



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos

**Fotografía y guerrilla en América Latina.
Antonio Turok y la construcción del Subcomandante Marcos**

**TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

Presenta: Mtra. Anna Susi

Tutor: Dr. Enrique Camacho Navarro. CIALC, UNAM

**México, D.F.
Diciembre de 2014**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

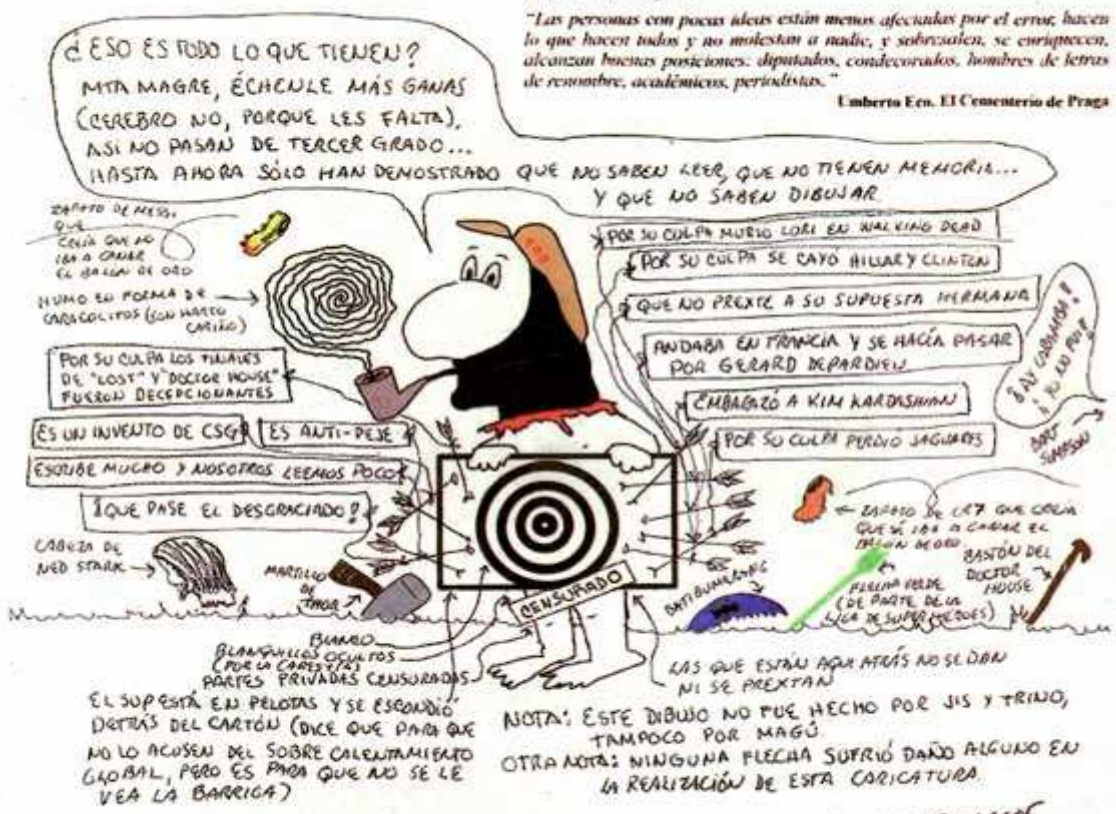
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A: la chafa crítica de los criticos idem.
 De: SupMarcos.

"... quién sabe cuánta gente más en este mundo piensa que una conspiración la está amenazando. He aquí una forma que se puede rellenar al gusto, a cada uno su complot".
 "Las personas con pocas ideas están menos afectadas por el error, hacen lo que hacen todos y no molestan a nadie, y sobrios/as, se enriquecen, alcanzan buenas posiciones: diputados, condecorados, hombres de letras de renombre, académicos, periodistas."
 Umberto Eco, El Cementerio de Praga



P.D.- Órales, el Laura Bozzo de la izquierda decadente nos da la bienvenida a su programa. Pobrecito, que alguien le avise que no estamos en el mismo canal.

SupMarcos

Índice

Agradecimientos.....	5
Introducción.....	6
Capítulo 1.....	16
Fotografía y guerrilla en América Latina.....	16
1.1 “Fuentes”, “vestigios y “representaciones”: la fotografía como documento histórico.....	28
1.2 Iconografía e iconología.....	36
1.3 “Breve historia de la fotografía” en América Latina.....	39
1.4 La fotografía latinoamericana contemporánea: entre fotoperiodismo y fotodocumental.....	45
1.5 Fotografía y guerrilla en América Latina.....	52
Capítulo 2.....	65
La generación del “nuevo fotoperiodismo” mexicano, La Jornada e Imagen Latina.....	65
2.1 La generación de fotógrafos activos en los años setenta - ochenta.....	66
2.2 El “nuevo fotoperiodismo mexicano”: de Unomásuno a La Jornada.....	73
2.3 La experiencia de Imagen Latina.....	82
2.4 Año 1994: de lo analógico a lo digital.....	88
Capítulo 3.....	95
Antonio Turok: una mirada latinoamericana.....	95
3.1 Antonio Turok.....	118
3.2 Chiapas (1975 - 1980).....	124
3.3 Guatemala (1982 – 1983).....	130
3.4 Nicaragua (1980- 1989).....	136
3.5 El Salvador (1989).....	150
Capítulo 4.....	157
Antonio Turok, La Jornada y el EZLN.....	157
4.1 La “visión de la derrota”.....	176
4.2 Turok y el EZLN antes de 1994.....	181
4.3 La Jornada y el EZLN.....	194
4.4 Enero de 1994: “el fin del silencio”.....	199
Capítulo 5.....	218

Antonio Turok y la construcción del Subcomandante Marcos.....	218
5.1 La entrevista de febrero de 1994: algunas consideraciones generales.....	247
5.2 El Comité Clandestino Revolucionario Indígena.....	253
5.3 El Subcomandante Marcos.....	264
5.4 El gesto.....	268
5.5 Las cananas y el pasamontañas.....	273
5.6 La muerte y las armas.....	285
5.7 El paisaje: las geografías y los calendarios.....	294
Conclusiones.....	306
Bibliografía.....	318
Artículos.....	324
Tesis.....	324
Archivos consultados.....	326
Entrevistas realizadas.....	326

Agradecimientos

A la hora de poner el punto final a esta investigación la serie de agradecimientos resultaría prácticamente infinita vista la gran cantidad de personas que han contribuido, a veces sin saberlo, a su redacción. De hecho estos agradecimientos deberían abarcar un país entero, México. Esta tesis no hubiera existido sin el apoyo económico del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Quisiera dar las gracias a la Universidad Nacional Autónoma de México que me ha dado la posibilidad de llevar a cabo mis investigaciones de Maestría y de Doctorado según mis intereses y en plena libertad. Un agradecimiento especial es para todos los organizadores, profesores y estudiantes que participan en el Colegio Internacional de Graduados "Entre Espacios" y para la Deutsche Forschungsgesellschaft (DFG) que han apoyado mi estancia en Alemania contribuyendo significativamente al desarrollo de esta investigación.

Otro agradecimiento importante es para la Coordinación del Posgrado en Estudios Latinoamericanos, para el Comité Académico, para los profesores y estudiantes con los que he compartido estos años. Gracias al Dr. Enrique Camacho Navarro que ha estado apoyándome todo este tiempo, contribuyendo con su entusiasmo y con sus valiosos comentarios a que esta tesis viniera a luz. Gracias al Dr. Horacio Crespo, al Dr. Alberto del Castillo, al Dr. Miguel Ángel Esquivel y al Dr. Ricardo Pérez Montfort por sus importantes observaciones y consejos. Gracias por su disponibilidad, su tiempo y sus atentas lecturas. Un agradecimiento infinito es para Antonio Turok, Marietta Bernstorff y Anaís Turok por la hospitalidad y disponibilidad que siempre me han demostrado. Gracias a Turok por su infinita generosidad y la confianza de dejarme entrar a su archivo, mover, escanear y acceder a su valioso trabajo.

Gracias al profesor Arturo Taracena, a Laura Castellanos, a Marco Antonio Cruz, Raúl Ortega y Ricardo Trabulsi por las interesantes entrevistas que me concedieron. Un agradecimiento va al periódico *La Jornada* y especialmente a las responsables del Archivo Fotográfico. Gracias también al Archivo Manuel Álvarez Bravo. Finalmente quisiera agradecer a mis padres que, a pesar de la distancia física, nunca han estado lejos y siempre me han dado la libertad de realizarme como persona. Gracias por las enseñanzas y por el antifascismo. Gracias a toda mi familia y particularmente a mi “familia disfuncional”. Gracias a Bõrries por el afecto, la amistad y el apoyo incondicional durante muchos años y a pesar de todo. Gracias a mi hijo, Federico Buenaventura, que me enseña cada día el significado más profundo del mundo y del amor. Un agradecimiento también para mis amigas y mis amigos, de uno y de otro “lado del charco”.

Introducción

La rebeldía representa un elemento históricamente central tanto en las diferentes historias y construcciones de las identidades nacionales, así también en el plano continental, como en los procesos democráticos en América Latina. Tanto que el sujeto político en lucha contra el orden establecido ha llegado a veces a ser el símbolo de la construcción de los mismos poderes estatales. Hoy en día, algunas de las organizaciones armadas activas en las últimas décadas del siglo XX se han convertido en partidos políticos y sus dirigentes han llegado a ser candidatos presidenciales. La definición de este sujeto político que comúnmente llamamos “guerrillero” no es entonces una cuestión secundaria, porque es parte importante de las discusiones sobre la legitimidad de los diferentes estados nacionales y sobre las formas de participación democrática.

A partir de los atentados del 11 de septiembre de 2001 contra Estados Unidos, en nombre de la seguridad y de la lucha al “terrorismo” se ha desatado la que yo no dudaría en llamar una verdadera caza de brujas, con tantos libros prohibidos, símbolos vetados, restricción de la libertad de palabra y de expresión. Pero bajo la definición de “terrorista” se ha incluido más bien cualquier forma de disidencia, lo que ha justificado a nivel global y nacional un endurecimiento de las medidas de control. Es sólo uno de los últimos ejemplos de las prácticas que derivan de la atribución de significados y de las definiciones de los sujetos políticos. ¿Pero cuáles han sido entonces los elementos que han contribuido a hacer del “guerrillero”, y en particular de los líderes, un sujeto político legítimo en el escenario continental?

En 2014 el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) cumple el vigésimo aniversario de su aparición pública, con el espectacular gesto de la toma de San Cristóbal de las Casas y de tres otras cabeceras municipales (Ocosingo, Las Margaritas y Altamirano). Después de haber tenido un gran “éxito” a nivel de la opinión pública nacional e internacional, sobre todo a partir de la Otra Campaña (2006) ha empezado una crítica feroz hacia quien, para los medios, era el líder del movimiento: el Subcomandante Marcos. La propuesta zapatista de boicotear el proceso electoral de 2006 y la gira de “la Otra” a través de la República le molestaron especialmente a aquél sector intelectual de la izquierda y de la sociedad civil mexicana que había participado entusiasmado en los miles de encuentros organizados hasta entonces por el movimiento. La crítica al líder se ha transformado, finalmente, en una disminución significativa de solidaridad y de interés por parte de la sociedad civil y de la opinión pública nacional hacia el zapatismo en su totalidad.

La última entrevista al Subcomandante ha sido publicada en 2008 y después de esta fecha sólo

ha habido algunos comunicados y una “carta gráfica”. En enero de 2013 miles de indígenas han desfilado en silencio por las calles de San Cristóbal haciendo escuchar el ruido de sus pasos. Se hizo público entonces un intrigante comunicado firmado por el "sub" a nombre del Comité Clandestino Revolucionario Indígena – Comandancia General del EZLN: “¿Escucharon? Es el sonido de su mundo derrumbándose. Es el del nuestro resurgiendo”. En la izquierda nacional algunos personajes conocidos han llegado a conjeturar que se trataba de un evento en honor al "sub", muerto por alguna enfermedad. Han circulado voces discordantes, quien lo quería viviendo en el Rincón Zapatista de la Ciudad de México, quien se lo imaginaba en un exilio dorado en París, quien seguía esperando que reapareciera cabalgando a "Siete Leguas".

Mientras tanto, las comunidades siguen construyendo su autonomía, hostigadas por las guardias blancas de los terratenientes, y han vuelto a abrirse a la sociedad civil con la llamada “Escuelita” de este último año. Los medios de comunicación, por primera vez, no están invitados a ningún evento, tampoco *La Jornada* que desde siempre había sido el medio privilegiado de comunicación con la sociedad civil capitalina y cuyo peso es muy importante en un Estado como el mexicano, fuertemente centralista y centralizado. El portavoz del movimiento es ahora un subcomandante indígena, “Moisés”, presentado en febrero en uno de los comunicados que aparecieron con el título *Ellos y Nosotros*, entre enero y marzo de 2014.¹

Finalmente, en mayo de 2014, a raíz del brutal asesinato del militante zapatista “Galeano” en la comunidad de La Realidad, el movimiento zapatista ha convocado a los “medios libres, o como se llamen” a participar en la ceremonia en su honor. Así, el 24 de mayo, frente a un público incrédulo ha aparecido Marcos, con una venda de pirata en el ojo derecho y un guante de esqueleto en la mano izquierda. El Subcomandante ha leído entonces un comunicado donde declara la muerte de su personaje y finalmente, con un acto de magia, Marcos acaba renaciendo como “Subcomandante Insurgente Galeano”. Marcos nunca ha existido, sólo ha sido una “botarga”, “un distractor”, “una maliciosa jugada del corazón indígena”.

A la luz de estos últimos acontecimientos me parece aún más importante volver a la representación del Subcomandante Marcos quien ha hecho un uso espectacular del simbolismo. Elemento este último, que nos invita a mirar hacia los imaginarios que hacen eco de una historia compartida a nivel no sólo nacional sino regional de las organizaciones armadas. Muchos años después

¹ Subcomandante Moisés, “Ellos y nosotros. VI. Las miradas. Parte 6: Él somos”, 14 de febrero de 2013. Reproducido en la página de Enlace Zapatista: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2013/02/14/ellos-y-nosotros-vi-las-miradas-parte-6-el-somos/>, consultada por última vez el 01 de mayo de 2014.

de la imagen del Che Guevara, y en mucho menos tiempo, el “sub” se ha convertido en un ícono de la historia y de la cultura política continental y planetaria. A pesar de su insistencia en convencer que no era el “líder”, haciendo hincapié más bien en su papel de “portavoz”, el “pasamontañas de nariz pronunciada” siempre ha sido considerado como “líder” y su rostro tapado ha estado bajo los reflectores de innumerables cámaras. Se trata aquí entonces de hacer un análisis histórico-cualitativo en profundidad que nos permita juntar los diferentes elementos que concurren en la construcción visual de este sujeto político.

La presencia de las imágenes en la lucha por el poder, y en particular el retrato de los líderes, es una constante que no puede ser ignorada por la historia continental. Se trata más en general de un asunto que atañe el campo de la historia de los imaginarios pero también el de la cultura política del continente. Se parte aquí del supuesto que las imágenes materiales corresponden a “imágenes mentales”, es decir que las imágenes hacen visible una “idea”, la refuerzan o la re-significan.² Son el producto de una serie de factores y de contextos pero al mismo tiempo resultan formadoras de nuevas prácticas y de nuevos significados. La representación de los sujetos políticos puede ser considerada entonces como una construcción histórico-cultural, como un producto histórico resultado de una negociación simbólica entre los diferentes sujetos en juego. La lucha por los símbolos es, por ende, una parte importante de la misma lucha por el poder.

A nivel general quiero señalar de entrada que me pareció necesario renunciar a una narración cronológica en favor de una narración de tipo más bien diacrónico (haciendo referencia a otras imágenes inscritas en la tradición y en el contexto regional, nacional o personal del fotógrafo) y sincrónico (relacionando las imágenes con textos y documentos, o con imágenes de otros autores). Finalmente, estas imágenes materiales que son las fotografías me interesan porque representan un “testimonio visual” de los valores y de las mentalidades de los sujetos que entran a su formación. Como lo señala el historiador anglosajón Peter Burke, el análisis resulta ilustrativo en los casos en que se pueda estudiar una serie de retratos a largo plazo y apreciar, de tal manera, los cambios y las re-significaciones introducidas en las formas de representar al mismo tipo de sujeto político.³

El *corpus* central de imágenes que he escogido para esta investigación es el reportaje fotográfico que realizó Antonio Turok en ocasión de la primera entrevista al CCRI y al Subcomandante Marcos, publicado en el periódico *La Jornada* entre el 4 y el 8 de febrero de 1994. Como dice Adolfo

2 Baczo, Bronislaw, cit en Escobar, Juan Camilo, *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*, Cielos de Arena, Colombia, 2000, pág. 67.

3 Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 33.

Gilly en uno de los ensayos de su libro *Historias clandestinas*, refiriéndose en ese caso a la Primera Declaración de la Selva Lacandona: “Si vuelvo aquí sobre este gesto inaugural es porque el marcó todo el curso posterior de la relación entre la rebelión y la sociedad mexicana por un lado, y entre la rebelión y el gobierno federal por el otro”.⁴ Lo mismo se puede decir para esta primera entrevista. Sin embargo será con la historia de las guerrillas a nivel regional que tendrá necesariamente que relacionarse esta construcción imaginaria del “nuevo” líder guerrillero. Se tratará entonces de ubicar históricamente las imágenes para poder leerlas correctamente, para desglosar el objeto- documento.

Para decirlo de la manera más sencilla, es cierto que el discurso del zapatismo sobre el liderazgo es un discurso innovador pero es también el producto de la construcción simbólica e imaginaria que de este sujeto político han hecho los movimientos armados mismos en su tradición de lucha. Efectivamente existe a nivel regional y nacional una tradición que sigue canales informales y soportes originales para su transmisión y que difícilmente podrá encontrarse en los archivos oficiales. Cabe destacar que la imagen fotográfica es al mismo tiempo el resultado del punto de vista propio de un individuo, el fotógrafo, que a su vez tiene un imaginario particular sobre los acontecimientos, lo cual también influye en las formas de la representación. A esto se suma que, a nivel de opinión pública, el mensaje es transmitido por un periódico específico, escogido como interlocutor por parte del movimiento mismo y frente a un público que, a su vez, tiene ciertas expectativas.

Al *corpus* central de imágenes representado por la entrevista, se han ido sumando, a lo largo del proceso de investigación, muchas imágenes sobre las cuales no me detendré en un análisis específico sino que se usarán más bien como referencias. De entrada cabe aclarar que en la primera y en la segunda mitad de la tesis las fotografías cumplen una función diferente. Si en la primera parte las fotografías tienen una función que no dudaría en definir ilustrativa, en los dos últimos capítulos será donde me detendré más en la que llamo “interpretación histórico- iconológica”. Un paso importante de la investigación ha sido ubicar las imágenes adentro del archivo, observando las secuencias, las tomas que han sido descartadas al momento de la edición, o otras que al parecer no tienen relación pero que finalmente resultan estrechamente vinculadas con la historia del movimiento zapatista. Se trata de un elemento importante porque cada imagen asume un significado diferente al ser interpretada por sí sola, adentro de un archivo, publicada en un periódico, en una revista o en un libro.

La hipótesis de trabajo ha sido que en la construcción del discurso público *de* y *sobre* el Subcomandante Marcos existen una serie de continuidades y rupturas con respecto a la tradición

4 Gilly, Adolfo, *Historia clandestinas*, La Jornada ediciones, México, 2009, pág. 240.

nacional y regional. Continuidades y rupturas que se materializan en símbolos a nivel la representación gráfica y que, finalmente, nos remiten al discurso sobre la historia y sobre el mito. Las preguntas alrededor de las cuales se ha estructurado la investigación han sido múltiples y muchas de ellas han surgido de las mismas fotografías. ¿Cuál ha sido la relación entre la fotografía y la guerrilla en el continente latinoamericano? ¿Existen rasgos propios de las “formas de escritura” del lenguaje fotográfico sobre ese tema en el continente? ¿Cuáles han sido los actores que han participado en la construcción de esta primera imagen pública del Subcomandante Marcos? ¿De qué manera se relacionaban con el movimiento y cómo influyeron en la creación del personaje? ¿Cuáles son las características de la trayectoria personal del autor-interprete, Antonio Turok? ¿Cuáles son los símbolos que se usaron para reforzar o para resignificar la idea del “guerrillero”?

He definido entonces cuatro campos problemáticos (regional, nacional, generacional e individual) que comprenden las fuerzas en juego en la representación del líder guerrillero a nivel fotográfico y que marcan las líneas de análisis de los diferentes capítulos. Así, primero que todo me pareció importante definir el contexto regional del medio fotográfico y su relación con la historia de las guerrillas. En segundo lugar escogí describir el contexto nacional mexicano y la historia particular del medio periodístico que se hace portador del mensaje zapatista. Sin olvidar definir las características de la generación a la que pertenece el autor y las discusiones gremiales sobre el medio fotográfico que se estaban dando en ese entonces. Finalmente, después de analizar la trayectoria personal de Antonio Turok, su visión sobre la imagen y su trayectoria por Centroamérica, decidí profundizar el análisis sobre el *corpus* de imágenes publicado por el periódico *La Jornada* en febrero de 1994.

Así, el primer capítulo representa el marco más general, el regional, adentro del cual se inscribe el tema central de esta investigación: la representación del “guerrillero” en América Latina. Empezaré entonces por un problema de orden teórico metodológico que tiene que ver con el uso de las imágenes visuales como documentos para el análisis histórico, aclarando las diferencias entre términos como “fuentes”, “vestigios” y “representaciones” que tienen que ver con la distinción entre campo de la historia y campo de los estudios culturales. Optando, finalmente, por una definición de las representaciones (a las que llamaré también imaginarios) cercana más bien a la de la llamada “historia cultural”. Seguiré entonces aclarando las distinciones existentes entre “iconografía” e “iconología” términos que nacieron en el ámbito de la historia del arte y que han vuelto a ser vigentes en los años noventa en los análisis históricos que utilizan como documentos “objetos culturales” de diferentes tipos (pinturas, estampas, postales, fotografías, libros, etc..). Proponiendo para esta tesis que el análisis

iconográfico, momento descriptivo del documento, vaya acompañado del ejercicio propiamente interpretativo en lo que propongo llamar sintéticamente “interpretación histórico- iconológica”.

A partir de fuentes secundarias sobre el tema, individualaré los elementos que permiten hablar de la existencia de una “fotografía latinoamericana”. El intento es en este caso más bien sintético y quiere ilustrar las condiciones específicas del medio fotográfico en el continente sin menospreciar su inscripción en los procesos globales, pero insistiendo en los elementos formales y en los temas recurrentes que son los hilos rojos que señalan la existencia de una tradición fotográfica regional. Tradición que sigue en la época contemporánea en la que se impone el hibridismo entre dos géneros fotográficos estrechamente relacionados: la fotografía documental y el fotoperiodismo. Finalmente, el último apartado del primer capítulo está dedicado a las diferentes funciones que asume la imagen fija en la historia de las guerrillas, sin olvidar mencionar también el uso que de ellas hace la autoridad estatal.

El segundo capítulo está dedicado a describir y analizar el contexto mexicano dentro del cual se formó el fotógrafo autor de las imágenes de la primera entrevista del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y el medio que las publicó. Me ocuparé entonces de problemas relevantes para la interpretación histórico- iconológica del corpus de imágenes al centro del análisis: las condiciones de producción de la imagen en el ámbito nacional, las características de la generación a la que pertenece el fotógrafo y la experiencia del llamado “nuevo fotoperiodismo mexicano”, estrechamente vinculado a publicaciones como *La Jornada* y *Unomásuno*. Pero me pareció importante también narrar la historia, totalmente desconocida, de una agencia fotográfica que ha representado un caso interesante y original de organización independiente bajo principios de protección de los derechos de autor. Agencia que tiene una estrecha relación con la formación del periódico *La Jornada*, me refiero a *Imagen Latina*.

Antonio Turok, al momento de la entrevista con el Comité Clandestino Revolucionario Indígena (CCRI) y el Subcomandante Marcos, colaboraba ya desde hace varios años con esta agencia cuyo crédito aparece en las imágenes junto con el nombre del fotógrafo. Me pareció entonces necesario reconstruir por grandes líneas su historia pero, aunque el estudio de este caso es muy interesante, resulta difícil de llevar a cabo debido a que ya no existen archivos de ningún tipo y que entre los participantes en el proyecto existen versiones a veces inconciliables sobre un mismo tema. Finalmente, cerraré el capítulo con una reflexión que se está transformando en tema de debate en la actualidad tanto en el campo de la fotografía como en el de la conservación de los archivos fotográficos y que es el pasaje de lo analógico a lo digital. Pasaje, este último, que coincidió con la aparición a la luz pública

del EZLN. Internet y la tecnología digital son fenómenos que han sido, por cierto, hábilmente aprovechados a nivel comunicativo por el zapatismo.

El tercer capítulo está enteramente dedicado a reconstruir un panorama general del trabajo del fotógrafo Antonio Turok. A partir de sus orígenes familiares, viendo su formación y su trayectoria a lo largo de Centroamérica. Después de haberse establecido en Chiapas Turok empezó un largo viaje que lo llevó a conocer la Nicaragua del periodo posterior al triunfo sandinista (1980- 1988), volviendo a veces a Chiapas (como en 1982 cuando fotografió a los refugiados guatemaltecos en la Selva Lacandona), viajando otra vez a Guatemala (1983), para estar en El Salvador en los días de la llamada “Ofensiva Final” (noviembre de 1989). Se trata de lo que Turok define como su “periodo político” y que se concluye justamente con el zapatismo. Tomaré entonces en consideración diferentes imágenes para ver las características del trabajo del fotógrafo en la región, y reconstruir así la “mirada” con la que llega a retratar al movimiento y a su líder.

En el cuarto capítulo empezaré analizando algunas imágenes del mismo autor sobre el zapatismo, pero anteriores a enero de 1994. Además de aclarar la relación existente entre los directivos del periódico *La Jornada* y el zapatismo, explicaré las razones de la elección de este periódico como uno de los interlocutores más importantes del movimiento. Por otro lado me pareció necesario, sobre todo a partir de algunos comentarios y documentos, reconstruir el contexto de la “visión de la derrota” de los movimientos armados que caracterizó los años posteriores a la caída del sandinismo, a la luz de las críticas internas a la lucha guatemalteca y de las negociaciones de los procesos de pacificación en El Salvador. Fue con esta “visión de la derrota” que algunos vivieron, desde la misma izquierda, el nacimiento de la que Zaid ha llamado “la primera guerrilla posmoderna”.⁵

La interpretación histórico-iconológica se centrará entonces en dos momentos claves, la aparición a la luz pública (enero de 1994) y la primera entrevista (febrero de 1994), a la cual se dedica el último capítulo. Entre el 2 de enero, fecha de publicación de la noticia de la toma de las cuatro cabeceras municipales chiapanecas, y el 4 de febrero cuando se empieza a publicar la entrevista con Marcos y el CCRI no existen muchas imágenes del Subcomandante. Lo que sí hay son algunas caricaturas, razón por la cual me pareció importante mencionarlas. Además, entre el acto espectacular de la toma de San Cristóbal y la entrevista, el mismo periódico *La Jornada* publicó los comunicados del EZLN. Estos comunicados contribuyeron de manera significativa, como lo veremos en su momento, a la construcción imaginaria y a la representación misma del líder y del movimiento en la

5 Zaid, Gabriel, "Chiapas. La primera guerrilla posmoderna", Revista *Claves*, Núm. 44, España, 1994, pp. 22-34.

opinión pública. Me pareció importante entonces reconstruir por un lado los acontecimientos y las formas en que se presentaron, y por el otro cruzar el análisis de las imágenes con los comunicados. Mismos que metaforizan, a nivel del lenguaje escrito, símbolos que se imponen en la representación visual.

Existen de hecho símbolos, signos e imágenes que entran al juego de la creación identitaria del zapatismo, como de cualquier movimiento social, y que se interpretarán y analizarán en el último capítulo de esta tesis. Desde la sociología el investigador Chihu Amparán señala algo importante respecto al tema que aquí me interesa, y es que los intentos de “movilización simbólica” acompañan a todo movimiento moderno. Desde el uso de las casacas militares por parte de los comunistas rusos y chinos hasta “el esplendor pagano de los jefes fascistas”, “el simple paño caqui” de los nacionalistas indios y las “descuidadas barbas” de los guerrilleros latinoamericanos. Pero dado que los movimientos sociales “se proponen reemplazar un sistema de creencias dominante que legitima el *statu quo* por otro alternativo que apoye el cambio provocado por la acción colectiva”, observa el autor, los líderes del movimiento “viven los atavíos y ostentan los símbolos de la revuelta para ganar apoyo y distinguirse de sus enemigos”. Se trata de lo que el autor define como “política de significación”.⁶

Resultará ilustrador entonces, al analizar la construcción del Subcomandante Marcos propuesta por el periódico *La Jornada* en febrero de 1994, señalar algunos elementos centrales en la representación visual y que establecen, a nivel simbólico, una serie de referencias históricas a las tradiciones de lucha del pasado y a su construcción mítica. Como subraya el historiador francés Serge Gruzinsky en su libro *La guerra de las imágenes*, la cultura de la imagen está preñada de cálculos políticos e ideológicos. Como representación la imagen es una “señal”, un “marcador cultural”, al mismo tiempo que es un instrumento, un objeto cuya circulación juega con las identidades, los valores y los sentidos. Hay que tomar en cuenta entonces la larga trayectoria que tiene la imagen desde la “edad barroca” hasta la contemporánea, la cual

instaura una presencia que satura lo cotidiano y se impone como realidad única y obsesionante. Como la imagen barroca, renacentista o muralista, también ella retransmite un orden visual y social infunde modelos de comportamiento y de creencias, se anticipa en el campo visual a las evoluciones que aún no han dado lugar siquiera a elaboraciones conceptuales o discursivas.⁷

6 Chihu, Amparán (coord.), *El análisis de los marcos en la sociología de los movimientos sociales*, UAM- CONACYT- Porrúa, Mmexico, 2006, pág. 35.

7 Gruzinsky, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristobal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*, FCE, México, 1994, pág. 52.

Como se podrá apreciar a lo largo de este trabajo, no se trata de enfatizar únicamente el aspecto testimonial de la fotografía. Al tomar en consideración los diferentes actores que entran a la representación (el mismo sujeto representado, el periódico, el autor y el público) se hace por el contrario hincapié en como la construcción imaginaria propuesta por la imagen fotográfica no resulte nada inocente. El sólo autor, seleccionando culturalmente y organizando estéticamente el fragmento del mundo visible que elige registrar, ya convierte al testimonio fotográfico en el resultado de un acto creativo individual y a la vez colectivo. Así, el testimonio obtenido queda marcado por la visión del mundo del fotógrafo. Lo mismo pasa, y vale la pena volver a repetirlo, con los demás actores que entran al juego de la representación. Finalmente, como bien observa el investigador brasileño Boris Kossoy, el binomio “testimonio/creación” se encuentra indisolublemente amalgamado en la imagen, y ésta es una condición intrínseca de la representación fotográfica.⁸

8 Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Biblioteca de la Mirada, Buenos Aires, 2001, pág. 101.

Capítulo 1

Fotografía y guerrilla en América Latina

Imagen 1



Marc Ferrez, Pinos gigantes del Paraná, Brasil, 1879, Col. Hack Hoffenberg, Nueva York, en: Billeter, Erika, "Canto a la realidad", Lunweg, España, 2003.

Imagen 2



Fernando Paillet, Boliche, Buenos Aires, Argentina, 1900, Archivo de la Kunsthaus, Zürich, en: Billeter, Erika, "Canto a la realidad", Lunwerg, España, 2003.

Imagen 3



Martín Chambi, La familia de Ezequiel Arce con su cosecha de papas, Cuzco, 1934, Col. Familia Chambi, en: Billeter, Erika, "Canto a la realidad", Lunwerg, España, 2003.

Imagen 4



Agustín Casasola, Entrada de Emiliano Zapata en la Ciudad de México, 1914, Archivo Fotográfico de la Kunsthaus, Zürich, en: Billeter, Erika, "Canto a la realidad", Lunweg, España, 2003.

Imagen 5



Álbum policíaco con integrantes de guerrillas urbanas y militantes de la Liga 23 de Septiembre elaborado por la DFS y publicado en el periódico "La Prensa" el 20 de junio de 1976, en: Castellanos, Laura, "México armado", ERA, México, 2008.

Imagen 6



Alberto Díaz (Korda), El guerrillero heroico, La Habana, 5 de marzo de 1960, Colección del autor, en: Billeter, Erika, "Canto a la realidad", Lunweg, España, 2003.

Imagen 7



Autor desconocido, Primera reunión de la NORC, Guatemala, Mayo de 1964, cortesía del profesor Arturo Taracena.

Imagen 8



Rodrigo Moya, Sierra de Falcón, Venezuela, 1966, en: Moya, Rodrigo, "Foto Insurrecta", El Milagro, Italia, 2004.



Rodrigo Moya, Sierra de Falcón, Venezuela, 1966, en: Moya, Rodrigo, "Foto insurrecta", El Milagro, Italia, 2004.

Imagen 9



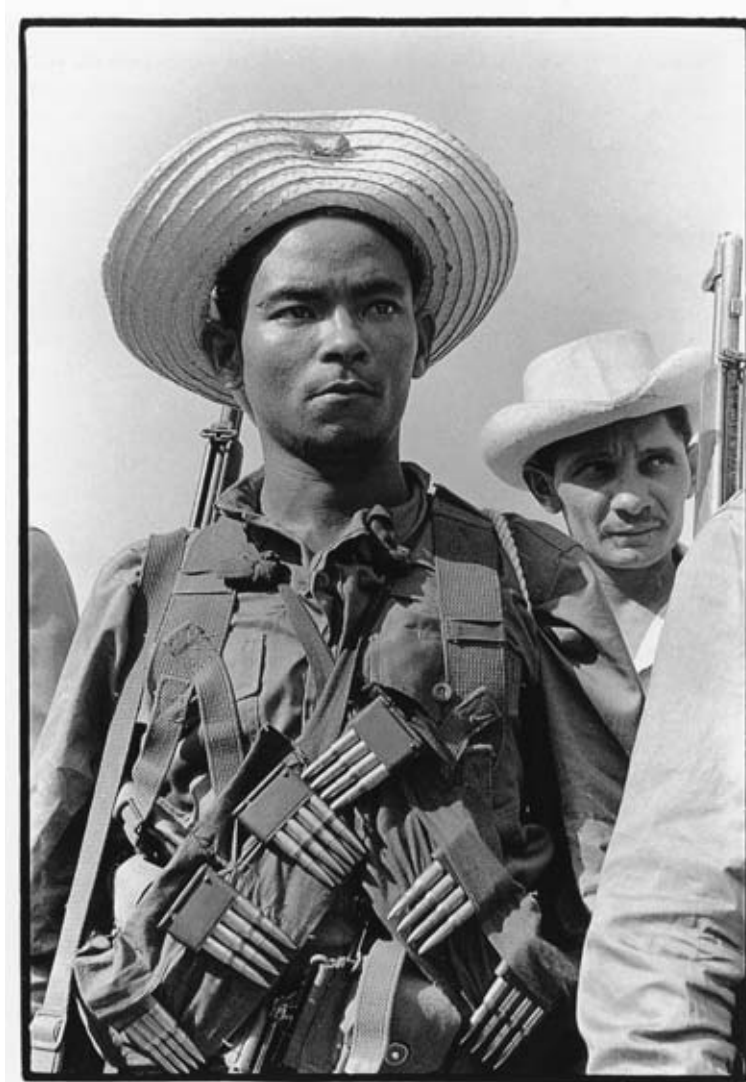
Rodrigo Moya, Sierra de Minas, Guatemala, 1966, en: Moya, Rodrigo, "Foto Insurrecta", El Milagro, Italia, 2004.

Imagen 10



Raúl Corrales, Caballería, Cuba, 1960, en: Catálogo del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Consejo Mexicano de Fotografía A.C., México, 1979.

Imagen 11



Raúl Corrales, Bandoleros, Cuba, 1959, en: Catálogo del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Consejo Mexicano de Fotografía A.C., México, 1979.

1.1 “Fuentes”, “vestigios y “representaciones”: la fotografía como documento histórico

Este primer apartado está dedicado a algunos problemas de orden teórico- metodológico relacionados con la decisión de tomar la fotografía como documento para el análisis histórico de la representación del guerrillero. Antes que nada quisiera especificar desde dónde se escribe esta tesis. Mi formación de Licenciatura es en Historia Contemporánea y el departamento universitario donde estudié ha sido marcado por los estudios vinculados a la llamada “Nueva Historia”, relacionada en Europa a los análisis sobre el periodo de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto. En Bologna, ciudad donde estudié, las materias de estudio se centraban entonces sobre todo en los análisis de la lucha y de la memoria antifascista en Italia.

La ruptura del llamado “paradigma rankeano” en la disciplina histórica (según el término puesto en circulación por Thomas Kuhn, el historiador americano de la ciencia) es un supuesto de la existencia misma de un departamento de Historia dedicado a la época contemporánea, y por ende de mi formación como historiadora. Tal ruptura se relaciona con un punto importante para esta investigación y que tiene que ver con el plan historiográfico, en este caso con el uso de la imagen fotográfica como documento. Sin profundizar en el difícil campo de la “historia desde abajo”, que tuvo su auge a partir de los años sesenta y que ha sido un tópico de la “Nueva Historia” más allá de las fronteras francesas donde ésta tuvo su origen, la ruptura de este paradigma tuvo que ver con la crítica y el replanteamiento del concepto de “fuente histórica”. Es bien sabido que uno de los supuestos del paradigma rankeano ha sido una idea que ha marcado toda la disciplina y la historiografía hasta hoy en día: la de la existencia de una “Verdad Histórica” a la que los historiadores podían acudir como a una “fuente” pura, misma que se asentaba en las instituciones y en los archivos oficiales de los gobiernos nacionales.

