del rector Barros Sierra. ¿Cómo te enteraste, cómo participaste, y qué nos puedes decir de la finalidad de estas imágenes que no eran para publicarse?, ¿para qué acudir y tomar fotografías en ese contexto?

En el 68 yo tenía 34 años. Cualquier hombre de 34 años de cierta cultura política o cultura general participaba en lo que pasaba en el país. Entonces, el movimiento estudiantil empezó a tomar fuerza, y yo, con aquellos antecedentes del 58, con una militancia política muy activa... bueno, no muy activa ya en ese entonces —había sido muy golpeada la izquierda, sobre todo después de la muerte del Che y de la destrucción de las principales guerrillas en América Latina—. Pero, de todas maneras, uno era joven y tenía una inquietud muy marcada por esos acontecimientos. Entonces, yo iba como manifestante y a veces con la cámara. Había una pasión muy grande por estar enterado en vivo de esas cosas. No saber al día siguiente, o en la televisión —que yo no tenía televisión—, yo no veo televisión, desde entonces no tenía el aparato ese idiota, y la información era solamente por lectura, y uno iba a esas cosas a veces con el mismo empeño o la alegría con que se va a un juego de fútbol, uno iba con un partido, ibas con una bandera, ibas a gritar con los estudiantes, aunque era ya diez años mayor que ellos.

Había gente de todos los niveles: jóvenes y viejos. Fue un movimiento nacional muy emocionante. Uno se involucraba y lo cubría como ciudadano y, eventualmente, como fotógrafo, pero tengo poco material fotográfico.

¿Qué tipo de cámara llevaste?

Yo usaba indistintamente una 35 mm y una 6×6. Quizás estas cosas las cubrí con las dos. La 35 era más manejable, ya no me interesaba tanto el hecho de la cantidad que me importaba mucho cuando trabajaba para un periódico. Pero, igualmente, con la 35 se consigue una calidad de primera. Entonces manejaba indistintamente 6×6, Mamiya particularmente, una cámara de formato medio de lentes intercambiables que daba una gran posibilidad de movimiento de la imagen, de acercarse, de abrir los ángulos; o 35 también, un juego de lentes.

Pero generalmente a las manifestaciones del 68 iba ligero de equipo, no iba con el equipamiento de un profesional.¹⁸

Llevaba una cámara con una lente, porque iba como ciudadano. Lo que sucede es que recorría la manifestación, yo no me juntaba con un grupo de amigos, sino que la recorría de arriba para bajo, me subía a algún edificio. Observaba a la manifestación como si fuera un organismo vivo, como si la estuviera diseccionando. Esa pasión, quizá desde años antes, en las manifestaciones pro-Vietnam, se hizo muy patente. Ver una manifestación popular, masiva, como un cuerpo vivo, que vibra, que tiene sus movimientos, sus reacciones instintivas. Es apasionante una gran manifestación política, y así la veía.

Hay toda una forma de acercarse a estas manifestaciones callejeras, todo un proceso de trabajo de parte del fotógrafo. Esta imagen, que tú has caracterizado como “envolvente”,¹⁹ marca estas diferentes maneras de posicionarse frente a una marcha. ¿Todo esto está presente en tu trabajo?

Sí, desde luego. Uno envuelve a la manifestación, pero la manifestación también lo envuelve a uno. Es un acto de amor, así se intrincan el cuerpo del fotógrafo y el cuerpo de la multitud. Entonces, el fotógrafo de prensa generalmente va y toma lo que llamaban la “descubierta”, los que encabezaban la manifestación, tomaba alguna foto espectacular y ya, se iba a su periódico y entregaba el trabajo sabiendo que no se lo iban a publicar o que si lo publicaban estaba desvinculado de la realidad, publicaban la imagen con el pie que querían. Y no, yo iba en otro sentido, me gustaba meterme entre la gente, a ratos era manifestante, iba a la retaguardia, subía a la vanguardia.

¹⁸ Rodrigo Moya utilizó la cámara Mamiya 6×6 para su cobertura de la protesta social de 1958. Esta cámara tenía un formato medio, muy sólida, con objetivos intercambiables que le permitieron una mayor nitidez en la composición y encuadre de sus imágenes.

¹⁹ En otro lugar, Moya ha caracterizado su fotografía como “envolvente”, retomando las declaraciones del famoso boxeador Mohamed Alí, quien afirmaba pelear envolviendo a sus rivales, danzando como mariposa y picando como avispa. Se trata de toda una visión del mundo que el extraordinario deportista negro llevó al ring mediático en su momento y con la que Rodrigo Moya, otro *outsider* de aquellos años, se identificó e hizo suyas de la siguiente manera: “En la fotografía envolvente uno se mueve o merodea alrededor del sujeto, se observan sus movimientos, sus gestos, su actitud, se disparan algunas fotos equivalentes a *jabs*, se le lleva al terreno propicio por medio de la danza de la cámara a su alrededor, y cuando abre la guardia, cuando se ve el gesto representativo y la luz y las cosas toman su lugar, entonces viene el golpe de la avispa: la foto afortunada.” Rodrigo Moya, citado en Castillo Troncoso (2012, p. 16).