El fin del positivismo conllevó el interés para lo interdisciplinario y el contacto con estudios “otros”, sobre todo la antropología, significó una multiplicación de la cantidad y del tipo de documentos. De ahí el interés por la historia oral, las imágenes, la literatura, el cine y todos los etcéteras posibles. Según el historiador inglés Peter Burke las diferencias entre el paradigma propuesto por Von Ranke (1795- 1886) y el de la llamada “Nueva Historia” se pueden resumir en siete puntos que me parece importante señalar. Primero que todo, con respecto al tema se podría decir que la “historia rankeana” se ocupaba exclusivamente de la política, mientras la “Nueva Historia” se interesa por cualquier actividad humana.

Luego, si por un lado existe una narración de acontecimientos, por el otro se impone el análisis

de estructuras. Mientras la historia tradicional presenta un punto de vista “desde arriba” (las “grandes hazañas” de los “grandes hombres”, “estadistas”, “generales”, “eclesiásticos”), la “Nueva Historia” se interesa por una historia “desde abajo” cuyos protagonistas somos cualquiera de nosotros. Con respecto al problema de las “fuentes”, los historiadores del paradigma tradicional sostienen que el análisis sólo debería basarse en documentos provenientes de los gobiernos y conservados en archivos oficiales. La “historia desde abajo”, por el contrario, señala las limitaciones de este tipo de documentación (necesariamente sesgada por las instituciones que la produjeron) y reivindica al mismo tiempo para sí el uso de nuevos tipos de documentos más idóneos para analizar los nuevos sujetos de interés (la historia oral, las imágenes, las canciones, etc...).

En lugar de una explicación causal en la que el punto central es el actuar del individuo y del acontecimiento específico, señala Burke, los historiadores más recientes se ocupan a menudo de movimientos colectivos y de “tendencias” y en lugar del punto de vista supuestamente neutral del “historiador rankeano”, han marcado lo ineludible de la perspectiva particular del investigador. Finalmente, desde el punto de vista de la disciplina y de su organización académica, se ha pasado de la profesionalización del historiador con sus departamentos especializados a la idea de devolver la voz a “los de abajo” al mismo tiempo en que se subraya la importancia de los estudios “interdisciplinarios”.⁹ No se trató, por cierto, de declarar “el fin de la historia” sino de abrir el campo de estudios. Apertura que llega sin duda, a veces, a causar mareos y hasta dolores de cabeza (véase el caso de la “psicohistoria”, por ejemplo). Sin embargo, el uso de nuevos tipos de documentos le ha restituido fascinación e imaginación a la disciplina, separándole del tan temido (y aburrido) listado de acontecimientos y poniendo al centro de su interés la construcción y el actuar de los sujetos mismos de la historia.

En el libro intitulado *Visto y no visto* Burke sostiene a nivel teórico e ilustra a través de una serie de ejemplos como, al igual que los textos o los testimonios orales, las imágenes son una forma importante de documento histórico porque reflejan un “testimonio ocular”. Hace más de un siglo, afirma Burke, el historiador holandés Gustaaf Renier (1892- 1962) sostuvo que convendría sustituir la idea de fuentes por la de “vestigios” del pasado en el presente. El término “vestigio” designaría específicamente cierto tipos de documentos entre los cuales se encuentran los manuscritos, los libros impresos, los edificios, el mobiliario, el paisaje y diversos tipos de imágenes (pinturas, estatuas, grabados o fotografías). Pero “los historiadores no pueden ni deben limitarse a utilizar las imágenes

⁹ Burke, Peter, *Formas de hacer historia*, Alianza Editorial, 2da edición, Madrid 2000, pág. 15-20.

como testimonios en sentido estricto” afirma agudamente Burke, “Pinturas, estatuas, estampas, etc., permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado”.¹⁰

En la recopilación de ensayos intitulada *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe*, el investigador Tomás Pérez Vejo recupera las discusiones antes citadas y las relaciona con el tema de los “imaginarios” y de las “representaciones”. El mundo social vivido, subraya Pérez Vejo, no es tanto una realidad tangible como una “representación” de éste. Esta representación del mundo no tiene por qué ser un discurso racional sino que descansa en algo previo que el autor identifica con el “imaginario social”. Siguiendo a la definición propuesta por Bronislaw Baczko, ese autor acepta que el “imaginario” es la forma en que una sociedad ordena las representaciones que hace de sí misma. Y es precisamente aquí donde entran en juego las imágenes visuales, afirma Pérez Vejo.

Un imaginario social, entendido como aquello que pone orden en las representaciones que una sociedad hace de sí misma y de su estructura social, se construye en imágenes mentales, cuya recuperación sólo es posible a través del testimonio de las imágenes visuales. Las imágenes resultan así *vestigio* no sólo de la forma en que la sociedad se vio a sí misma, sino también, y quizás sobre todo, de la forma en que determinadas imágenes fueron construidas hasta ser capaces de interpretar y dar sentido a una realidad social específica.¹¹

La imagen, tanto visual como escrita, no refleja entonces la realidad sino que es el material mismo con el que la realidad ha sido construida. Pérez Vejo concluye entonces que las imágenes son el “vestigio”, no sólo de las sociedades del pasado, “sino también de la forma en que estas sociedades cambiaron y de los sucesos que permitieron o impidieron estos cambios”. A través de ellas podemos seguir, por ende, la construcción tanto de categorías biológicas como de categorías sociales. Ahora bien, el concepto de “representación” está relacionado en el ámbito latinoamericano con el campo de los llamados “estudios culturales”. De hecho, según el *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* la “representación” es el resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o un símbolo que se instaura como “doble” de una presunta “realidad” o de un “original”.

En otras palabras, la “representación” ocurre a través de un proceso de percepción e interpretación de un referente, el objeto representado. Pero la “representación” constituye, al mismo

10 Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 17.

11 Pérez Vejo, Tomás, “Imágenes e historia social: una reflexión teórica, en Camacho Navarro, Enrique (Coord.), *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, CcyDEL- UNAM- Edere, México, 2006, pág. 78.

tiempo, la estructura de comprensión a través de la cual el sujeto mira al mundo: sus cosmovisiones, su mentalidad, su “percepción histórica”. Esta estructura se encuentra finalmente expresada en el lenguaje, cuya función sería la de “representar” el acto mismo de cognición del sujeto. La “representación” se hace así portadora de un significado que se materializa en el uso del lenguaje, sea escrito, visual, auditivo, corporal, etc...¹²

La distinción entre campo de los “estudios culturales” y “campo de la historia” me parece vinculada, en el ámbito de los estudios latinoamericanos, a una distinción artificial y basada en aquél paradigma tradicional de la historia del que hablé ya anteriormente. En este sentido, me parece importante destacar un elemento puesto en luz por el Profesor Ricardo Pérez Montfort en su libro *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850- 1950* (CIESAS, México, 2008). Según el profesor Pérez Montfort, la “historia de lo cotidiano”

ha sido una práctica de los historiadores mexicanos desde hace mucho tiempo. Sin embargo, como subdisciplina de la historia, bien puede considerarse hija del siglo XX (...) el rescate de lo particular o singular en las prácticas humanas en México, ha ocupado el interés de un sinnúmero de trabajos historiográficos desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días (...) tanto las fuentes tradicionales como las alternativas o no convencionales se han utilizado indistintamente, y puede decirse que los historiadores han podido hacer uso de éstas según su propio entender.¹³

La “historia de lo cotidiano” es entonces para Pérez Montfort una historia cultural que hace uso tanto del arte como del pensamiento, del lenguaje y de la literatura, de las costumbres y de las tradiciones, de las representaciones, de las creencias y de los estereotipos. Pero para entender cada una de estas áreas del quehacer humano es necesario conocer los contextos en los que éstas se expresan. Por esta misma razón, y de acuerdo con el historiador Burke en *Formas de hacer historia*, Pérez Montfort subraya que no pueden separarse las expresiones culturales del resto de los elementos que forman el discurso histórico. Es decir que no son independientes de la política ni de la economía y menos del entorno social y cultural. Así, al hablar de lo cotidiano se muestran diversos puntos de vista que permiten conocer una dimensión “polifónica” (según el término empleado por Bajitin) de los contextos

12 Según estos autores “El campo de la historia suele distinguirse de la literatura por su función de representar la realidad del pasado. Por esto mismo se trata de una disciplina sensible al problema de la representación y a corrientes teóricas que, a partir del posestructuralismo, han postulado un acceso al pasado necesariamente mediado. A partir del positivismo, la búsqueda de objetividad impuso que la representación histórica, el relato histórico, se remitiera a fuentes escritas, documentos que atestiguaran y validaran científicamente una verdad histórica.” Entre las corrientes del estudio de la “representación” en el campo político los autores señalan tres teorías generales: la mimética, la intencionalista y la constructivista. En Szurmuk, Mónica y McKee, Irwin Robert, *Diccionario de Estudios culturales latinoamericanos*, México, Instituto Mora- Siglo XXI, 2009.

13 Pérez Montfort, Ricardo, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850- 1950*, CIESAS, México, 2008, pág. 9.

históricos que rodean, que forman parte integral del acontecer humano y que demuestran la vinculación entre las expresiones culturales y la cotidianidad histórica.

Como ya lo señalé al inicio de este apartado, fue a partir de los años setenta cuando se dio en la disciplina un "giro antropológico". Así, a finales de los años ochenta, se empezó a utilizar el nombre de "Nueva Historia Cultural" donde el adjetivo "nueva" sirvió para diferenciarla sobre todo de las viejas formas de hacer historia cultural (vinculadas al estudio de los clásicos y de los grandes esquemas culturales o de las civilizaciones). Pero el adjetivo "cultural" la diferenciaba también de la historia intelectual y de la social, sugiriendo poner el acento en las mentalidades o los sentimientos más que en las ideas o en los sistemas de pensamiento. La obra de cuatro autores ha sido particularmente relevante para los cultivadores de este tipo de historia: Mijail Bajitin, Norbert Elias, Michel Foucault y Pierre Bourdieu.¹⁴

Estos autores subrayaron la importancia de las formaciones discursivas y de la semiótica aplicada a los estudios de las prácticas sociales, así sus obras resultaron fundamentales para re-definir el campo de estudio. En América Latina la tradición de la historia cultural se hace derivar del "ensayo de ideas" que tuvo exponentes inolvidables como José Carlos Mariátegui y José Martí. Aquí, la disciplina ha tenido fortuna sobre todo en los estudios sobre la violencia (la "violentología", nacida en Colombia con la obra de Guzmán), sobre la modernidad (como es el caso de Beatriz Sarlo en Argentina), sobre las ciudades (como en el caso de Romero), sobre la hibridación y la heterogeneidad cultural (García Canclini). Con respecto a su objeto de estudio, esta rama de la disciplina se ocupa de la producción simbólica de la realidad social latinoamericana, tanto en su materialidad como en sus procesos formativos. De esta manera cualquier objeto que pueda ser leído como un "texto cultural" y que contenga en sí mismo un significado simbólico socio-histórico, capaz de disparar formaciones discursivas, puede convertirse en legítimo objeto de estudio. Desde el arte y la literatura, las leyes y los manuales de conducta, los deportes, la música y la televisión, hasta las actuaciones sociales y la estructura del sentir (o del sentimiento, como lo dice Sarlo).¹⁵

En este punto me parece importante retomar el concepto de "idea-imagen", propuesto por Baczko y retomado, como lo mencioné, en la noción de "vestigio" propuesta por Pérez Vejo para el campo de la historia cultural:

a todo lo largo de la historia las sociedades se entregan a un trabajo permanente de

14 Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Paidós, España, 2006, pág. 71.

15 Rios, Alicia, "Los estudios culturales y el estudio de la cultura en América Latina". En Mato, Daniel, *Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder*, CLACSO-CEAP-FACES, Venezuela, 2002. Texto disponible en formato pdf: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/rios.doc>

invención de representaciones globales, como las "ideas – imágenes" a través de las cuales las sociedades se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder, elaboran modelos formadores para miembros, como por ejemplo el "guerrero valiente", el "buen ciudadano", el "militante sacrificado", etc... Representaciones de la realidad social y no simples reflejos de ésta. Inventados y elaborados con materiales sacados del fondo simbólico, y que tienen una realidad específica, que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social.¹⁶

Según esta definición, las imágenes no dan acceso directo al mundo social sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época. Su uso se enfrenta entonces al problema de hacer una distinción entre representaciones de "lo típico" e "imágenes de lo excéntrico", como lo simplifica el historiador inglés Peter Burke. Así, la imagen material o literal constituiría un buen testimonio de la "imagen mental" o metafórica del *yo* o del *otro*.¹⁷ La postura desde la que Burke escribe supone también que las imágenes no son un reflejo de una determinada realidad social, ni un sistema de signos carentes de relación con esta realidad, sino que "ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos". Dan testimonio a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo o un grupo de individuos ven al mundo social, o incluso el mundo de su imaginación. Aceptamos entonces aquí la definición de la imagen como producto histórico que debe ser situado en una serie de contextos, pero considerando al mismo tiempo el problema del ámbito de difusión y el de la interpretación.¹⁸

Cabe señalar que según la investigadora mexicana Laura González en la época pos-moderna y pos- estructuralista de la década de los ochenta, la imagen fue vista como documento en cuanto signo que se describe en términos semióticos. Así el sentido de la imagen pasaba a depender de la relación variable de múltiples agentes involucrados en su producción e interpretación. Entraban entonces en juego nuevos factores por considerar: el productor con su ideología y su relación con la realidad representada; el medio técnico y las convenciones de representación, el ámbito de difusión; y el público

16 Baczko, Bronislaw, cit en Escobar Villegas, Juan Camilo, *Lo imaginario entre las ciencias sociales y la historia*, Cielos de Arena, Colombia, 2000, pág. 67. Para el colombiano Juan Camilo Escobar, en su estudio sobre la "historia de los imaginarios" de la Escuela de *Los Annáles*, lo imaginario como conjunto de imágenes visuales o iconográficas, debería llamarse *imagería*. En vez que lo imaginario como discurso pragmático ligado a una institución, por ejemplo un partido político o un grupo religioso debería ser llamado *ideología*. Como manera de reaccionar frente al mundo y en una sociedad dada, debería ser designado por el término de *mentalidad*. Lo imaginario en tanto que conjunto de objetos y prácticas metafóricas y alegóricas debería llamarse *simbólica*. Y, finalmente, lo imaginario en tanto que recuerda cosas pasadas, cuentos, narraciones, normalmente orales, debería llamarse *memoria colectiva*. Puede concluirse que el imaginario, para Escobar, es lo que hemos llamado un conjunto de *ideas mentales*, un conjunto que siempre se mueve entre lo consciente y lo inconsciente, que se encuentra a un lado del pensamiento ilustrado. "Imágenes mentales que se insinúan y que cuando se creen encarnar identidades, cuando de racionalizan, se llaman *ideologías*, cuando de metaforizan se vuelven símbolos y cuando se recuentan se convierten en *memoria colectiva*". *Ibidem*, pág. 116.

17 Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 37.

18 Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 134 y pág. 239.

receptor con su ideología.¹⁹

Desde la llamada “historia cultural” Roger Chartier, en su análisis de los textos de buhonería y de las formas de lecturas de los mismos, propone otro punto de vista que me parece importante señalar aquí. Chartier propone una definición de “historia cultural” que se opone punto por punto a la perspectiva de los *Annáles* que, según el autor, acaba poniendo al centro de todo el individuo, rechazando las ciencias sociales y reafirmando la primacía de lo político. Se opone también a la noción de “mentalidades” que acabaría, por otro lado, en un análisis de estructuras donde predominan las generalizaciones superficiales. La “historia cultural” propuesta por Chartier es algo más complejo porque por un lado considera al individuo en su inscripción en el seno de las dependencias recíprocas que constituyen las configuraciones sociales a las que él pertenece. Pero por el otro coloca en lugar central la cuestión de la articulación de las obras, las representaciones y las prácticas con las divisiones del mundo social, incorporadas y producidas por los pensamientos y las conductas. Chartier se apoya finalmente en una definición de la “cultura” que remite a la obra de Norbert Elias.

El trabajo de Elías articula, en efecto, dos significaciones que se entrecruzan según Chartier en el uso del término “cultura”. La primera es la que apunta a las obras y a los gestos que, en una sociedad, atañen al juicio estético o intelectual. La segunda indica “las prácticas cotidianas sin calidad que tejen la trama de las relaciones cotidianas y expresan la manera en la que una comunidad singular, en un tiempo y en un espacio, vive y reflexiona su relación con el mundo y la historia”. Para este autor las “representaciones” nunca mantienen una relación de inmediatez y de transparencia con las prácticas sociales que dan a leer o ver. Sino que todas remiten a las modalidades específicas de su producción (comenzando por las intenciones que las habitan, hasta los destinatarios a quienes ellas apuntan, a los géneros en los cuales ellas se moldean). “Descifrar las reglas que gobiernan las prácticas de la representación es entonces una condición necesaria y previa a la comprensión de la representación de dichas prácticas”.²⁰

Cabe destacar un elemento importante al respecto. Los “materiales documentos”, como propone llamarle Chartier, obedecen a “procedimientos de construcción donde se emplean conceptos y obsesiones de sus productores y donde se marcan las reglas de escritura particulares al género que señala el texto”. Son justamente estas “categorías de pensamiento” y estos “principios de escritura” los que hay que señalar, según el autor, antes de realizar cualquier lectura “positiva” del documento. Lo

19 González, Laura, "Vanitas y documentación", en De la Peña, Ireri (coord.), *Ética, poética, prosáica. Ensayos sobre la fotografía documental*, Siglo XXI, México, 2008, pág. 58.

20 Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, España, 1992, pág. VIII.

real adquiere entonces un nuevo sentido: “aquello que es real, en efecto, no es (o no es solamente) la realidad que apunta el texto sino la forma misma en que lo enfoca dentro de la historicidad de su producción y la estrategia de su escritura”.²¹

Finalmente, la noción de “representación colectiva” autorizaría a articular tres modalidades diferentes de la relación con el mundo social:

en primer lugar, el trabajo de clasificación y de desglose que produce las configuraciones intelectuales múltiples por las cuales la realidad está contradictoriamente construida por los distintos grupos que componen una sociedad; en segundo, las prácticas que tienden a hacer reconocer una identidad social, a exhibir una manera propia de ser en el mundo, significar en forma simbólica un estatus y un rango; tercero, las formas institucionalizadas y objetivadas gracias a las cuales los “representantes” (instancias colectivas o individuos singulares) marcan en forma visible y perpetuada la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase.²²

La posición de Chartier me parece articular de la manera más compleja los diferentes elementos que hay que considerar a la hora de analizar desde una perspectiva histórica un objeto cultural. Aunque la noción de “material-documento” me parece indicar de la manera más exacta el acercamiento a la fotografía que propongo en esta investigación, a lo largo del texto me referiré a las imágenes simplemente como documentos. Desde el punto de vista metodológico el problema de la “lectura” y del análisis del “público” no se ha resuelto todavía. Sin embargo, las reflexiones acerca de la lectura como otra significación de la obra y del público como sujeto activo en el consumo y, por ende, en la producción misma de los objetos culturales son un aspecto sugerente tratado de manera coherente por este autor.

Finalmente, desde la sociología, Alberto Melucci simplifica así el interés para los estudios sobre la “cultura” de los movimientos sociales: "Interest in cultural analysis corresponds to a shift toward new questions about how people make sense of their world? How do people relate to texts, practices, and artifacts so that these cultural products are meaningful to them? And, ultimately, how do they produce meaning?".²³ En este sentido me parece importante señalar desde ahora que las imágenes, y particularmente las fotografías, han jugado un papel importante en los procesos de formación de la identidad colectiva de los movimientos armados, tanto en su discurso *hacia adentro* como en su discurso *hacia afuera*. Como se desprende de la cita anterior, se tratará en definitiva de proponer un

21 *Ibidem*, pág. 41.

22 *Íbidem*, pág. 57.

23 Melucci, Alberto, “The process of collective identity”, en *Social Movements and Culture*, edited by H. Johnston and B. Klandermans - University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995, pág. 42.

análisis de tipo más bien cualitativo – descriptivo.

1. 2 Iconografía e iconología

A nivel teórico metodológico quisiera aclarar otro punto importante que tiene que ver con lo anteriormente discutido y que es la diferencia que se hace, en el ámbito académico, entre *iconografía* e *iconología*. Esta diferencia se basa tanto en las disciplinas que de ellas se ocupan como en la metodología que se usa para analizar el documento visual. Sin embargo, me parece que la una no excluya la otra sino que representan pasos importantes para lograr una interpretación histórica de las imágenes fotográficas. En esta doble “arqueología” de la imagen como documento y como testimonio visual, se toman en realidad en cuenta dos aspectos de la misma medalla. Por un lado se hace hincapié en los aspectos formales y por el otro en el “significado intrínseco” de la imagen. Según el investigador brasileño Boris Kossoy el análisis iconográfico tiene como meta “detallar e inventariar sistemáticamente la imagen en sus elementos icónicos formativos”. En esta parte del análisis prevalece por lo tanto el aspecto literal y descriptivo, y el asunto registrado es situado precisamente en el espacio y en el tiempo, resultando por ende correctamente identificado.

La iconografía se sitúa entonces a nivel de la descripción (historia del arte) y no de la interpretación (estética y semiótica), como enseñó el historiador y crítico de arte Erwin Panofsky. Refiriéndose a la representación pictórica, explica Kossoy, en los años noventa revivió el viejo término de “iconología” creado por el citado autor (Panofsky) como un método de interpretación que proviene de la síntesis más que del análisis. Las sugerencias metodológicas indicadas por Kossoy resultan bastante obvias y, sin embargo, me parece importante resumirlas. Para poder sistematizar las informaciones sobre los documentos visuales el investigador sugiere primero que todo dar la referencia visual del documento y aclarar su procedencia. Además, para cada imagen habrá que especificar el estado de conservación y su identificación (donde ésta exista). Finalmente, resultará necesario proporcionar también informaciones referentes al asunto fotografiado, al fotógrafo y a la tecnología empleada para la realización de la imagen.²⁴

Pero antes de seguir me parece importante destacar un elemento significativo, es decir, la relación entre análisis de la imagen y análisis del texto literario que está en las orígenes mismas de la historia de los términos aquí analizados. El grupo más importante de iconógrafos se formó en Hamburgo (Alemania) en los años inmediatamente anteriores a la toma del poder del Nazismo. Participaron en el Aby Warburg (1866- 1948), el ya mencionado Erwin Panofsky (1892- 1968), Edgard

²⁴ Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Biblioteca de la mirada, Argentina, 2001, pág. 74.

Wind (1900-1971) y el filósofo Ernst Cassirer (1874- 1975). La aproximación a las imágenes del grupo de Hamburgo se pueden resumir en el ensayo publicado por Panofsky en 1939, en el cual el autor distingue tres niveles de interpretación, correspondientes a otros tantos niveles de significado de la obra. El primero sería la “descripción pre- iconográfica”, relacionada con el “significado natural” y consistente en identificar los objetos (tales como árboles, edificios, animales y personajes) y las situaciones (banquetes, batallas, procesiones).

El segundo nivel sería el análisis iconográfico en sentido estricto, relacionado con el “significado convencional” (reconocer por ejemplo que una cena es la Última cena o una batalla la Batalla de Waterloo). El tercero y último nivel correspondería a la interpretación propiamente iconológica, que se distingue de la iconográfica en que a la iconología le interesa el “significado intrínseco”. En otras palabras le interesan “los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica”, a saber las representaciones colectivas de las que hablaba anteriormente.²⁵

Es justamente en este nivel donde las imágenes pueden proporcionar a los historiadores un testimonio útil, y de hecho indispensable. Pero hay que señalar un detalle importante y es que lo que hicieron Panofsky y sus colegas fue aplicar, o adaptar, al mundo de las imágenes la tradición alemana de interpretación de los textos. Efectivamente la imagen, como el texto literario, es un producto cultural de las sociedades y, por esto mismo, ambos han de leerse en clave histórica. A nivel de este análisis habrá entonces que tomar en cuenta primero que todo los diferentes contextos y las condiciones de producción del documento analizado. Pero, como lo señala el historiador Peter Burke, para poder interpretar los mensajes es menester estar familiarizado con los códigos culturales.

Como para el caso de la literatura, cabe interpretar el documento visual a la luz de los diferentes actores que intervienen en su “escritura”: el gestor, el autor y el público. No hay que olvidar la centralidad, en ambos tipos de textos (el literario y el visual), del lenguaje y del empleo de recursos formales como pueden ser la metonimia y la metáfora. Según el llamado “contrato de lectura” del crítico francés Philippe Lejeune, los “paratextos” (título y subtítulo, imágenes o mapas presentes en un texto literario) establecen un pacto entre el lector y el autor que se expresa en el uso de códigos específicos (por ejemplo el uso de la primera persona en un texto que se presenta como autobiografía, etc...).²⁶ El mismo razonamiento se puede aplicar para la imagen fotográfica y en dado caso que haya sido publicada habrá que tomar en cuenta los textos y los paratextos que la acompañan (el pie de foto o

25 Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 45.

26 Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986.

el título, el artículo). Cada lenguaje fotográfico tiene, además, un código de representación específico que establece una clave de interpretación posible para el observador.

Fotógrafos centrales para esta investigación, como Antonio Turok y Marco Antonio Cruz, hicieron un paralelo explícito entre la fotografía y la poesía durante las entrevistas que realizamos. Turok, que es el autor que más me interesa, dijo por ejemplo:

Si yo hago una comparación de la fotografía, digamos con otros métodos de creación, con otras disciplinas creativas, creo que la fotografía se acerca más a un poema. Mientras que el cine es más como una especie de novela (...) la foto me recuerda mucho a la poesía. Es difícil de entender y a muy poca gente ya le interesa. Entonces yo diría que hacer fotografía es el equivalente en literatura de hacer poesía. Cuando lees un libro de poesía, un poema no necesariamente tiene que ver con el otro y sin embargo el autor lo cree. Por ésto le pone un título a su libro, porque cree que todas tienen algo que ver con la otra.²⁷

Y como para el caso de la poesía, el arte según Turok no va a descrédito del compromiso que el fotógrafo debe mantener con la sociedad y la realidad que lo rodean. Pero la afirmación anterior nos avisa de un dato importante que es que su lenguaje fotográfico ha de leerse también como un lenguaje simbólico sobre todo si se trata de un “discurso visual” donde la construcción del *corpus* de imágenes (un libro fotográfico por ejemplo) depende del fotógrafo mismo, es decir que tiene pleno “control autoral” (a este propósito veré la posición de John Mraz en la parte dedicada a la imagen en América Latina). No hay que olvidar que, como para el caso de un libro, a la hora de entrar en circulación, las imágenes impresas en un texto o publicadas en periódicos y revistas entran a formar parte de los imaginarios colectivos. Según el crítico literario anglosajón Stuart Hall “es importante estudiar cómo se representan los hechos sociales porque el modo de representarlos es constitutivo de su identidad”. Es decir que las imágenes nos hablan de las culturas y de los imaginarios que las producen y en los que juegan al mismo tiempo un papel creativo y activo.²⁸

El análisis de las imágenes como documento para la historia de los imaginarios y de las representaciones colectivas se constituye en mi opinión de dos momentos importantes. El primero que coincido en llamar “análisis iconográfico” y que es meramente descriptivo. Ahí se hace mención del soporte, de los elementos icónicos y de los recursos formales presentes en la representación visual. El segundo paso del análisis lo definiré “interpretación histórico- iconológica” ya que esta definición me parece especificar mejor el tipo de acercamiento a la imagen que aquí se propone. Se tratará de volver a tomar en cuenta los elementos icónicos primero que todo identificándolos y luego interpretándolos a la

27 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

28 Cit. En Vanden Berghe, Kristine, *Las novelas de la rebelión zapatista*, Peter Lang, Bern, 2012, pág.13.

luz de un cuadro completo que tome en cuenta los contextos, la imagen, el asunto, el autor, el gestor y las expectativas del público.

Finalmente, me parece importante señalar que el tema central de esta tesis es la historia política y la lucha por el poder porque trata la representación de un líder político en el ámbito del discurso público. En este sentido el tipo de tema escogido se podría definir “tradicional” o “rankeano”, pero la propuesta es la de reconstruir un “imaginario”, o mejor dicho una “representación colectiva”, y hacerlo usando documentos que podríamos definir, de acuerdo con Pérez Montfort, “expresiones culturales”. Como veremos, junto con las imágenes se tomarán en cuenta como documentos la literatura, los comunicados, la hemerografía y las entrevistas relacionadas con ellas para obtener, de esta manera, la mayor información en vista de su interpretación histórico- iconológica.

1.3 “Breve historia de la fotografía” en América Latina

El investigador brasileño Boris Kossoy ha demostrado que en el año de 1833 Hércules Florence ya experimentaba en Brasil con procesos fotográficos buscando un método para la impresión en serie. La idea era aprovechar la luz solar para mantener bajos los costos de producción. Según Kossoy, a raíz de su lejanía de los espacios “ideales” para el descubrimiento científico y técnico, y sin posibilidades de ver realizado su invento en la sociedad esclavista de la época, Florence nunca logró fijar la imagen en la placa. Así el invento se dio a conocer años más tarde con el nombre del francés Daguerre y la noticia se difundió rápidamente a través de América Latina. El 1 de mayo de 1839 apareció en el periódico *Xornal do Comercio* de Rio de Janeiro. En Lima se anunció el 25 de septiembre del mismo año en el diario *El Comercio*, y en México el 26 de febrero de 1840 en *El Cosmopolita*.²⁹

Al enterarse de la noticia, Florence envió un comunicado a la prensa de São Paulo y Rio de Janeiro declarando que no le disputaría la invención a nadie porque “una misma idea se le podía ocurrir a dos personas” y admitiendo no haber encontrado nunca estables sus resultados. Por su parte, la investigadora andaluza Erika Billeter considera como una característica importante en la historia de la imagen fija en el continente el hecho de que aquí el “daguerrotipo” fue promocionado por los fotógrafos mismos, quienes muy pronto empezaron a abrir sus estudios especializados en retratos.³⁰ El estudio fotográfico tuvo un papel central y algunos antiguos estudios se han convertido con el tiempo en archivos de importante valor histórico. Entre los más antiguos se encuentran el de Witcomb

29 Díaz Velasco, Elsa, “Antes del daguerrotipo, la fotografía se habría inventado en Brasil”, entrevista con Boris Kossoy, http://www.boriskossoy.com/imprensa/patrimonio_cultural.pdf, 1998, pág. 10, consultada por última vez el 11 de noviembre de 2012.

30 Billeter, Erika, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*, Lunweg, España, 2003, pág. 15.

(Argentina, 1835- 1905), el de Romualdo García (México 1852- 1930), el de Jiménez en Juchitán (México) y el de Jesús Yas y J.D. Noriega en Guatemala.

No tardaron mucho en llegar a Latinoamérica los primeros reconocimientos a nivel internacional. El brasileño Marc Ferrez (1843- 1923), por ejemplo, ha sido uno de los fotógrafos más importantes para la historia de la fotografía universal y su especialidad fueron los paisajes, las vistas y los retratos (Imagen 1). En 1876 Ferrez ganó la medalla de oro en la Exposición Universal de Filadelfia con una vista panorámica, con exposición única, obtenida gracias a una cámara gigante construida especialmente para este fin en París. Como reconocimiento de su trabajo el emperador Pedro III, quien fue su mecenas, lo nombró en 1885 Caballero de la Orden de la Rosa.

El libro, que lleva el significativo título *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana 1860 – 1993* ha marcado profundamente los estudios sobre la historia de la foto en la región. Según la investigadora Erika Billeter, autora de este texto y recopiladora del material ahí presentado, existe una especificidad de la fotografía latinoamericana que radica en la relación especial que ésta mantiene con la realidad (de ahí el título del libro). En el texto, Billeter destaca la centralidad de una serie de fenómenos históricos vinculados al desarrollo de la fotografía en el continente, primero entre todos el turismo de masa que apareció aquí muy tempranamente. El turismo y toda la estructura de consumo creada a su alrededor llevó consigo la afirmación de géneros como los paisajes y las vistas urbanas (reproducidas en las postales) que siguen siendo hoy en día un aspecto significativo del lenguaje propio de la fotografía contemporánea latinoamericana.³¹

Pero otra característica de la fotografía producida en el continente sería que muy pronto los profesionales de la imagen empezaron a salir a la calle para retratar a la gente en sus lugares de trabajo. En estas imágenes, los espacios así como los instrumentos de trabajo resultaban tan importantes como las personas que en ellas aparecían. Pero los fotógrafos salieron a la calle para documentar, también, los primeros disturbios callejeros. Se impuso entonces, como una constante, la concepción de la imagen fotográfica como documento visual, testimonio histórico capaz de dar cuenta de la vida cotidiana de la gente común. Dos pioneros de este género de fotografía fueron Eugene Courret (1841 - ?) en Perú y Fernando Pailler (1880- 1967) en Argentina (Imagen 2).

Otro aspecto singular del lenguaje fotográfico producido a estas latitudes sería el interés antropológico y folclórico que ha marcado la aparición del género retratístico.³² La costumbre de

31 Billeter, Erika, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*, Lunwerg, España, 2003.

32 Sobre la fotografía antropológica, aconsejo el texto de Naranjo, Juan (ed.), *Fotografía. Antropología y colonialismo (1845- 2006)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006.

retratar a los difuntos, y sobre todo a los niños, es uno de los aspectos quizás más singulares del género retratístico. Por otro lado, el texto de Billeter subraya la participación de muchos autores latinoamericanos en la creación de la llamada “fotografía documentalista”, iniciada por la Farm Security Administration en Estados Unidos y que pronto se transformó en un fenómeno global que perdura en la región a pesar de su desaparición en el resto de los países del mundo. Se trata finalmente de una fotografía de “denuncia”, que hace hincapié en el realismo del registro y en la denuncia de las condiciones de vida de las clases sociales más bajas.³³

Los conflictos socio-políticos, como lo señala el historiador marxista Eric Hobsbawm, aceleran no sólo los tiempos históricos sino también la aplicación de nuevas técnicas y tecnologías.³⁴ Así, la fotografía documental, el ensayo, el reportaje y el periodismo gráfico han nacido en el continente tempranamente y, al paso de las guerras, se han dado importantes cambios técnicos a nivel de comunicaciones y de producción de la imagen. Fueron justamente los conflictos territoriales los primeros acontecimientos que quedaron inmortalizados por la cámara y entraron así a formar parte de la memoria visual de América Latina. Es el caso del fusilamiento de Maximiliano en México (1867) o de la guerra de la Triple Alianza (conflicto que opuso Brasil, Argentina y Uruguay frente a Paraguay entre 1846 y 1870). A pesar de que las condiciones históricas hayan cambiado mucho desde entonces, para decirlo con las palabras de la misma Erika Billeter, "la revolución, la guerra, la muerte, la crueldad y el dolor siguen siendo uno de los grandes temas de la fotografía latinoamericana".³⁵ Cabe mencionar que según Susan Sontag se trata en realidad de temas universales que han marcado la historia de la imagen fija en cualquier rincón del planeta.³⁶

Pero me parece importante señalar aquí otro dato vinculado a los conflictos y que se relaciona directamente con temas centrales para esta investigación. *Associated Press*, una de las mayores y más antiguas agencias noticiosas del mundo, nació en 1846 justo durante el conflicto que oponía Estados Unidos a México. Cinco empresas periodísticas se unieron entonces, en el norte del continente, para crear un camino que facilitara el paso de un correo expreso a través de Alabama para llevar las noticias desde el norte de México más veloz que con el servicio normal de correo.³⁷ Desde entonces ha prevalecido el control de la información, hasta de la visual, por parte de las grandes agencias de

33 *Ibidem*, pág. 46.

34 El papel de los conflictos en la “aceleración” de los tiempos históricos y en el avance tecnológico es una de las tesis centrales del historiador marxista inglés Eric Hobsbawm en su obra *Historia del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1995.

35 Billeter, Erika, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*, Lunwerg, España, 2003, pág. 36.

36 Sontag, Susan, *Sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2004.

37 Página oficial de la Agencia Associated Press, <http://www.ap.org/company/history/ap-history> consultado por última vez el 30 de octubre de 2012.

noticias que al tener un monopolio virtual del mercado de la información hacen imposible la competencia. Así en México, por ejemplo, publicaciones que en su momento han tenido gran importancia para la renovación del lenguaje fotoperiodístico (es el caso de *La Jornada*, *Unomásuno* y *Proceso*) hoy en día han vuelto a hacer uso de los servicios de estas agencias.

Pero para contrarrestar este monopolio de antigua fecha, a partir de los años cincuenta del siglo pasado, se han multiplicado las experiencias de agencias independientes gestionadas por los mismos fotógrafos. El ejemplo más importante de agencia latinoamericana es *Prensa Latina* cuyo papel ha sido históricamente central a partir de su creación con la victoria de la Revolución Cubana. Victoria que significó, por cierto, la afirmación de una estética y de un lenguaje visual específico, el de la llamada “épica revolucionaria”. Finalmente, según la autora de *Canto a la Realidad* hoy día se conservan “un contenido y una interpretación propia de los hechos, de modo que, sin lugar a duda, puede seguir hablándose de una fotografía específicamente latinoamericana”.³⁸

La autora del texto hace amplio uso de la distinción entre géneros fotográficos, distinción que resulta inevitablemente artificial e incapaz de dar cuenta de la fusión y de la “hibridez” que caracterizan el lenguaje fotográfico en la región. Pero me parece interesante porque la distinción por géneros y temas permite apreciar líneas de continuidades y rupturas que se dan a nivel del lenguaje visual y, por ende, de la construcción de los imaginarios sociales y políticos. El reportaje latinoamericano, sólo para dar un ejemplo de “hibridez” entre géneros, es algo que se mueve según la autora misma entre el documento social y el antropológico, pasando fácilmente del indigenismo a la noción de una identidad supranacional.³⁹

Me permito hacer una crítica a este texto y es que en la parte donde el lector se esperaría unas conclusiones importantes todo se resuelve en una tautología. Erika Billeter afirma ahí que los fotógrafos latinoamericanos crean una realidad “de acuerdo con el espacio cultural del que proceden buscando nuevas formas de expresión coherentes con su propia cultura”. Cabe preguntarse por el significado de “coherencia” teniendo en cuenta que el espacio cultural es algo que se construye permanentemente – no por último a través de la fotografía – además de que el mismo razonamiento es aplicable a cualquier tipo de espacio, no sólo al latinoamericano. De hecho, como se desprende del primer apartado de la tesis ésto es justamente uno de los puntos de partida para el análisis de las representaciones colectivas.

Otra fuente de segunda mano para la historia de la fotografía en América Latina es la “Historia

38 Billeter, Erika, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*, Lunwerg, España, 2003, pág. 44.

39 *Ibidem*, pág. 622.

General de la fotografía” coordinada por la investigadora andaluza Marie Loup Sougez. Este libro contiene un apartado enteramente dedicado a la imagen fija en América Latina, de la que cubre diferentes rubros (el fotoperiodismo, las publicaciones, los encuentros internacionales, etc...) con la indudable ventaja de dar un panorama continental al mismo tiempo en que trata algunos contextos nacionales considerados significativos (sobre todo Perú, Argentina, Brasil y México). Un punto importante que se desprende de ese análisis es justamente que, a pesar de los diferentes lugares desde donde se mira, las migraciones intelectuales y las publicaciones influyeron en el debate gremial a nivel continental y en la circulación de las ideas sobre el quehacer fotográfico.⁴⁰

Me parece importante señalar que la I Exposición de Fotografía Latinoamericana en Europa fue montada en el Kunsthaus de Zurich (Suiza) hasta 1981 y ahí el gran acontecimiento fue el “descubrimiento”, por parte de los europeos, de la obra del peruano Martín Chambi (1891- 1973). Chambi fue el primer fotógrafo latinoamericano de origen indígena, fotografió el Macchu Picchu cuando se acababa de descubrir en 1912 y recorrió las tierras de los incas a lomo de mula para retratar sus paisajes y su gente. Según Billeter llegó a Cuzco en 1920 en pleno auge del llamado “indigenismo” del que se volvió uno de los principales actores. Al morir dejó un archivo de más de 18.000 negativos (Imagen 3).⁴¹

El siglo XX empezó en América Latina con las inolvidables imágenes de la Revolución Mexicana, y firmas como la de Manuel Álvarez Bravo (1902- 2002) y la de Víctor Casasola (1874- 1938) que marcaron el lenguaje de las revoluciones posteriores (Imagen 4). La lucha por los símbolos que acompaña toda revolución o conflicto social, muchas veces se ha expresado en una redefinición de los contenidos y de los fines del arte. Así la fotografía se ha convertido en vehículo de construcción de las ideologías, uno entre los muchos lenguajes que sostienen la construcción de los imaginarios colectivos. Gracias a los cambios técnicos que se dieron a partir de finales de los años cincuenta del siglo XX, la fotografía empezó a “democratizarse” y a circular más fácilmente, así que se amplió el margen de libertad de expresión limitado hasta entonces por los regímenes dictatoriales. Pero no fue hasta los años setenta, en coincidencia con las nuevas luchas de liberación, cuando se impuso el debate sobre la existencia de una identidad continental y de una fotografía propiamente latinoamericana.

Como lo señala Boris Kossoy, las investigaciones de cuño científico recién comenzaron a aparecer a mediados de la década de los años setenta, y más efectivamente en los años ochenta, coincidiendo con las discusiones sobre el gremio y sobre la función de la imagen. En los diversos

40 Sougez, Marie -Loup (coord.), *Historia General de la Fotografía*, Cátedra, España, 2007.

41 Billeter, Erika, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*, Lunwerg, España, 2003, pág. 31.

países aparecieron, a partir de esa época, investigadores dedicados a recopilar datos sobre los fotógrafos que actuaron en el pasado y sobre sus producciones, así como a detectar las características propias de la manifestación fotográfica en su proceso histórico.⁴² Me parece importante entonces, para concluir este apartado, señalar algunos puntos centrales de la relación entre imágenes y construcción de la identidad latinoamericana. Se trata de un tema que fue ocasión de profundos debates durante los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía que empezaron a partir de 1978 bajo los auspicios del Consejo Mexicano de Fotografía.⁴³ Ahí, los ponentes oscilaban entre posiciones aparentemente encontradas sobre la identidad latinoamericana: por un lado los “constructivistas” y por el otro los “esencialistas”.

Uno y otro grupo se contraponían por una contradicción en realidad sólo aparente en mi opinión, y que es un punto que sigue siendo discutido no sólo en el ámbito fotográfico sino en muchos de los trabajos académicos sobre Latinoamérica. En los Coloquios que se dieron a partir de 1978 se planteó la idea de la imagen como testimonio, acabando finalmente por comparar el trabajo del fotógrafo con el del historiador. Sin embargo, el fotógrafo debía, según muchos, comprometerse con la sociedad que retrataba. Así la fotografía latinoamericana contemporánea, cuyo discurso se construyó a partir de los Coloquios, daba cuenta de una historia hecha de la cotidianidad de toda una serie de sujetos políticos emergentes y de algún modo “conflictivos” (los rebeldes, los enfermos mentales, los travestis) asignándoles un espacio en el imaginario social colectivo. La “otredad” representaba, viendo al conjunto de las obras presentadas, una condición propia de la identidad latinoamericana.

Otro elemento que hay que tomar en cuenta a la hora de hablar de la historia de la imagen fija en el continente es que, a partir de los años setenta, se impuso la figura del *free-lance*. Aquí, el fotógrafo debe tener la capacidad de adaptarse a diferentes tareas si quiere vivir de su trabajo y normalmente ha sido un artesano de la profesión que puede y tiene que cumplir con todas las etapas de producción de la imagen. Las diferentes condiciones de trabajo existentes entre un fotógrafo que vive en Europa y uno que trabaja en América Latina son ilustradas por Raúl Ortega en la entrevista que dio a Luis Jorge Gallegos para la redacción de su libro elaborado a partir de veintitrés testimonios orales de fotógrafos mexicanos. Ortega ha tenido la oportunidad de trabajar con uno de los fotógrafos contemporáneos más famosos, el brasileño Sebastião Salgado, en su estudio en Francia. Salgado trabaja con un equipo de personas (editores e impresores) que se ocupan de apoyarlo al momento de

42 Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Biblioteca de la mirada, Buenos Aires, Argentina, 2001, pág. 97.

43 Susi, Anna, *Identidades. De la Bienal de Gráfica a los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía*, Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Tutora: Mtra. Norma de los Ríos Méndez, UNAM, México, 2009.

seleccionar una imagen y de imprimirla, con costos de material muy elevados que ningún fotógrafo nunca se podría permitir en América Latina. La diferencia está entonces, según Ortega, también en la infraestructura en la que cada autor trabaja.⁴⁴

La foto de calle, la foto de conflictos, el paisaje y el retrato son todos géneros que han asumido, en América Latina, una relevancia importante y que tienen una larga tradición. A la hora de analizar las imágenes de las guerrillas latinoamericanas veremos como todos estos géneros confluyen, aunque mezclados, re- elaborados y re- interpretados. Para la foto de calle cabe hacer otra consideración más. Este género está estrechamente vinculado con “la cotidianidad” y se caracteriza por la existencia de dos vertientes: por un lado la antropológica y, por el otro, la vertiente social.

Si la primera ha destacado desde sus inicios por su carácter colonialista y folclórico, la segunda se ha dedicado a rescatar la dignidad de “los de abajo”, sin beatificarlos y estableciendo cierto compromiso con los sectores de la sociedad ahí retratados. Un último elemento que nunca hay que olvidar es que la falta de instituciones oficiales, al menos hasta la década de los años noventa, y la supeditación de las existentes al capital transnacional hicieron que los contactos a nivel regional se dieran a través de redes informales (no oficiales), ahí fue donde se produjo el discurso visual quizás más propio y original.

1. 4 La fotografía latinoamericana contemporánea: entre fotoperiodismo y fotodocumental

Me parece importante empezar el apartado aclarando el significado de dos términos centrales en esta discusión. Se trata de dos géneros fotográficos que tienen una historia larga y compleja y que son el fotoperiodismo y la fotografía documental (que se ha llamado también testimonial o documentalista). Marco Antonio Cruz forma parte de aquél grupo de fotógrafos de la generación nacida a finales de los años cincuenta que se ha formado a través de lecturas compartidas y de reuniones informales con sus colegas donde se hablaba mucho de la fotografía y del momento histórico que se vivía. Cruz tiene, por cierto, una increíble claridad explicativa que demuestra su amplio conocimiento de la historia de la fotografía nacional e internacional. En nuestra entrevista así me aclaró la distinción entre fotografía documental y fotoperiodismo.

En un principio, para mí, toda fotografía que se haga, de cualquier género, de cualquier situación, es un documento. En México se utiliza el término de fotografía documental, no tiene mucho, yo creo que a partir de 1970 a la fecha, un poco para hacer la diferencia entre

⁴⁴ Gallegos, Luis Jorge, *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011, pág. 467.

fotografía creativa, o de autor, y la fotografía que tiene que ver con la cuestión social. La fotografía documental tiene varias vertientes, una de ellas es el fotoperiodismo. El fotoperiodismo está ligado con situaciones sociales, pero está ligado más bien con la noticia, con las informaciones relativas a la cuestión social. Mientras que la fotografía documental parte del periodismo para adquirir una personalidad propia. Un ejemplo es mi trabajo. Yo he trabajado como periodista durante 35 años y mi vida se divide en dos. Como fotoperiodista tengo una manera de hacer las cosas, muy ligada a los medios de información, a publicar en periódicos y revistas. Y la otra es la de desarrollar proyectos propios. Proyectos donde por lo general siempre ha sido con mis propios recursos, y a veces los proyectos han sido el resultado de una investigación de años. Por ejemplo, el trabajo que hice sobre la ceguera, en el que llevo unos 17 años, pertenece a este perfil de fotografía que es al que se le llama fotografía documental.⁴⁵

Cabe destacar un primer punto señalado por Cruz, como por numerosos otros fotógrafos y por muchos investigadores como un punto central, y es que el concepto de fotografía documental nace en contraposición con la llamada fotografía artística (o de autor). La diferencia de fondo es evidente, mientras la segunda sostiene la idea del arte por el arte, la primera se caracteriza por su vinculación y compromiso con la sociedad. Ésto no significa, por cierto, que la fotografía documental no pueda tener al mismo tiempo un valor estético y la fotografía latinoamericana contemporánea, la que se produce en el continente a partir de los años cincuenta (según una definición de contemporaneidad meramente cronológica), está llena de ejemplos de este tipo.

Pero, de acuerdo con John Mraz, al usar distinciones como la existente entre fotoperiodismo y fotografía documental hay que tomar en cuenta que “estamos describiendo funciones y no personas, porque los fotógrafos mismos cambian de papel según las situaciones concretas en que se encuentran”.⁴⁶ Se trata de una consideración básica sobre todo para el caso latinoamericano donde, debido más que nada a las condiciones de producción del medio en que se mueven, los fotógrafos experimentan durante su carrera diferentes géneros y estilos. Al llevar como ejemplo su trayectoria personal, Marco Antonio Cruz afirma exactamente lo mismo, él ha sido fotorreportero pero también ha trabajado mucho como fotógrafo documental. Otro elemento a tomar en consideración será el uso social que se hace de la imagen. Una misma toma puede cumplir una función noticiosa si es impresa en un periódico, y una función documental si se reproduce dentro de un *corpus* más complejo, un libro o un artículo por ejemplo.

Pero antes que nada hay que señalar una diferencia que salta a la vista entre el fotoperiodismo y

45 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Marco Antonio Cruz en la sede de la Revista *Proceso* (México D.F.) el 11 de junio de 2011.

46 Mraz, John, “El aura de la veracidad: ética y metafísica en el fotoperiodismo”, en De la Peña, Ireri (Coord.), *Ética, poética, prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, Siglo XXI, México, 2008, pág. 168.

la foto documental y que se relaciona justamente con la cuestión del uso social. Mientras el fotoperiodismo está relacionado al evento noticioso, a la “urgencia” de informar posiblemente con una sola imagen de los “acontecimientos en vivo”, la fotografía documental es el resultado de un trabajo en profundidad que desemboca en la construcción de un *corpus* significativo de imágenes. El profesor Mraz introduce dos conceptos claves: el de *control autoral* y, relacionado directamente con este último, el de *grado de dirección*. El *control autoral* se puede manifestar de manera diferente en las tres etapas de producción de la imagen: la concepción, la realización y la edición.

El *grado de dirección* asumido por el fotógrafo durante el acto fotográfico es otro elemento importante y varía de caso a caso. Existe la posibilidad de ser llamado a cubrir un evento y es ahí donde el grado de dirección será bastante limitado. Pero también existe la posibilidad de realizar un fotoensayo y en este caso es el fotógrafo quien pone en escena un acontecimiento. A partir de estos conceptos se podría construir entonces, según Mraz, una “jerarquía heurística” para delinear las diferencias entre los grupos de fotógrafos, o más bien entre las funciones asumidas por ellos. Dicha jerarquía se ordenaría de menor a mayor *control autoral* y *grado de dirección* y va del fotógrafo de prensa al fotorreportero, del fotoensayista al documentalista.

Son los documentalistas -concluye Mraz- quienes gozan de mayor libertad de expresión. Aquí es importante señalar que, aunque todo fotoperiodismo es documental, el concepto “documentalista” se refiere a una categoría particular, y dentro de la cual hay una variedad de posibilidades. Una serían los fotógrafos que laboran para instituciones [...] Otra posibilidad es la de trabajar de *free lance*, viviendo de becas, regalías de libros, o comisiones de un gobierno de estado o un banco.⁴⁷

Finalmente desde el punto de vista filosófico existiría – como sostiene John Mraz - una verdadera “metafísica” (más que una ética) común entre los dos estilos o géneros fotográficos. Y sería la creencia de que el o la fotógrafa no haya tenido ninguna injerencia en la imagen, lo que implica una relación directa entre la cámara y la realidad. Otro elemento importante destacado por el investigador mexicano es que a nivel formal estas imágenes se estructuran dentro de “códigos de objetividad” (según la definición de Schwartz), lo que según el análisis de Lejeune introducido al inicio de este primer capítulo correspondería en literatura al “pacto de lectura”. Es justo a través del uso de estos códigos que se tiende a ocultar el efecto causado por la presencia del fotógrafo. De hecho toda fotografía, por “cándida” que pueda parecer, esconde en realidad cierto grado de dirección y de control por parte del autor. Según el investigador brasileño Boris Kossoy entre el asunto y su imagen materializada hubo una sucesión de interferencias a nivel de la expresión, lo cual acaba siempre alterando la información

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 170.

primera. Este hecho se observaría particularmente en el fotoperiodismo impreso, cuyas imágenes - asociadas con el signo escrito - pasan a “orientar” la lectura con objetivos no siempre (yo diría más bien *nunca*) inocentes.⁴⁸

El investigador Jorge Claro en sus aproximaciones teóricas a los géneros fotoperiodísticos opera una distinción que resulta útil a la hora de definir el trabajo fotográfico de Antonio Turok publicado en el periódico *La Jornada* entre el 4 y el 8 de febrero de 1994. A nivel general Claro afirma que los géneros fotoperiodísticos se distinguen por la predominancia de alguno de los siguientes criterios: el propósito informativo (foto noticia, foto-reportaje corto), el propósito de opinión (fotorreportaje profundo y ensayo fotoperiodístico) y el tipo de discurso. Siguiendo esta distinción acabarían existiendo dos géneros híbridos, integrados por uno o varios tipos discursivos que son el “retrato fotoperiodístico” y la “columna fotoperiodística”. Este último se asemeja a la columna periodística escrita porque tiene un nombre o título propio elegido por el fotoperiodista, un crédito autoral invariable, un diseño y una tipografía distintiva, un lugar y un espacio fijos en el medio impreso. Y, finalmente, una aparición periódica inamovible.

El “retrato fotoperiodístico”, según la caracterización de Claro, se dirige más bien al reconocimiento de los rasgos físicos y psíquicos distintivos de uno o varios individuos (incluso grupos) que por alguna causa desempeñan un papel protagónico o noticioso relacionado a un evento de interés general. Este género normalmente tiende a enfatizar algunos personajes, o a darle más bien importancia a la atmósfera simbólica y/o al contexto social que los rodean. Los “retratos fotoperiodísticos” se realizan, por cierto, bajo dos vertientes. Pueden considerarse como “retrato en vivo” cuando se realizan en el instante en que ocurren los hechos que involucran a los personajes. Pero existe también otra posibilidad que es cuando se planean sesiones con el consentimiento expreso de los involucrados.⁴⁹ Me parece que, siguiendo a la distinción operada por Claro, se puede anticipar que el trabajo de Turok publicado en *La Jornada* en ocasión de la primera entrevista al Subcomandante Marcos y al Comité Clandestino Indígena Revolucionario, y objeto de análisis del quinto capítulo, se podría definir como “retrato fotoperiodístico” realizado con el consentimiento de los personajes.

Sin embargo, el citado trabajo de Turok asume un propósito de opinión a la hora de ser insertado en el periódico así que se podría definir tal vez como “fotorreportaje profundo” también.⁵⁰

48 Kossoy Boris, *Fotografía e historia*, Biblioteca de la mirada, Buenos Aires, Argentina, 2001, pág. 88.

49 Claro, León Jorge, “Los géneros fotoperiodísticos”: aproximaciones teóricas”, en De la Peña Ileri (Coord.), *Ética, poética, prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, Siglo XXI, México, 2008, pág. 164.

50 Por “fotorreportaje profundo” o “gran reportaje” Claro entiende aquél género fotoperiodístico en el que prevalece un discurso narrativo que utiliza sobre todo las formas descriptiva y expositiva. Se caracteriza por el tratamiento abiertamente interpretativo asumido por el fotoperiodista. Se compone de un número de imágenes regularmente amplio.

Cabe aclarar desde un principio que Turok es un fotógrafo que se ha dedicado sobre todo a la fotografía documental y sólo ocasionalmente ha publicado trabajos en periódicos, es decir que ha cumplido a veces la función de fotorreportero. La primera entrevista pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional fue un caso especial porque el fotógrafo fue convocado directamente por el EZLN para realizar el trabajo, lo mismo que pasó con los colegas que lo acompañaban. Sin embargo, fueron los responsables del periódico quienes eligieron entre el material entregado y quienes llevaron a cabo la edición de las imágenes.

Turok no era fotógrafo de planta de *La Jornada*, nunca lo ha sido (ha sido, ésto sí, socio fundador del periódico), sino que se presentaba como *free lance* que colaboraba en este momento con la agencia *Imagen Latina*. Además el fotógrafo ya tenía una larga trayectoria en Chiapas. Todos estos datos resultan importantes a la hora de analizar la imagen tanto para considerar el *control autoral* y el *grado de dirección* del fotógrafo sobre las diferentes imágenes como para distinguir los filtros a través de los cuales pasa la imagen antes de llegar a la opinión pública. Finalmente algunas de las imágenes realizadas en esta ocasión fueron publicadas, como veremos, en el libro “Chiapas” que contiene una importante muestra del trabajo documental de Turok en esta región del país.

Pero volviendo al tema más específico de este apartado, como lo señalaba Cruz en la entrevista citada al principio, en México y en América Latina se empezó a discutir sobre fotografía documental en los años setenta. Pero si se piensa que el tema más propio de la fotografía documental es la vida cotidiana, como ya lo señalé en la parte dedicado a la historia de la imagen fija en el continente, el género documental resulta ser uno de los más antiguos a la par del fotorreportaje. Ahora bien, los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía que empezaron en 1979 representaron un espacio importante para el diálogo entre fotógrafos, críticos y académicos de todo el continente. Quiero aclarar que no faltaron las posiciones contrarias o los que subrayaron la importancia de mantener el discurso a nivel del arte *per se*. De hecho las imágenes presentadas en aquellas ocasiones demostraban la presencia de un panorama amplio y variado pero con la predominancia de la que, en un primer momento, todos llamaban “foto- testimonial”.

En las pláticas y en las exposiciones emergieron elementos comunes de la fotografía documental en el continente como el uso de las series o del blanco y negro. Había además temas recurrentes como las dictaduras, la represión de los movimientos sociales y los muchos “otros” marginados por los sistemas estatales. Pero el espacio más amplio del catálogo de la exposición lo ocupó la Revolución Cubana. Aunque no faltó quien mezclara lenguajes o quien usara la fotografía

experimental para hablar del tiempo presente. En América Latina el lenguaje documental no se contrapone necesariamente a la ficción, más bien la “docu-ficción” o “ficción documental” representa un género propio e importante a nivel regional. Por medio de este estilo o género, más que de otros, el autor pone en luz el sutil juego de ilusión de la fotografía, su relación inevitable y al mismo tiempo compleja con la realidad.⁵¹

Durante el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía, organizado en 1981, los fotógrafos, críticos y literatos que participaron en las ponencias se ocuparon sobre todo de la yuxtaposición entre arte y compromiso, de la relación entre fotografía e ideología y del valor de la fotografía documental. Todos temas que se habían tratado durante el primer encuentro y que volvían a imponerse. Lourdes Grobet, fotógrafa mexicana, subrayó que al hablar de “documento” para el caso de la fotografía parecía que la única forma de lenguaje posible fuera la “fotografía directa”. Pero, como bien lo señaló la autora en esta ocasión, cada testimonio es, más allá del documento, la interpretación de un momento hecha por el fotógrafo. De acuerdo con las tesis sostenidas por García Canclini en *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grobet señalaba dos elementos significativo. Primero que todo que el arte verdaderamente revolucionario es el que es capaz de trascender el realismo, y en segundo lugar que no se pretende que el testimonio y la denuncia sustituyan a la ficción.

Más bien Grobet llevaba como ejemplo la obra del cineasta cubano Santiago Álvarez (1919-1998) quien ha experimentado mucho con las formas posibles del lenguaje documental. El ejemplo del cine, y más en específico de este director, le pareció significativo por el concepto de *montaje*. En toda producción artística existe un *montaje* de los datos sensibles, “un ordenamiento puesto, no por el sujeto como pensaba el idealismo, sino por el proceso social que ha entrado a cada sujeto para percibir e imaginar de un cierto modo” - y siempre citando a Canclini concluía- “No hay realismo puro como tampoco hay ficción desprendida de las condiciones sociales”.⁵²

En coincidencia con las luchas de liberación latinoamericanas de los años setenta se impuso en América Latina la figura del fotógrafo “comprometido”, convencido de la importancia de la imagen como instrumento de lucha y de denuncia de las injusticias de su tiempo. Quizás resulte importante señalar que Centroamérica es el lugar donde ha habido el más alto número de fotorreporteros asesinados, donde el conflicto en El Salvador ha sido quizás el caso más conocido debido sobre todo a

51 Susi, Anna, *Identidades. De la Bienal de Gráfica a los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía*, Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Tutora: Mtra. Norma de los Ríos Méndez, UNAM, México, 2009.

52 Grobet, Lourdes “Imágenes de miseria, folclor o denuncia”, publicado en el catálogo: *Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México Abril- mayo 1981*, Consejo Mexicano de Fotografía A. C., México, pág. 82.

la muerte de corresponsales extranjeros. Pero diría que, de alguna manera, la centralidad del autor típica de la fotografía artística acaba volviendo como un elemento presente también en la llamada fotografía documental. En contradicción con la propuesta de un arte social y democrático, se observa finalmente la presencia de una vuelta a la idea del “genio” y por ende a la centralidad del autor. Así que el romanticismo con el que se construye la representación de los héroes guerrilleros acaba reflejándose también en la construcción de la idea del fotógrafo “comprometido” y del “corresponsal de guerra”.

Finalmente, la fotografía documental producida en América Latina en la época que va de la Revolución Cubana hasta llegar a los años ochenta, me parece que se caracteriza por una fuerte ideologización de sus contenidos, resultado sobre todo de la atmósfera socio- política de aquellos años. Los primeros libros fotográficos latinoamericanos, el de Enrique Bostelmann (1939- 2003) *América, un viaje a través de la injusticia* (1970) y el de Paolo Gasparini (1935) intitulado *Para verte mejor América Latina* (1972), fueron publicados en México.⁵³ Estos libros, conocidos por todos los autores latinoamericanos que trabajaron en este entonces, contribuyeron en manera considerable a la circulación de cierto estilo documental, y editorial también. El uso del blanco y negro, el *collage*, la inclusión adentro de la imagen de otros lenguajes (como pueden ser los *graffiti*), el paisaje urbano y rural, el retrato de “personajes típicos”. Pero también el formato rectangular de la impresión, la ausencia de largos textos escritos o el posicionamiento de los pies de foto a conclusión del libro son todas características de estos primeros dos textos y que siguen repitiéndose hasta hoy en día.

La ideologización del arte, a la que según el filósofo Walter Benjamin correspondió durante las dictaduras nazistas la “estetización de la política”, no es un tema nuevo sino que es una constante de la historia humana.⁵⁴ En México la discusión alrededor del compromiso de la fotografía se daba, por cierto, sobre un terreno fecundo vista la tradición representativa del nacionalismo posrevolucionario y la multiplicación de experiencias, sobre todo colectivas, que en cada momento habían reclamado y seguían reclamando un lugar para los artistas en la construcción de una sociedad “más justa” y de una identidad compartida. En 1968 había tenido lugar en Cuba el Congreso Cultural que se había concluido con el “Llamamiento de la Habana”, al que *La Cultura en México*, dedicó el número del 7 de febrero:

Existe hoy a escala intercontinental -planteaba el documento- una profunda relación entre los problemas de la revolución y los de la cultura. Ésto nos obliga a reconsiderar el concepto mismo de la responsabilidad de los intelectuales y a definir juntos formas militantes y dinámicas de solidaridad entre los hombres de cultura de todo el mundo. [...]

53 Gasparini, Paolo, *Para verte mejor América Latina*, Siglo XXI, México, 1972; Bostelmann, Enrique, *América. Un viaje a través de la injusticia*, Siglo XXI, México, 1970.

54 Benjamin, Walter, *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973.

No nos ha unido aquí un humanismo compasivo sino la cólera ante la injusticia y la brutalidad. Cansados de una larga explotación y humillación los pueblos del tercer mundo toman decididamente el camino de la lucha armada.⁵⁵

No es casual entonces que, a partir de la Revolución Cubana, aún más con la década de los años setenta, la fotografía, el cine y la música se afirmaran como herramientas para la producción cultural de los movimientos antagónicos. Varios factores técnicos contribuyeron a facilitar el acceso y la producción de imágenes: cámaras más ligeras y automáticas, película de 36 tomas, disminución de los precios de cámaras y película, circulación de revistas especializadas y de libros fotográficos. Influyó, por supuesto, la realización de encuentros internacionales que permitieron el intercambio de experiencia y la creación de redes informales. Fue a partir de entonces cuando la fotografía latinoamericana contemporánea empezó a pensarse a sí misma como un arma de denuncia que utilizaba una estética específica deudora del fotoperiodismo, de la fotografía documental pero también de la fotografía de autor. En estas imágenes el signo gráfico adquiría, por ende, una fuerte carga retórica e ideológica, buscada conscientemente por parte del fotógrafo- interprete de la realidad histórica.

1.5 Fotografía y guerrilla en América Latina

La relación entre fotografía y guerrilla es un punto de partida importante de esta investigación y tiene, por supuesto, mucho que ver con temas como el de la ideologización del arte y del compromiso del autor. Un primer aspecto por destacar es la presencia de la imagen en la historia y más en específico en el “saber guerrillero”. Se podría distinguir entonces entre un “uso interno” (hacia adentro) y un “uso externo” (hacia afuera) de la imagen por parte de los grupos armados. De hecho las fotografías pueden aparecer tanto en la propaganda, en los materiales de formación de los militantes, como en las publicaciones dedicadas a la información (folletos, periódicos o revistas de difusión interna). Pero la imagen puede tener al mismo tiempo un “uso externo” como cuando se utiliza para la propaganda internacional (carteles, publicaciones), o cuando se usa a nivel de la opinión pública y de los medios de información. El propósito de cada imagen puede variar por supuesto según el medio en que se emplea, así que podrá haber según el caso un propósito formativo, explicativo, informativo, de denuncia o de sensibilización. Sobresale la utilización de imágenes también en los textos de investigadores y literatos sobre guerrilla, pero más que nada en las memorias de los militantes.

Ahora, para tomar un ejemplo en concreto del “uso externo” de la imagen tomamos el caso de la entrevista al Frente Guerrillero Edgar Ibarra (FGEI) y de las fotografías de Rodrigo Moya publicadas

⁵⁵ Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, ERA, México, 1998, pág. 96.

en la revista *Sucesos para todos* en 1966. El artículo y las imágenes le interesaban al FGEI sobre todo para dar a conocer a las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR) y sus objetivos de lucha. Según el testimonio de Julio César Macías (el *Comandante Montes*), recogido por la investigadora mexicana Mónica Morales, se trataba también de mostrar que lo que se estaba haciendo en Guatemala podía repetirse en los otros países de la región. Además, las imágenes demostrarían que no había extranjeros involucrados en el grupo sino que, por el contrario, se trataba de un movimiento liderado por guatemaltecos y constituido principalmente por campesinos. La revista *Sucesos para Todos* obtenía a cambio un importante apoyo económico y mediático a través de su distribución masiva en Cuba y en Centroamérica. El gobierno cubano, por su parte, tenía como ventaja romper el cerco informativo alrededor de los movimientos armados en Centroamérica que se mantenía en este momento.⁵⁶

Finalmente, si para los universitarios las imágenes de Moya representaban una “esperanza plausible”, para el ejército regular eran una herramienta de identificación de los disidentes. En efecto, no cabe duda que la imagen puede ser usada por los órganos de inteligencia de los gobiernos para señalar y, sobre todo, para amedrentar. Por esta misma razón en la fase de la clandestinidad, y sobre todo para los cuadros urbanos, las imágenes fotográficas fueron objetos sumamente peligrosos. Arturo Taracena, responsable de la solidaridad internacional del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) de Guatemala cuenta que para el periodo que va de 1962 a 1978 no tenía casi ninguna fotografía suya, y como él tampoco sus compañeros. Taracena subraya un detalle importante, que la falta de imágenes además de razones de seguridad dependía también de las difíciles condiciones de conservación del material en el ambiente húmedo de la selva.⁵⁷ Por otra parte, Raúl Mijango ex- líder de las Fuerzas Especiales del Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) de El Salvador, cuenta en su autobiografía un episodio específico que le costó la cárcel. Una foto aparecida en los periódicos “de tamaño entero en posición de encorvado y con tamaño pistolón a la mano”, cuenta Mijango, delató su presencia durante la manifestación para el entierro de Monseñor Romero (marzo de 1980). Este hecho le costó la libertad y demostró la necesidad de un cambio drástico en las medidas de seguridad.⁵⁸

César Montes del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) de Guatemala, en su testimonio cuenta de cuando *El Chirís* (otro de sus apodos de lucha) salió desde Guatemala rumbo a México y en el control de la frontera estaba una foto suya, junto a la de Yon Sosa.⁵⁹ Y el mismo Macías (*Cesar*

56 Morales, Mónica, *Rodrigo Moya fotorreportero y el Frente Guerrillero “Édgar Ibarra”*, Tesis de Maestría en Historia moderna y contemporánea, Instituto Mora, Asesor: Alberto del Castillo Troncoso, México, 2007, pág. 61.

57 Entrevista realizada por la autora al profesor Arturo Taracena en Ciudad Universitaria (UNAM, México D.F.) el 1 de diciembre de 2011.

58 Mijango, Raúl, *Mi guerra (Testimonio de toda una vida)*, Impresa Laser Print, El Salvador, 2007, pág. 108.

59 Macías, Julio César, *Mi camino la guerrilla*, Planeta, México, 1998, pág. 164.

Montes, o Chirís) en su libro autobiográfico *Mi camino la guerrilla* afirma que era resabido que durante las manifestaciones de las organizaciones de masas una “nube de policías y, vestidos de civil, se hacían pasar por fotógrafos y camarógrafos de televisión”.⁶⁰ Ahí era donde había que tomar las justas precauciones porque los militantes de los cuadros urbanos eran más vulnerables. Cabe recordar que la represión del sector urbano de la guerrilla guatemalteca fue prácticamente total, y llegó al máximo de su brutalidad en los años 1981- 1982.

Por otro lado, en México en diciembre de 1970 cuando Luís Echeverría fue investido como Presidente, la Juventud Comunista se había desgranado bajo el peso de la represión, la tortura y en un simulado exilio “voluntario” de los dirigentes del movimiento estudiantil de 1968. El periodo que va de 1971 a 1975 fue el que tuvo la mayor actividad subversiva en las urbes. Como bien lo señala la periodista Laura Castellanos, autora de un valioso libro sobre los movimientos armados en México, a raíz de los movimientos estudiantiles que estallaron en estos años en Monterrey, Chihuahua, Guadalajara, Culiacán y el Distrito Federal se originaron las tres guerrillas que tuvieron más repercusión a nivel de opinión pública: la Liga Comunista 23 de Septiembre, las Fuerzas Revolucionarias Armadas del Pueblo y la Unión del Pueblo.

El 16 de marzo de 1971 México despertó con una noticia “terrible” que en el periódico *El Universal* mereció ocho columnas, “GUERRILLEROS” decían los titulares. Las fotografías de los detenidos, entre éstos tres mujeres, “mostraban rostros de desaliento y temor”. Los militantes, señala Castellanos, habían sido torturados durante días y llevaban ya un mes incomunicados. Eran algunos de los dirigentes del Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR) que habían sido capturados tras realizar el primer asalto al Banco de Comercio de Morelia (el 18 de diciembre de 1970). La noticia de su entrenamiento militar en Corea del Norte sacudió a la clase política y económica en el poder. El grupo se había gestado al calor del movimiento estudiantil michoacano (1965), se reforzó con la participación de sus miembros en la Primera Conferencia Tricontinental en Cuba (1966) y vio la luz en Moscú.⁶¹

Cabe hacer una consideración general importante sobre el libro de Laura Castellanos, *México armado*, donde se reproducen pocas fotografías de periódicos o de archivos oficiales y se dedica más bien espacio a imágenes privadas, como pueden ser bodas o retratos de la familia y de la infancia de los militantes. La autora señala que a la hora de escribir el libro le había parecido importante romper a nivel visual con un discurso típico de la opinión pública de aquellos años que le había quitado a los

60 *Ibidem*, pág. 136.

61 Castellanos, Laura, *México armado 1943- 1981*, ERA, México, 2008, pág. 173.

guerrilleros su connotación como sujetos políticos relegándolos a la sección de la nota roja. El ejemplo más evidente de este discurso lo representarían, para la periodista, los pliegos que se publicaban con los rostros de “los más buscados”.⁶² Se trataba de hojas compuestas por muchas fotografías tamaño infantil como las que normalmente se usan para identificaciones oficiales (Imagen 5). Son el mismo tipo de retratos que aparecen en las pancartas y en la gráfica de los movimientos de las madres de desaparecidos a lo largo de toda América Latina.

Ahora bien, la imagen representa desde los inicios de su historia, un objeto del recuerdo impregnado de diferentes significados y emociones, como para el tan trabajado caso de los álbumes de familia. Así, en el periodo posterior a las guerrillas centroamericanas, y sobre todo en los años noventa, empezaron a multiplicarse en Centroamérica los testimonios de los involucrados en los conflictos. Estos testimonios incluyen muchas veces imágenes relacionadas de diferentes maneras con la vida de los protagonistas de los hechos ahí narrados. Hablando acerca de la literatura y del género testimonial en América Latina, Susan Buck Morss afirma que la fortuna de este género se debe quizás a que ante ciertos hechos excepcionales “la necesidad de testimoniar puede hacerse irresistible”.⁶³

Sin embargo, me parece que aquí el problema tiene raíces profundas y de naturaleza más bien política. En el prólogo a la serie de artículos redactados entre 1959 y 1961, y publicados en forma de libro por primera vez en 1963 con el título *Pasajes de la Guerra Revolucionaria*, el comandante Ernesto Che Guevara planteaba la importancia de los “recuerdos personales” de los protagonistas para escribir la historia del movimiento revolucionario.⁶⁴ Como lo señala el Dr. Ricardo Melgar Bao, en *Guerra de guerrillas* Che Guevara pretendía sintetizar la experiencia armada cubana para que sirviera de espejo para otras organizaciones. Allí se habla del combate y de sus métodos, del castigo ejemplar al trasgresor, de la función disuasiva del recorte de la soñada y escasa ración de comida, o del valor ejemplar de la muerte.

Al escribir el propio testimonio no se escribía entonces sólo para recoger la propia experiencia sino que, me parece, estas memorias siguen la línea del “testimonio militante” con valor formativo para lo cuadros propuesto por el Che Guevara, y considerado como una verdadera herramienta de combate. Estas obras confirman por cierto muchas de las opiniones del profesor Ricardo Melgar Bao a propósito de *La memoria sumergida* de la cultura guerrillera latinoamericana y de la importancia del intercambio

62 Entrevista realizada por la autora a la periodista Laura Castellanos en la Ciudad de México (México D.F.) en enero de 2011.

63 Buck Morss, Susan, “El testimonio hispanoamericano: orígenes y transfiguración de un género”, en *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de Los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995, pág. 116.

64 Guevara, Ernesto, Prólogo a los *Pasajes de la guerra revolucionaria*, en: <http://www.marxists.org/espanol/guevara/escritos/op/libros/pasajes/01.htm>.

de experiencias que se dio entre las organizaciones armadas en la región.