Me adelantaba un kilómetro a la vanguardia para esperarlos. Entrando a la calle 5 de Mayo, por ejemplo, me subía a un edificio alto antes de que llegaran para tomarlos. Después tenía que bajar, cruzar a lo largo de la manifestación, es decir, la cubría muy completamente, hacía una disección fotográfica de las manifestaciones; cosa que no hacían los fotógrafos por dos razones: en primer lugar, porque casi ninguno tenía condición física —yo tenía muy buena condición física—, y en segundo, porque no les publicaban lo que tomaban, es decir, el fotógrafo de prensa fotografía lo que le pagan y lo que es útil, y yo no era un fotógrafo de prensa, yo era un manifestante más.

Entonces, guardaba un testimonio que no tenía un destinatario. Y ahora, 40 o 50 años después, empieza encontrar otros ojos que observan y que miran esas fotos, pero yo las hacía por una pura pasión política, ideológica.

En cuanto a tu cultura visual, en ese momento no veías la televisión, pero eres un apasionado del cine y tienes otras referencias de otros grandes fotoperiodistas de la época, tanto en México como en el extranjero. Hay muchos elementos en el ambiente de finales de los años sesenta. ¿Cuáles serían algunas referencias de esta cultura visual que tú ya venías cargando contigo en ese momento?

Cada fotógrafo se forma por diversas influencias, a veces locales, a veces el magisterio de algún maestro, a veces lecturas. Yo era un fotógrafo que leía de fotografía. Los libros de fotos no eran como ahora, frecuentes y abundantes; salía un libro muy de vez en cuando, y pues uno seguía a los grandes fotógrafos. Particularmente yo, con las enseñanzas de Nacho López y de Guillermo Angulo y del crítico de arte Antonio Rodríguez. Todos ellos fueron mentores míos cuando yo tenía 22 o 23 años.

Entonces, sí había una cultura fotográfica, una inquietud, una emulación consciente y también influencias inconscientes, así se forma cualquier artista, sobre todo plástico. A partir de ver, yo era un admirador muy fanático desde el principio de esta escuela de fotógrafos norteamericanos de la depresión: Walker Evans era para mí un verdadero titán y lo sigue siendo. Entonces, los admiraba más que, por ejemplo, a don Manuel Álvarez Bravo, que me gustaba mucho su trabajo, pero era un trabajo estático, poético siempre, bello, pero a mí me gustaba más la fotografía de acción: Robert Cappa, y sobre todo este grupo de fotógrafos que abordaron la pobreza de Estados Unidos en los treinta, y que dejaron un documento que es irónico, que es plástico, y que

además es una obra de arte, y ahí están para la historia de la fotografía. Esas eran las gentes que me motivaban.

Pero, inconscientemente, uno trabajaba llevado por las circunstancias; además, nadie te pagaba ese tipo de trabajo. Era otra forma de trabajar. Ellos tenían esa autoridad de la seguridad en Estados Unidos atrás de ellos, pagándoles bien su trabajo, y el trabajo que hacía el fotógrafo mexicano era por completo espontáneo. Éramos fotógrafos honorarios de la historia. ¡No nos pagaban! Entonces, todo eso está ahí, está saliendo ahora, está flotando ahora. Qué gusto, me da mucha alegría eso, fue un fenómeno en mi vida muy curioso. Pero no había una cohesión entre los fotógrafos, una escuela.

Nacho López hacía puestas en escena, fue un gran fotógrafo que abordó todos los temas posibles. Pero no era directamente fotoperiodista, es decir, él no estuvo de planta en un periódico cubriendo órdenes de trabajo, como Héctor García, como yo, como tantos fotógrafos. Él era una cosa aparte. Nacho López era un maestro, un gran maestro, pero no estaba muy involucrado en la acción de las cosas. Y cuando llegan estas manifestaciones del 68, él ya estaba fuera de la fotografía.

Algunos fotógrafos nos han hablado de esta estrategia para acercarse a estas manifestaciones en momentos muy riesgosos y que son muy peligrosos para todos por la represión militar o policiaca básicamente. Nos ha comentado gente como Aarón Sánchez, de Excélsior o Daniel Soto, que trabajaba para El Universal, que había esta estrategia de mandarlos en parejas, por sí algo ocurría, saber exactamente qué era lo que estaba pasando. Ellos trabajaban para medios muy específicos. En tu caso parece más la estrategia del lobo solitario, que sube, que baja, que encara esas manifestaciones como nos has comentado. Es otra manera de actuar.