Este proceso de intercambios y re-elaboraciones de experiencias y tradiciones tiene que ver, en parte, con la formación de nuevas organizaciones guerrilleras a las que concurrieron varios cuadros sobrevivientes del primer periodo (1958-1975), pero también gracias a sus políticas de alianzas o frentes armados, así como a la asimilación de algunos exiliados o combatientes internacionalistas. ⁶⁵

Otro tema que los testimonios tratan en profundidad es, por cierto, el de las estrechas relaciones entre los grupos armados de la zona centroamericana: el intercambio de entrenadores y de cuadros, de material de formación, de armas. El internacionalismo de las organizaciones armadas, fue reforzado gracias a reuniones como las que tuvieron lugar en Cuba durante los encuentros de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) en el año de 1967. Es cierto que existían diferencias e incomprensiones, tanto adentro de las organizaciones mismas como con sus pares de otros países, pero experiencias como la de los campamentos internacionalistas en las playas caribeñas merecerían mayor atención por parte de los investigadores. Raúl Mijango del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) de El Salvador, por ejemplo, cuenta de los encuentros en Matanzas (Cuba):

ahí a la orilla de la playa había una base militar que funcionaba de escuela militar para extranjeros. Era el área 42 o punto cero, le llamaban otros. En este lugar se entrenaba gente de varias partes del mundo, pero como los salvadoreños eramos varios, nos dejaron solos en un mismo recinto; ya en ese lugar se encontraban otros compas de las FPL y de la RN. ⁶⁶

Mijango afirma haber entendido ahí las dimensiones reales de la ayuda cubana. No se trataba sólo de la preparación de combatientes y líderes, o de la ayuda material en armas. “Supimos que Fidel” - escribe Mijango - “había convocado a los miembros de las direcciones de las cinco organizaciones guerrilleras para conminarlos y presionarlos para que se unieran”. Ahí habría sido tomado el acuerdo de constituir el FMLN. Si Mijango explicita la importancia de la victoria sandinista en Nicaragua a nivel de la moral de los combatientes, Julio César Macías testimonia la presencia de los nicaragüenses en Guatemala, en la Sierra de Minas. La participación de los nicaragüenses en las luchas centroamericanas ha sido un elemento injustamente sub-valorado y negado, según el mismo autor del libro. ⁶⁷

Así, bajo la atmósfera ideológica y cultural de la segunda mitad de los años sesenta, señala Ricardo Melgar Bao, en las organizaciones armadas el Che Guevara se convirtió en el icono de la

65 Melgar Bao, Ricardo, “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas”, en Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, Maria Eugenia (Coord.), *Movimientos armados en México, Siglo XX*, Vol. I, El Colegio de Michoacán- CIESAS, México, 2008, pág. 34.

66 Mijango, Raúl, *Mi guerra (Testimonio de toda una vida)*, El Salvador, Impresa Laser Print, 2007, pp. 121- 122.

67 Macías, Julio César, *Mi camino la guerrilla.*, Planeta, México, 1998, p. 126.

nueva izquierda latinoamericana, es decir, “en la imagen salvacionista del guerrero de los pobres y oprimidos”, “una figura similar a las que para otro tiempo y para otro escenario el historiador Jacques Le Goff encontró en las representaciones sobre el proletariado, el partido, el gran líder y de las que habló como recreaciones socialistas o comunistas de una tradición utópica de larga duración”.⁶⁸

Por cierto, la construcción de los imaginarios nacionales así como de la identidad continental han pasado por la apropiación y/o exclusión de una larga serie de héroes que han entrado a formar parte del panteón patrio y del patrimonio visual de los ciudadanos. El tema del héroe y su culto en América Latina ha sido analizado por Samuel Brunk que, según un esquema bastante rígido, clasifica los héroes latinoamericanos en tres tipologías generales: 1. los héroes de siglo XIX, que corresponden al tipo del “caudillo”; 2. los héroes del siglo XX, como los revolucionarios, los populistas y otros “hombres fuertes”; 3. y los héroes “afuera de la política de alto nivel”, como podrían ser los bandidos, la clase trabajadora o los héroes femeninos. Cabe destacar que el héroe juega en la visión de este autor, el papel de “pegamiento” (“glue” en el original inglés) de la sociedad.⁶⁹

Se distinguiría finalmente por algunas calidades subjetivas y por un atributo difícil de medir científicamente, el “carisma personal”. Según Brunk, en América Latina el héroe es, dicho de manera muy general, un hombre (y éste no es un dato secundario) que se presenta a sí mismo como capaz de resolver problemas en momentos de crisis. Es un hombre (otra vez!) que tiende a adoptar ideas liberales o progresistas y que no ha llegado a tener un poder real en su nación. Finalmente, la mayoría de las veces el héroe ha llegado a una muerte trágica. Según este autor, el estudio del panteón de héroes permitiría, entender en última estancia, cómo se conceptualiza y se construye una nación. No resulta casual entonces que Brunk sea un admirador y uno de los más reconocidos biógrafos de Emiliano Zapata.

Ahora bien, la investigadora italiana Tiziana Bertaccini se ha dado a la tarea de analizar la relación entre “ficción y realidad” en la construcción de la figura del “héroe popular” en el contexto urbano mexicano. Su trabajo toma pie del supuesto que el sistema de clientelas, el corporativismo y las formas de redistribución estatal representan en México el fruto de un “pacto” siempre renovado entre las clases populares y la política. Con su análisis la autora propone entonces una tipología histórica del “héroe urbano popular” entendido como fenómeno visible de nacionalización de las masas. El

68 Melgar Bao, Ricardo, “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas”, en Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, María Eugenia (Coord.), *Movimientos armados en México, Siglo XX*, Vol. I, El colegio de Michoacán- CIESAS, México, 2008, pág. 38.

69 Brunk, Samuel, *Heroes and Hero Cults in Modern Latin America*, Estados Unidos, University of New Mexico Press, 2006, pág. 17.

propósito del trabajo es el de averiguar las tensiones que subyacen entre las prácticas y las representaciones, entre los mecanismos de diferenciación social y las condicionantes de los campos culturales. Para hacerlo la autora lleva ejemplos sacados del mundo del cinema, del boxeo y de la lucha libre. Un elemento importante que surge de esta investigación en el mundo popular urbano retratado por Bertaccini los “héroes normativos” acaban conviviendo sin problemas al lado de los “héroes subversivos”, que nacen y se reproducen vertiginosamente al compás de la aparición de los nuevos medios de comunicación de masa y del consumo creativo de los objetos culturales.⁷⁰

La historia latinoamericana, así como las diferentes historias nacionales, están consteladas de la presencia de muchos de estos líderes políticos y hombres carismáticos, de estos héroes que con su ejemplo de rebeldía han acabado siendo parte de los mitos fundadores del orden nacional. Pero la negociación simbólica entre el poder estatal y sus contrincantes representa una constante de la lucha por el poder. En Nicaragua por ejemplo, el dictador Anastasio Somoza, quien había escrito un libro donde creaba una imagen adversa de Sandino y de su ejército, apareció con un retrato fotográfico de Sandino a sus espaldas cuando el Frente Sandinista ya conquistaba las ciudades más importante del país. Y cómo olvidar la “imagen constante” de José Martí en Cuba, su uso por parte del dictador Batista y, al mismo tiempo, su irrenunciable presencia al lado de los rebeldes a partir de la lucha hasta el triunfo de la Revolución Cubana.⁷¹

Existen, por cierto, numerosos estudios de importante valor histórico sobre estos héroes como los trabajos de Brunk y de Ariel Arnal sobre Zapata, o el de Ottmar Ette sobre José Martí sólo para citar algunos.⁷² Todos ellos utilizan como documentos y analizan cierto número de imágenes tanto que se trate de pinturas como de fotografías. Ahora bien, a partir del triunfo de la Revolución Cubana en 1959 los revolucionarios barbudos y sobre todo Fidel Castro y Ernesto Che Guevara pasaron de ser “héroes subversivos” a ser “héroes normativos”. La construcción del ícono guevariano a partir de la imagen de Alberto Díaz Gutiérrez (conocido como “Korda”) representa quizás el ejemplo más evidente del impacto de la fotografía en los medios de comunicación y en el consumo de los objetos culturales

70 Bertaccini, Tiziana, *Ficción y realidad del héroe popular*, Conaculta- Universidad Iberoamericana, México, 2001, pág. 13.

71 Para los usos de la imagen de Sandino: Damián Guillén, Claudia Ivette, *La imagen de Sandino y los combatientes sandinistas a través del discurso somocista en “El verdadero Sandino” o “El Calvario de las Segovias”*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras. Tutor: Dr. Enrique Camacho Navarro, UNAM, México, 2007. Sobre el tema existe un volumen colectivo coordinado por el Dr. Enrique Camacho Navarro, *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, CCYDEL- UNAM- Edere, México, 2006.

72 Brunk, Samuel, *Emiliano Zapata: Revolution & Betrayal in Mexico*, University of New Mexico Press, Estados Unidos, 1995. Ette, Ottmar, *José Martí. Apoóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*, UNAM, México, 1995. Arnal, Ariel, *Átala de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, INAH, México, 2010.

(Imagen 6). El historiador Peter Burke subraya por cierto que, sobre todo en caso de que triunfen, las revoluciones confieren un lugar importante a la construcción de un imaginario compartido así como al uso de los símbolos y de las imágenes. El mismo autor señala otro dato importante también y es que muchas veces las imágenes han contribuido a incrementar la conciencia política de la gente sencilla sobre todo en aquellos países donde la mayoría de la población es analfabeta.⁷³

Por otro lado cabe destacar que en los testimonios del periodo de la posguerra la imagen fotográfica constituye un elemento importante del proceso de reconstrucción de la memoria de los protagonistas, tanto que podría ser objeto de muchas investigaciones. En primer lugar los testimonios de los ex- militantes llevan reproducidos en sus páginas numerosos retratos individuales y colectivos, casi como prueba de la veracidad de lo que se narra en el texto, para atestiguar y reivindicar la propia participación, junto con la de los demás. Pero los autores nos hablan también, a lo largo del texto, de las imágenes que los hicieron famosos, de las consecuencias mortales que podía traer la fotografía, o de la importancia de la propaganda que muchas veces contenía imágenes o iconografías. Así, por ejemplo, Raúl Mijango, hablando de la reunión de la Comandancia General del Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) en Morazán durante la primera mitad del año 1984, escribe:

Llegó también el comandante Roberto Roca, del PRTC, quien se caracterizaba por sus dotes de intelectual y su excesiva preocupación por su porte y aspecto guerrillero: uniforme camuflado, siempre limpio y casi planchado, botas bien lustradas, gorra tipo boina con su respectiva estrella que lo distinguía con su grado de Comandante, barba oscura siempre bien cortada, voz de tenor y su sonrisa close- up, parecía que siempre andaba listo para la foto.⁷⁴

El historiador Arturo Taracena, ex militante del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) de Guatemala, posee la copia de una imagen que tomó uno de sus compañeros de lucha a la Nueva Organización Revolucionaria de Combate (NORC) durante la primera conferencia guerrillera de lo que será el EGP de Guatemala, en mayo de 1964. Taracena señala: “Sobresalen con gorra, arriba a la izquierda Antonio Fernando Izáguirre y a su lado Mario Payeras. En medio con boina de lado y una gran barba, César Montes”. Al finalizar nuestra entrevista Taracena ya me había anunciado que iba a enviarme una foto en la que había pensado leyendo mi proyecto de investigación. “Es la imagen de la primera reunión que tuvimos en la selva”, me dijo, “cada uno es una interpretación personal del Che Guevara” (Imagen 7).⁷⁵

73 Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001, pág. 184.

74 Mijango Raúl, *Mi guerra (Testimonio de toda una vida)*, El Salvador, Impresa Laser Print, 2007, p. 234.

75 Correo electrónico de Arturo Taracena, enviado en diciembre de 2011.

La “pose” y el “aspecto guerrillero” de los sujetos retratados nos hablan, por supuesto, de algo más que de un problema de moda o de efímera apariencia. El uniforme, el arma, la mochila, el paliacate, las banderas son todos partes de los códigos no verbales de pertenencia a un grupo político específico y que se vinculan, al mismo tiempo, con problemas de orden táctico y militar (mimetizarse, camuflarse, moverse, identificarse rápidamente, atacar). Así, sin importar que la teoría del foco hubiera sido o fuera el tipo de estrategia elegida por el grupo, el Che Guevara encarnaba los valores del “hombre nuevo”, era la representación colectiva del “guerrillero heroico”, tanto es así que acabó siendo ése el título del retrato de Alberto Díaz Gutiérrez (1928-2001). Ahora, para el caso centroamericano es importante subrayar la relación especial existente con la lucha vietnamita y con el concepto de “guerra de guerrillas” formulado por el recién fallecido general Vo Nguyen Giap. La fuerza de este tipo de guerra de larga duración dependería en buena medida de la formación de una identidad férrea de los militantes capaz de distinguirlos de manera absoluta del enemigo y a fortalecer la voluntad frente a las dificultades del conflicto.⁷⁶

Existen, me parece, algunos temas recurrentes y características de las fotografías de los grupos armados en América Latina (publicadas en libros o revistas) que se relacionan con toda una serie de problemas de orden estratégico- militar. Mónica Morales hablando, por ejemplo, de las imágenes de Moya en el fotorreportaje sobre el FGEI distingue tres problemas centrales tratados por el fotógrafo: la estrategia guerrillera, la vida cotidiana en la sierra y los retratos de algunos personajes centrales. Una de las características del trabajo de Moya, sobre todo en los retratos de los guerrilleros venezolanos en 1966, es por cierto la de la importancia que se le otorga a la vida cotidiana del grupo característica que se repite en el trabajo de muchos otros fotógrafos, como en el de Turok en Centroamérica (Imagen 8). La vida cotidiana es de por sí un tema crucial para la fotografía documental, y la representación de personajes “especiales” durante su vida cotidiana me parece que tiene como objetivo “humanizarlos”, acercarlos de alguna manera al lector ideal (sea del periódico, del libro o de la imagen).

Al mismo tiempo en la lógica interna de la guerrilla la cotidianidad, así como momentos colectivos de discusión o de descanso, el cuidado del arma etc., representan un proceso de reforzamiento de la propia identidad no sólo como individuo sino como grupo. Existe, finalmente, otra característica de estas imágenes que es la de poner énfasis en algunos objetos que acaban caracterizando a sus dueños. Los lentes, un paliacate mexicano y la Schmeisser, por ejemplo, eran los tres objetos que junto a la gorra y a la mochila, identificaban a *César Montes*. Encontrarlos significaba

76 Giap, Vo Nguyen, *Guerra del popolo Esercito del popolo, E la situazione militare attuale nel Viet Nam*”, Feltrinelli, Italia, 1968.

que el comandante estaba cerca o que estaba muerto, concluye Morales en su estudio sobre la obra de Moya.⁷⁷ Al ver los autorretratos del Che durante la clandestinidad en Bolivia o su última imagen antes de ser asesinado ¿quién hubiera podido reconocerlo? Hubiera sido tan difícil como reconocer a Zapata sin su bigote, a Fidel Castro sin la barba o a Simón Bolívar sin uniforme.

El tema de las armas es, por supuesto, un tema central y según Morales el equipo de combate se muestra en las imágenes de Rodrigo Moya como un trofeo. Se trata, y me parece importante subrayarlo, de un problema de orden táctico y el gesto de enseñarlas es una señal evidente de demostración de fuerza más que una simple muestra de vanidad. Influye, es cierto, la tradición “violentista y machista” señalada por Melgar Bao para el caso de los movimientos armados de los años sesenta – setenta. Pero a un lector atento, o a un experto del tema, las imágenes le permiten también entender la proveniencia del armamento de un grupo, quedando claro a veces de qué país se recibió el apoyo bélico. En la guerra de guerrillas, según su definición vietnamita, las armas representan por cierto un problema clave.

La guerrilla es la forma típica de guerra llevada a cabo por las masas populares de un país económicamente atrasado, en lucha en contra de un ejército de agresión muy bien equipado y bien sostenido. El enemigo es fuerte, - aclara Giap - se evita; es débil, se ataca. A su armamento moderno se opone, para conseguir la victoria, un heroísmo ilimitado que se traduce en operaciones de desgaste y aniquilamiento del enemigo, según las circunstancias. Se lleva a cabo, al mismo tiempo, una combinación de operaciones militares junto con acciones de tipo político y económico. No existe una línea de demarcación fija, el frente de guerra está en todas partes ahí donde se encuentre el enemigo.”⁷⁸

Cabe señalar que en Vietnam existía, históricamente, una desventaja material importante visto que desde hace casi un siglo antes del inicio del conflicto una ley de la administración colonial había prohibido la detención y el manejo de cualquier tipo de armas de fuego. No existían fábricas ni tampoco se podía importar material bélico porque los países colindantes no apoyaban al Ejército Popular. La única oportunidad era entonces quitarle las armas al enemigo y volver a usarlas en contra de él. Ésta fue la gran fuerza del Ejército de Liberación Vietnamita, usar técnicas de desplazamiento vinculadas a la sabiduría ancestral y al conocimiento del territorio (como para el caso de los famosos túneles) para sorprender al enemigo y robarle las armas.⁷⁹

En los testimonios de Macías y de Mijango, así como lo señala Bao para el caso de un cuadro

77 Morales, Mónica, *Rodrigo Moya fotoreportero y el Frente Guerrillero “Édgar Ibarra”*, Tesis de Maestría en Historia moderna y contemporánea, Instituto Mora, Asesor: Alberto del Castillo Troncoso, México, 2007, pág. 135.

78 General Vo Nguyen, Giap, *Guerra del popolo Esercito del popolo e la situazione militare attuale in Viet Nam*, Feltrinelli, Italia, 1968, pág. 55.

79 *Ibidem*.

regional del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), el espejo paradigmático seguía entonces siendo Vietnam. A lo largo de todos los relatos escritos sobre las luchas armadas destacan numerosos pasajes dedicados al arsenal capturado en las operaciones, a las armas de los protagonistas y de los otros integrantes del grupo. Pero no hay que olvidar, al mismo tiempo, la escasez de armamento o su mal estado fueron características comunes entre casi todos los grupos. Sin embargo hubo frentes y agrupaciones que se identificaban con cierto tipo de arma, como fue el caso del M16 con la caña cortada en los cuerpos especiales del Farabundo Martí. O como fue el caso de los AK- 47 que Fidel Castro regaló a los dirigentes de las organizaciones salvadoreñas. Así, los testimonios y las imágenes parecen confirmar los postulados centrales del texto de Ricardo Melgar Bao que me parece importante citar aquí.

una revisión de los testimonios y memorias de los guerrilleros latinoamericanos indica que han tenido fundadas razones para dedicar pasajes especiales a sus modos de eludir o atacar a helicópteros y aviones adaptados a la guerra contrainsurgente. La acción guerrillera tiene sus lógicas diferenciales de valorar los medios técnicos de la acción armada; variando de organización a organización, de corriente a corriente, sus extremos se ubican entre el voluntarismo que va en busca de las armas y el determinismo técnico de su acumulación.⁸⁰

Describir y señalar estas lógicas diferenciales significa contribuir a aquél “conocimiento guerrillero” que se nutre de la oralidad, de la manualidad, de la práctica, de las canciones y, por qué no, de lo visual. Pero, a la hora de analizar imágenes específicas habrá siempre que tomar en cuenta al fotógrafo, su formación personal, su conocimiento del mundo y particularmente de las estrategias guerrilleras. Así el entorno natural de la sierra forma parte para Morales, en el caso de Moya por ejemplo, de un discurso visual que resalta las estrategias de movilidad del grupo (Imagen 9).⁸¹

Sergio Tischler hablando de la obra de Mario Payeras, ex- dirigente del EGP guatemalteco, subraya como este guerrillero, a través de sus escritos, ha contribuido a construir “la montaña” como una alegoría de orden “utópico revolucionario”.⁸² Como olvidar *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* del nicaragüense Omar Cabezas donde el título mismo del libro, muy leído en los ambientes de la izquierda latinoamericana del periodo aquí tratado, desvela el valor utópico de esta metáfora geográfica. “Irse a la montaña” ha significado durante mucho tiempo elegir la vía armada.

80 Melgar Bao, Ricardo, “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas”, en Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, María Eugenia (Coord.), *Movimientos armados en México, Siglo XX*, Vol. I, El Colegio de Michoacán-CIESAS, México, 2008, pág. 41.

81 Morales, Mónica, *Rodrigo Moya fotoreportero y el Frente Guerrillero “Édgar Ibarra”*, Tesis de Maestría en Historia moderna y contemporánea, Instituto Mora, Asesor: Alberto del Castillo Troncoso, México, 2007, pág. 132.

82 Tischler Visquerra, Sergio, *Imagen y dialéctica. Mario Payeras y los interiores de una constelación revolucionaria*, F&G- Benemérita Universidad de Puebla- Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”- Flasco Guatemala, Guatemala, 2009.

Cabe subrayar que la relación del guerrillero con su entorno representa una condición para su misma sobrevivencia. De tal manera, conferirle en la literatura o en la representación visual un significado poético y metafórico al paisaje depende de la dificultad que conlleva sobrevivir en este entorno.

La última característica recurrente de las imágenes de los movimientos guerrilleros que quisiera señalar aquí, es la del retrato del grupo, donde a veces el mismo fotógrafo y/o los periodistas que en dado caso le acompañan, aparecen junto con sus entrevistados. Se trata por un lado de demostrar la veracidad del encuentro, pero también me parece que de esta manera el fotógrafo se fusiona con el grupo armado. Ahí es donde, a veces más y a veces menos, se hace explícito el paralelo entre el fotógrafo comprometido, armado por su cámara, y los guerrilleros con sus fusiles. Un dato que emerge es que en la imagen de guerrillas entran y se entrecruzan diferentes estilos que han tenido un papel clave para la historia de la fotografía latinoamericana: la foto de conflicto, la foto documental, el retrato del líder político y, no por último, el paisaje.

En la representación del líder guerrillero jugó un papel excepcional la ya mencionada “épica revolucionaria” de fotógrafos como Korda y Raúl Corrales. Autores de imágenes inolvidables del triunfo cubano que muestran la recuperación del lenguaje de la Revolución Mexicana de los fotógrafos de inicios del siglo. La imagen de los rebeldes montados a caballo de Corrales es un ícono de la lucha cubana que se inspira evidentemente en la imagen de la entrada de las tropas zapatistas a la Ciudad de México de Casasola (Imagen 10). Como lo subraya el profesor Camacho Navarro con la Revolución Cubana

*todo aquello que representaba la realidad fue tomando el curso de la mitificación. El rebelde, los rebeldes, empezaron a tomar el papel de símbolo, representaron identidad, admiración, confianza, cercanía. El guerrillero no era visto como alguien ajeno, era un ser de la comunidad, debería decirse que hasta era el modelo a seguir.*⁸³

Finalmente, el guerrillero se representa en las imágenes según la tradición de retratar a los trabajadores en sus lugares de trabajo (que en ese caso es la sierra o la ciudad conquistada) y enseñando su herramientas (las armas para el guerrillero). La imagen de Corrales del guerrillero cubano con las cananas cruzadas en el pecho, por ejemplo, es la representación de un guerrillero ideal que se inspira en el lenguaje visual de la Revolución mexicana pero cuyo título, “Bandolero”, nos habla de la lucha para la atribución de los significados y por ende del reconocimiento del rebelde como sujeto político legítimo, no como simple criminal común (Imagen 11).

83 Camacho Navarro, Enrique, “Fidel Castro: la construcción de un rebelde”, en *América Latina: permanencia y cambio*, CCYDEL-UNAM, México, 2007, pág. 297.

A la luz de los problemas de orden teórico metodológicos planteados al inicio de este capítulo con respecto a la utilización de la imagen fotográfica como documento para el análisis histórico he planteado algunas características del lenguaje fotográfico en América Latina. Con una serie de ejemplos he ilustrado la relación especial que se establece aquí entre la historia de las guerrillas y la imagen fija. Al mismo tiempo he hecho hincapié en la fotografía documental y el fotorreportaje como lenguajes propios de la producción visual *de* y *sobre* los movimientos armados. Pero luego de esta descripción necesariamente sintética del contexto regional, donde existe una condición particular del gremio, es menester pasar a ver ahora las características propias de la generación de fotógrafos a la que pertenece el autor de las imágenes que constituyen el *corpus* central de este trabajo. Generación que, como lo veremos en breve, ha jugado un papel importante en la historia del fotoperiodismo y de la fotografía documental mexicana.

Capítulo 2

La generación del “nuevo fotoperiodismo” mexicano,

La Jornada e Imagen Latina ⁸⁴

84 Como el lector lo notará no ilustré con imágenes este segundo capítulo. Ésto dependió de la decisión de la autora de imprimir las imágenes de la tesis en papel fotográfico y, por razones de orden económico, darle más importancia a fotografías inéditas del archivo de Antonio Turok o del archivo del periódico *La Jornada*. Para el trabajo de los autores citados en este capítulo se reenvía entonces a la bibliografía aquí propuesta que contiene un panorama bastante completo del trabajo de esta generación.

2.1 La generación de fotógrafos activos en los años setenta - ochenta

En un libro recién publicado, intitulado *Imaginarios y fotografía en México 1839- 1970*, el crítico mexicano Alfonso Morales subraya la importancia de las décadas que van de 1940 a 1970 para que la fotografía alcanzara a los públicos masivos. Como bien lo precisa Morales este fenómeno se dio no sólo porque las cámaras y los materiales tuvieron precios más accesibles sino, sobre todo, por el uso que se hizo de la imagen en otros medios de producción visual. Es el caso de los diarios, de las artes gráficas (estampas, postales, carteles o etiquetas), de las revistas ilustradas y de los libros fotográficos que tuvieron un éxito creciente hasta que la televisión y la imagen vía satélite acabaron por imponerse. Como lo dice el mismo título, el texto no trata directamente el periodo que me interesa sin embargo habrá que tomar en cuenta algunos datos destacados por sus autores porque me parecen importantes a la hora de colocar a los protagonistas y a los hechos aquí presentados en una perspectiva histórica de “largo periodo”.

Desde el punto de vista estrictamente técnico cabe recordar que los Hermanos Mayo (Francisco Souza, Julio Souza, Faustino del Castillo y Pablo del Castillo), que se refugiaron en México en 1939 al acabar la Guerra Civil Española, fundaron una de las más importantes agencias fotográficas de la historia nacional. Los Hermanos Mayo eran conocidos por su trabajo en favor de la facción republicana durante el conflicto español y habían trabajado sobre todo como “corresponsales de guerra”. Con ellos llegaron a la prensa mexicana las primeras cámaras Leica, los rollos de película en formato 35 mm, los filtros y los lentes ajustables (en particular el “telefoto”) que permitieron mayor proximidad a los registros noticiosos. Eran conocidos porque siendo muchos fotógrafos podían tener registros del mismo acontecimiento desde varios ángulos o estar presentes en lugares diferentes al mismo momento para cubrir hechos diferentes.⁸⁵ El Fondo Fotográfico Hermanos Mayo, que contiene imágenes desde 1939 hasta 1982 por un total de 54478 sobres, ha sido vendido en parte al Archivo General de la Nación (México) donde sigue conservándose, aunque en condiciones bastante precarias.⁸⁶ Otra parte del archivo sigue siendo propiedad del ultimo hermano sobreviviente quien, con el apoyo de la familia y a través de la Embajada Española, acaba de empezar un interesante trabajo de revisión y acomodo del mismo.

El periodismo y la fotografía de prensa en México desde siempre han sido sujetos a control y

85 Morales, Alfonso, “La venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana 1940- 1970”, en García, Emma (Coord.), *Imaginarios y fotografía en México, 1839 – 1970*, Lunwerg Editores, España, 2005, pág. 191.

86 Censo-Guía de archivos de España e Iberoamérica, <http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=559487>, página consultada por última vez el 28 de julio de 2013.

censura por parte de los poderes estatales y económicos. A las herramientas de control creadas por parte del estado (el monopolio de la industria de papel con la empresa PIPSA o las Leyes sobre Publicaciones Impresas), por ejemplo, se han sumado mecanismos de corrupción (conocidos como “embute” o “chayote”) y hasta de autocensura por parte de los mismo directivos y reporteros de revistas y diarios. Los ejemplos de censura estatal abierta se han multiplicado a lo largo del tiempo. *Rotofoto*, por ejemplo, “la única revista ilustrada que antes de 1968 se atrevió a realizar una cobertura antisolemne de la vida pública dando a conocer retratos en que la clase política cardenista aparecía en paños menores o haciendo desfiguros” fue sacada de la circulación en 1938 por presiones de Vicente Lombardo Toledano (1894- 1968), líder de la Central de Trabajadores de México.⁸⁷

Un poco más tarde, en 1953, el periodista José Pages Llergo (1910 - 1989) fue obligado a renunciar a la revista *Hoy* por haber publicado una fotografía en la que aparecían la hija y el yerno del presidente Alemán observando a una bailarina durante un espectáculo en un cabaret parisino. Y como olvidarse el caso del *Diario de México* que en el año olímpico de 1968 intercambió los pies de foto de las imágenes de portada y abajo de una imagen del presidente Díaz Ordaz durante una ceremonia en Campo Marte se leía: “El zoológico de Chapultepec se enriqueció con la presencia de nuevos simios”. La ira presidencial, por cierto, no tardó en desahogarse sobre el periódico y su director y el episodio entró a ser parte de todas las memorias y libros sobre el movimiento estudiantil de ese año. La investigadora Mónica Morales, autora de un importante estudio sobre la obra de Rodrigo Moya, más en particular el mencionado fotorreportaje de la entrevista al Frente Guerrillero Edgar Ibarra publicado en la revista *Sucesos para Todos* en 1966, señala algo muy importante de las relaciones entre prensa y poder en México.

Para el sistema - afirma la autora - sólo existían dos tipos de periodistas: los amigos y los enemigos. Todos giraban en círculos concéntricos y mientras más cercanos estaban del centro mayor era la vigilancia sobre ellos. El gobierno llevaba literalmente a la práctica el viejo dicho de que “a los amigos debe tenersele cerca, pero al enemigo mucho más cerca”. De tal forma que los periodistas peligrosos se encontraban en el primer círculo; en un segundo nivel estaban los amigos del gobierno que de pronto se atrevían a cruzar la delgada línea de la tolerancia gubernamental y ubicarse del lado de los enemigos.⁸⁸

Por cierto la revista *Sucesos para Todos* se alineaba en sus inicios con el poder y junto con *Hoy*, *Mañana*, *Siempre* e *Impacto* ha sido una de las revistas ilustradas que le dieron más espacio a la

87 Morales, Alfonso, “La venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940- 1970”, en García, Emma (Coord.), *Imaginarios y fotografía en México, 1839 – 1970*, Lunwerg Editores, España, 2005, pág. 193.

88 Morales, Mónica, *Rodrigo Moya fotorreportero y el Frente Guerrillero “Édgar Ibarra”*, Tesis de Maestría en Historia moderna y contemporánea, Instituto Mora, Asesor: Alberto del Castillo Troncoso, México, 2007, pág 25.

fotografía, cuya edición alcanzaba la página completa y hasta la doble página. Entre 1965 y 1968 la revista estuvo a cargo de Mario Menéndez, un personaje bastante misterioso, amigo personal de Fidel Castro. Este periodista, que en 1969 fundó el grupo armado Ejército Insurgente Mexicano (EIM), representaba el vínculo de la revista con los movimientos guerrilleros latinoamericanos y, al mismo tiempo, era acusado de infiltrado y delator. Durante su dirección el fotógrafo Rodrigo Moya realizó para esta revista importantes reportajes sobre la guerrilla en México (documentando el ataque al cuartel Madera, Chihuahua, 1965) y sobre los Movimientos de Liberación en América Latina (Venezuela y Guatemala). Se trataba, finalmente, de algo muy novedoso en el panorama nacional pero que se inspiraba en lo que había hecho la revista *Life* con sus reportajes sobre la Revolución Cubana.⁸⁹

No se trataba sólo del tema del que se iba a hablar sino sobre todo de la forma en la cual ésto se hacía. La figura presidencial, por ejemplo, debía ser tratada con respeto y las fotografías de la más alta carga del estado debían responder a un arquetipo preexistente. Un modelo imaginario de “jefe de estado” que se basaba en la tradición de los hieráticos retratos de la galería presidencial de Palacio Nacional. El presidente Miguel Alemán (1946- 1952) fue el primero en darse cuenta de la importancia de tener bajo control a los periodistas a través de una serie de reconocimientos oficiales sobre la importancia de su papel.

Así, el 15 de enero de 1946 fue proclamado por Alemán como el día del fotógrafo, cuya misión en las palabras del presidente, resultaba “trascendental” por ser “un técnico y un ciudadano que manejando la verdad coadyuva a la estructuración de un México grande”. Ese mismo año fue creada la Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa (AMFP) que comenzó a declinar ya hacia finales de los años sesenta. Pero la organización que se encargó de seguirle, la Asociación de Reporteros Gráficos de los Diarios de México, no iba a correr mejor suerte en su supuesto intento por dotar a los fotoperiodistas de un foro de discusión y no sólo de un membrete. El problema se ponía, por supuesto, para los que no querían participar en la construcción de un país a imagen y semejanza del que proponía el partido en el gobierno.⁹⁰

Así, entre aperturas y cerrazones, el imaginario colectivo debía construirse alrededor de una

89 Sobre la revista *Sucesos para Todos* y el papel de Mario Menéndez recomendando la tesis de Maestría en Historia Moderna y contemporánea de Mónica Morales, *Rodrigo Moya fotorreportero y el Frente Guerrillero “Édgar Ibarra”*, Instituto Mora, Asesor: Alberto del Castillo Troncoso, México, 2007. Siempre sobre Mario Menéndez y su papel en la fundación del grupo armado Ejército Insurgente Mexicano consultar: Castellanos, Laura, *México armado 1943- 1981*, México, ERA, 2008, pág. 243. Sobre la revista *Life* y el reportaje citado consultar: Corona Gómez, Fernando, *Imágenes de América Latina en el imperio. Las fotografías de Life sobre el proceso político cubano (1936 -1960)*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Asesor: Dr. Enrique Camacho Navarro, FFyL, UNAM, México, 2011.

90 Morales, Alfonso, “La venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940- 1970”, en García, Emma (Coord.), *Imaginario y fotografía en México, 1839 – 1970*, Lunwerg Editores, España, 2005, pág. 194.

imagen de México como un país moderno que aplastaba las identidades “otras” que existían en su interior (transformándolas por ejemplo en piezas de museo como pasaba con las poblaciones indígenas) y que empezaban a romper el delicado equilibrio social de los regímenes pos-revolucionarios. Me parece que podemos decir que seguía siendo más sencillo hablar de la represión a los movimientos sociales en los países del continente que sobre la mano dura que el gobierno usaba en la represión de los movimientos nacionales. Durante las manifestaciones estudiantiles y los choques entre manifestantes y fuerzas paramilitares del 10 de junio de 1971, por ejemplo, los periodistas y reporteros fueron agredidos físicamente y sólo algunos pudieron conservar sus archivos. Enrique Bordes Mangel (1922 - 2008), autor de algunas imágenes del llamado “Halconazo” que han logrado fijarse en el imaginario colectivo de la izquierda política mexicana, decidió alejarse del país durante diez años para garantizar su integridad física.

El profesor John Mraz ha dedicado muchas investigaciones al llamado “nuevo fotoperiodismo mexicano” cuyos iniciadores y teóricos serían dos fotorreporteros que tuvieron un importante impacto sobre la concepción de la fotografía y el papel del reportero gráfico en el país: se trata de Héctor García (1923 - 2012) y Nacho López (1923 - 1986). Originario de la Candelaria de los Patos, uno de los barrios más pobres de la Ciudad de México, Héctor García ha sido uno de los pocos autores contemporáneos que han realizado exposiciones individuales y colectivas en vida, recibiendo reconocimientos y premios nacionales e internacionales. Colaboró con diferentes revistas ilustradas pero su nombre se volvió famoso cuando en 1958, después de la represión del Movimiento Ferrocarrilero y Magisterial, publicó *¡Ojo! Una revista que ve*. “El Ciclotrón García” (como le llamaban sus colegas) se transformó entonces en “fotógrafo comprometido” cuando el periódico *Excélsior*, para el que trabajaba en este momento, se negó a publicar sus fotos sobre la represión policiaca durante las manifestaciones.

García decidió entonces publicar su testimonio por cuenta propia. Las imágenes tenían la evidente intención de documentar y denunciar, y venían acompañadas de textos del mismo autor. Era algo impensable en el contexto de aquél momento y esta revista, número único, quedará en la historia de la foto y de los movimientos sociales del país. No cabe duda que, a pesar de no haber tenido una inclinación para la enseñanza, el trabajo de Nacho López ha representado otro ejemplo para muchos que querían retratar la pluralidad de un México diferente al de la imagen “pintoresca” propuesta por el régimen priista y por los clubes fotográficos. Como lo señala John Mraz en uno de los artículos que ha publicado sobre su trabajo, Nacho López logró en varias ocasiones darle la vuelta al estereotipo exótico

y a las representaciones folclóricas, atentando así a las expectativas simbólicas del espectador.⁹¹ “La importancia de lo aparentemente insignificante, la dignidad de los evidentemente pisoteados y la búsqueda de una estética capaz de rendir su testimonio constituyen la médula de la fotografía de Nacho López”, afirma Mraz en su obra monográfica dedicada al fotógrafo tampiqueño, a quien señala como el principal teórico del “nuevo fotoperiodismo”.⁹²

Nacho López, Héctor García y Rodrigo Moya en 1958 participaron, junto con Manuel Álvarez Bravo, Berenice Kolko y Antonio Reynoso en la exposición “Lagrimas y risas de México”, organizada por el crítico lusitano Antonio Rodríguez en el Centro Deportivo Israelita. Los primeros tres autores fueron los que más llamaron la atención con sus imágenes que denunciaban la vacuidad de la idea de un país moderno. Curiosamente todos ellos tenían un interés especial por la llamada “fotografía humanista”, concepto nacido a la luz de la obra del fotógrafo estadounidense Edward Steichen (1879-1973) cuyo trabajo más famoso se intituló *La familia del hombre* (*The Family of Man*, 1950). De hecho, según una conocida anécdota de la historia fotográfica nacional, Nacho López le regaló al joven Rodrigo Moya el catálogo de dicha exposición. Se trataba finalmente de retratar a los personajes comunes y corrientes en su vida cotidiana, con un “humanismo” entendido en sentido muy amplio como interés por el “factor humano”.

Pero había algo más porque a finales de los años cincuenta y principio de los años sesenta, como lo señala el crítico Alfonso Morales, “las diferentes manifestaciones de descontento social cimbraron al sistema político mexicano mientras la revolución cubana renovaba el antimperialismo latinoamericano”. Así el fotoperiodista acabó cediendo su lugar al “fotógrafo militante” o “comprometido”, entendiendo aquí estos términos como sinónimos.⁹³ Como bien lo señala el investigador Juan Rafael Reynaga Mejía, en México la revista *Política* fue un importante canal a través del cual la Revolución Cubana se hizo presente y se difundió en el entorno del imaginario social mexicano. En esta representación imaginaria jugó un papel central la imagen de Fidel Castro, su construcción como héroe y como símbolo de la revolución.⁹⁴

Finalmente, cuando hablo de la generación activa en los años setenta - ochenta me refiero a la generación cuyo periodo de actividad profesional ha sido más intensa en estos años. Antonio Turok,

91 Mraz, John, *Nacho López y la mexicanidad*, en *Luna Córnea*, Núm. 31, Conaculta-CNA-Centro de la Imagen, México, 2007, pp. 164- 185.

92 *Ibidem*, pág. 11.

93 Morales, Alfonso, “La venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940- 1970”, en García, Emma (Coord.), *Imaginario y fotografía en México, 1839 – 1970*, Lunwerg Editores, España, 2005, pág. 201.

94 Reynaga Mejía, Juan Rafael, *La Revolución cubana en México a través de la revista “Política”: construcción imaginaria de un discurso para América Latina*, Universidad Autónoma del Estado de México – UNAM -CCYDEL, México, 2007.

Marco Antonio Cruz, Pedro Valtierra, Frida Hartz y Elsa Medina por ejemplo, son parte de la misma generación (todos nacieron en los años cincuenta) y sus trabajos son considerados centrales en el llamado “nuevo fotoperiodismo mexicano”. Marco Antonio Cruz, al ser entrevistado, sostiene que a la hora de escribir esta historia tenía necesariamente que tomar en cuenta que todos ellos pertenecían a una misma generación. Subrayando que los fotógrafos de por sí tienen personalidades difíciles, pero además ellos tenían sus amistades y rivalidades que venían de años de estar compartiendo juntos muchas experiencias.⁹⁵ Todas ellas y todos ellos recibieron sus enseñanzas en un sistema que definiría informal (visto que no existían todavía tantas escuelas ni talleres especializados) y en el arte de escribir con luz se empezaba todavía como aprendiz de brujo, con un maestro, al igual que en los oficios más antiguos.

Todos estos autores estudiaron con fotógrafos reconocidos en el campo del fotoperiodismo y de la fotografía documental como Don Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Héctor García y Nacho López. Se reunían en casas y cantinas entre ellos y con sus maestros para discutir sobre la foto, pero también sobre la situación política en América Latina. Continente que todos conocieron como “corresponsales de guerra” durante estos años tan centrales en los llamados procesos democráticos vinculados a las luchas de Liberación Nacional. Muchos convivieron durante las horas de toque de queda en los hoteles reservados a la prensa durante los conflictos en Centroamérica, compartiendo sus opiniones y experiencias con muchas otras y otros que venían de todos los países del mundo.

Algo más que caracteriza a la generación de estos autores es que son dueños de todo el proceso técnico de producción de la imagen. Han aprendido en la época análoga que la fotografía es el resultado de un proceso químico en el cual la luz juega un papel central y todos han experimentado la magia del cuarto oscuro. Ahí han compartido secretos sobre el revelado, han enlazado amistades y complicidades. Marietta Bernstorff, compañera de Antonio Turok, durante nuestra entrevista me contó con emoción como el cuarto oscuro era para esta generación un lugar mágico, un espacio para iniciados al que tenían acceso excepcionalmente esposas, amantes y amigos. Pero entre sus paredes se escondieron también muchos secretos de la historia nacional e internacional, imágenes que se decidió no publicar o que acabaron siendo censuradas.

Cabe subrayar que muchos autores señalan que en México, pero en general en toda América Latina, los fotógrafos han tenido que ser al mismo tiempo autores, impresores, editores y promotores de su trabajo. No se trata en realidad de una condición idílica sino de una característica de las condiciones

95 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Marco Antonio Cruz en la sede de la revista *Proceso* (México D.F.) el 11 de junio de 2011.

de producción de la imagen que existe debido a la falta de financiamientos que caracteriza el medio en el continente. Por otro lado, me parece que este conocimiento técnico les ha permitido alcanzar trabajos estéticamente muy interesantes y en los que el claro- oscuro, los contrastes y las sombras juegan un papel fundamental. El blanco y negro ha seguido siendo así, en su caso, una elección cuando el rollo en color ya se había impuesto en el mercado de la imagen y representaba entonces una opción viable.

Pero existe otro elemento que hay que tomar en cuenta y es que los fotógrafos que trabajaban para periódicos y revistas lo hacían en su mayoría como *free lance*, figura que se impuso en los años sesenta- setenta sobre todo entre corresponsales de guerra, fotorreporteros y documentalistas. Frente a la enorme desventaja de no tener una entrada fija, el *free lance* tiene más que nada la libertad de llevar a cabo proyectos propios que normalmente financia con colaboraciones periódicas que le permiten un ingreso inmediato elevado. Todo esto en un contexto en el cual los derechos de autor no existían en absoluto, lo que significaba por un lado que el fotógrafo no tenía su crédito en las imágenes y que el medio de comunicación se quedaba con el material original. Por otro lado, a la hora de publicar la foto el editor muchas veces cortaba y modificaba la imagen para ajustarla a la página, perdiendo a veces el sentido del cuadro completo.

Antonio Turok, quien a través de la agencia *Imagen Latina* vendió algunas de sus fotos más conocidas, habla de *Magnum* como el referente que se tenía al momento de fundar esta agencia independiente. Sin embargo cuando le ofrecieron un puesto en la que ya era una de las más importantes agencias internacionales Turok no aceptó. Me parece importante ver la razón que aduce.

Claro que si yo hubiera aceptado la invitación por parte de *Magnum* en los ochentas, tal vez ahora estaría en los libros de los famosos. Pero no quise, entonces el único responsable soy yo y no me puedo quejar. Tuve una oportunidad de haber intentado competir, si tu quieres, como en las Olimpiadas, de ponerme en el mejor escenario de competencia y no lo hice.⁹⁶

El razonamiento de Turok tiene mucho que ver con esta idea del “fotógrafo comprometido” o “militante” de la que hablé arriba. La decisión de “no competir” significa por un lado mantener cierta libertad de acción y por otro no entrar al juego de la comercialización del arte. Efectivamente, todos los fotógrafos citados colaboraron ocasionalmente, durante periodos más o menos largos, con revistas y periódicos. Pero, como sus maestros, ellos también supieron llevar adelante proyectos personales de más amplio aliento y de carácter documental, sobreviviendo entre becas y financiamientos públicos o mecenas personales. Como muchos de sus colegas latinoamericanos trataron diferentes temas pero se ocuparon sobre todo de la vida cotidiana de la mayoría olvidadas de América Latina y de los

96 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

movimientos sociales que de sus venas abiertas nacían. Pero no lo hicieron en el sentido de la llamada “estética del hambre” sino dándole a estos personajes dignidad y carácter sin caer en los estereotipos y en los “tipos” (como pasa con la fotografía antropológica, por ejemplo).

Todos ellos, como les habían enseñado García y Nacho López, se preocupaban y siguen haciéndolo por la conservación de sus archivos. Todos los autores mencionados han llevado a cabo un debate muy profundo a nivel personal, y colectivo, sobre la importancia de la imagen y de la profesión del fotógrafo (sus deberes y sus derechos). Han compartido lecturas y han visto con sorpresa e interés los primeros libros fotográficos *de y sobre* Latinoamérica (como el de Bostelmann del que hablé en el apartado sobre fotografía latinoamericana contemporánea). También se han movido entre imaginarios e íconos compartidos, por un lado los grandes fotógrafos de la Revolución Mexicana y por el otro las referencias a sus colegas latinoamericanos contemporáneos. Me parece en este sentido significativo destacar que en las entrevistas que hice, o en las que otros autores hicieron a estos fotógrafos, todos han hablado en algún momento de dos imágenes que han entrado a ser parte del imaginario global, convirtiéndose en verdaderos íconos: la imagen de Vietnam de la niña corriendo quemada por el napalm y el retrato del Che Guevara obra de Alberto Díaz Gutiérrez (Korda).

2. 2 El “nuevo fotoperiodismo mexicano”: de *Unomásuno* a *La Jornada*

La investigadora mexicana Mónica Morales usa el término de “nuevo fotoperiodismo” refiriéndose a publicaciones como *Unomásuno*, *La Jornada*, *Mira* y *Proceso* y particularmente a un grupo específico de fotógrafos, Marco Antonio Cruz, Pedro Valtierra, Eniac Martínez, Fabricio León y Elsa Medina.⁹⁷ Sin embargo, uno de los protagonistas por ella citado, el fotógrafo Marco Antonio Cruz, habla del “nuevo fotoperiodismo” como de un fenómeno más bien generacional. Para él:

El fotógrafo que tiene un compromiso social va más allá del medio, y es lo que se le llama ahora fotografía documental o fotógrafos documentales. Y los ejemplos son muchísimos, el propio Héctor García, Nacho López, Rodrigo Moya, la generación de los fotógrafos de los ochentas, llamado “nuevo fotoperiodismo” que muchos fueron mucho más allá del medio para crear su propia mirada, su propio lenguaje. Y bueno, yo soy parte de este grupo de fotógrafos. Y yo creo que lo importante es la cuestión del compromiso social.⁹⁸

García, López y Moya, todos fotógrafos contracorriente, fueron entonces según Cruz los verdaderos precursores de este estilo fotoperiodístico. En 1985 la Universidad Autónoma de Chapingo publicó un

97 Tesis de Maestría en Historia Moderna y contemporánea de Mónica Morales, *Rodrigo Moya fotorreportero y el Frente Guerrillero “Édgar Ibarra”*, Instituto Mora, Asesor: Alberto del Castillo Troncoso, México, 2007, pág. 12.

98 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Marco Antonio Cruz en la sede de la revista *Proceso* (México D.F.) el 11 de junio de 2011.

libro que ha marcado el análisis de la fotografía y más en específico de la foto de prensa en México, cuyo título es *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual*.⁹⁹ Se trata de un libro de imágenes pero que contiene también tres textos breves y, sin embargo, centrales a la hora de tomar en cuenta la historia del fotoperiodismo en este país. El primer ensayo lleva el mismo título del libro y es escrito por los investigadores Flora Lara Klahr y Marco Antonio Hernández. En este texto se traza un cuadro general de la historia del fotoperiodismo mexicano desde la aparición de la noticia de la invención de la imagen de luz en la prensa, pasando por la creación de las primeras publicaciones ilustradas, por los pactos con el poder político, por la censura de los años cincuenta y finalmente por el auge del fotoperiodismo en la década de los setenta.

Este trabajo, pionero en su campo, ha tenido sobre todo el mérito de profundizar sobre aquellas publicaciones que han sido capaces de desvincularse del poder y de llevar a cabo una labor importante para la libertad de expresión y la renovación del lenguaje fotoperiodístico. Se trata de publicaciones que se basan en una organización tipo cooperativa, nacidas gracias al apoyo económico de personajes claves de la escena pública y cultural del país, pero también gracias a la contribución de muchos ciudadanos (como es el caso de *La Jornada* o *Proceso*). Uno de los actores más importantes de estas experiencias, el periodista y escritor mexicano Miguel Ángel Granados Chapa (1941- 2011) es autor del segundo texto, incluido en el libro citado, e intitulado *La imagen en la industria periodística mexicana*. Este breve análisis apunta al “periodismo gráfico”, término que el autor asigna al periodismo que “concede a la información por medio de las imágenes un valor por lo menos análogo al que se otorga a los textos”.

Granados Chapa explica ahí cómo la suerte de este periodismo ha sido profundamente vinculada a las innovaciones técnicas, pero también a las alianzas políticas de sus dueños. Uno de los personajes centrales en esta historia fue José García Valseca (1901- 1982), coronel y empresario mexicano que en 1942 había fundado un diario deportivo impreso en rotograbado cuyo título, *Ésto*, “llevaba implícita la intención gráfica demostrativa”. García Valseca había empezado su carrera con el apoyo de Maximino Ávila Camacho, después había entrado a las filas del alemanismo y en 1964 el consorcio que llevaba su nombre ya estaba conformado por 34 diarios. Hacia 1972 el Consorcio García Valseca (CGV) entró en crisis debido a algunas maniobras económicas y políticas de su dueño. Finalmente el Gobierno Federal se quedó con el control total de la empresa. Así, los diarios que

⁹⁹ *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual*, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 1985.

dependían de ella acabaron cambiando de forma, y de fondo también.¹⁰⁰

Entre 1975 y 1976 las primeras planas de los periódicos de la Organización Editorial Mexicana (OEM), nombre con el cual se quedó la cadena al cambiar de dueño, seguían entre las más innovadoras a nivel técnico. Pero después de un tiempo y sin que se conozcan todavía los detalles el gobierno vendió la OEM a una sociedad en la que participaban personas cercanas al nuevo presidente en turno, Luis Echeverría Álvarez (1922). El 17 de mayo de 1976 *Excélsior*, que ese entonces estaba bajo la dirección del periodista y escritor Julio Scherer García (1926), publicó una nota (ya difundida por *The New York Times*) donde se daba crédito a la voz que circulaba desde hace tiempo y según la cual el presidente Echeverría era el dueño de la sociedad que gestionaba la mayor cadena periodística del país. Menos de dos meses después de la publicación de esta nota una revuelta interna, apoyada desde la Presidencia, causó la salida de los dirigentes de la cooperativa y además de un centenar entre periodistas y escritores. Se trata, por cierto, de una de las escisiones más fértiles de la historia del periodismo mexicano, del nacimiento del que muchos autores llaman “nuevo fotoperiodismo mexicano”.

Una parte del grupo que se había salido fundó, en el mismo año de 1976 el semanario *Proceso*, revista con un importante proyecto de periodismo independiente que sigue hasta hoy en día a pesar del acoso constante y de las maniobras en su contra por parte del poder político. En su página internet *Proceso* dedica una sección a la historia de la revista en la que sobresale el uso de imágenes históricas, en particular una ampliación de un retrato de Echeverría y uno del grupo “disidente” saliendo de las instalaciones del periódico en la calle de Bucareli en el centro de la capital. Ahí mismo aparece el editorial del primer número de la revista donde se explicaban las razones del título.

Proceso de los hechos, *proceso* a los hechos y a sus protagonistas: éstas son las líneas de acción de nuestro semanario. Golpeados por la inquina política en términos que causaron asombro dentro y fuera de México, por la impudicia de la agresión y la relevancia de quienes la concibieron, sus miembros no harán de *Proceso* un semanario del despecho y el resentimiento. Primero, porque comprenden la naturaleza política de los hechos en que se les ha involucrado. Y en segundo lugar, y sobre todo, porque los conforta y obliga la solidaria generosidad de un vasto número de mexicanos decididos a que el silencio no cubra por completo a esta nación.¹⁰¹

Poco después de la publicación de este editorial, el 14 de noviembre de 1977, apareció el diario

100 Granados Chapa, Miguel Ángel, "La imagen en la industria periodística mexicana", en *El poder de la imagen y la imagen del poder: Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual*, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 1985, pág. 22.

101 Página de la revista *Proceso*: http://www.proceso.com.mx/?page_id=7, consultada por última vez el 08/06/2012.

Unomásuno, dirigido por el periodista y editor mexicano Manuel Becerra Acosta (1932- 2000) que había sido otro de los “disidentes” que habían salido de *Excélsior*.¹⁰² La importancia de *Unomásuno* para el desarrollo de la fotografía de prensa ha sido notable porque procuró darle un sitio destacado en sus suplementos, estimulando la gráfica política y de documentación social. *Unomásuno* se distinguía por su gráfica y sobre todo por rechazar cualquier convencionalismo en las representaciones del poder. Lo cual implicaba una ruptura importante con el cuadro presentado en el apartado anterior. Los fotógrafos de *Unomásuno* documentaron con malicia los acontecimientos más destacados del sexenio y, para acercarse a su desarrollo, viajaron por toda Latinoamérica: la visita del papa, la reforma política de Jesús Reyes Heróles, la guerra de Nicaragua y el triunfo sandinista, la guerrilla salvadoreña, los refugiados guatemaltecos.¹⁰³

Humberto Musacchio (1943), periodista cultural y ex- colaborador de *Unomásuno*, en un ensayo publicado en un texto poco conocido y coordinado por el fotógrafo mexicano Marco Antonio Cruz (1957), *Fotografía de prensa en México. 40 fotorreporteros* así resume la importancia de esta publicación para el fotoperiodismo mexicano¹⁰⁴ :

102 Para un análisis del periódico *Unomásuno* se recomienda Flores, Genoveva, *Unomásuno: 1977-1987. Historias personales*, Universidad Iberoamericana, México, 2008.

103 Klahr, Flora Lara y Hernández, Marco Antonio “El poder la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual” en *El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual*, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 1985, pág. 18.

104 La historia del libro, *Fotografía de prensa en México. 40 reporteros gráficos*, Impresión Disigraf, S.A. De C.V., Procuraduría General de la República, México, 1992, es narrada por Marco Antonio Cruz en un breve texto intitulado “Foto de prensa en México”, publicado en su página internet: http://www.marcoacruz.com/documentos/tx_foto_prensa_mx.html, consultada por última vez el 18 de junio de 2013. En la entrevista que tuvimos M. Antonio Cruz me contó que los autores querían que el libro fuera como una prosecución del libro antes mencionado “El poder de la imagen y la imagen del poder”. Me parece importante reproducir aquí la parte de la entrevista con el fotógrafo donde me habló directamente del episodio. “Ese libro primero nace porque la Procuraduría del DF convoca a un concurso para los fotógrafos que cubren nota roja, de fotografía. Entonces se ofrece un premio que en este momento era un premio muy alto. Entonces los fotógrafos de nota roja que tienen mucha relación con la Procuraduría (PGR), porque finalmente la Procuraduría determina la cuestión de la justicia y la nota roja son cuestiones de justicia, de accidentes, de detenciones. Pero, por el monto que se ofrece casi todos los fotógrafos de prensa participan, se esperaban 100 fotos y de repente llegaron 2000. No sabían qué hacer con este material y me llaman. Me llaman y me piden el favor de ver lo que se había juntado para esta exposición. Yo lo empiezo a ver y empiezo a encontrar materiales que muy rara vez los veías juntos. Porque en este tiempo ni había exposiciones, ni había bienales de fotografías, ni nada. Entonces el monto del premio hizo que la gente participara con cuestiones que oías poco, sobre todo imágenes que jamás habían sido publicadas por su fuerte valor. Yo me impuse: de todo esto hay que hacer un libro. Una memoria. Me pidieron que editara esta memoria y que coordinara el libro. Seleccioné lo más importante de la gente que participó y otra parte fue ya de fotógrafos que yo conocía, que sabía que tenían un valor (...) Un trabajo muy importante y así fue como se generó el libro (...) Me dijeron que podía hacer lo que quisiera, que no había problema. Al final cuando el libro está hecho yo pido que me apoyen Granados Chapa y Musacchio para los textos (...) Granados es uno de los grandes periodistas en este país y apoyó el proyecto y, bueno, se publicó su texto y todo. Pero de repente cuando la gente de la Procuraduría lo empieza a ver, en las esferas más altas del gobierno se espantan con el libro pero ya no podían hacer nada porque tenían unas firmas importantes que eran Granados Chapa y Musacchio. Pero lo que hicieron fue no distribuirlo, lo escondieron, tal vez lo quemaron. Hicimos una presentación, yo pedí que se dieran no sé, 15-20 libros por cada autor, pero es un libro que jamás se dio a conocer”. Transcripción de la entrevista con Marco Antonio Cruz, sede de la Revista *Proceso*, México D.F., 11 de junio de 2011, pág. 8.

Todo convencionalismo era rechazado, como los retratos usuales de la carne de presidium; resultaban preferibles, de un acto solemne, las formas de dos o tres personajes en charla informal o en actitud que contrasta con la atmósfera que los rodea. En el género del retrato político, poco valor se daba a los acostumbrados rostros hieráticos; en cambio se reconocía mérito genuino al gesto que revelaba carácter o intención, miedo, obsecuencia, firmeza autoritaria o proclividad al hedonismo. La iconografía presidencial, que ha de tratarse con sumo respeto en razón de las reglas no escritas y la conveniencia republicana, dejó de lado las poses de bronce para arriesgarse en busca de ademanes y semblantes más definatorios por más humanos (...) En el **gran acontecimiento**, importaba menos el protagonista que los espectadores.¹⁰⁵

Es decir, *Unomásuno* rompía con las reglas no escritas de la comunicación visual, con los códigos de representación establecidos por parte del sistema. Finalmente, concluye Musacchio, los fotógrafos que colaboraron con el periódico no influyeron sólo sobre la forma y el fondo de la información gráfica sino sobre la misma manera de ver de los lectores que se transformaron así en “testigos privilegiados” y “aprendieron a leer de otra manera la fotografía de prensa”. Una pieza importante de la genealogía del “nuevo fotoperiodismo mexicano” es, según el profesor John Mraz, el ya citado fotógrafo Ignacio López Bocanegra, mejor conocido como Nacho López (1923- 1986). En el caso de *Unomásuno* López, quien creía en la imagen como una potente arma de denuncia, se desempeñó como columnista. Pero sus foto-ensayos habían llamado la atención de los críticos porque, al ser considerado fotógrafo documental y “realista”, se le cuestionaba la puesta en escena de muchas de sus imágenes.

Finalmente, en 1984 nació de una escisión del grupo de *Unomásuno* el diario *La Jornada*. En el periódico, Pedro Valtierra (1955) al frente del área de Fotografía, se reunió un valioso grupo de jóvenes profesionales de la cámara haciendo de esta experiencia una ruptura pero al mismo tiempo una continuidad con la de *Unomásuno*, donde muchos de ellos habían colaborado o se habían formado. Un dato importante para la valoración de la imagen en las páginas de *La Jornada* fue que el pintor y escultor mexicano Vicente Rojo (1932) participó como diseñador. Se trataba de un diario formato “tabloide,” - recuerda el artista plástico en el libro conmemorativo de los veinte años de existencia del periódico - “con abundante información breve, así como reportajes y entrevistas, documentos y crónicas de contexto”.¹⁰⁶ Según el formato original, comenta Musacchio en el libro *La fotografía de prensa en México*, cada página debía llevar por lo menos un elemento de gráfica, caricatura o foto que fuera. Pero la valoración de la imagen como elemento central de la información se desprende también

105 Musacchio Humberto, “Apuntes para un árbol genealógico”, en Cruz, Marco Antonio (Coord.), *Fotografía de prensa en México. 40 reporteros gráficos*, Impresión Disigraf, S.A. De C.V., Procuraduría General de la República, México, 1992, pág. 98.

106 Rojo Vicente, “El diseño”, en *La jornada. El rostro de un país 1984- 2004*, La Jornada, México, 2004, pág. 17.

de otros elementos que, por acuerdo de los editores, había que tomar en cuenta al momento de editar la imagen para su publicación. El pie de foto, por ejemplo, tenía por objeto completar la información de la fotografía y no repetirla o repetir el titular con que se presentaba el diario.

Esta concepción de la imagen como parte significativa de la información y no sólo como mera ilustración representa entonces una continuidad con la experiencia de *Unomásuno*. Pero además, a nivel de gremio, con el contundente argumento de igualar los salarios cabe mencionar que los fotorreporteros obtuvieron en este diario un estatus semejante al del “reportero- redactor”. El fotógrafo podía así realizar su trabajo de manera independiente y en plena libertad sin tener que acotar las órdenes del que redactaba el artículo. Condición, esta última, que inevitablemente significaba la supeditación de la imagen al texto.¹⁰⁷ Marco Antonio Cruz, uno de los protagonistas de esta historia, recuerda así la importancia de estas publicaciones:

En *Unomásuno* dijeron: - No, los fotógrafos salgan a las calles retraten lo que consideren - Y crearon espacios dedicados a la fotografía que eran en los suplementos y se empezó a ver un tiempo de la fotografía que tenía años que se había acabado de ver y empezó a tomar un gran impulso (...) Y en *La Jornada* lo único que hacemos es retomar los principios del *Unomásuno*. Crear un espacio para la fotografía y considerar al fotógrafo como periodista, no como ilustrador, y verdaderamente empezamos a lograr cosas muy importantes. Una de ellas fue la de tener a un fotógrafo todos los días en la Junta de Redacción del periódico. Todos los días a una hora determinada se juntan los principales editores de las secciones, nacional, economía, cultura, análisis y entre éstos el de fotografía, y el de fotografía lo único que hacía era defender la fotografía ante todos, ante la reunión o posicionar la fotografía y ésto fue muy importante y la fotografía en *La Jornada* empezó a tener un gran espacio. Yo creo que otra de las cosas que fue muy importante fue el haber documentado la vida cotidiana cuando la vida cotidiana había acabado de ser noticia. Para nosotros fue muy importante documentar la sociedad porque nosotros pensamos que tan importante era el evento del día con el presidente en turno, como algo que sucedía en las calles y que el tiempo nos daría la razón. Y sí, es cierto. Tu puedes ver la fotografía que hicimos y sigue teniendo un valor porque es intemporal y la foto del presidente ya no hay ni quien se acuerda, o sea ... pasa a la historia.¹⁰⁸

La creación de suplementos dedicados a la imagen, la libertad de fotografiar, la importancia adquirida por el fotógrafo en la redacción, la ruptura con el lenguaje del poder y la atención a temas de interés social y de la vida cotidiana son algunos de los puntos en los que coinciden los testimonios sobre el primer periodo de actividad del diario. Y sobre todo “la cuestión de la mirada”, como la define Cruz, “una mirada fresca ante las cosas, perdiéndole el miedo a los políticos como autoridad”. A nivel

107 Musacchio Humberto, “Apuntes para un árbol genealógico”, en Cruz, Marco Antonio (Coord.), *Fotografía de prensa en México. 40 reporteros gráficos*, Impresión, Disigraf, S.A. De C.V., Procuraduría General, México, 1992, pág. 99.

108 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Marco Antonio Cruz en la sede de la revista *Proceso* (México D.F.) el 11 de junio de 2011.

legal *La Jornada* se ha constituido como una Sociedad Anónima de Capital Variable, cuyo capital social está constituido con acciones ordinarias y preferentes. Las primeras son propiedad de quienes participan en la elaboración del diario y disfrutan de voto pleno.

El Director General tiene a su cargo la política editorial y es designado por la Asamblea Ordinaria. Dura en su cargo cuatro años y puede ser reelegido. Siendo el encargado de la política editorial su voz se impone en la Junta de Redacción. El Consejo de Administración, conformado por once miembros, es elegido por la Asamblea Ordinaria y tiene las más amplias facultades. Cabe subrayar otro dato que pone en luz el libro conmemorativo de los veinte años de la publicación y que es el apoyo financiero recibido por numerosos artistas que, al momento de fundar el diario, donaron sus obras. Primero entre todos el maestro oaxaqueño Francisco Toledo (1940).¹⁰⁹ El primer Director General del diario ha sido Carlos Payán Vélver, los subdirectores Miguel Ángel Granados Chapa, Héctor Aguilar Camín, Carmen Lira Saade y Humberto Musacchio.

Carmen Lira Saade (1942), actualmente Directora del periódico, así recuerda el inicio de esta aventura periodística:

La convocatoria a construir un nuevo medio informativo se presentó la noche del 29 de febrero (1984) en un salón del Hotel de México, cuando al núcleo original de periodistas se habían sumado ya científicos, académicos, escritores, artistas, cineastas, fotógrafos, militantes, políticos de varias tendencias y luchadores sociales. Esa noche propusimos un diario en el que tuviera cabida el pluralismo de un país que ya no se reconocía en la unanimidad y que veía con alarma las crecientes amenazas a las conquistas sociales logradas durante los regímenes posteriores a la Revolución Mexicana.¹¹⁰

La “vocación política” del periódico consistía, según el discurso pronunciado por Payán durante la reunión en el Hotel de México, en estimular la participación de los lectores a favor de diferentes causas sociales que los convocantes consideraban fundamentales: la ampliación y defensa de la soberanía y la independencias nacionales, así como la solidaridad con las luchas que otros pueblos dan para hacer realidad estos principios. La defensa del ejercicio de las garantías individuales y sociales. El compromiso con las necesidades y demandas de los trabajadores del campo y de la ciudad y de las mayorías marginadas del país. La democratización formal y real de la vida pública mexicana, el ensanchamiento y multiplicación de su pluralidad política y el respeto a los derechos legítimos de las minorías. La distribución igualitaria de la riqueza y la limitación de los privilegios políticos y

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ Saade, Carmen Lira, “La sociedad en el espejo de las princesas”, página online del periódico *La Jornada*, sección “Quiénes Somos”, <http://www.jornada.unam.mx/info/>, consultado por última vez el 04/06/2012.

económicos.¹¹¹

El Consejo Editorial del naciente periódico *La Jornada* invitó a Pedro Valtierra como Coordinador de Fotografía y le autorizó a formar un equipo de fotógrafos. Pero antes que le convocaran para el nuevo periódico, Valtierra colaboraba con *Unomásuno* donde había vuelto a trabajar en la sección policíaca, como lo había hecho al inicio de su carrera en *El Sol de México*. Valtierra había renunciado a su puesto porque, según su versión de los hechos, Manuel Becerra Acosta (1932- 2000), Carlos Payán Volver, Aarón Sánchez (1948) y él tenían opiniones encontradas sobre el significado de aceptar un premio otorgado por el estado. En su entrevista con Luis Jorge Gallegos se entiende entre líneas que su asignación a la nota policíaca, el día sucesivo del Premio Nacional de Fotoperiodismo (1983), la interpretó como un "castigo" que se le infligía. Así siguió trabajando un tiempo en la publicación y acabó renunciando junto con otros reporteros y articulistas durante la crisis entre fundadores que se dio en 1984.¹¹²

Valtierra decidió entonces llamar a participar en la experiencia de *La Jornada* un grupo de colegas con los que un año antes había empezado un proyecto de agencia fotográfica independiente, *Imagen Latina*, de la cual hablaré en breve. Dejando de un lado por el momento el proyecto de la agencia, Valtierra reunió algunos de los más importantes fotógrafos de su generación: el ya mencionado Marco Antonio Cruz, Luís Humberto González y Fabrizio León. En esta primera etapa participaron también José Gómez de León, Arturo Fuentes, Andrés Garay y Frida Hartz como laboratorista. Frida Hartz ha sido la primera mujer en desempeñarse, durante siete años, como jefa del Departamento de Fotografía del periódico, en el que ha trabajado durante diecisiete años en total.

En la entrevista que tuvo Frida Hartz con Gallegos, ella recuerda cuando estaba como laboratorista, cómo empezaron a usar sus propios procesos fotográficos a partir de las fórmulas químicas y cómo resultaban "exquisitos" en el ambiente de los fotoperiodistas, por su preocupación constante en mantener y conservar sus negativos. Sin embargo, la fotógrafa considera con cierta amargura que fue quizás por su condición de mujer que sus colegas pensaron que no estaba completamente dotada para manejarse igual que ellos en cuanto a estar en la toma fotográfica, "en hacer periodismo en la calle y salir a fotografiar".¹¹³

En el libro sobre el trabajo de Pedro Valtierra, el profesor Alberto Del Castillo apunta así algunos de los logros obtenidos por este autor al frente del primer equipo de fotógrafos de *La Jornada*:

111 Payán, Carlos, "Por un periodismo crítico", en *La jornada. El rostro de un país 1984- 2004*, La Jornada, México, 2004, pág. 12.

112 Gallegos, Luis Jorge, *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, FCE, México, 2011, pág. 269.

113 *Ibidem*, pág. 425.

Dentro de los acuerdos, el fotógrafo logró que se diera a la imagen 40% del espacio del periódico, obtuvo un equilibrio entre los sueldos de los reporteros y los fotógrafos, reivindicó para esto últimos los derechos de autoría y conquistó un derecho de piso, a través de la figura del jefe del departamento de fotografía en las juntas editoriales en las que se seleccionaban las fotografías publicables de manera cotidiana.¹¹⁴

Por cierto Valtierra tiene una trayectoria personal muy interesante, atentamente analizada en el texto que acabo de citar, y que coincide en varios momentos con la de Antonio Turok. Pero volviendo a periódico *La Jornada* la cuestión de los materiales y de la conservación representan temas relevantes para entender la importancia adquirida por la imagen en el periódico. También porque éste tiene consecuencias directas sobre el estado de conservación de su archivo. Otra vez me parece que el testimonio de Marco Antonio Cruz resulta importante para entender bien dónde estaban las novedades al respecto:

Tratábamos de romper con una tradición que teníamos de que los fotógrafos eramos “mal hechos”. Porque la mayoría pensaba que técnicamente al fotógrafo le valían gorro las cosas, y sí pasaba en los demás medios. Nosotros empezamos a tener sistemas de archivos de nuestros negativos porque sabíamos que era muy importante. Empezamos a producir nuestros propios químicos, que nadie conocía, pero nosotros lo sabíamos hacer.¹¹⁵

El equipo sólo se quedó dos años trabajando en el diario y en 1986 casi todos salieron en solidaridad con Valtierra quien, después de haber sido candidato a Secretario General del sindicato Sitrajor y haber perdido las elecciones, empezó a tener problemas con los editores y sobre todo con Héctor Aguilar Camín y Carlos Payán acerca de la publicación de algunas fotos. Valtierra habló con los fotógrafos y, junto con Marco Antonio Cruz, Andrés Garay, Herón Alemán, Rubén Pax y Arturo Fuentes salieron de *La Jornada* para retomar la idea de la agencia fotográfica. Rogelio Cuellar se encargó entonces de volver a formar un nuevo grupo. Según Cruz, y de acuerdo con la opinión de Turok y de Raúl Ortega, cuando el caricaturista Bulmaro Castellanos Loza (mejor conocido como “Magú”) ganó las elecciones del sindicato se dio un cambio en el proyecto inicial de *La Jornada*. En particular se crearon dos corrientes, una apoyada por la dirección (la de “Magú”) y la otra que fue bloqueada (la que era representada por Valtierra). Ésto causó la salida de diferentes personas, entre otras el directivo Humberto Musacchio. En la visión de Cruz lo único que se mantiene del proyecto inicial del periódico en la actualidad es la caricatura.¹¹⁶

114 Del Castillo Troncoso, Alberto, Monroy Nasr, Rebeca y Mónica Morales Flores (textos), *Pedro Valtierra. Mirada y testimonio*, UNAM- FCE- CCU Tlatelolco- Fundación Pedro Valtierra- Cuarto Oscuro, México, 2012, pág. 49.

115 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Marco Antonio Cruz en la sede de la revista *Proceso* (México D.F.) el 11 de junio de 2011.

116 Gallegos, Luis Jorge, *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, FCE, México, 2011, pág. 348.

Raúl Ortega (1963), quien se convertiría con los años en uno de los más importantes fotógrafos del neozapatismo, entró a trabajar antes en el *Unomásuno* (donde se inició a la fotografía, empezando en la parte administrativa de la publicación) y sucesivamente en *La Jornada* donde entró en 1986 cuando salió el grupo de fotógrafos de Valtierra. Ortega atribuye a las “grillas internas” las razones por las que no pudo acceder a un puesto en el periódico desde el inicio. En entrevista con su colega Luis Jorge Gallegos (1965), relata así su experiencia en el diario: “cuando estuve en *La Jornada* valoré mucho la libertad que en un inicio nos daban, principalmente la de interpretar y opinar políticamente acerca de la información que cubríamos, había un entendimiento natural entre los fotógrafos y la parte editorial “. ¹¹⁷

Las “grillas internas” y los sindicatos que en un primer momento le habían bloqueado el paso fueron, según Ortega y de acuerdo con los recuentos de Valtierra y Marco Antonio Cruz, lo que acabó con el proyecto junto con cierta imposición de los Directores a la hora de tomar decisiones en la Junta de Redacción. Valtierra y Cruz al salir del periódico retomaron juntos un proyecto con el cual habían vuelto de Centroamérica. Pasamos entonces a ver ahora la historia todavía inédita de *Imagen Latina*, un interesante caso de agencia fotográfica independiente nacida a la luz de la participación de la generación de algunos fotógrafos activos en los años setenta-ochenta como corresponsales de guerra.

2.3 La experiencia de *Imagen Latina*

La historia del diario *La Jornada*, además de estar vinculada a la de *Unomásuno* está relacionada, como lo mencioné en el apartado anterior, a una experiencia de agencia fotográfica independiente que es muy poco conocida y sobre la cual no existe ningún trabajo escrito. A pesar de las diferencias entre las versiones de dos de los personajes centrales de esta historia, Marco Antonio Cruz (1957) y Pedro Valtierra (1955), lo que parece asentado es que al inicio de los años ochenta estos dos fotógrafos junto con otros colegas, Luis Humberto González, Fabrizio León y el brasileño Jesús Carlos, estaban discutiendo sobre la posibilidad de fundar una agencia fotográfica. El proyecto se basaba en establecer una serie de derechos para los fotorreporteros que iban a participar, sobre todo el crédito de las imágenes y la propiedad de los negativos. Se trataba de problemas que, a pesar de importantes esfuerzos, seguían sin resolverse desde la década anterior, más para aquellos fotógrafos que trabajaban o colaboraban con periódicos y revistas.

Marco Antonio Cruz, en nuestra entrevista, me contó que a finales de los años setenta un grupo de jóvenes fotógrafos provenientes de varios medios de comunicación empezaron a tener reuniones

¹¹⁷ *Ibidem*, 448.

donde se hablaba mucho de fotografía y a las que a veces asistía Nacho López. Se trataba de fotógrafos que no se encontraban de acuerdo con el Consejo Mexicano de Fotografía, liderado por Pedro Meyer, tanto que Cruz habla del grupo al que pertenecía como de “la Contra” del Consejo. Sin embargo coincidían con éste en la importancia concedida al lenguaje documental. Cabe señalar que todos los que participaban en *Imagen Latina* lo hacían como *free lance* y, como lo subraya Marco Antonio Cruz, eran autores que se ocupaban de todo tipo de temas. El 1ro de diciembre de 1982 Pedro Valtierra, Jesús Carlos (que acababa de llegar de Brasil) y Cruz se encontraron en la ceremonia de cambio de gobierno entre José López Portillo y Miguel de la Madrid. De ahí se fueron a una cantina y empezaron a hablar del proyecto con el fotógrafo brasileño que fue quien, entre una cerveza y otra, acabó proponiendo el nombre para la agencia que se formó en 1984, pocos meses antes de que naciera *La Jornada*.¹¹⁸

Pedro Valtierra, en entrevista con el colega Jorge Gallegos, cuenta como la idea de crear una agencia le nació en Centroamérica cuando trabajando para *Unomásuno* le enviaron a cubrir la Revolución Sandinista en Nicaragua. Ahí conoció a Susan Miselas (1948) y a Johan Colan y vio como trabajaban agencias como *Contact*, los fotógrafos de *Magnum* y los *free lance* franceses. De las pláticas que tuvo con todos ellos le nació la idea de hacer algo por el estilo y volviendo a México se lo planteó a Marco Antonio Cruz, con el que empezó a reunirse junto con otros colegas.¹¹⁹ El adjetivo “latina”, con que fue bautizada la “Agencia de Información Gráfica” dependió del carácter “latinoamericano” pero sobre todo de la que Marco Antonio Cruz llama una “mirada latina”, denominador común de todos los que participaban .