Sí, completamente. Yo trabajaba solo. A veces me acompañaba mi compañera o una amiga, generalmente mujeres, y nos perdíamos y nos citábamos en una cantina, porque yo caminaba mucho. En *Impacto*, en algún momento llevé a un “canchanchán”, a un fotógrafo novato, y así nos complementábamos. Inclusive llegaba a cargarlo para que tomara ángulos altos que no podíamos tomar. Pero no en el sentido de que nos cuidáramos; era una cosa, un gesto amistoso. Igual yo salía solo, prefería trabajar solo.

Hablando de esas coberturas del 68. Hemos hablado de grandes fotógrafos, como Eugene Smith, o Walker Evans. Hablando a nivel más local, para finales de los años

sesenta por ahí andaba gente como los Hermanos Mayo, Bordes Mangel, Hector García, entre otros fotoperiodistas. ¿Había un vínculo de tu parte con algunos de estos fotógrafos, comentaban sus imágenes, o eso era totalmente irrelevante para la época?

No, no se hacían comentarios. Además, los encuentros eran muy casuales. Ellos cubrían muy rápidamente estos hechos porque sabían que no se publicarían, que no se venderían, que no tendrían un impacto en sus medios. Entonces, cubrían la orden de trabajo, pero nada más, y no intercambiábamos ideas. Como yo dije, yo recorría las manifestaciones de fondo, entraba al fondo de las mismas. Y los fotógrafos que mencionas sí, de pronto estaban por ahí, trabajaron muy bien Enrique [Bordes Mangel] y Héctor [García], pero en la mayor parte, ese trabajo fotográfico no tenía un destino, entonces no había un vínculo, cada quien estaba en lo suyo, “cada chango con su mecate”, trabajábamos por separado. Los fotógrafos a veces estaban aglutinados alrededor de la policía o de los agentes federales, o subían a los edificios públicos donde había protección.

El fotógrafo de prensa, de alguna forma, como la prensa estaba subordinada al poder, entonces el fotógrafo tomaba esta actitud de trabajar cerca del poder. Yo, como no sentía esa sensación, trabajaba por mi cuenta y me movía libremente. Creo que sí eran formas distintas de trabajar. Aun así, Héctor cubrió con mucho valor el 58, también Bordes Mangel, y bueno, ahí están los tres trabajos fundamentales de ese año, de ese verano que ahora le llaman el verano sangriento.

Está el trabajo de Bordes, limitado, se ha perdido mucho; el trabajo de Héctor, mejor conservado, más desde adentro, y el mío, que fue un trabajo muy independiente, del cual se perdió mucha información, porque lo escamoteaban en la revista donde yo trabajaba [*Impacto*]. Así pues, los fotógrafos no teníamos un vínculo, no comentábamos, no había un trabajo de equipo, había un gran egoísmo y un gran aislamiento. Y una competencia sorda, como la sigue habiendo ahora.

Por cierto, escaseaban las mujeres fotógrafas en la época. Está el caso de María García, la compañera de Héctor, que tomó fotografías en el 68. Pero son muy pocos los casos, ¿no?

Pues no recuerdo en esos años alguna mujer fotógrafa, era muy raro. Y sí, María de pronto estaba supliendo a Héctor, y a veces Héctor no estaba y María cubría las informaciones, pero la información se publicaba como de Héctor García. Él se la atribuía, era una agencia, entonces el crédito se le asig-

naba al director de la agencia. Era un poco lo que pasaba con los Mayo. Se habla mucho de los Hermanos Mayo, pero los Mayo llegaron a ser catorce o quince fotógrafos contratados: unos entraban, otros salían; unos fueron leales mucho tiempo, otros no. Entonces se dice: “Hermanos Mayo”, pero ellos tenían fotógrafos contratados, que a veces hacen fotografías históricas, extraordinarias o plásticas.

En el caso de los Hermanos Mayo se trataba en realidad de una agencia...

No había vinculación, había fotógrafos solitarios, había revistas que tenían uno o dos fotógrafos que tenían más individualidad. Pero los propios Casa-sola, los fundadores de la primera gran agencia, aunque hay otra anterior del “Gordo” Díaz, trabajaban un poco anónimamente, y el crédito todo era para los Hermanos Mayo. Entonces, ahora, cuando dicen que los Hermanos Mayo tomaron 5 000 000 de negativos, si tú te pones a hacer cuentas de lo que significa eso, pues cada uno tendría que haber tomado 20 o 30 rollos diarios.

Entonces, eran muchas gentes que cubrían cosas muy insignificantes, y de pronto eso resulta un documento a través del tiempo, un documento histórico. Pero no hay una individualidad del fotógrafo, que es lo que yo defiendo mucho, que el fotógrafo se identifique por su trabajo y su correspondencia con la época, con los acontecimientos y, sobre todo, con su ideología, de otra manera, va a reflejar una realidad sin un punto de vista propio.