En la primera etapa de la agencia *Imagen Latina* colaboraron Luis Humberto González, que trabajaba para el periódico *El día*, Pedro Valtierra que se encontraba en el *Unomásuno* y Jesús Carlos que entre 1982 y 1987 fue corresponsal en México para la agencia *Stock de Fotografía Peter Arnold* y del periódico semanal *The Guardian* de Nueva York. Posteriormente Carlos será colaborador de *La Jornada* y del periódico *El día*. En este primer momento tuvieron como invitado a Fabrizio León, que todavía era un “chavito” y no trabajaba para ningún medio. Cruz estaba colaborando en este momento con el Partido Socialista Unificado de México mientras que para el Partido Comunista trabajaba en *Oposición*, puesto al que renunció para dedicarse de tiempo completo a la agencia. Ocuparon una oficina en el sur de la ciudad pero sólo tenían clientes esporádicos. Luego vino el episodio de la escisión del *Unomásuno* y a Valtierra le ofrecieron crear el equipo de fotógrafos para *La Jornada* así

118 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Marco Antonio Cruz en la sede de la revista *Proceso* (México D.F.) el 11 de junio de 2011.

119 Gallegos, Luis Jorge, *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, FCE, México, 2011, pág. 270.

que, como ya lo mencioné, dejaron de un lado la agencia y entraron al proyecto del diario, del cual salieron después de dos años.

Un nuevo grupo de fotógrafos formado por Valtierra, Cruz, Andrés Garay, Herón Alemán, Ruben Pax y Arturo Fuentes retomaron entonces de cero el proyecto de *Imagen latina* gracias sobre todo al apoyo económico de José Luís Becerra y Miguel Ángel Granados Chapa, quienes les consiguieron un departamento entre Avenida Cuauhtémoc y Puebla en el Distrito Federal. Visto los problemas que se habían creado en *La Jornada* en la nueva agencia decidieron que había que trabajar como iguales así que no debían existir jerarquías (entre fotógrafos y laboratoristas, por ejemplo). Según Marco Antonio Cruz en entrevista con Jorge Gallegos, Pedro Valtierra no soportó esta igualdad y por ésto a los pocos meses de retomar el proyecto se fue.¹²⁰ Sin embargo, durante nuestra entrevista Cruz ahondó en el episodio y me contó que Valtierra al parecer había acusado a los encargados del sector de finanzas de algunas irregularidades. Los colegas se pusieron a defender la posición de los acusados señalando a Valtierra la falta de pruebas y éste decidió salirse. Finalmente se reveló que Valtierra tenía razón pero la ruptura ya se había consumido.¹²¹

Por supuesto la versión de Pedro Valtierra sobre su salida de la agencia es totalmente diferente y me parece lógico mencionarla. En la entrevista publicada en el libro de Gallegos, Valtierra cuenta dos episodios que habrían causado el que llama “pinochetazo” de *Imagen Latina*. Al parecer el fotógrafo se había ido a Chihuahua para un trabajo y en este momento tenía el rol de coordinador general. De vuelta del viaje constató con amargura que había sido sustituido por otro colega. Pero finalmente, el hecho que provocó la ruptura definitiva tendría que ver más bien con la cobertura del terremoto de El Salvador (1986). Valtierra intentó irse apenas se enteró pero al pasar por la agencia a recoger el material necesario para trabajar se encontró con Herón Alemán quien le dijo que nadie podía irse sin primero discutirlo con los compañeros. El pleito se prolongó y ahí se dio la ruptura. Finalmente, Valtierra salió para El Salvador y de vuelta interrumpió la colaboración con *Imagen Latina* formando una empresa propia, *Cuartoscuro*, proyecto que ha tenido y sigue teniendo muy buen éxito.¹²²

Al poco tiempo de haberse retirado Valtierra también salió Andrés Garay y, en 1987, Herón Alemán murió en un accidente. Marco Antonio Cruz se quedó solo y dudó si seguir o no con el

120 *Ibidem*, pág. 354.

121 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Marco Antonio Cruz en la sede de la revista *Proceso* (México D.F.) el 11 de junio de 2011.

122 Gallegos, Luis Jorge, *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, FCE, México, 2011, pág. 276. Sobre el trabajo de Valtierra y su agencia *Cuartoscuro* recomendando el ya mencionado libro: Del Castillo Troncoso, Alberto, Monroy Nasr, Rebeca y Mónica Morales Flores (textos), *Pedro Valtierra. Mirada y testimonio*, UNAM- FCE- CCU Tlatelolco- Fundación Pedro Valtierra- Cuarto Oscuro, México, 2012.

proyecto pero finalmente su esposa, la fotógrafa Ángeles Torrejón, y la esposa de Herón le apoyaron para que *Imagen Latina* siguiera existiendo. Marco Antonio Cruz hoy en día está orgulloso sobre todo por el papel que ha tenido la agencia, que se cerró en 2002, para la formación de nuevas generaciones de fotógrafos como Laura Cano, Kith Andemiller, Darío López, Martín Salas, Héctor García Sánchez, Gerardo García, Adriana Abarca y Tomás Bravo. Para todos ellos la agencia sirvió como un trampolín para entrar a trabajar con ciertos medios.¹²³ ¿Pero cómo funcionaba la agencia? ¿Y cuáles eran sus funciones? ¿Cuáles eran las ventajas de trabajar en colectivo? ¿Cuáles las desventajas?

Antonio Turok participó en *Imagen Latina* como colaborador y considera que el modelo era un poco la agencia *Magnum*. Se trataba finalmente de que el fotógrafo fuera responsable de sus negativos y de su obra. Además, al concentrar el material fotográfico se constituía un sólo archivo alrededor del cual se movían diferentes profesionales de la imagen que se dedicaban a conservarlo y a promocionarlo, dejando al fotógrafo el tiempo para dedicarse a sus proyectos. Finalmente Turok coincide con su colega y amigo de toda una vida Marco Antonio Cruz al considerar como un elemento central, para el caso de *Imagen Latina*, la de haber sido una especie de escuela que ha formado nuevas generaciones de fotógrafos.¹²⁴

Pero Cruz subraya otro elemento que se impuso desde un inicio, y que es la “idea de libertad” como una condición central del trabajo en la agencia. Esta libertad consistía en no pedir a los fotógrafos que colaboraban con ella cierto tipo o estilo de imágenes. Tampoco había que tratar ciertos temas sino que cada uno entraba a la agencia con las imágenes que quería y que proponía. Según Cruz en esta experiencia se puede apreciar cómo se entrecruzan y van de la mano el fotoperiodismo y la fotografía documental. De hecho fue gracias a *Imagen Latina*, que prestaba sus servicios sobre todo a medios de comunicación, que muchos fotógrafos pudieron llevar a cabo proyectos personales de más largo aliento y que, por esto mismo, se colocan más bien en el ámbito del reportaje y de la fotografía documental. Sin embargo el corazón de todo era la cuestión social, la así llamada “fotografía social” o “fotografía comprometida”.¹²⁵

Cuando fundaron *Imagen Latina* sólo existía en México la agencia de los Hermanos Mayo quienes tenían en sus manos todo el mercado de las imágenes gracias a los bajos precios que garantizaban por cada una de ellas. Pero cuando Cruz, Valtierra, Alemán y sus colegas empezaron a armar el proyecto decidieron pedir un precio que ellos consideraban justo para una imagen. Así, lo

123 *Ibidem*, pág. 357.

124 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

125 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Marco Antonio Cruz en la sede de la revista *Proceso* (México D.F.) el 11 de junio de 2011.

primero que hacía *Imagen Latina* era vender las fotos de cada autor una por una y el hecho que cada una de ellas fuera una propuesta original, no una foto cualquiera aclara Cruz, ayudaba a que se les diera el justo valor. Pero además la agencia vendía servicios a los medios. A la revista *Proceso*, por ejemplo, le daban cierta cantidad de fotos al mes y a cambio *Proceso* les garantizaba una entrada fija. Junto con *Proceso* eran otros diez (seis según Valtierra) los medios de información que aprovechaban de este tipo de servicios.¹²⁶

A sus colaboradores y fotógrafos *Imagen Latina* aseguraba los derechos sobre su trabajo así como los créditos para el fotógrafo y para la agencia, condición que era impuesta a cada medio al momento de publicar el material visto que era una cláusula estipulada en el contrato de venta de las imágenes. Pero el archivo que se formaba en la agencia acababa en realidad siendo un archivo con carácter “efímero” porque al momento de separarse de ella a cada autor se le devolvía su material. Hay que señalar que, efectivamente, no existe un archivo de *Imagen Latina* y que “los papeles” que documentaban su actividad se perdieron al momento de cerrar la agencia. Marco Antonio Cruz, que fue quien se quedó a cargo de la agencia junto con su esposa hasta 2002 me comentó que cuando cerró se deshizo de todo lo que en lenguaje historiográfico llamamos “documentos de primera mano” o “fuentes primarias.”

Es cierto que, buscando en los archivos de los medios que usaron sus imágenes se podrían encontrar copias de las fotografías pero ésto sería un trabajo aparte que valdría mucho la pena pero que, a nivel de consulta, resulta bastante complejo como he podido constatar durante mi investigación en la Fototeca de *La Jornada*. Este periódico que en sus inicios se había caracterizado por la importancia de la imagen y se había comprometido con respetar ciertos derechos de autor, en la re-edición de algunas fotos y en el archivo muchas veces oculta el nombre de la agencia por la que trabajaban los fotógrafos, es el caso que los créditos resultan únicamente del periódico. A veces hasta el mismo autor resulta dudoso, o es simplemente omitido, cuando para un ojo atento es fácil reconocer la mano que apretó el botón de la cámara.

Pero volvamos a la historia de *Imagen Latina* para llegar a las razones del cierre de esta experiencia que valdría la pena que algún investigador tratara con más detenimiento. Cruz acusa directamente a la agencia de Valtierra, *Cuartoscuro*, de haber acabado falseando el precio en el mercado de las imágenes acaparándose todos los posibles clientes y compradores. Según este fotógrafo *Cuartoscuro* acabó malbaratando el mercado de la imagen, tanto en términos económicos como de

126 *Ibidem*.

calidad, vendiendo un servicio para el que *Imagen Latina* cobraba 7000- 8000 pesos en 1000 y ofreciendo además dos meses gratis.¹²⁷ Por su parte Pedro Valtierra afirma que los clientes que tenía la agencia *Imagen Latina* eran suyos, es decir que él los había encontrado, así que todos se fueron con la excepción de *Proceso* y *La Jornada*.

La agencia de Valtierra, fundada en septiembre de 1986, empezó en realidad como un suplemento del periódico *Horas Extras*. Según Valtierra *Cuartoscuro* retomó algunos proyectos, como el de la revista, que habían caracterizado el inicio de *Imagen Latina*. Sin embargo Valtierra marca una diferencia importante con esta experiencia que tiene que ver justamente con los derechos de autor. Según Valtierra la ley es clara: si recibes un negativo de un periódico o de una empresa, este negativo es de propiedad del periódico o de la empresa y la imagen es propiedad del autor.

Yo aquí en *Cuartoscuro* no lo hago como en *Imagen Latina*. Allá el fotógrafo se lleva los negativos, él hace su archivo, y cuando se va, se lleva el archivo que generó en la agencia. En *Cuartoscuro* no es así; tu trabajas aquí y dejas tus negativos (...) aquí los vamos a cuidar, aquí van a estar. Si se vende alguna foto (...) se te paga una comisión, si vienes en 20, 30 años, o en dos años, ahí están tus negativos, te los prestamos, puedes realizar las copias que quieras y los regresas. Nosotros no podemos vender la foto sin tu autorización, en fin, por eso debe hacerse un convenio de entrada.¹²⁸

La cuestión de los archivos es algo muy importante para Valtierra y, a pesar que uno pueda estar de acuerdo o no con su opinión sobre las actuales leyes en materia de derechos de autor, el tema tocado por el fotógrafo tiene mucho que ver con una concepción de la imagen como documento histórico. Puede ser que las fotografías contenidas en un archivo no tengan un valor estético, afirma Valtierra, sin embargo siempre tendrán un valor histórico.¹²⁹ Es aquí donde el punto de vista de Valtierra se aleja de el de la generación del llamado “nuevo fotoperiodismo mexicano” que hizo suya las enseñanzas de Héctor García y Nacho López. Enseñanzas plasmadas en la metáfora, utilizada por John Mraz, del fotógrafo como “el perro con las dos tortas”. Por un lado el interés por cierto contenido o temática social, y por el otro la importancia del valor estético de la imagen.

Pero también me parece importante señalar la opinión de Turok al respecto porque pone en luz algo que podría parecer marginal pero que resulta central a la hora de analizar estas experiencia colectivas reconociendo que en su mayoría acabaron fracasando en su proyecto de autogestión y de estructura democrática interna. Turok pone énfasis sobre todo en el carácter y el ego de los que colaboraban con la agencia, subrayando sobre todo la actitud de Pedro Valtierra como contraria a los

127 *Ibidem*.

128 Gallegos, Luis Jorge, *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, FCE, México, 2011, pág. 278.

129 *Ibidem*, pág. 280.

principios democráticos que habían marcado el nacimiento de *Imagen Latina*, queriendo ser finalmente el “dictador”, el “amo y señor” de todo.¹³⁰

2. 4 Año 1994: de lo analógico a lo digital

Este apartado casi no tiene una bibliografía de referencia porque no he encontrado ninguna publicación específica sobre el tema que aquí propongo y que es el del pasaje de la fotografía análoga a la fotografía digital. Me limitaré entonces a señalar algunos puntos importantes relacionados con el tema central de esta investigación basándome sobre todo en los testimonios y en algunas reflexiones nacidas a la luz de conversaciones informales con fotógrafos y críticos con los que he tenido la oportunidad de conversar. Se trata, a mi parecer, de un tema importante para la fotografía porque es un pasaje que se ha dado de una manera muy veloz. En 1889 fue fabricada la primera película con base de celuloide transparente y Kodak tuvo gran éxito con dos modelos, la “Pocket Kodak” y la “Brownie”, dirigidos a los niños y anunciados con el lema: “You do the click, we do the rest”. En 1895 la casa Eastman Dry Plate & Film Co., hoy conocida como Kodak, puso en el mercado la primera cámara de carrete (o cámara de cajón). Se trataba de un cambio importante porque las cámaras venían precargada con una película con base de papel y con la que se podían obtener diferentes imágenes.

Ya en 1924 la casa alemana Leitz Optische Werke empezó a fabricar en serie la primera cámara de 35 mm, la Leica. Esta cámara se convirtió muy pronto en la favorita de los reporteros gráficos entre los cuales se impuso a partir de la Guerra Civil Española. Gracias al sistema de carretes y a la película de celuloide transparente se podía ahora sustituir el rollo cada vez que se necesitara. En 1947 ante la Sociedad Óptica Americana se anunció el nacimiento de la llamada “fotografía instantánea” y de ahí en adelante las transformaciones técnicas vinculadas con la fotografía análoga se han multiplicado de manera exponencial, entrando al mercado con toda una serie de productos.¹³¹ Si el daguerrotipo y los retratos de albúmina requerían todavía cierto conocimiento de la química y de la biología, las cámaras de carrete antes y las de 35 mm después permitieron un pasaje importante al separar el momento de la toma del momento del revelado. Por esta misma razón los primeros fotógrafos habían sido sobre todo médicos y químicos que conocían el procedimiento técnico para fijar la imagen. De hecho, la placa necesitaba ser trabajada de inmediato así que cuando los fotógrafos se encontraban afuera del estudio tenían que viajar con un aparatoso laboratorio móvil para poder fijar la imagen.

130 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

131 Los datos sobre las transformaciones en la técnica fotográfica están tomados de Sougez, Marie Loup (coord), *Historia general de la fotografía, Cátedra*, Madrid, 2007, Capítulo 13 “Evolución técnica”, pp. 677- 716.

Pero con la invención de la película de celuloide transparente ya se podía tomar una fotografía sin tener que hacerse cargo inmediatamente del proceso de revelado tanto que hasta un niño podía tomar fotografías (como es el caso de la Brownie arriba citada). Si antes cada imagen necesitaba una placa, la película permitió ahora 36 disparos seguidos. La aparición de la imagen digital ha significado un cambio importante en los soportes y hasta en el mismo concepto de imagen. De hecho, el elemento básico que constituye la estructura de la imagen análoga se llama grano. El grano es irregular en forma y tamaño con corpúsculos redondeados o en forma de judía que cubren el espacio con aleatoriedad. Mientras que las imágenes digitales se componen de una retícula regular de cuadrados, los píxeles, a modo de mosaico construido con estructura matemática. Cada pixel a su vez contiene cierto tipo de información sobre luz y color (color, brillo, contraste, etc..) que finalmente se traduce en un código binario que los convierte en archivo informático. Finalmente no se trata de estar en favor de lo uno o de lo otro pero el resultado es hasta ahora, y a pesar de las mejoras técnicas, completamente diferente por la forma misma que tienen los componentes básicos de la imagen.

En 2013 Kodak ha cerrado su último establecimiento, lo cual hace pensar que el papel fotográfico ya va a desaparecer. Es curioso que haya sido esta misma empresa la que en 1986 inventó el primer sensor capaz de convertir la información de la luz en un registro digital. Pero la primera cámara digital destinada a los reporteros gráficos ha sido la Nikon F3, con un sensor de 1.3 megapíxeles.¹³² Sin necesitar mucho conocimiento sobre formatos digitales es de sorprenderse si se piensa que la comercialización de estas cámaras empezó hasta mediados de los años noventa y que en tan sólo veinte años la capacidad de una cámara digital profesional ha llegado hasta 70 megapíxeles. El fotógrafo Antonio Turok, durante nuestro último encuentro me contó que él probó la primera cámara digital en casa de Pedro Meyer a mitad de los años noventa. Estas cámaras tenían todavía cierto desajuste entre el momento del clic y el de la toma real. “No” - le dijo entonces Turok a Pedro Meyer - “yo todavía no estoy listo para esto. Yo quiero ver, hacer clic y ya. Yo no quiero esperar tres segundos a que haga clic, ¡y ojalá que en tres segundos entre el personaje!”.¹³³ En otras palabras esta falla significaba la pérdida del “instante decisivo”, del momento significativo.

Así durante mucho tiempo Turok ha seguido trabajando con cámaras análogas y no ha sido hasta 2006, durante las movilizaciones de la APPO en Oaxaca, cuando ha empezado a usar exclusivamente la cámara digital. Ahora bien, hay que señalar otro punto y es que la imagen digital está obviamente relacionada con el desarrollo de la tecnología informática. Turok, por ejemplo, a pesar de

132 Sougez, Marie Loup (coord), *Historia general de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2007, pág. 690.

133 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 24 de septiembre de 2013.

no usar todavía una cámara digital tuvo su primera computadora ya en 1991. Lo que le interesaba entonces era *Photoshop*, el programa más usado para edición de imágenes. Al entrar a su estudio en la casa de Oaxaca uno tiene la sensación de entrar a una nave espacial con sus dos grandes pantallas Apple acomodadas al centro del amplio cuarto. Por cierto, el tema de la manipulación de la imagen volvió a imponerse con el uso de las cámaras actuales. Pero la manipulación siempre ha existido desde los inicios de la fotografía aunque, sin embargo, la tecnología digital la hace mucho más efectiva y sencilla.

Para hablar sólo del episodio más reciente, en mayo de 2013 el jurado del concurso fotográfico de *World Press Photo* tomó en consideración la posibilidad de retirar el premio que acababa de otorgarle al fotógrafo sueco Paul Hansen por la foto del entierro de los niños en Gaza (intitulada *Gaza Burial*). La razón por la cual el jurado tomó en consideración tal medida fue al parecer el “exceso de manipulación” de la imagen. Hansen, como él mismo admitió, usó para esta foto una técnica llamada HDR que permite sobreponer diferentes imágenes para obtener un mejor resultado en color y contraste. Se trata finalmente de una polémica que no es nada nueva, sobre todo en el ámbito de la fotografía de prensa y de la foto documental.

Otro elemento importante por considerar es que en 1994, cuando apareció a la luz pública el movimiento zapatista, era la primera vez que se empezaba a usar Internet a nivel “civil”. Uso este adjetivo porque, como la mayoría de los inventos modernos, esta herramienta hoy prácticamente indispensable ha sido aplicada a la industria bélica antes de pasar a tener un uso comercial. Así la afirmación del movimiento zapatista ha coincidido con los inicios del uso masivo de este medio de comunicación tanto que existe al respecto un importante estudio de la investigadora Guiomar Rovira, intitulado *Zapatistas sin fronteras*. Ahí Rovira analiza desde la sociología y el análisis de los marcos, la relación entre Internet y las nuevas formas de militancia política nacidas a la luz de la afirmación del zapatismo en la opinión pública global.¹³⁴

Turok cuenta que los módem que se usaban en 1994 en Chiapas eran de los primeros modelos y eran muy lentos. La línea caía muy a menudo así que los fotorreporteros a veces se pasaban toda la noche intentando enviar imágenes a sus periódicos. Los escáneres tenían una resolución muy baja y por esta misma razón, como señala Turok, las imágenes publicadas durante la primera semana del conflicto armado (1- 8 de enero de 1994) eran generalmente de muy mala calidad y sólo venían en un formato de

¹³⁴ Rovira, Guiomar, *Zapatistas sin fronteras. Las redes de solidaridad con Chiapas y el altermundismo*, Era, México, 2009.

dimensiones reducidas.¹³⁵ He visto algunos de estos formatos impresos conservados en el archivo de *La Jornada* y la verdad es que a duras penas se logra reconocer la imagen, porque además el papel y la tinta que se utilizaban eran de baja calidad. Desde el punto de vista de la conservación se duda mucho con respecto a la capacidad de conservar durante largo tiempo los archivos digitales. Lo cierto es que los primeros daguerrotipos todavía se conservan mientras que los primeros formatos digitales ya no se pueden leer. Sin embargo, existe una ventaja importante de la tecnología digital relacionada con la conservación y es que al no necesitar un soporte material se puede crear un archivo que no ocupa un espacio físico y no necesita de un mantenimiento constante. Turok me comentó al respecto:

Yo compré mi primera computadora en 1991. Pero no tenía yo mucha paciencia porque le picabas y no hacía, no podías hacer mucho con ella. Pero yo ya estaba pensando que en vez de tener miles de papeles por todos lados los podías tener en un lugar. De nada sirvió porque todo lo que yo hice cuando todavía era la época de los *floppy* ahí tengo las computadoras y no hay ninguna que los lea, entonces todo este trabajo se perdió. Tengo discos que quemé y nunca los volví a abrir. Los quemé y los guardé. Los saco, los trato de de abrir y ya no abren.¹³⁶

Se trata finalmente, de un problema importante del desarrollo de la tecnología digital y que es el del “gap tecnológico” existente entre la industria y el mercado, pero también entre regiones y países, y hasta entre generaciones. En el primer caso podríamos decir que existe una diferencia, brecha o desfase, entre la tecnología actualmente en comercio y la que todavía no ha sido comercializada pero que pronto entrará al mercado. Se trata de un fenómeno del capitalismo contemporáneo en el cual existe un “envejecimiento rápido” de los aparatos, tanto que se habla de “obsolescencia tecnológica programada” de los mismos. Pero existe también un “gap” entre regiones del mundo así que, a pesar de la “globalización”, los productos tecnológicos siguen siendo más baratos y más actualizados en países como Estados Unidos, Alemania o Japón.

Cabe subrayar que las cámaras digitales han resuelto tanto en la imagen fija como en el cine el problema de la movilidad del equipo. Cámaras, lentes, baterías y tarjetas de memoria son mucho más livianas hoy y por esto mismo más fáciles de transportar. Además, la posibilidad de visualizar la imagen en pantalla permite tener un control inmediato sobre los ángulos y la luz. Finalmente se ahorra mucho en materiales, baste pensar en los gastos a los que había que enfrentarse anteriormente entre rollos, papel y químicos. Para los que trabajan de manera independiente un dato importante es que al finalizar el trabajo para una institución, un periódico o una revista el autor siempre puede quedarse con

135 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etlá (Oaxaca) el 24 de septiembre de 2013.

136 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etlá (Oaxaca) el 14 de agosto de 2012.

una copia del material. De hecho ya no se entrega físicamente un rollo como pasaba antes, y en la mayoría de los casos, con los trabajos hechos por encargo.

Al permitir la realización de un número potencialmente infinito de tomas aumenta, por supuesto, la probabilidad de tener un número mayor de tomas buenas. Pero en realidad antes también se podía obtener un número elevado de tomas seguidas aplicando a la cámara análoga un motor disparador. Ahora todo se almacena en tarjetas de memoria en las que caben miles de archivos digitales. Finalmente, para manejar la tecnología digital no es necesario conocer la fotografía análoga y los detalles de esta técnica. Así, sin tener que poseer este conocimiento se podrá obtener de todas maneras un buen nivel técnico de la imagen, será suficiente con ser buen editor. Pero todos estos cambios han contribuido también a que se modifique el tipo de enseñanza.

Las primeras escuelas de fotografía empezaron a surgir en México a finales de los años setenta y hasta esta fecha los fotógrafos se formaban, como para el caso de la generación de Antonio Turok, Marco Antonio Cruz y Pedro Valtierra, acercándose a un maestro que como en los oficios antiguos los iniciaba a los pormenores del arte. Pero el proceso de aprendizaje era también, como lo he explicado al inicio de este capítulo, un proceso colectivo que se daba en espacios informales como podían ser las cantinas o las reuniones privadas. Las discusiones colectivas, la confrontación con los de las generaciones anteriores eran una parte importante en la elaboración del lenguaje fotográfico de cada uno. El cuarto oscuro era, por cierto, un lugar privilegiado, el espacio oculto a los no iniciados, el recinto sagrado donde se seguía discutiendo, escogiendo y descartando imágenes para la historia.

Me parece que la imagen digital ha contribuido en buena medida a individualizar aún más el trabajo del fotógrafo que pasa ahora muchas horas frente a la pantalla de su computadora. La competencia, debida al alto número de fotógrafos profesionales que se ofrecen en el mercado, ha acabado con los espacios y las confrontaciones de ideas. Las escuelas y talleres han seguido multiplicándose hasta el presente cuando existen miles con propuestas aparentemente distintas. A pesar de que los precios de las cámaras sigan bastante elevados es increíble la cantidad de alumnos inscritos en todos lados o de aficionados que salen a pasear con equipos profesionales. La multiplicación de imágenes en la sociedad actual es, por cierto, un fenómeno muy interesante y que tendrá un impacto importante en la formación de los imaginarios individuales y colectivos de las nuevas generaciones.

Como conclusión de este apartado me parece importante señalar el problema que acaba siendo muy actual aunque, curiosamente, haya sido formulado en los inicios de la historia de la imagen fotográfica. “A lo largo de amplios periodos históricos”, observaba entonces el filósofo alemán Walter

Benjamin, “las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas van cambiando a medida que cambia su modo global de existencia.” Me parece importante señalar algunos elementos destacados en su trabajo dedicado a “la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica”. Benjamin escribió varios textos sobre la imagen fotográfica y que su interés se relacionaba sobre todo con los procesos de “estetización de la política” y de “politización del arte”, fenómenos que el filósofo observó con preocupada atención para el caso del Nazismo en Alemania y del Fascismo en Italia.

Generalizando, podría afirmarse que la técnica reproductiva -observa el filósofo- desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, sustituye la ocurrencia irreplicable de lo reproducido por su ocurrencia masiva. Esta técnica, además, actualiza lo reproducido al permitir a la reproducción salir al encuentro del receptor en cualquier contexto en que se halle.¹³⁷

Estos dos procesos acabarían dando lugar finalmente a una poderosa subversión de lo transmitido por tradición. Benjamin define el “aura” de las obras de arte como “la aparición irreplicable de una lejanía, por cerca que pueda hallarse”. Se trata de una relación “sagrada” con la obra de arte como puede ser la de los fieles con las imágenes de los santos. Pero a la hora de ser reproducidas de manera masiva y de entrar en circulación esta relación cambia profundamente.

De hecho, el problema del original y de la autenticidad están relacionados con el tema del ritual en cuanto es ahí donde la obra auténtica adquiere su valor de uso primero y original. En el momento en que el criterio de la autenticidad deja de funcionar en la producción artística, toda la función social del arte queda subvertida. Ya que en lugar de fundamentarse en el ritual pasa a fundamentarse en una praxis distinta, en la política.¹³⁸

Los problemas señalados por este autor en un contexto y en un tiempo completamente diferentes me parecen muy actuales si pensamos en la presencia de la imagen en el mundo contemporáneo y su reproducción potencialmente infinita gracias a las tecnologías digitales. La distinción entre original y copia es un tema central en la fotografía que la imagen digital ha vuelto a poner al orden del día. Me parece entonces significativo lo que me dijo el fotógrafo mexicano Ricardo Trubulsi cuando lo entrevisté sobre la sesión fotográfica que realizó con el Subcomandante Marcos en 2008 para una entrevista que iban a publicar en la revista *Gatopardo* y que finalmente acabó en el libro *Corte de Caja*, con textos de la periodista Laura Castellanos.¹³⁹

Entonces tomo la decisión de agarrarme la cámara más difícil de usar, la más complicada de transportar y cargarla en hombros ¿sabes? Lo propio era traer una cámara digital 35 mm

137 Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Pre- Textos, España, 2007, pág. 97.

138 *Ibidem*, pág. 103.

139 Castellanos, Laura y Trubulsi, Ricardo, *Corte de Caja*, Bunker, México, 2008.

al cuello. Pero yo por este impulso romántico tomo la decisión de irme a meter a la selva con una cámara de madera de 8x10. Y traer un trípode pesado (...) porque hay algo que me hace como volver hacia atrás y, por otro lado, porque sé que los resultados van a ser diferentes, y lo fueron. La apariencia en las fotos de Marcos en la selva son como sin tiempo y esto es el resultado de la cámara que se eligió y de cómo fueron tomadas. Y en cien años no se va a saber si esta toma era de 1900 o de 2000 porque la apariencia es la misma. Aún esta sensación de *timeless*, como de eternidad, estaba en mí, o sea, yo la tenía en la cabeza. No pude anticiparme claramente a que éste iba a ser el resultado pero aún el hecho de hacer una fotografía sin tiempo, una fotografía eterna, tiene que ver con que estoy fotografiando a un personaje que yo aspiro a que permanezca en el tiempo. Es decir, la inmortalidad de la fotografía la quiero reforzar también con el lenguaje fotográfico y este lenguaje lo da el tipo de cámara, la apariencia.¹⁴⁰

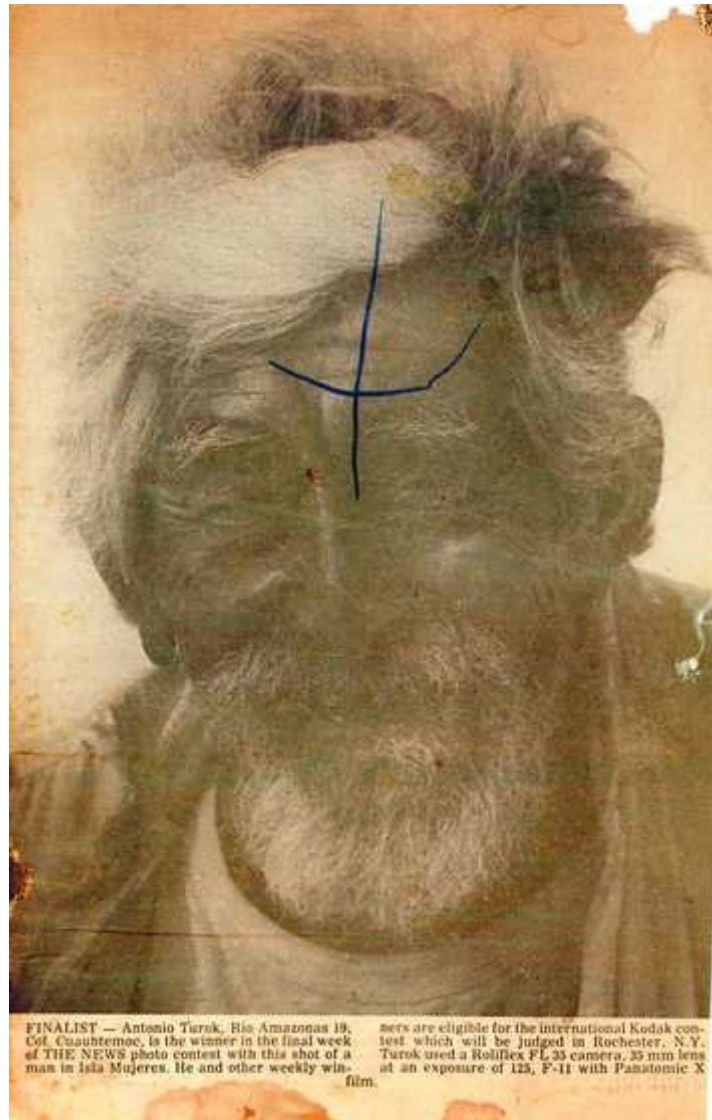
Este razonamiento me parece importante para señalar cómo, al querer crear un ícono (la foto sin tiempo), cualquier fotógrafo sabe que tendrá que relacionarse inevitablemente con una tradición y un lenguaje específico. Así la construcción del ícono del “líder guerrillero” tiene que relacionarse también con las características mismas de la técnica que se usa para crearlo. Así, en pleno siglo XXI cuando la tecnología digital y el color se imponen en el ámbito visual, los fotógrafos del zapatismo deciden representar al sujeto guerrillero utilizando una cámara análoga, posiblemente una Leica 35 mm (como los más conocidos fotorreporteros y documentalistas del siglo XX), y con el rollo en blanco y negro. Finalmente esta elección de la cámara existe en mi opinión un intento de volver al valor del original, que le confiere “aura” y valor mágico al objeto fotográfico.

140 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Ricardo Trabulsi en la Academia de Artes Visuales (México D.F.) el 31 de octubre de 2011.

Capítulo 3

Antonio Turok: una mirada latinoamericana

Imagen 1



Antonio Turok, Retrato de un anciano, 1971, Recorte de periódico, Archivo del autor.

Imagen 2



Manuel Álvarez Bravo, Los obstáculos (1927 - 1929), México, copia digital cortesía del Archivo Manuel Álvarez Bravo.

Imagen 3



Antonio Turok, Fantasma, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, 1975, en: Turok, Antonio, "Chiapas: el fin del silencio", Aperture-ERA, Mexico, 1998.

Imagen 4



Antonio Turok, María Cartones, San Cristóbal de las Casas, 1975, Archivo del autor.

Imagen 5



Antonio Turok, Refugiados guatemaltecos, Selva de Ocosingo, 1982, Archivo del autor.

Imagen 6

1800

18 MILAS • HISTORIA GUATEMALTECA

20-7-92

Experiencia insurrección Guatemala (2)

	ETAPAS	Zonas	Criterios	Grupos
1962	Españación y Deserta	Sierra de las Amas	actuar donde haya población mas expedita expedita	EFP
1972	Implantación Propaganda armada Auto defensa Ostentamiento	Sierra son peten Sierra madre	buscar zonas de poca infraestructura económica	CARPA
1979	Generalización Ostentamiento Aniquilamiento de fuerzas ciudadanas del enemigo Construir el poder Revolucionario	llanos capital Costa del Pacifico	Atraves de una organización por división de política y militancia. No solo en lo rural sino también Montaña Ciudad Llano	FAR PET
1981	Disputa del poder disputa de masas Tercero poder	Altiplano	1984	Tercero de masas TDCR U-MAC

En: Adoctrinamiento ideológico, religioso, político, subversivo y paramilitar, Chiapas, 1994, folleto impreso por la S-2 Intl. del Estado Mayor Presidencial, Tomo III, copia digital de la autora.

Imagen 7



*Antonio Turok, Masacre de Las Dos Erres, Guatemala, 1983,
Archivo del autor.*

Imagen 8



Antonio Turok, Princesa misquita, Sandy Bay, Zelaya Norte, 1980, en: Turok, Antonio, "Imágenes de nicaragua", Casa de las Imágenes, México, 1988.

Imagen 9



Susan Meiselas, Sandinistas a las puertas de Estelí, 1979, en: Meiselas, Susan, "Nicaragua", Blume, España, 2008.

Imagen 10



Antonio Turok, Entrenamientos del batallón sandinista, Yali, Jinotega, Nicaragua, 1983, Archivo del autor.



Antonio Turok, Cooperativa de Autodefensa, Jalapa, Nueva Segovia, Nicaragua, 1983, en: Turok, Antonio, "Imágenes de Nicaragua", Casa de las Imágenes, México, 1988.



Antonio Turok, Fábrica "Micons", Nicaragua, Marzo de 1984, Archivo del autor.

Imagen 11



Antonio Turok, Sed, Cerro el Chamarro, Jinotega, Septiembre de 1983, en: Turok, Antonio, "Imágenes de Nicaragua", Casa de las Imágenes, México, 1988.

Imagen 12



Antonio Turok, Campesino sandinista asesinado, Planes de Vilán, Jinotega, 1983, en: Turok, Antonio, "Imágenes de Nicaragua", Casa de las Imágenes, México, 1988.