Hablando un poco del 68 y antes de pasar a ver las imágenes, a mí me parece muy importante la reflexión que haces sobre el 68 ya como fotógrafo, en la cual sigues tomando imágenes y tienes una lectura política del movimiento estudiantil. Esto no es algo frecuente entre el resto de los fotógrafos que hemos entrevistado. ¿Cuál sería tu lectura política del 68?, ¿consideras que fue importante en ese momento de tu vida?, ¿cómo lo veías? Tú venías desde el 58 haciendo toda una crítica del sistema político mexicano. Esto es un eslabón más dentro de esa crítica que tú hacías, ¿qué significó para ti el 68?

Al 68 yo lo veo como lo que sucedió en todo el mundo. En México fue una resonancia de lo que pasó en varias partes simultáneamente. Fue un hartazgo de las clases medias, de los jóvenes del mundo, que se rebelaban contra los medios, contra los gobiernos, contra la injusticia, contra todo lo que se podrían rebelar hoy, y no lo hacen.

Entonces, el 68 marca para mí un retroceso, es decir, es una matanza que decapita un movimiento y este prácticamente no se ha recuperado de eso. A partir del 68 la juventud mexicana empieza a ser una juventud enajenada por los medios, por la televisión, por las ondas que nos llegan de fuera, la globalización del arte, de la sensibilidad. Se abandonaron muchas actitudes.

Fue un parteaguas el 68 y en tu experiencia personal tuvo repercusiones negativas

Al principio uno se deja arrastrar por el entusiasmo y por la utopía, y porque crees que las cosas van a cambiar. Y los estudiantes proyectaban una imagen muy solidaria, y bueno, todo mundo estaba con los estudiantes. Entonces había un gran entusiasmo, pero yo venía de muchas derrotas muy fuertes políticamente en otros ámbitos. Y siempre había una cierta duda de la finalidad del 68, no iban a tirar a Díaz Ordaz, evidentemente, no iban a cambiar el Estado mexicano.

El Estado los masacró, decapitó el movimiento, porque era la única forma de hacerlo, como pasó en Francia, como pasó en Checoslovaquia, en muchos lugares de América Latina y de Europa. Es decir, los movimientos fueron decapitados. En Alemania fueron metidos a la cárcel, inclusive asesinados, hombres y muchachas, jóvenes. Entonces, el 68 marca, si nos ponemos a verlo, y tal vez tú como historiador lo puedas ver con más perspectiva, el retroceso de una izquierda más unitaria en el mundo. Había un movimiento de izquierda que coincidió con la guerra fría, es un punto culminante de la guerra entre las llamadas dos grandes potencias, y es el retroceso de la izquierda.

A partir de eso se empieza a perder territorio en todas partes. La matanza de Indonesia, la persecución de los comunistas en Tailandia. El único punto victorioso que hubo fue la derrota de los norteamericanos en Vietnam. Por eso, después del 68, toda la juventud se vuelca sobre el tema y apoya con gran pasión, y también tengo fotografiado eso, las enormes manifestaciones pro-Vietnam. Pero el 68 había quedado atrás como una derrota, y fue una derrota en todo el mundo. Y nos consolamos pidiendo la cabeza de Echeverría y los culpables. Nunca los culpables son acusados formalmente o penados en estos grandes crímenes históricos. Entonces, yo veo el 68 como una derrota más de la izquierda.

Esa es una perspectiva, con una lectura más política. Concluyendo con una lectura más fotoperiodística, te quiero hacer una observación que retoma puentes entre el

58 y el 68: sí tomamos el 58, el 68 y el final de los setenta, habría una continuidad muy interesante en términos de que periodísticamente el 58 fue poco cubierto editorialmente, la censura era muy fuerte, había pocos espacios para la difusión del trabajo de los fotoperiodistas. En el 68, en cambio, hay una transición interesante, donde ya tenemos amplios reportajes fotográficos que se publicaron en la revista *Life*, en el suplemento de *Siempre!*, en la propia revista de la UNAM y también en una diversidad de periódicos. Y ya en el 78, con el diario *unomásuno* y una nueva generación de fotógrafos vinculados a editores con una cierta sensibilidad hacia la imagen, se trató de una explosión fotoperiodística muy interesante. Viéndolo desde ese punto de vista, el 68 quizá podría ser visto como un momento de transición hacia esa mayor difusión del trabajo de ustedes, los fotoperiodistas.

Claro que sí cambian los medios. Si los medios le abren la puerta a alguien, pues ese alguien entra por la puerta. En cuanto los periódicos le dan chance a los periodistas, a los fotógrafos, de hacer nuevas cosas, de adentrarse en los problemas, pues lo toman. En nuestro tiempo no había esa oportunidad. Estaba además la televisión creciendo monstruosamente y desplazando al reportaje gráfico. Entonces es natural, no creo que sea una explosión como dicen, ni un periodismo nuevo. Es que sencillamente cambian los medios transitoriamente, cambia otra manera de enajenar a la gente, porque tienen la alianza siniestra con la televisión. La televisión se encarga de lavarle el cerebro a la gente, ya no son tan importantes los periódicos y las revistas. Entonces les dejan decir ciertas cosas que no se dicen en televisión, y se abren un poco. Y sí, en efecto, *unomásuno* es un brinco enorme, porque le dan juego, y después a *La Jornada*, pero se lo da y se los permite el Estado. Ahora ya tiene una inercia propia, por ejemplo *La Jornada*, y cubren cosas, y denuncian y hacen eventualmente buenas fotografías, pero no grandes reportajes. Entonces, no creo que haya una explosión de un “nuevo fotoperiodismo mexicano”, como dice John Mraz.²⁰

Yo estoy en desacuerdo con John. Hay un *continuum* y son los medios los que cambian, es la política del Estado que se hace más abierta, porque tiene a la gente hirviendo; estás en un barril, y sabe que tiene que dar una

²⁰ El investigador John Mraz publicó, con la colaboración de Ariel Arnal, el libro titulado *La mirada inquieta*, en el año 1996. En este libro, publicado por el Centro de la Imagen, se plantea que, de manera particular, en el diario *unomásuno* de finales de los años setenta del siglo pasado y luego en *La Jornada* de mediados de los años ochenta se expresó una intensa renovación del fotoperiodismo mexicano.

apertura, y la da y surge *unomásuno*, y luego *La Jornada* y surgen voces nuevas, un periodismo joven también, y los fotógrafos lo aprovechan, y hacen muy buenas fotos. La mayor parte de ellos ahora son fotógrafos del Estado.

Podríamos pasar ahora a comentar algunas fotos. Aquí tenemos una muestra de lo que fue la manifestación encabezada por el rector Barros Sierra y también hay algunas imágenes del 58.

Sí, bueno, hay una gran diferencia entre una manifestación y otra. Esta fue la manifestación del rector quien salió a apoyar el movimiento en agosto de 1968. Entonces desfilaron por Félix Cuevas desde la UNAM, salen por Insurgentes, toman la avenida Cuevas, salen otra vez a Avenida Universidad y se disuelven. Era todo el cuerpo académico, estudiantes, muy organizados. Aquí están pasando por Félix Cuevas, yo los esperé en la esquina. Aquí viene la cabeza de la manifestación, aquí viene el cuerpo con el rector en la vanguardia, en la descubierta. Aquí están los funcionarios más importantes de la Universidad Nacional Autónoma de México, lo cual era dar un espaldarazo tremendo al movimiento estudiantil y era una protesta universitaria contra la actitud represiva que ya dejaba ver Díaz Ordaz. Aquí ya empieza a llover y vemos estas distorsiones, que es la lluvia cayendo sobre la cámara.

En esta fotografía los estudiantes de la retaguardia iban en camiones hablando de la cómo la razón vencería a las armas. Entonces es una manifestación muy organizada, integrada casi exclusivamente de maestros y alumnos de los últimos años, no era una manifestación masiva, pero era de una importancia política enorme, puesto que el rector le daba un espaldarazo al movimiento.

Hay algunas de las imágenes que están tomadas a ras de tierra y hay otras que están tomadas quizá desde algún edificio, y tienen un poco esta idea de la contrapicada. Como mencionaste hace rato, te fuiste moviendo alrededor de la marcha.

Sí, claro, como siempre. Aquí lo puedes ver, aquí me subo a un edificio y espero a los que vienen, habiendo estado con ellos un kilómetro atrás. Me adelanto a paso rápido, busco siempre una azotea, pido permiso a un departamento, me subo, tomo el ángulo alto, aquí tomo un escorzo, una diagonal, donde se ven las pancartas. Aquí vuelvo a bajar, bajo rápidamente, y entonces ya los tomo en un ángulo bajo, y voy caminando con ellos, ya en medio de la

lluvia. Era la forma que yo siento de tomar la manifestación, meterse adentro de ella, la envuelvo, pero más bien la manifestación envuelve al fotógrafo.

La finalidad de estas imágenes no era la publicación en algún periódico. ¿Era tu registro personal?

Sí, era un registro personal y era esta pasión que uno tenía por estos movimientos, por una actitud ideológica. Yo siempre he hablado de cómo va de la mano en mi información como fotógrafo una información intelectual, ideológica, lecturas, marxismo, tomar parte de un lado. Yo creo que la lucha de clases se sigue manifestando en todas estas cosas, y se sigue manifestando ahora en otras formas extrañas. Entonces, uno toma parte y asistía sin ningún destinatario. Eran fotos que hasta ahora están flotando. Yo creo que es la primera vez que las fotografías se exponen juntas así. No se han publicado.

Es la primera vez que se van a mostrar.

Sí, así es. Fíjate, cuarenta y tantos años después. Entonces me da mucho gusto, pero jamás pensé eso. Yo lo hacía como una satisfacción propia. Era fotógrafo, ya era editor, había dejado de ser fotógrafo, pero no podía dejar esta adicción por la imagen y por los movimientos sociales.