Imagen 13

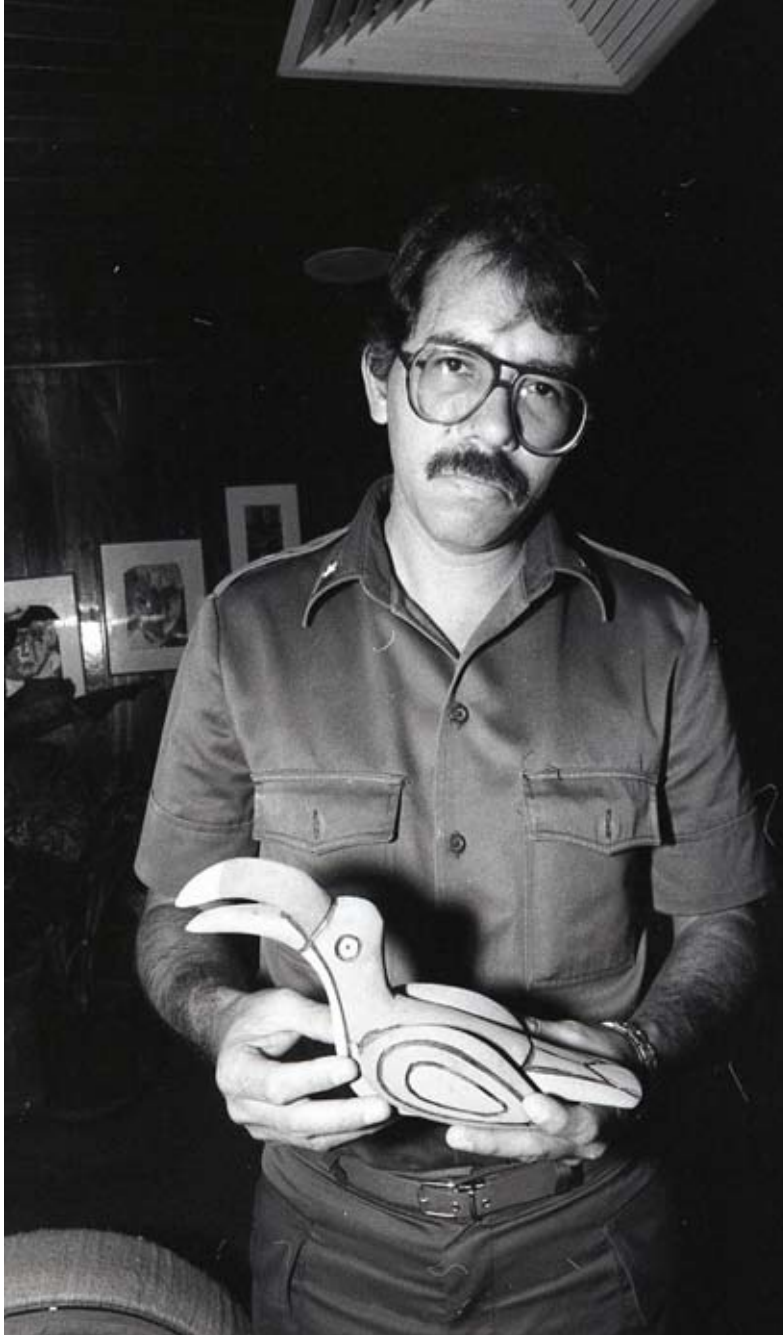


Antonio Turok, El comandante Tomás Borge durante un discurso oficial, Nicaragua, Archivo del autor.



Antonio Turok, El comandante Tomás Borge durante una entrevista informal, Nicaragua, Archivo del autor.

Imagen 14



Antonio Turok, retrato de Daniel Ortega, Nicaragua, 11 de Noviembre de 1984, Archivo del autor.

Imagen 15



Antonio Turok, Museo de Héroes y Mártires, Masaya, 1986, en: Turok, Antonio, "Imágenes de Nicaragua", Casa de las Imágenes, México, 1988.

Imagen 16



Antonio Turok, Catedral de Managua, Enero de 1986, en: Turok, Antonio, "Imágenes de Nicaragua", Casa de las Imágenes, México, 1988.

Imagen 17



Antonio Turok, Epigmenio Ibarra, San Salvador, Noviembre de 1989, Archivo del autor.



.Antonio Turok, Francisco Mata, San Salvador, Noviembre de 1989, Archivo del autor

Imagen 18



Antonio Turok, Funeral de los jesuitas asesinados, San Salvador, Noviembre de 1989, Archivo del autor.

Imagen 19



Antonio Turok, Conferencia de prensa del embajador estadounidense, San Salvador, Noviembre de 1989, Archivo del autor.



Antonio Turok, El Ejército Salvadoreño muestra a los periodistas armas incautadas destinadas al FMLN y provenientes de Nicaragua, San Salvador, Noviembre de 1989, Archivo del autor.

Imagen 20



Antonio Turok, Refugiados en el estadio de San Salvador, Noviembre de 1989, Archivo del autor.

Imagen 21



Antonio Turok, Elementos de la BIRI-ARCE, cercanías de San Salvador, Noviembre de 1989, Archivo del autor.



Antonio Turok, Elementos de la BIRI-ARCE, cercanías de San Salvador, Noviembre de 1989, Archivo del autor.

Imagen 22



Antonio Turok, Cuerpo quemado por armas químicas, Afueras de San Salvador, Noviembre de 1989, Archivo del autor.

3.1 Antonio Turok

Antonio Turok nació en la Ciudad de México el 20 de noviembre de 1955 y fue el menor de tres hermanos, siendo Kipi (1946) y Marta (1952) mayores de unos pocos años. Sus padres, de orígenes judío-estadounidenses, emigraron a México con el “macartismo” porque ambos eran activistas políticos vinculados al Partido Comunista. El padre, Marc Turok (1909 - 2002), había sido químico durante la Segunda Guerra Mundial y cuando llegaron a México, en 1951, no tenía trabajo. Pero a su esposa, Ella Sylvia Wallace (1915 - 1997), le encantó el país. Decidieron entonces quedarse a vivir aquí y el padre de Turok empezó a pensar en cuál podía ser un buen negocio para vivir. Fue entonces que se hizo fotógrafo. Viajó por el país fijando su lente sobre todo en los paisajes, en las ruinas y en las piezas prehispánicas. De vuelta de estos viajes decidió abrir la primera imprenta en el país especializada en postales fotocromáticas (es decir, trabajadas en color con medios de impresión gráfica). Los padres de Turok, sobre todo a raíz de sus simpatías políticas, se relacionaban con los círculos de artistas más importantes de la capital mexicana para este entonces, como los de Siqueiros y de Diego Rivera. Fue justo a raíz de una sugerencia de Siqueiros que Ella decidió abrir, en 1960, la primera galería de arte contemporáneo de la ciudad que se llamó con los apellidos de familia, *Turok- Wallace*.

A lo largo de las entrevistas concedidas para esta investigación, Antonio Turok ha hablado sobre todo de su padre considerándolo un personaje central en su interés para la imagen fija. Lo describe como un hombre muy disciplinado y estricto, simpatizante de las ideas de Siqueiros más que de las de Rivera y que, a pesar de haber pasado en México toda su vida adulta, nunca aprendió a hablar correctamente el español.

Se levantaba exactamente a la misma hora - cuenta Turok - y ya tenía que estar listo el periódico. Entonces tú te sentabas, querías hablar con él y él estaba así (mima estar leyendo el periódico) y empezaba a gritarle a mi mamá. Y no se movía, seguía así (otra vez leyendo el periódico). Veía su reloj, se paraba y se iba a abrir la fábrica. Porque empezó una imprenta en la ciudad, en la colonia Doctores. Antes que la colonia Doctores fuera lo que es, en la calle Dr. Lucio. Entonces él llegaba a las 7 de la mañana en punto, abría la puerta y entraban los trabajadores.¹⁴¹

De niño pasaba mucho tiempo en la imprenta paterna y a los catorce años vino el encuentro con la “caja mágica”. Turok relaciona su interés inicial para el lenguaje fotográfico sobre todo con la dislexia que influyó en su rendimiento escolar. Muchos artistas visuales son disléxicos, según Turok, y lo que pasaría es que los disléxicos aprenden a utilizar más el lenguaje visual, casi a manera de compensación.

141 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 24 de septiembre de 2013.

Ésto se reflejaría finalmente en la capacidad de identificar el cuadro completo con inmediatez, lo que les permitiría al mismo tiempo seccionarlo muy rápidamente. El joven Turok, frustrado en sus resultados escolares por la imposibilidad de estar al paso de lectura de los compañeros, se metió a la caja- fuerte de su papá y empezó a usar una Leica que éste había comprado durante la Segunda Guerra Mundial. Se trataba todavía de un modelo “de bayoneta”, recuerda Turok.¹⁴² “Ahí empezó todo. A los catorce años descubrí un mundo maravilloso”, afirma con los ojos que se le llenan de luz. Por buena suerte la madre empezó a observarlo mientras pasaba horas jugando con las imágenes y los químicos. Fue Ella la que convenció el padre, muy molesto con Turok porque usaba su Leica sin permiso, a que le comprara su primera cámara que fue una Pentax. Por supuesto se quedó con el deseo de tener una Leica cámara con la cual escogió trabajar hasta 2006.

Turok habla de su juventud describiéndose a sí mismo como una persona muy tímida y solitaria, lo que resulta bastante difícil de creer conociéndolo. Empezó entonces a “refugiarse atrás de su cámara” dedicando los fines de semana a pasear con algún carro de su papá y a tomar fotografías. A pesar de las presiones familiares para que entrara a la universidad nunca acabó la preparatoria que sigue siendo una pesadilla nocturna hasta hoy en día. En 1971 ya obtuvo su primer reconocimiento como ganador semanal del *The News Photo Contest* con el retrato de un anciano. La foto había sido tomada con una cámara Roliflex FL35, con lente de 35mm y exposición de 125, película Panatomic X (Kodak) como detalla minuciosamente el pie de foto (Imagen 1). Junto con otro ganador, Turok obtenía una mención para el concurso internacional de Kodak. Pero en 1972 viajó por primera vez a Chiapas donde su hermana Marta, quien se ha convertido con el tiempo en la máxima experta de textiles tradicionales mexicanos, estaba trabajando en un proyecto para la Universidad de Harvard.

Debido a sus investigaciones antropológicas Marta había conocido al fotógrafo Manuel Álvarez Bravo al cual, en alguna ocasión, mencionó la pasión del hermano para la imagen fija. Álvarez Bravo propuso entonces que el joven Turok le trajera algo de su trabajo con el lente. Después de revisar críticamente el material (la selección comprendía algunas imágenes experimentales y algunas cosas de su primera visita a Chiapas) Don Manuel propuso que fuera a ayudarlo cuando quisiera. Así, en 1973, Turok entró a formar parte de un grupo de seis fotógrafos que tuvieron la oportunidad de estudiar con uno de los grandes íconos de la fotografía mexicana y latinoamericana: Don Manuel Álvarez Bravo. De este primer grupo de alumnos formaron parte además de Turok, Graciela Iturbide (considerada por los

142 Por “cámara de bayoneta” se entiende una cámara con un sistema de cierre usado para montar los objetivos sobre el cuerpo de la cámara. Como lo indica el mismo término se trata del mismo mecanismo que fue empujado en las bayonetas y fusiles para permitir el ajuste rápido de la bayoneta sobre el extremo del fusil.

críticos la heredera de Álvarez Bravo), Rafael Doniz, Jesús Sánchez Uribe, José Ángel Rodríguez y Pablo Ortiz Monasterio. Turok describe a Manuel Álvarez Bravo como un maestro al “estilo de la vieja escuela de usos y oficios” y subraya la manera autoritaria en la que se relacionaba con sus alumnos. Pero destaca algunas de las enseñanzas centrales para su trabajo como la importancia de la disciplina, del rigor técnico y formal. No por último la poética y la “limpieza” de la imagen.

La poesía y la literatura eran lo que le interesaba sobre manera a Álvarez Bravo, capaz de citar a los clásicos de la cultura europea y mexicana, y de contar una gran cantidad de anécdotas personales. Álvarez Bravo era amigo personal y admirador apasionado de Juan Rulfo, de Salvador Novo y de Amado Nervo con quienes colaboró en varias ocasiones. A pesar de las diferencias entre sus trabajos personales, me parece que existen algunas características comunes en la obra de los alumnos de este grupo que tienen que ver con la educación recibida, en particular el lirismo (o poética que se quiera llamar), la limpieza y el rigor formal de las imágenes. Además de otro elemento que Álfaro Quiñones, en la introducción al libro “Chiapas” de Antonio Turok, define como “estructura escultórica”. Estructura que no excluye, por otra parte, cercanía con el lenguaje fílmico vista la centralidad que asume el dinamismo en sus encuadres. Elementos, todos éstos, que fueron el eje central de la obra de Álvarez Bravo cuyo lenguaje poético es posible apreciar no sólo en las metáforas plasmadas en sus imágenes sino también en muchos de los títulos, como “La buena fama durmiendo” o el “Retrato de lo eterno”. Este autor ha jugado, sin duda, un papel central en las relaciones de la fotografía mexicana y latinoamericana con la norteamericana y la europea. Al respecto es importante mencionar su colaboración con la famosa Farm Security Administration.¹⁴³

Un dato importante destacado por Turok es que Álvarez Bravo se sentía más cercano a los grabadores que a los muralistas. Entre éstos últimos además su favorito fue José Clemente Orozco, cuya propuesta se alejaba significativamente de la de Diego Rivera y de David Álfaro Siqueiros. De los otros muralistas Bravo no compartía la idea central de combinar las cuestiones políticas con el arte. Por cierto, una de las anécdotas sobre el maestro a las que Turok hizo mención es una observación que le

¹⁴³ A raíz de la depresión de los años treinta, con el New Deal del Presidente estadounidense F. D. Roosevelt se creó en 1935 el “Resettlement Administration”, organismo encargado de la remodelación del sector rural. Dos años más tarde el organismo se convirtió en Farm Security Administration (FSA), nombre bajo el cual se conoce la campaña fotográfica que acometió. Se trataba, finalmente, de documentar las áreas rurales más desfavorecidas del país. Participaron en ella autores como Walker Evans (1903- 1975) y Dorothea Lang (1895-1965). La FSA clausuró en 1943. En Sougez, Marie-Loup (coord.), *Historia General de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2007, pp. 354-355. Como lo señala Erika Billeter, con la FSA entró en el vocabulario fotográfico el término “documental”, para definir el trabajo de sus miembros. Muchos autores que colaboraron en este proyecto tenían orígenes extranjerías y residían en América Latina, como para el conocido caso de Manuel Álvarez Bravo. En Billeter, Erika, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*, Lunewerg, España, 2003, pág. 46. La historia de la FSA está estrechamente vinculada con la de Photo League que mencionaré más adelante en la nota sobre el trabajo del fotógrafo Paul Strand.

hizo acerca de una foto en la cual aparecen unos caballitos de feria (Imagen 2). “Yo digo que es una metáfora marxista,” observó entonces el joven alumno, “y los caballos representan la fuerza del trabajador, del obrero, del proletariado”. Álvarez Bravo al parecer le contestó: “Muchacho, no se complique. Sólo son unos caballitos de feria”.¹⁴⁴ Pero para este entonces Turok ya había conocido, junto con sus compañeros y sus amigos, a un nuevo maestro: el actor sonoreño Alejandro Parodi (1928 - 2011). Parodi era marxista e introdujo el grupo de jóvenes a la obra de autores como Eugene Smith pero también de latinoamericanos como el chileno Montecino, quien junto con su hermano había fotografiado los días del golpe de Estado y los presos adentro del Estadio Nacional de Santiago (1973). Parodi fue quien les enseñó, también, los primeros libros fotográficos, el Bostelmann (editado en México en 1970) y el de Gasparini (editado en México otra vez, en 1972).¹⁴⁵ Además, empezó a invitar a estas charlas informales importantes autores mexicanos como Héctor García y Nacho López que pronto se convirtieron, sobre todo este último, en un referente importante para toda la generación de fotógrafos a la que pertenece Turok.¹⁴⁶

Según lo recuerda Turok, para Álvarez Bravo el elemento que hacía de una fotografía una buena fotografía era que fuera un “objeto bello”.

¿Y cuál es la belleza? -pregunta Turok durante nuestra entrevista- La belleza es algo que tu ves y es una imagen placentera. Yo me acuerdo que en esta época a mí me molestaba esto porque yo quería el compromiso, no la poesía. Lo del arte por el arte no estaba contemplado en la visión de Antonio Turok. Antonio Turok quería hacer la revolución.¹⁴⁷

En aquel entonces fue difícil apreciarlo realmente, concluye, porque “a parte de ser joven e impetuoso” Turok se movía ya en un ambiente y en una época políticamente efervescentes. En el verano de 1974 viajó a Carmel, California, para participar en un workshop organizado por el fotógrafo estadounidense Ansel Adams (1902- 1984) e intitulado “The friends of Photography”. Al año siguiente volvió a Estados Unidos, esta vez a Nueva York, y aquí tomó un taller en el International Center of Photography. La influencia de la fotografía documental estadounidense es un elemento muy importante en el trabajo fotográfico de Turok y del segundo viaje que realizó a Estados Unidos conserva una libreta de apuntes en inglés que en la portada lleva escrito, de puño y letra, el título: “Antonio de las muertes, New York, January - March 1975”. Me referiré a este documento como al “diario de Nueva York”.

144 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 24 de septiembre de 2013.

145 Bostelmann, Enrique, *América. Un viaje a través de la injusticia*, Siglo XXI, México, 1970 y Gasparini, Paolo, *Para verte mejor América Latina*, Siglo XXI, México, 1972.

146 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 14 de agosto de 2012.

147 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 24 de septiembre de 2013.

A pesar de los ya mencionados problemas de dislexia, Turok de hecho ha tenido la costumbre de escribir diarios o llevar agendas durante sus viajes, mismos que resultan muy útiles a la hora de analizar su trabajo en una perspectiva histórico - crítica. Como escribe en la última página de este cuaderno, lo importante para él no era que todo esto estuviera bien escrito sino las ideas que ahí se planteaban. Lo que me deja sorprendida es que, a pesar de su joven edad (en 1975 tenía 20 años), se planteaba ya problemas relevantes con respecto a conceptos tan complejos como el espacio y el tiempo, por cierto de los temas más recurrentes en la libreta. Se trata, por supuesto, de un punto central para la concepción de la imagen fotográfica. En una página con fecha 4 de marzo cita al filósofo más conocido de la teoría de la comunicación, el canadiense Marshall Mc Luhan.

Durante la era mecánica -transcribe Turok en su libreta- hemos extendido las partes de nuestro cuerpo [...] Con la era de la tecnología electrónica hemos llegado a extender nuestro mismo sistema nervioso central. Creando un enjambre global en el que quedan abolidos el espacio y el tiempo [...] Hoy día acción y reacción ocurren casi al mismo tiempo (traducción mía).¹⁴⁸

No es un caso que el autor mencione como una de las fotografías más importantes de siglo XX la de la niña corriendo quemada por el Napalm durante el conflicto en Vietnam. La difusión de esta imagen, que ya se ha vuelto el triste ícono de toda una época, fue lo que hizo estallar en la opinión pública de Estados Unidos la discusión sobre el retiro de las tropas desde este país oriental. Esta fotografía llega así a cumplir con el objetivo quizás más importante de la fotografía documental, el de denunciar y de influir directamente en los eventos históricos. Pero finalmente me parece importante señalar en este apartado dedicado a la formación del fotógrafo Antonio Turok otra influencia central. En uno de sus talleres en Estados Unidos encontró a George Tice (1938), conocido en el ambiente por su trabajo como impresor y particularmente por sus formatos grandes (102x127 mm o más) de imágenes en blanco y negro de New Jersey. A Tice le gustó el trabajo de Turok y le dijo que podía ayudarlo a mejorar un poco. Por esta misma razón lo invitó a su taller al que el fotógrafo acudió en 1976. Tice fue su verdadero maestro de cuarto oscuro. Según recuerda el alumno, Álvarez Bravo era muy bueno para tomar fotografías pero no tanto a la hora de entrar al laboratorio. De hecho José Ángel Rodríguez, se quedó finalmente trabajando para él como impresor.

Don Manuel tenía la idea que una buena impresión es: ni un negro puro ni un blanco sin detalle - afirma Turok - y todo lo demás eran grises. Entonces sus copias eran muy grises, siempre. Claro que los papeles de aquel entonces tenían mucha más plata y ese gris era un gris rico, con detalle (...) Pero comparado con lo que se estaba haciendo en Estados Unidos,

148 Diario de Nueva York, 4 de marzo de 1975, Archivo Antonio Turok.

que era empezar a meter un poco más de contraste (...) Por cierto era más trabajo en el cuarto oscuro porque a la hora que contrastabas tenías que quemar más y para don Manuel era nada más manipular lo mínimo y ya. Ésto era, ni las retocaba, yo creo que ni las fijaba bien. Nos platicaba que al principio él fijaba sus fotos y hasta que no le saliera espuma a su fijador no lo tiraba.¹⁴⁹

Viendo a las copias de plata sobre gelatina, impresas por el mismo Turok cuando todavía se dedicaba a esta parte del trabajo, no queda duda acerca de su habilidad como impresor. En el diario de Nueva York Turok se define a sí mismo como un “soñador metafísico” y hace referencia a la noción de loco de Cervantes, según el cual “locos serían aquellos individuos que saben qué es lo que está pasando realmente”. Como ya lo mencioné es resabida la pasión del maestro Álvarez Bravo por la literatura y el Quijote fue, sin duda, uno de sus favoritos. Pero Turok cita también al fotógrafo Paul Strand (1890-1976), amigo y colaborador del viejo maestro. De Strand parecían interesarle, en ese entonces, algunas reflexiones acerca de la fotografía documental y de la llamada “fotografía directa”, en particular la importancia de no repetir imágenes ya vistas a la hora de hablar de un país (como podrían ser los lugares y los monumentos históricos).¹⁵⁰ En su lugar convendría fijar la atención, apunta en la libreta, en “personajes” (characters), aspectos de la vida cotidiana, detalles en los que se combinan el pasado y el presente y capaces de llegar así al común denominador que existe más allá de las diferencias. Se trata, ciertamente, de un concepto central en la llamada “fotografía humanista”.

Ya casi al finalizar su diario y su viaje, Turok llega a conclusiones importantes acerca de su futuro. “He decidido no volver a vivir y a estudiar en Estados Unidos. Mi sueño juvenil de ser fotógrafo para National Geographic ha desaparecido. Mi interés es ahora trabajar por mi propia cuenta”. El joven Turok consideraba que las fotografías de la nombrada revista respondían a cierto formato fijo que acababa repitiéndose al infinito en sus páginas. Por esta misma razón un trabajo de este tipo acabaría frustrándole desde el punto de vista creativo. Fue otra vez durante ese viaje cuando tomó otra decisión

149 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 24 de septiembre de 2013.

150 El trabajo de Paul Strand aparece publicado por primera vez en 1916 en la revista *Camera Work* de su maestro Alfred Stieglitz (1864- 1946) impulsor de proyectos como *Photo Secession*, *Camera Work* y *Galería 291*. Stieglitz pasó de ser defensor del pictorialismo a lo que se definirá como “fotografía directa”, representada por la obra de Strand. Según Strand la imagen debía tener la menor manipulación posible y se tenía que apoyar, para el resultado final, en medios puramente fotográficos y no artísticos. Strand animó proyectos tan importantes como *Photo League* y la *Farm Security Administration* (FSA), grupos que fueron los impulsores de la vertiente del documental social en Estados Unidos, entendido en la línea de reportaje como denuncia social. Pero mientras *Photo League* se concentraba en el mundo rural, la FSA reflejaba el espacio urbano. Finalmente *Photo League* fue acusada durante el “macartismo” de depender del Partido Comunista. En Sougez, Marie -Loup (coord.), *Historia General de la Fotografía*, Cátedra, España, 2007. pp. 248, 355, 460-461. Cabe recordar que Strand realizó un importante viaje a México donde profundizó su amistad con Álvarez Bravo, con él que ya había colaborado en *Camera Work* y en *Photo League*. Sobre el viaje de Strand a México aconsejo la página web: <http://paulstrandenmexico.com> , consultada por última vez el 1 de enero de 2014. Entre la numerosa bibliografía sobre la obra de Álvarez Bravo me parece importante señalar el último libro publicado, obra de uno de sus discípulos: Ortiz Monasterio, Pablo, *Manuel Álvarez Bravo*, Conaculta, México, 2013.

importante, la de no “enrollarse” (*enroll* en el original) con ninguna Institución. Sería la “disciplina”, lo que le ayudaría a trabajar de manera independiente para poder finalmente llevar a cabo su proyecto: VIVIR PELIGROSAMENTE, como escribe a grandes letras al final de esta reflexión, citando sin decirlo a una discutida frase del filósofo alemán Friedrich Nietzsche retomada desde entonces por los más diferentes líderes políticos, desde Mussolini hasta el Che Guevara. ¹⁵¹

3.2 Chiapas (1975 - 1980)

En 1975 Turok escogió finalmente Chiapas, donde había estado yendo y viniendo desde 1972, como residencia fija. Aquí empezó a trabajar ocasionalmente con Gertrude DUBY Blom (1901- 1993) en San Cristóbal de las Casas. “Trudy”, como todos le llamaban, era una antropóloga y etnóloga de origen suiza que llegó a México en 1940 para llevar a cabo una investigación sobre la historia de las mujeres zapatistas. En 1943 participó en su primera expedición en la selva y quedó pasmada por las poblaciones y por el paisaje natural de la selva. En Ocosingo Gertrude conoció a Frans Blom (1893 – 1963) arqueólogo de origen danés que estaba trabajando en esta época a la realización de un nuevo mapa de la región de la Lacandona, misión durante la cual descubrió las ruinas de dos ciudades mayas, hasta entonces desconocidas. Gertrude y Frans se casaron y compraron una casa en San Cristóbal donde establecieron un centro de estudios científicos sobre las poblaciones lacandonas, conocido hoy como “Na Bolom”. ¹⁵²

Entre su hermana Marta y Trudy, Turok empezó su contacto con el mundo antropológico, mismo que resulta central a la hora de analizar su obra y especialmente la parte sobre Chiapas y Centroamérica. Turok no era asistente de Gertrude sino que más bien recurría a ella cuando “necesitaba comer” y entonces le ayudaba a revelar o a imprimir en su laboratorio. Al recordarla el fotógrafo me comentó que en su “grupo marxista” algunos decían “que le interesaban más los árboles que los seres humanos”, pero con los años se había ido percatando de que ésto no era cierto. Gertrude había obtenido la nacionalidad mexicana por decreto presidencial de Luís Echeverría, recuerda, por su labor de conservación de la Selva Lacandona. Circulaban sobre ella dos leyendas. La primera decía que se había venido a México porque en su país natal, Suiza, había pertenecido a las brigadas comunistas. La segunda versión, según la mejor tradición de leyenda negras, la quería como espía. Cabe señalar, haciendo un paso adelante, que en julio de 1986 como lo señala Tello Díaz en su trabajo sobre la

151 Diario de Nueva York, 9 de marzo de 1975, Archivo Antonio Turok.

152 La información aquí reportada se encuentra en la sección dedicada a la biografía de Gertrude DUBY Blom en la página oficial de la asociación Na Bolom, <http://www.nabolom.org/>, consultada por última vez el 2 de diciembre de 2013.

historia de *La rebelión de las Cañadas*, Gertrude Duby formó parte de la Comisión Nacional para la Protección y Desarrollo de la Selva Lacandona.

El 6 de marzo de 1972, durante la presidencia de Echeverría, había sido publicado el “Decreto de la Comunidad Lacandona”. En nombre de la protección del medio ambiente se le negaba el derecho sobre la tierra a cuatro mil familias. Según Tello ésta fue la razón de la adhesión de muchos indígenas a las actividades guerrilleras que siguieron. Los interesados no fueron informados hasta dos años después que tenían que moverse de sus casas, durante una conferencia de la Confederación Nacional Campesina (CNC) en Ocosingo. Lo que se abanderaba como un acto de justicia que le devolvía la propiedad de la Selva se convirtió finalmente, según lo relata el mismo Tello, en un negocio rotundo para el estado que se garantizaba, de facto, un contrato de exclusividad sobre la tala de árboles y la madera (sobre todo de cedros y caobas). Gertrude estuvo trabajando entonces como comisionada técnica para el gobierno.¹⁵³

Pero los conflictos no habían sido resueltos y en 1986 se creó otra Comisión que fue coordinada por Camacho Solís, entonces Secretario de Desarrollo Urbano y Ecología, y por Carlos Salinas, que ocupaba el cargo de Secretario de Planeación y Presupuesto. Participaba, también, el general Absalón Castellanos quien había sido Gobernador del Estado en los años setenta cuando su partido consideró que, visto los desarrollos de la guerrilla en Guatemala, era necesario poner una figura militar al gobierno del Estado de Chiapas. Fue la primera vez que los dirigentes de Unión de Uniones, una de las organizaciones campesinas que según Tello participaron en la organización del EZLN, dialogaron con el gobierno. En octubre de 1986 los encargados de la comisión se reunieron en Palenque para discutir el documento redactado por los miembros del consejo técnico: José Sarukhán, Gertrude Duby y Miguel Álvarez del Toro. Este documento se cristalizó finalmente en el “Convenio de Concertación para la Protección de la Selva Lacandona”, firmado el 24 marzo de 1987. Cabe señalar que todos estos personajes han vuelto a aparecer a lo largo del conflicto en Chiapas.¹⁵⁴

Pero volvamos ahora en búsqueda de Turok por las calles de la capital chiapaneca en los años setenta. Me parece muy significativa la imagen de la ciudad de San Cristóbal que recuerda de esta época en el texto introductorio de su libro *Chiapas: el fin del silencio*.

Cuando llegué por primera vez, en la ciudad eran escasos los coches y los teléfonos. En los patios se oían los yunques de los herreros. El chisme era una forma de arte; las noticias llegaban como rumores. Por las noches la ciudad se desvanecía como una viuda vestida de negro y cada mañana las casas se reconstruían entre muros de niebla.¹⁵⁵

153 Tello Díaz, Carlos, *La rebelión de las Cañadas. Origen y ascenso del EZLN*, Cal y Arena, México, 2000 (1995), pág. 65.

154 Ibidem, pp. 131- 132.

155 Turok, Antonio, *Chiapas: El fin del silencio*, Aperture- ERA, México, 1998, texto introductorio por Antonio Turok.

Se trata de una atmósfera de ensueño, de un paisaje casi onírico que, me parece, tiene mucho que ver con el momento creativo del joven Turok. En su archivo se conservan cientos de películas de este periodo con ejercicios fotográficos donde resulta evidente la experimentación con la luz y la sombra. Desnudos, puestas en escena teatrales, reuniones entre amigos y fiestas locales eran la ocasión para experimentar con su lente. De hecho para Turok el ejercicio es, más allá de la suerte de encontrarse en el lugar justo en el momento exacto, lo que hace de un fotógrafo un buen fotógrafo. Pero fue en la calle donde el trabajo de Turok empezó a adquirir profundidad. La imagen intitulada *Fantasma* (1975), publicada en el libro sobre Chiapas, me parece una de las imágenes claves en la creación de su lenguaje visual (Imagen 3). Una figura humana que se parece a un fantasma, por la falta de definición de los contornos de la silueta, pasa la esquina de una calle en plena noche. El movimiento del personaje choca con la inmovilidad del edificio, resaltada a su vez por los fuertes contrastes entre blanco y negro. Entre la luz y la sombra.

Entre la luz en la que se mueve el fantasma y la sombra que parece tragarse el camino que ha dejado a sus espaldas. Dos carteles publicitarios de la empresa Coca Cola, casi especulares, en las dos esquinas de la que parece ser una tienda cerrada, crean un interesante efecto de simetría y espejismo entre las dos mitades de la imagen. En la parte superior de la pared del edificio, en correspondencia de la cabeza del fantasma un letrero anuncia “¿Tos? Jarabe 666”. La presencia de carteles publicitarios, anuncios, letreros o grafitis ha sido un elemento típico de la fotografía documental y del reportaje social latinoamericano a partir de los años setenta, llegando a veces a cumplir una función importante en la misma imagen, explicativa o irónica que sea. Será una característica de todo el trabajo de Turok también.

Otra foto de este mismo año representa en mi opinión un quiebre importante en la carrera fotográfica de Turok, es el retrato de *María Cartones* (Imagen 4). Se trata de una mujer con rasgos y vestimentas aparentemente indígenas en evidente estado de indigencia. Su cara está desfigurada por una costra reseca y agrietada que le cubre el rostro como una máscara monstruosa. *María* tiene los brazos doblados, la mano derecha agarrando la tela que lleva en la cabeza a manera de turbante y la izquierda cayéndose todavía hacia abajo. Su mirada está perdida en algún punto del cielo en alto, a la izquierda del observador. *María* parece ignorar la presencia del fotógrafo. Sus ojos lúcidos atrapan la atención del observador mientras el gesto de sus manos ocupa por completo el eje horizontal del encuadre, lo que le otorga, obviamente, particular importancia. Pero el autor no se limita a enseñarnos la imagen sino que en la introducción de su libro nos habla de esta mujer. Al conocer su historia, como

bien nos enseña el investigador anglosajón John Berger, nuestra percepción de la imagen cambia inevitablemente.¹⁵⁶

María era una indígena de San Juan Chamula esposa del *pasión* del carnaval, fiesta durante la cual se representa la creación del mundo. Lo del *pasión* es uno de los cargos religiosos más importantes para la comunidad, pero el marido de *María* se murió sin cumplir su mandato. Así *María* fue nombrada *Martoma Sacramento* “guardián del santo”, teniendo que cumplir con las obligaciones rituales planeadas. El pueblo decidió otorgarle un permiso para ir a San Cristóbal a vender productos y poder pagar así las deudas que tales obligaciones significaban. Pero en el camino un grupo de jóvenes coletos la violó y quedó embarazada. El niño le fue quitado por un grupo de religiosas y desde entonces se paseaba por las calles y se paraba enfrente de las iglesias con el rostro untado de lodo para ahuyentar a los hombres que la ofendieron, como ella misma iba gritando en tzotzil y en español.

Parado en el filo entre la alegría y la desesperación enfoqué mi lente a la gente, al paisaje, a las fiestas, - escribe Turok - y a la postre produje abstracciones de esta extraordinaria, ordinaria realidad en tonos de blanco y negro: el blanco y negro de los opuestos, el blanco y negro del equilibrio y la armonía.¹⁵⁷

Así escribe el fotógrafo acerca de los inicios de su estancia chiapaneca. El uso de los adjetivos “extraordinaria” y “ordinaria” me parece aquí significativo porque representa un problema central en la fotografía documental y humanística. La de *María Cartones* es una historia de indigencia y violencia contra una mujer indígena como existen muchas. Más allá de su especificidad, dada por la máscara y el gesto, la imagen de *María* adquiere finalmente un valor universal en el que el lenguaje (blanco y negro) juega un papel importante. La fotografía es publicada en el libro *Chiapas* a doble página y no lleva el pie de foto con los datos que, como todos los otros pies, se encuentra en una sección separada al final del libro. Es sólo una de las imágenes que Turok le tomó este día con su cámara Hasselblad, de formato medio y de carrete. El fotógrafo disparó el obturador en secuencia mientras, como duende, se movía a su alrededor buscando diferentes ángulos.

La imagen que finalmente escoge para publicar es, sin duda, aquella donde el gesto es más complejo y más dinámico y el enfoque más cerrado. Pero el gesto de *María* rompe las barreras temporales y marca una línea roja que nos remite hasta un pasado remoto. De hecho, en una de las relaciones indígenas sobre la conquista de Tenochtitlán, recopiladas por León Portilla, los autores contaban la reacción de algunas mujeres frente a la actitud depredadora de los conquistadores. “Y

156 Berger, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, pág. 36.

157 Turok, Antonio, *Chiapas: El fin del silencio*, Aperture- ERA, 1998, texto introductorio por Antonio Turok.

también se apoderan, escogen entre las mujeres, las blancas, las de piel trigueña, las de trigueño cuerpo”, anotaban los informantes indígenas, “Y algunas mujeres a la hora del saqueo, se untaron de lodo la cara y se pusieron como ropa andrajos, hilachas como faldellín, hilachas como camisa. Todo era harapos lo que se vistieron”.¹⁵⁸

El fotógrafo define este primer periodo de su trabajo como “onírico existencialista” y cuenta que junto con sus amigos se dedicaba a discutir sobre el dadaísmo, a leer a Sartre y a Camus, a emborracharse y a hacer el amor.¹⁵⁹ El poeta y autor de teatro Francisco Álvarez Quiñones, en su texto introductorio al ya mencionado libro de Turok, nos describe su primer encuentro en la casa de Gertrude Duby Blom.

Desde que lo vi en Na Bolom, en el San Cristóbal de 1973, acechando con su Leica entre las manos, apuntando su lente hacia los más extraños personajes, estuve seguro de que este adolescente jamás dejaría de ser fotógrafo, y viceversa. - escribe Quiñones - Le brillaban de travesura los ojos azules y se comportaba con el mayor desparpajo. El Antonio Turok de aquella época tenía el aspecto de un Tonyalux, “duende de piedra”, especie de chaneque rocanrolero, grandote y güero, disfrazado con una gabardina negra que le llegaba hasta el huesito y un sombrero viejo, de anchas alas, también negro, con el que quería ocultar su mirada de pícaro infalible.¹⁶⁰

Quiñones encontraba seguido a Turok en San Juan Chamula. En su texto recuerda una vez en la que encarcelaron al “Tonyalux” (apodo que Quiñones usa para el fotógrafo) después que se había presentado en la plaza central de la comunidad manejando a gran velocidad un safari, acompañado por varias muchachas tzotziles y causando así un gran alboroto. Pero se conocieron mejor cuando lo ayudó a esconderse de un grupo de hombres enfurecidos. Al parecer Turok había estado sacando fotos de algunas mujeres en el barrio de Cuxtitali, en San Cristóbal, donde los hombres tenían fama de ser muy celosos. El fotógrafo estaba corriendo, escapando de “una muchedumbre de hombres enfurecidos”, cuando Quiñones lo vio y le dio reparo en el restaurante que había instalado en la calle de Comitán. En esta misma casa Turok acabó estableciendo, durante un tiempo, su cuarto oscuro.