Y en la parte de arriba de tu álbum aparecen también algunas muestras de tu trabajo periodístico en torno al 58.

Sí. Estas estas fotografías son de diez años antes. El 58 es un movimiento estudiantil también muy importante, que tuvo un peso enorme y que fue el detonador del 68. Los estudiantes se organizan por primera vez en grupos de izquierda, grupos disidentes, se hacen células marxistas. Cunde un pensamiento de izquierda, se estudia marxismo en las facultades de Economía. Entonces, los estudiantes empiezan a ver críticamente a su sociedad, y es muy espontáneo el movimiento, y muy masivo. Aquí vemos cómo los estudiantes toman los camiones, los secuestran prácticamente, con el apoyo de la población, por una cosa tan insignificante como cinco centavos de aumento en la tarifa, entonces, a ellos les parecía que los camioneros eran una mafia, le llamaban el “pulpo camionero”, era un grupo de poder que detentaba el transporte público.

Y los estudiantes lo sentían en la bolsa, y además lo sentían como una agresión política. Entonces toman camiones y se manifiestan en el zócalo. Toman la ciudad de México, cosa que nunca había sucedido en la historia del país, que salieran, que tomaran la ciudad. Esto fue en abril, antes del agosto sangriento, como se le llama, “ardiente”. Y aquí vemos multitudes de estudiantes encima de los camiones tomados frente a Palacio, haciendo sus demandas y desfilando por toda la ciudad. Aquí vemos los camiones secuestrados en la Facultad de Economía. Llegaron a secuestrar a 113 camiones, y les desconectaba el sistema eléctrico y no se podía moverlos.

Entonces, la cosa empezó a calentarse, hasta que llegaron a una negociación con el presidente de la república, que era Ruiz Cortines, y que era muy astuto, estaba al final de su periodo presidencial, en su último año. Y entonces les concedió lo que pedían y desarticuló al movimiento. Díaz Ordaz lo desarticuló diez años después con una matanza. Ruiz Cortines, en cambio, desarticuló el movimiento haciéndose el simpático con los estudiantes, diciéndoles: “Les aseguro que no va a haber alza de tarifas y se va a mejorar el servicio.” Todos esos muchachos después tuvieron cargos políticos. No tenían fogeo político duro, no podían enfrentarse a un presidente. Él les hizo bromas, y empezó a bajarles la guardia, y a bajar sus demandas, pero al final los estudiantes ganaron: tuvieron una terminal hasta la Ciudad Universitaria, un servicio periférico en la propia Ciudad Universitaria, y no subieron las tarifas, que claro, después sí lo hicieron.

La gran mayoría de estas imágenes del 58 no te las publicaron en su momento. Tú las hiciste para la revista Impacto y no se publicaron. Y, sin embargo, uno capta la intención de tu parte como fotógrafo de hacer el registro lo más amplio posible. ¿Para qué desarrollaste esa mirada tan general si no iban a publicarte las imágenes?

A mí, en un momento, me interesaba más tomar esas fotos sin ningún destinatario. En realidad, no puedo saber cómo pensaba yo en ese momento, pero sabía que no las iban a publicar. Entonces las tomaba como se toma foto documental y casi todo mi trabajo es así. Es un trabajo fotográfico tomado al margen de la posibilidad de que se edite. Lo más hermoso para un fotógrafo es cuando su trabajo es aceptado por la publicación, te coordinas con el texto, o con un texto propio. Que se publique es la finalidad cumbre del fotógrafo, es el culmen.

Pero estas fotografías yo sabía que no me las iban a publicar, porque ya me habían rechazado la primera partida. El Estado ya había empezado a dar

línea a los directores de las revistas. Entonces son fotos que tomé, pues prácticamente para las organizaciones sociales, y se utilizaron mucho, para los estudiantes, para los partidos de izquierda, y siguieron circulando durante algún tiempo en sindicatos, entre estudiosos, pero nunca por los medios escritos. Y ahí están.

Es decir, que más allá de la publicación o no de las fotografías, que, por supuesto, es muy importante, había de tu parte una conciencia como ciudadano, como fotógrafo, de la importancia que tiene la fotografía como documento para registrar un episodio.

Sí. Eso estaba quizá en el inconsciente, o emergía a la conciencia, pero también me gustaba ir. Yo era joven, entonces yo me sentía también indignado. Uno iba con una actitud solidaria, con una actitud también relajienta, es la verdad, uno iba con gusto a las manifestaciones. Así como vas a un gran partido de fútbol, vas también a una gran manifestación, porque tienes una bandera, en este caso una bandera política, en el fútbol es otra cosa. Pero había esa alegría: como era de estudiantes, era muy viva. Las manifestaciones eran muy ingeniosas y muy valerosas. Ponían de espaldas al Estado. Entonces yo me sentía muy feliz de estar en esas manifestaciones, y sí, yo tenía ya una formación política incipiente.

Yo iba por todas esas razones, no iba con una conciencia histórica de que estaba documentando la historia para la posteridad. Yo no pensaba en la posteridad, todavía ni pienso en ella. Entonces eran varios factores, pero sobre todo era la utopía, lo que mueve estas cosas.

Sí yo fuera dibujante hubiera hecho trazos, si hubiera sido músico quizá un corrido, una sinfonía. Es decir, cada uno usa su instrumento expresivo para reflejar una emoción intensa, entonces, para mí esto tiene mucho de poético, de épico, y refleja el yo interno. Pero no es este instinto de querer hacer historia, cosa que no sabía.

El segundo bloque de imágenes se refiere a la marcha del 13 de agosto. Nos has platicado de cómo te uniste también a esta marcha con esta perspectiva del ciudadano. A mí, a reserva de lo que tú quieras comentar, me salta a la vista este elemento festivo, de la irreverencia, de la quema del gorila que representa al jefe de policía, al general Luis Cueto. Un poco pasa lo que tú comentabas hace rato, la importancia de la parte festiva de una manifestación que hace que uno se una a ella como parte de un gozo colectivo. ¿Tú sentías eso en ese momento?

Sí. Desde luego, yo tenía ya mi empresa, que además iba viento en popa, ya tenía siete u ocho números de mi revista mensual [*Técnica Pesquera*], estaba dedicado completamente a mi editorial, pero cuando se avisaba de estas manifestaciones, se volanteaban en la ciudad, se anunciaban en Radio Universidad, entonces yo iba a las marchas. En esta ocasión lleve incluso un *flash*, porque era de noche, entonces, estas fotos están tomadas con *flash*, que usaba muy poco: mi trabajo es casi siempre hecho con luz existente, pero yo sabía que tenía que llevar un *flash*. Entonces, en todas estas fotos hay un estrobo, una luz electrónica, y bueno, se concentraron estos muchachos con un valor enorme a la puerta de Palacio.

Y tocaron a la puerta y hacían consignas fuertes, duras, no groseras, pero sí agresivas contra el Estado. Se hablaba de que el gobierno había ya perseguido a estudiantes y que los habían asesinado. No era cierto, sí lo habían hecho con los ferrocarrileros, pero no con los estudiantes. Sin embargo, el rumor corrió, hicieron estas representaciones, había mucha festividad, inclusive había tragos y había también ingenio. Se hacían muñecos de papel maché, en este caso, representando al jefe de policía, al temible Cueto, que era el encargado de la represión. Pero aquí puedes ver el enorme valor de los estudiantes de ir a pararse a Palacio Nacional y manifestar su descontento.

Esto es muy importante, porque crea en el universitario un sentido de seguridad, de autonomía verdadera y de disidencia política, cosa que no había sucedido antes, con la creación de la Universidad.

En 1929 era un semillero de funcionarios y de los técnicos necesarios para el avance del país. Pero no había un sentido disidente.

Hay dos cosas que me llaman mucho la atención de esta marcha del 13 de agosto de 1968. La primera es la cercanía que tienes con los sujetos retratados, uno ve los gestos, la fiesta que se siente desde dentro. Te acercaste mucho a ellos y logras esta atmósfera desde dentro. Y la otra es este concepto de secuencia, donde no se trata de una sola imagen, sino que te acercas a la narración de una historia. ¿Eso está muy presente en tu mirada ya en este momento?

Desde siempre he seguido la secuencia, pero en estos años empezó a cuajar ese sentido de seguir su acto: el tiempo es tan evanescente, tan fugaz, que muchas veces una imagen no dice nada o también te puede fallar. Entonces, uno se cubre con varias imágenes, y con cierta fortuna, esas imágenes forman

una secuencia. Entonces, yo estaba entre los estudiantes, se puede ver, y comparto con ellos y juego con ellos.

Tengo ya 34 años, o sea, soy otra generación, podría ser maestro de ellos. Y, sin embargo, me aceptan, y yo no tengo ningún reparo en meterme entre ellos, cosa que aprendí en el 58, a compartir con los obreros, con los manifestantes, y pasar desapercibido. Hay algo, una cosa de la que yo hablo en algunos momentos: hay cierto carisma del fotógrafo, que puede adentrarse con los sujetos sin ser un ojo ajeno, sin ser un intruso, sino parte de ellos.

¿Qué tipo de cámara llevabas?

Aquí es una Mamiya, es una 6×6 con un *flash* electrónico a la mano. Llevo un aparato, llevo una bolsa con una cámara grande y con un estrobo, y, sin embargo, me reciben, y paso desapercibido y participo del júbilo, del relajo y también de la violencia.²¹

En esta última fotografía puede verse un anuncio publicitario de la marca comercial Elizabeth King, muy famosa en aquellos años.

Esto fue muy casual, es un momento en el que estoy en mi carrito y voy hacia el sur de la ciudad, y ahí en las calles de Holbein e Insurgentes están listas las tanquetas que van a tomar la universidad más tarde. Yo no lo sabía, yo llegué a mi destino, pero me paré, en realidad, todos los autos se detuvieron porque estaba obstruyendo el paso la columna de tanquetas del ejército. Estaban alineándose a esa altura, y ya después siguieron rumbo a la universidad, y fue cuando tomaron la Ciudad Universitaria en el 68. Entonces, esta es una foto anterior: si los he seguido, quizá hubiera fotografiado la toma de la universidad. Es una historia muy interesante, y es una foto casual, hecha al paso, con cierta ironía.

Es una foto casual, pero que a mí me parece que tiene una carga irónica que me recuerda mucho tu foto del 58 del soldado aquel que se quedó orinando frente al letrero de “demoledores técnicos”.

²¹ Es interesante constatar que Moya siguió utilizando la cámara de sus amores, la Mamiya 6×6, incluso en el 68. El estrobo era una lámpara que el fotógrafo utilizaba para iluminar sus tomas nocturnas.

Sí, jugaba mucho con esa contraposición de símbolos: por una parte, una muchacha guapa de la época, ahora salen completamente desnudas para anunciar cualquier cosa, desde un coche hasta un avión. Y antes no, estaban muy bien vestidas, y Elizabeth King era una marca muy famosa, y pues sí, hay un contraste brutal entre las tanquetas y los soldados, y un anuncio donde ahora está Suburbia. Siempre jugué con eso, es una contradicción de los símbolos, o de los signos.

Y hablando de tus relaciones con el aparato de contención del Estado, ¿nunca tuviste problemas con los cuerpos represivos?

No, en el 68 no, porque yo ya hacía otra cosa, iba muy al paso. Pero en 58 yo era muy activo. Un día vi a unos bomberos persiguiendo estudiantes y dándoles de planazos con el hacha, y le pegué a uno y me eché a correr. Y después corrieron tras de mí durante dos kilómetros varios policías, y apenas pude librarlos, pero me iban a linchar, ¿eh? Noqueé a un policía, a un bombero, digo, eso no viene al caso... pero estaba el desgraciado en la calle 5 de Mayo y a los muchachos que pasaban les pegaba. Igual actuaba la policía, los morde-lones, la policía de tránsito, los motociclistas y los bomberos. Todo el Estado tenía un sentido de equipo y perseguían a los estudiantes como enemigos.

Entonces, cuando quedó disuelta la manifestación y fue la desbandada, los bomberos estaban por ahí como por Bolívar y 5 de Mayo, había varios carros, y los desgraciados estaban golpeando a la gente. A los chamacos que pasaban, ¡pam!, les pegaban duro, con ganas. Entonces, yo me le acerqué a uno y le dije que por qué le pegaban, y entonces yo le pegué, le di un golpe duro, y corrí como gamo, pero había guaruras cerca y me persiguieron durante varias cuadras. Me salvé de milagro... digo, de una paliza por lo menos.

No vayas a sacar eso, ¿eh? Porque me va a acusar Bush de terrorista y me llevan a la base de Guantánamo.

No te preocupes, Rodrigo, no te van a llevar a Guantánamo. Y, al contrario, gracias por tu valioso testimonio, que nos ha servido para encuadrar estas históricas imágenes y darles un sentido y otros significados después de 40 años.

LISTA DE REFERENCIAS

- Arnal, A. (2006). *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la ciudad de México entre 1910 y 1915*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Arnal, A. (2022). Entre el viento y la sal. Rodrigo Moya y la revista *Técnica Pesquera*. En M. Gautreau, R. Monroy y A. del Castillo (coords.), *Fotoperiodismo y fotografía documental en México desde 1968* (pp. 129-144). México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Castillo Troncoso, A. del (2011). *Rodrigo Moya: una mirada documental*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas/Ediciones El Milagro/La Jornada.
- Castillo Troncoso, A. del (2012). *Ensayo sobre el movimiento estudiantil de 1968. La fotografía y la construcción de un imaginario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación/Instituto Mora.
- Cazés D. (1963). *Crónica 1968*. México: Plaza y Valdés Editores.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Meyer, L. (2013). *Nuestra tragedia persistente. La democracia autoritaria en México*. Penguin Random House.
- Monroy, R. (1998). *Enrique Díaz, fotorreportero*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México.
- Moya, R. (1999). *Cuentos para leer junto al mar*. México: Tusquets editores.
- Moya, R. (2014). La cámara sola. En P. Gola y A. Pérez Zamudio (comp. y ed.), *Rodrigo Moya. El telescopio interior* (pp. 29-31). México: CONACULTA.
- Mraz, J. (1996). *La mirada inquieta* (con la colaboración de Ariel Arnal). México: CONACULTA.
- Mraz, J. (1999). *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*. México: CONACULTA/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Editorial Océano.
- Navarro, R. (2012). *Héctor García en Ojo! Una revista que ve*. México: CONACULTA.