Pero más allá de la construcción del personaje, aunque conociendo al autor no resulta difícil creerle, lo que me parece importante para nuestros fines es que estos episodios nos hablan de alguien que no se limita a observar inocentemente lo que pasa. La exploración de esta cultura “otra” para Turok fue sin duda una de las razones por las que escogió Chiapas para vivir. En este sentido me parece

158 León- Portilla, Miguel (recopilador), *La visión de los vencidos*, UNAM, México, 2009, pág. 157.

159 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turo en San Agustín Etla (Oaxaca) el 13 de agosto de 2012.

160 Álvarez Quiñones, Francisco, “Tonyalux Turok: guajolote de piedra en el cuarto oscuro”, en Turok, Antonio, *Chiapas: El fin del silencio*, Aperture- ERA, 1998.

importante remarcar la condición vivencial del fotógrafo, como él dice: “Yo soy un ser marginal por completo, nacido en la ciudad de México, mitad estadounidense, blanco, privilegiado, educado. Soy una aberración, un fantasma, una criatura salida de un sueño. Lo que yo hago para ganarme la vida no tiene ningún sentido para ellos.”¹⁶¹ Penetrar en la cultura Maya de Los Altos de Chiapas desde este lugar, y además hacerlo detrás de una cámara, no debe haber sido un ejercicio muy fácil.

La primera vez que hablamos del contacto con el mundo antropológico confieso que no entendí a fondo la importancia de este aspecto así que volvimos sobre el tema en diversas entrevistas que realizamos a lo largo de estos años. Como decía al inicio de este apartado, San Cristóbal era en estos tiempos una ciudad muy pequeña donde además de los habitantes del lugar circulaban todavía escasos turistas. Pero lo que caracterizaba a San Cristóbal era, según Turok, la presencia constante de “movimientos antropológicos”

Un grupo de nosotros decide entonces, en vez de estar fumando marihuana y tomando en los bares, ir a ver qué estaba pasando. - me contó - Entonces ya las pláticas cambiaron de dimensión, y empezó a haber todo el romanticismo de leer a Marx, estudiar a los movimientos revolucionarios que venían. Ya habíamos empezado a leer lo de Guatemala, desde Árbenz, luego Colombia, y iban llegando más gentes que empezaron a cambiar la estrategia de las pláticas. Ya no era la antropología por la antropología sino que era la antropología vista desde un movimiento social [...] Ésto es más o menos '78-'79. Entonces había un movimiento de despertar, de hecho empieza mucho antes pero yo no participé.¹⁶²

Cabe subrayar que los análisis académicos sobre el zapatismo no le otorgan ninguna relevancia al papel de los antropólogos en la fundación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, lo que por otro lado ha sido una característica del movimiento armado guatemalteco. La investigadora mexicana Adela Cedillo, cuyas tesis de Licenciatura y de Maestría tratan la historia de la Fuerzas de Liberación Nacional hasta la fundación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, coincide con otros autores en que la red organizacional indígena siempre permaneció autónoma con respecto a las instituciones que la apoyaban (Iglesia Católica, academia y programas federales como la CONASUPO) y cuya presencia en la selva era intermitente (aunque por largas temporadas).¹⁶³

Finalmente, de 1978 a 1979 el fotógrafo estuvo trabajando como director del Centro Cultural de Bellas Artes de San Cristóbal de las Casas, y en 1979 – 1980 trabajó de manera independiente para el Ministerio de la Educación, documentando las culturas indígenas de Chiapas. En 1980 empezó,

161 Turok, Antonio, *Chiapas: El fin del silencio*, Aperture- ERA, 1998, texto introductorio por Antonio Turok.

162 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 13 de agosto de 2012.

163 Cedillo Cedillo, Adela, *El suspiro del silencio. De la construcción de las Fuerzas de Liberación Nacional a la fundación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1974- 1983)*, Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, Asesor: Dra. Alba Teresa Estrada Castañón, UNAM, México, octubre de 2010, pág. 100.

siempre de manera autónoma, a colaborar con el periódico *Unomásuno*. Fue entonces cuando empezó la que Turok define como su “década política”, con la agitación política de la región el fotógrafo empezó “a meterse”.¹⁶⁴

Eramos tres amigos que vivíamos en San Cristóbal. - contesta a mi pregunta sobre quién participaba en estas reuniones de las que hablaba - Uno hacía cine y se llamaba Carlos Martínez. Otro era periodista, se llamaba Juan Balboa y yo. Entonces nosotros por nuestra cuenta empezamos a viajar a los campos de refugiados. Juan Balboa de pronto empezó a tener nexos con *Proceso*. Y, por ejemplo, esta foto (indica la imagen de lo refugiados) terminó dándole la vuelta al mundo y se convirtió en el cartel principal de las Naciones Unidas para refugiados. Pero ésto fue porque nosotros decidimos pagar nuestros viáticos. A nadie le interesaba ir hasta allá. Era todo muy personalizado.¹⁶⁵

Finalmente, la estancia chiapaneca de Turok, su labor con las comunidades indígenas, la relación con el mundo antropológico, su “grupo de lecturas” y el desarrollo de un lenguaje personal que se expresa sobre todo en el retrato representan elementos importantes para entender el desarrollo sucesivo de su trabajo. Su permanencia, más o menos constante, en esta región del sureste del país condicionaron, como lo veremos en breve, toda su experiencia sucesiva. El trabajo del autor sobre Chiapas representa una parte significativa del archivo que ameritaría en futuro un análisis en profundidad y del cual el citado libro *Chiapas: el fin del silencio* representa sólo una muestra significativa, pero no exhaustiva.¹⁶⁶

3.3 Guatemala (1982 – 1983)

Turok se refiere al grupo en el que participaba en San Cristóbal como su “grupo marxista”, pero en ningún momento ha especificado quiénes fueron los que “cambiaron la estrategia de las pláticas”. Sin embargo insiste en relacionar la llegada de los refugiados guatemaltecos con un cambio importante en la discusión política del ambiente de la capital, lo cual me parece un punto importante. En 1982 viajó a los campos de refugiados situados en la Selva de Ocosingo y ahí tomó fotos históricas de los desplazados, llegados a territorio mexicano a raíz de la brutal represión llevada a cabo por las fuerzas estatales y paramilitares en las áreas rurales más importantes en la historia del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP). Las fotografías de Turok demuestran la influencia de la antropología en su mirada. Quiero mencionar a este propósito una imagen en particular, insertada en el libro *Chiapas: el fin del*

164 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 13 de agosto de 2012.

165 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 14 de agosto de 2012. No he encontrado ninguna noticia o referencia a Carlos Martínez y es un tema que no he querido profundizar con Antonio porque me pareció no querer tratarlo. Juan Balboa Cuesta tiene una larga experiencia como periodista de la frontera Sur Centroamérica y el Caribe, colaborando con *Unomásuno* y con *Notimex*.

166 Turok, Antonio, *Chiapas: El fin del silencio*, Aperture- ERA, 1998.

silencio (Imagen 5). Frente a la cámara, con un ángulo ligeramente en picada, para poder contener el grupo que sin embargo desborda los márgenes de la foto, un número incontable de hombres, mujeres y niños están reunidos en una explanada de tierra batida con un frondoso bosque y dos chozas de madera a sus espaldas.

En medio de la multitud que escucha en ordenado silencio, un hombre con sombrero está hablando con la expresión seria y calmada, los brazos abiertos con las palmas de las manos volteadas hacia arriba y los hombros sublevados como cuando se pregunta conociendo de antemano que se tardará en obtener una respuesta. Sólo una persona que conoce de cerca las costumbres indígenas de discutir en asamblea puede captar en una imagen esta forma política tan importante para la vida comunitaria. Todas las miradas, salvo un par de raras excepciones, están dirigidas hacia un mismo punto que no coincide exactamente, cabe mencionarlo, con el lente de la cámara. De hecho, sólo unos pocos se interesan en lo que está haciendo Turok. El hombre que está hablando demuestra una actitud firme, controlada, mientras la masa de oyentes le confiere fuerza a su gesto que destaca en medio de la inmovilidad colectiva.

La presencia de los grupos de refugiados ha sido un elemento ignorado casi por completo en la amplia y variada bibliografía existente acerca del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Existen, sin embargo, varios elementos que subrayan la importancia de profundizar sobre el tema. Primero que todo la continuidad territorial y cultural que existe entre México y Guatemala. Pero otro dato importante es que la guatemalteca ha sido la primera guerrilla en América Latina con una participación importante de la población indígena.¹⁶⁷ Finalmente, como lo destacan en su ensayo los investigadores mexicanos Gabriela y Mario Vázquez Olivera, desde principio de los años setenta las guerrillas de Guatemala utilizaron el estado de Chiapas como ruta de abastecimiento y plataforma de penetración. Presencia que se incrementó en los años ochenta, y razón por la cual parece prácticamente imposible que no haya existido ningún contacto entre grupos que se movían en un mismo territorio.

Hacia finales de los años sesenta, tras haber sido derrotados en su país, distintos núcleos de guerrilleros guatemaltecos se habían reagrupado en México. Las actividades clandestinas que realizaron aquí estaban enfocadas sobre todo al acopio de recursos económicos pero como señalan los autores “siguen siendo un secreto celosamente guardado”. En cambio, son públicamente conocidos los

¹⁶⁷ Sobre el problema de la participación indígena en la guerrilla guatemalteca existe un trabajo que, a pesar de tener ya muchos años, sigue siendo un análisis original y, en los límites de lo posible, bien documentado: Corona Godínez, Mónica, *La guerrilla y la integración indígena a la revolución guatemalteca: un análisis histórico*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Tutor: Dr. Ignacio Sosa, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1991.

esfuerzos que los militantes realizaron en México en aras de reorganizar la lucha armada en Guatemala. En 1970 el comandante Marco Antonio Yon Sosa, ex militar guatemalteco y dirigente del Movimiento Revolucionario 13 de noviembre (M-13), fue ejecutado después haber sido señalado a la policía de frontera mexicana. En 1972, como lo recuerdan los participantes del movimiento en sus testimonios, el núcleo del naciente Ejército Guerrillero de los Pobres había vuelto a penetrar a Guatemala desde la Selva Lacandona.¹⁶⁸

El 19 de enero de 1972 - escribe Mario Payeras - penetró a territorio nacional guatemalteco la “Guerrilla Edgar Ibarra”, núcleo principal del cual habría de surgir años después el Ejército Guerrillero de los Pobres. Culminaba así todo un periodo de peripecias colectivas y preparativos febriles en el exterior, cuyo objetivo cardinal fue siempre uno: volver al país y reiniciar en las montañas las luchas guerrilleras [...] Meses atrás, como parte del plan de retorno, un reducido núcleo de compañeros había logrado instalarse en las márgenes del Ixcán, haciéndose pasar por gente mexicana. En una balsa, muy cerca del territorio guatemalteco, hicieron claros en la selva y levantaron ranchos a ambas orillas del río.¹⁶⁹

Fue en estos ranchos donde se prepararon los planes de penetración. El último grupo de guatemaltecos llegó a bordo de una avioneta comercial que hacía vuelos regulares entre el Ixcán mexicano y la ciudad de Comitán en Chiapas. “Hacia el sur, existente sólo en los mapas y en nuestras esperanzas, los poblados guatemaltecos que a partir de entonces fueron el norte de la guerrilla”, escribe en su tono poético Payeras, que fue uno de los dirigentes de esta fase organizativa.¹⁷⁰ Años más tardes, con el golpe de estado del general Ríos Montt en Guatemala (marzo de 1982) la contrainsurgencia recrudeció sus acciones y después de haber aplastado al sector urbano volcó hacia el campo, sobre todo en la zona del Ixcán, que tiene continuidad geográfica con las Cañadas de Chiapas. Gabriela y Mario Vázquez señalan la dificultad de ofrecer una cifra exacta de los guatemaltecos que entre 1982 y 1984 se refugiaron en México.

Según reportes del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) y de la Comisión Mexicana de Atención a Refugiados (COMAR) llegaron a sumar alrededor de cuarenta y seis mil, repartidos en más de cien campamentos desde Campeche hasta Soconusco. A esta cifra habría que añadir varios miles, que no fueron registrados por las instancias oficiales y que se instalaron por cuenta propia en ranchos, ejidos y poblaciones. Muchos de estos refugiados se establecieron

168 Vázquez Olivera Gabriela y Vázquez Olivera Mario, "Entre el Ixcán y Las Cañadas. Guerrilleros guatemaltecos y mexicanos en la región fronteriza de Chiapas", en: Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, Marta Eugenia (editoras), *Movimientos armados en México, siglo XX*, El Colegio de Michoacán, Ciesas, México, 2008, pág. 712.

169 Payeras, Mario, *Los días de la selva*, Casa de las Américas, Cuba, 1980, pág. 15.

170 Ibidem, pág. 20. La versión de Payeras es reforzada por el testimonio de Macías, Julio Cesar, *Mi camino la guerrilla. La apasionante autobiografía del legendario combatiente centroamericano César Montes*, Planeta, 1998, págg. 20-21.

inicialmente en la franja fronteriza de Marqués de Comillas, zona en la cual se ubicaban pozos petrolíferos explorados por la empresa Petróleos Mexicanos (PEMEX). Sucesivamente, las autoridades mexicanas "reubicaron" los que se habían establecido en esta región trasladándolos a los estados de Campeche y Quintana Roo. Pese a esta operación cerca de 23 mil guatemaltecos siguieron permaneciendo en Chiapas en campamentos ubicados sobre todo en la zona de Las Margaritas, Independencia y La Trinitaria.

Es obligado suponer que la experiencia de las organizaciones guerrilleras guatemaltecas, que al final de cuentas encabezaron uno de los alzamientos indígenas más importantes de la historia reciente de América Latina, debió ser estudiada concienzudamente por los dirigentes del EZLN, y asimilada por cuadros y militantes de base.¹⁷¹

Durante mi trabajo de investigación he tenido la oportunidad de consultar algunos documentos cuya originalidad, sin embargo, no he podido comprobar. Se trata de tres volúmenes que contienen, según la introducción al primer tomo, material de formación encontrado por el Ejército Mexicano en el estado de Chiapas.¹⁷² El título es elocuente con respecto al punto de vista de los compiladores: "Adoctrinamiento ideológico, religioso, político, subversivo y paramilitar (Chiapas 1994)". La publicación de este material sería para uso de los miembros del Estado Mayor y, según la nota final, sólo existen 500 ejemplares.¹⁷³ Me parece importante citarlos aquí porque contienen un anexo muy interesante de hojas con apuntes a mano con fecha 20 de julio de 1992 donde se analiza detalladamente la historia de las guerrillas guatemaltecas haciendo las debidas diferencias entre grupos, etapas, estrategias y zonas de acción (el texto comprende también las respuestas a nivel de lucha contrainsurgente) (Imagen 6).¹⁷⁴

En nuestro primer encuentro Turok relacionó su interés por las condiciones de los refugiados

171 Vázquez Olivera Gabriela y Vázquez Olivera Mario, "Entre el Ixcán y Las Cañadas. Guerrilleros guatemaltecos y mexicanos en la región fronteriza de Chiapas", en: Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, Marta Eugenia (editoras), *Movimientos armados en México, siglo XX*, El Colegio de Michoacán, Ciesas, México, 2008, pág. 723.

172 Según el texto inicial, contenido en el primer tomo se trataría de "documentación capturada a los transgresores de la ley en el estado de Chiapas. Destacándose de la misma aspectos relevantes del adoctrinamiento ideológico (religioso-político-subversivo) y paramilitar, aplicado principalmente en las comunidades indígenas y campesinas de la región". Sigue listado de los documentos contenidos en el tomo con una breve síntesis y la fecha (donde exista) de cada uno. El Tomo I y II están dedicado al "Adoctrinamiento ideológico" contienen respectivamente 53 y 42 anexos. El Tomo III está dedicado al "Adoctrinamiento militar" y contiene 17 documentos muy amplios, sobre todo libretas y manuales.

173 Al final de cada tomo se lee: "Este folleto se imprimió en el Taller Autográfico, bajo la supervisión de la S-2 Intl. Del Estado Mayor de la Defensa Nacional, siendo un tiraje de 500 ejemplares. Terminándose en el mes de noviembre de 1994."

174 Según la detallada descripción a inicio del tomo: "5. Documento: Apuntes de su organización político-económica, Fecha: 20 de julio de 1992. Contenido: Documento que trata sobre la formación de grupo denominado Slop (grupo político), aspectos de la insurgencia y contrainsurgencia guatemalteca y un balance de ambas; así como puntos del proceso de lucha donde se hace especial mención a las experiencias de Arturo Gámiz (Anexo "5")."

con sus orígenes judíos. Los refugiados guatemaltecos pasaban, según Turok, por situaciones parecidas a las del pueblo judío. El “humanismo” de este autor, entendido de manera amplia como interés por la condición humana y respeto para las otras culturas, tendría mucho que ver con las enseñanzas recibidas por sus padres.¹⁷⁵ Así, después de haber fotografiado los campos Turok documentó la masacre de Las Dos Erres. En diciembre de 1982 un grupo de “Kaibiles” (fuerza de élite del ejército guatemalteco con tareas contrainsurgentes) había entrado al poblado de Las Dos Erres, ubicado en la zona del Petén donde unos meses antes habían hecho acto de presencia las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR). Durante tres días los paramilitares se dedicaron a violar, torturar y asesinar hasta que del pueblo no quedó casi nadie. Más de doscientos personas desaparecieron y sus restos fueron tirados en un pozo o escondidos en la selva.

Turok había entrado la primera vez a Guatemala gracias a un contacto que le habría pasado Jean Marie Simon. Jean Marie es una fotógrafa de orígenes estadounidense que ha colaborado varias veces con Amnesty International y que es autora del libro *Guatemala: eterna primavera, eterna tiranía* (*Guatemala: eternal spring, eternal tyranny*) publicado por primera vez en 1988 por Norton & Company y reimpresso por la misma autora en 2010 y en 2012. Jean Marie Simon, junto con el periodista Allan Nairn y el director de cine Mikael Wahlforss realizaron en 1983 un documental que se llamó *Titular de hoy: Guatemala*. En su momento el video causó un escándalo en Estados Unidos porque reveló el apoyo económico y militar directo que este país le daba al régimen de Rios Montt. Los autores demostraban, con imágenes y entrevistas, como el Departamento de la Defensa estaba violando una ley constitucional según la cual no se puede conceder ayuda económica a países acusados de violar los derechos humanos, como era el caso del régimen de Rios Montt en Guatemala. Pero a los pocos días de mostrar el video el Gobierno de Estados Unidos resolvió el problema votando en favor de la ayuda militar directa a este gobierno.¹⁷⁶

El contacto del fotógrafo en Guatemala era otro periodista norteamericano, del *The Philadelphia Inquirer* que colaboraba también con la revista *Rolling Stone*, Richard Ben Cramer (1950 – 2013). Como muchos otros Turok viajó a la capital del cercano país en ocasión de la primera visita del papa Juan Pablo II a Guatemala, en marzo de 1983. Según Turok a Cramer le pasaron información sobre el lugar donde se escondían los restos de las víctimas de la masacre de Las Dos Erres. La imagen de los cráneos partidos escondidos entre la sombra y las hojas del bosque fue el terrible hallazgo que

175 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

176 Simon, Jean Marie, *Guatemala: eterna primavera, eterna tiranía*, Norton & Company, 1988. El documental al que me refiero: “Titular de hoy: Guatemala”, dirigido por Mikael Wahlforss, Epidem Films, Finlandia, 1983.

confirmaba lo que todos sabían pero nadie decía por miedo (Imagen 7). Es importante subrayar que no ha sido hasta 1995 cuando gracias a las insistencias de la agrupación de familiares de las víctimas (FAMDEGUA), y con el apoyo de forenses argentinos, se abrió el pozo y otros sitios señalados y se empezaron a sacar a la luz los restos de niños, mujeres y hombres.¹⁷⁷

En 2011 el caso de Las Dos Erres fue acogido por una corte de justicia guatemalteca que condenó algunos ex- kaibiles como ejecutores materiales de la masacre. Durante el juicio Rigoberta Menchú se habría puesto en contacto con Turok quien, según lo cuenta, preparó una caja con varias reproducciones de las imágenes tomadas en el sitio en 1983. Sin embargo, frente a la petición de Rigoberta de presentarse para dar su testimonio el autor se negó aduciendo como argumento que él ya había hecho su parte del trabajo cuando había decidido poner en riesgo su vida para ir a documentar el horroroso crimen tan sólo unos pocos meses después de que había sido llevado a cabo. Nadie se atrevió en aquél entonces a publicar el trabajo, ni el de Turok ni el de Cramer.¹⁷⁸

Me parece importante cerrar esta parte dedicada al trabajo de Turok en Guatemala aportando otro testimonio que, como ya lo señalé anteriormente con referencia al texto de Gabriela y Mario Vázquez, me parece confirmar la importancia de empezar a ver a la historia del movimiento zapatista desde Centroamérica. En diciembre de 2010, en el marco de lo que empezaba a ser mi proyecto de investigación, realicé una entrevista con el Profesor Arturo Taracena quien ha militado antes en las FAR y sucesivamente estuvo entre los fundadores del EGP guatemalteco. Taracena fue encargado, durante el exilio, del trabajo internacional del grupo y ha sido un personaje clave en la difusión del testimonio de Rigoberta Menchú del cual conoce los más mínimos detalles.¹⁷⁹

177 Sobre la sentencia de agosto de 2011 respecto al caso de Las Dos Erres: <http://www.frmt.org/news/es/2011/08/03/0001/nuestra-complacencia-por-sentencia-en-el-caso-de-las-dos-erres>, página consultada por última vez en diciembre de 2013.

178 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 14 de agosto de 2012.

179 “Yo decidí de entrar a la Universidad Nacional no a las universidades privadas; una Universidad Nacional, la de San Carlos, muy politizada y en plena efervescencia.. a ver, pudiéramos decir, no sólo ahí estaba el debate político de actualidad sino la oposición a los militares y la cantera para cuadros para el movimiento revolucionario. Y entonces estas dos combinaciones me llevaron a mi a entrar en un grupo de origen cristiano que se llama "El Cráter", sin necesariamente tener yo una militancia muy religiosa [...] y el Cráter ya entró en relación con las Fuerzas Armadas Rebeldes, que eran con el Movimiento 13 de Noviembre las dos guerrillas que había en Guatemala. Desde el año 67 pues yo empecé esta militancia. Militancia que va a ser muy fuerte hasta finales del año 72 [...] Las vicisitudes de mi vida como militante hicieron que yo fuera sacando a grandes brincos la licenciatura, tardé del 66 al 78 en sacarla. Para mientras también viví el exilio, viví la disidencia, viví el trabajo internacional, sobre todo en Francia y en Italia que fueron los dos países donde me moví [...] Y bueno, esta militancia implicó también montar toda una red de trabajo internacional por toda Europa fundamentalmente, para apoyo, trabajando después con el CUC. Yo estuve muy ligado al CUC, a Rigoberta Menchú, a la campaña de ella y a partir ya de los acuerdos de paz yo decidí ya que no, yo no había entrado a la política para vivir de la política. Entonces ya me dediqué a mi profesión, a mi trabajo académico.” Entrevista realizada por la autora al profesor Arturo Taracena en Ciudad Universitaria (UNAM, México D.F.) el 1ro de diciembre de 2010.

Taracena subraya la importancia que adquirieron para la propaganda internacional la imagen fija y el video. Y cita el caso del documental de la misma Jan Marie Simon que fue parte, junto con otros como *La montañas tiemblan* o *Guerra en país Maya*, del complejo sistema de propaganda de la red de solidaridad internacional con la que se buscaba no sólo apoyo a nivel de opinión pública sino también económico. La propaganda interna y externa eran, por supuesto, muy distintas y en el exterior era donde resultaba más fácil acceder a publicar, imprimir o editar.¹⁸⁰ Frente a la pregunta directa de si conocía el caso de contactos entre la guerrilla guatemalteca y la chiapaneca, Taracena me contestó contundente que los guatemaltecos detectaron la presencia de otro grupo desde la llegada de los primeros elementos a territorio chiapaneco (es decir en 1972). Estos grupos compartieron casas de seguridad y ayuda, aunque por supuesto nadie se presentaba con su nombre de pila ni tampoco con él de su grupo armado.¹⁸¹

Negar la experiencia guatemalteca en el discurso oficial del EZLN depende de razones estratégicas (sobre todo de seguridad) e ideológicas también (el nacionalismo sobre todo). Con su impactante número de víctimas, Guatemala acabó representando un ejemplo de “derrota”. Cabe mencionar que los Acuerdos de Paz entre la Unión Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) y el estado no se dieron hasta 1996 y fueron considerados, desde diferentes partes, una farsa más. Los dirigentes de la guerrilla fueron acusados de haber traicionado las bases, imponiendo sus decisiones desde un exilio dorado.

3.4 Nicaragua (1980- 1989)

La parte del archivo de Antonio Turok que conserva el trabajo en Nicaragua es realmente rica de imágenes que documentan, según diferentes momentos y rubros, la historia de la llegada al poder de la Revolución Sandinista. Turok viajó por primera vez a Nicaragua en 1980 y volvió en diferentes ocasiones hasta 1989 cuando decidió publicar un *corpus* de imágenes en su libro monográfico sobre este país centroamericano. No pretendo aquí profundizar mucho en el análisis iconológico de las imágenes, visto que esta parte del archivo es muy extensa y aunque ameritaría mucho ser rescatada podría ser tema de otra investigación. Lo que me interesa es, más bien, ver cómo llega a Nicaragua, cuál es su forma de trabajar, qué temas y en qué forma los propone. Este ejercicio me parece importante para poder entender cabalmente el resto de su trabajo en Centroamérica y en Chiapas.

En su *curriculum vitae* el fotógrafo define el trabajo en Nicaragua (de 1983 a 1986) como

180 *Ibidem*.

181 *Ibidem*.

“corresponsal fotográfico de guerra”. Pero viendo al archivo esta definición sólo se limitaría a las imágenes producidas en 1980 y en 1983, porque el conjunto parece tener más bien todas las características de un trabajo documental tanto por el tiempo dedicado como por la profundidad con la cual el autor trata cada tema. Según lo relató Turok en las entrevistas que tuvimos, y según un texto inédito que hubiera tenido que ser la introducción a su libro fotográfico, en el año de 1980 una delegación del Ministerio de Cultura del naciente gobierno sandinista llegó a San Cristóbal de las Casas para invitar a una amiga de Turok a impartir cursos allá.

El fotógrafo y un amigo se interesaron y le enseñaron algo de sus trabajos a la encargada del gobierno sandinista que acababan de conocer. Fue así que les llegó una invitación formal por parte del mismo ministro Cardenal para participar en los festejos del primer aniversario de la Revolución Sandinista.¹⁸² En un escrito inédito que hubiera tenido que ser la introducción a su libro de *Imágenes de Nicaragua* redactado cuando ya habían pasado años desde aquél primer viaje, se escuchan todavía los ecos del entusiasmo que causó el triunfo de la Revolución Sandinista en la generación del fotógrafo y del romanticismo revolucionario que lo acompañaba. No falta, hay que decirlo, cierto “voluntarismo” subrayado quizás por la mirada crítica de Turok al momento de escribir el texto.

No tenía ni la menor idea de lo que se había emprendido durante la guerra de liberación y cuáles eran sus proyectos como país que acababan de parir. - confiesa en su texto - Pero ya encaminados, la idea de ir a Nicaragua era excitante. Seguro, yo empezaba a despertar. Latino América empezaba a despertar, a llenarse de entusiasmo, a desenterrar esa apatía de no pensar, de no cuestionarse, de no creer en nada. En fin, ahí estaba esa pequeña voz que gritaba revolución. Que exigía algo nuevo para todos y con eso fue más que suficiente para decidir dejar atrás mis viejos vicios y salir a entender de qué se trataba ese extraño fenómeno que estaba ocurriendo más al sur de nuestro país. En la frontera lo primero que nos expresó la Oficina de Migración con amplia sonrisa fue bienvenidos a NICARAGUA LIBRE. Inmediatamente respiramos una actitud diferente, algo que nunca había sentido antes, una sensación de que las cosas realmente habían cambiado.¹⁸³

Más adelante Turok admite que la primera vez no entendió la importancia de la zona del Pacífico para la lucha sandinista, zona adonde se dirigieron vía aérea en la primera etapa del recorrido (según detalla sin mencionar los nombres de los compañeros de viaje). Luego, en la zona Atlántica, la

182 Existen varios casos de artistas que fueron invitados a Nicaragua para realizar obras que tuvieran como tema la Revolución Sandinista. Jorge Alejandro Cruz Domínguez en su tesis de licenciatura, por ejemplo, analiza la obra del pintor mexicano Arnold Belkin realizada en Managua por invitación del gobierno revolucionario, haciendo una comparación de las representaciones pictográficas de Zapata y Sandino. En Cruz Domínguez, Jorge Alejandro, *Imágenes revolucionarias. Zapata y Sandino interpretados por Arnold Belkin*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Tutor: Dr. Enrique Camacho Navarro, UNAM, México, 2013.

183 Turok, Antonio, “Nicaragua, texto inédito redactado a máquina para la introducción del libro *Imágenes de Nicaragua*, Archivo del autor, pág. 1.

delegación con la que viajaba tuvo encuentros con dirigentes sandinistas y con los de MISURASATA (Misquitos, Sumos, Rama, Sandinistas Unidos). Algunos de los jefes indígenas que participaron en estas reuniones, como el rey misquito, un año más tarde se unieron a las fuerzas contrarrevolucionarias, según lo relata el mismo autor. Pero el encuentro con los líderes indígenas era, a su parecer, “un paso lógico” visto que ya desde hace varios años venían documentando a los pueblos indígenas de México. De hecho, como ya lo mencioné en el apartado anterior, en 1979 y en 1980 Turok había trabajado como fotógrafo independiente para el Ministerio de Educación mexicano documentando a las poblaciones de Chiapas.

Fue en este primer viaje a Nicaragua cuando tomó el retrato de la *Princesa misquita* en Sandy Bay, en el departamento de Zelaya Norte en septiembre de 1980 (Imagen 8). Se trata del medio busto desnudo de una joven, una niña, posando con el cuerpo un poco de tres cuartos y desde un ángulo en ligera contrapicada. Una corona de cartón decorada de corazones se apoya sobre su cabello enchinado; la mirada firme y severa contrasta con la joven edad. Los labios cerrados en gesto de contrariedad confieren más fuerza a sus ojos que apunta directo al foco de la cámara y, por ende, hacia el punto de vista del espectador. Como ya en el retrato de *María Cartones* de 1975, el personaje trasciende de cierta manera el soporte entablando un diálogo aparentemente directo con el espectador. Su cuerpo, así como el gesto, sobrepasan los límites del enfoque. Los ojos juegan, tanto en el caso de la joven misquita como en el de *María*, un papel central que pone en juego otras miradas, primero la del fotógrafo y luego la del público o del espectador.

Luego de su viaje a Guatemala, en 1983 Turok viajó nuevamente a Nicaragua, esta vez teniendo un “mayor conocimiento sobre la magnitud y los problemas que se estaban gestionando” según escribe en el texto inédito ya mencionado. Llegó entonces con un grupo de periodistas, en su mayoría extranjeros, que iban a Nicaragua para ir a “ver a los sandinistas”, como afirma con un tono y una expresión un poco sarcásticos. Pero cuando los otros reporteros decidieron ya mejor volver a la capital Turok prefirió quedarse y “empezó a emborracharse con ellos”, según simplifica la relación de confianza establecida con los soldados.

Hasta que me vestí yo de verde olivo, y ahí fue como pude entrar. - recuerda - Ellos no me iban a llevar vestido de civil. Era demasiado peligroso. Ven una camiseta blanca y ya saben que ahí vas tú. Entonces tuve que pasar por cierto entrenamiento, una cierta confianza y así fue como entré a caminar con las tropas. Cuando yo salgo, Jenkins y todos éstos me dijeron: - Es que tu rompiste un código del periodismo. El periodista no puede tomar partido.- Y mi respuesta fue: - Pero yo tengo las fotos y tú no.¹⁸⁴

184 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 14 de agosto de 2012.

Finalmente Turok no iba en función de periodista, ya que él se consideraba a sí mismo más bien como un internacionalista, y no llegaba con un encargo de algún periódico, aunque publicó sus imágenes en algunas revistas a través de sus "mecenas". De hecho, Turok estaba ahí gracias al apoyo económico de *Casa de las Imágenes*, una pequeña empresa propiedad de la fotógrafa mexicana Marta Zarak que fue la misma que se preocupó de editar el libro *Imágenes de Nicaragua*. El sentido de camaradería al que Turok había llegado con la tropa resulta evidente en su descripción del batallón, contenida en el texto inédito anteriormente mencionado: “Caminamos toda una noche y la sensación que me provocó esa columna era como si fuéramos una culebra, una serpiente donde las plumas representaban la libertad, el afán de ir a vencer a la muerte para que existiera la vida y la serpiente la fuerza de seguir adelante hasta el final”.¹⁸⁵

Cabe subrayar, una vez más, que Turok vincula su viaje a Nicaragua con la cuestión de los refugiados guatemaltecos y con la llegada a San Cristóbal de las Casas de muchas personas vinculadas con los procesos revolucionarios centroamericanos. Fue así que, como ya lo mencioné al inicio de este apartado, las pláticas con sus amigos se tornaron más ideológicas, y que el ambiente cultural y político de San Cristóbal cambiaron.

Empieza a llegar toda una fauna, como yo lo llamaría, una fauna de personajes, algunos politólogos, otros escritores, activistas. Otros se internaron a Guatemala y se unieron a las fuerzas guatemaltecas. Unos los mataron, otros se salieron. Digo, empezaba a haber ya un flujo de extranjeros o como nos llamaban "los internacionalistas" del cual yo formé parte. Yo me consideraba un internacionalista.¹⁸⁶

La solidaridad internacional de los brigadistas, representó sin duda, para el caso nicaragüense, un factor importante no sólo a escala latinoamericana sino global. Así mismo la victoria del Frente significó, según los investigadores mexicanos Gabriela y Mario Olivera, un incremento en la movilización y en las acciones guerrilleras en Centroamérica, en El Salvador y en Guatemala. “Como parte de un plan concertado a escala regional”, afirman, “y confiando en el respaldo logístico de Cuba y Nicaragua, las organizaciones guerrilleras de aquellos países apresuraron el trabajo organizativo, la instrucción militar y el equipamiento de combatientes”.¹⁸⁷ Finalmente no se trataba nada más de cuestiones militares, sino de la construcción de un imaginario y de una cultura compartida. El profesor

185 Antonio Turok, “Nicaragua”, texto inédito redactado a máquina para la introducción del libro *Imágenes de Nicaragua*, Archivo del autor, pág. 3.

186 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 14 de agosto de 2012.

187 Vázquez Olivera, Gabriela y Vázquez Olivera Mario, "Entre el Ixcán y Las Cañadas. Guerrillero guatemaltecos y mexicanos en la región fronteriza de Chiapas", en: Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, Marta Eugenia (editoras), *Movimientos armados en México, siglo XX*, El Colegio de Michoacán, Ciesas, México, 2008, pág. 713.

Melgar Bao de hecho, en su ensayo sobre la “memoria sumergida” señala que es justo a partir de la segunda mitad de los años setenta cuando se puede hablar propiamente de la construcción de una “cultura guerrillera latinoamericana”.

Misma que debe ser entendida como proceso de intercambios y de re-elaboraciones de experiencias y de tradiciones que tienen que ver con la participación de cuadros sobrevivientes del primer periodo (1958-1975), pero también con las políticas de alianzas y de frentes armados. Sin olvidar, la asimilación de los exiliados y de los combatientes internacionalistas, como señala Melgar Bao.¹⁸⁸ El papel de los brigadistas y la importancia de la gráfica en el proceso nicargüense son el tema de una espléndida publicación sobre los afiches políticos de la Nicaragua y del Movimiento de Solidaridad Internacional de 1979 a 1990. Texto que lleva por título una frase del poema *Cartel*, del nicaragüense Mario Cajina Vega, *La Revolución es un libro y un hombre libre*.¹⁸⁹

Un detalle que me parece importante y que ha sido señalado por uno de los responsables de la propaganda sandinista en Estelí. Mientras antes de 1979, afirma Bayardo Gámez en su texto, los afiches habían sido una manera de transmitir mensajes políticos, sociales y culturales que trataban de concientizar a la población sobre determinados temas, luego de la victoria tenían como fin fomentar los valores y la defensa de la Revolución.¹⁹⁰ Muchos de ellos, elaborados según la técnica del “focus group”, con una entrevista previa a un grupo considerado “significativo” para ver la respuesta al mensaje, contenían por supuesto imágenes fotográficas o dibujos y textos que coincidían normalmente con consignas sencillas. Un dato interesante y sobre el que coinciden los autores y entrevistados para esa publicación es la importancia que asumen en los carteles algunos temas como la educación, la salud y el trabajo. Se trata finalmente de los ámbitos en los cuales sandinismo concentró su atención una vez implantado en el gobierno. Curiosamente, son los mismo temas que toca Turok al ser invitado por el gobierno revolucionario, durante la permanencia nicaragüense.

Cabe destacar que los departamentos encargados de la propaganda tenían muchos

188 Melgar Bao, Ricardo, “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas”, en Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, María Eugenia (Coord.), *Movimientos armados en México, Siglo XX*, Vol. I, pág. 34.

189 El poema, intitulado *Cartel* es reproducido al inicio del libro. “La revolución es un pupitre/ es un estante en una escuelita/toda llena de lápices y papeles./La revolución es el vestido/es el estreno de los pobres en Domingo/y el pantalón y la camisa limpia para cada día./La revolución es la comida/es una mesa servida con su piche de agua/y el tenedor y el cuchillo/sobre el mantel a cuadros/teniendo además otro cubierto listo /por si acaso se aparece una visita./La revolución es la tierra/son los arados surcando los maizales/y una familia de azadones cultivando hortalizas./La revolución es el trabajador /(La revolución es el obrero con una flor)/La revolución es el hombre/es el amigo que no piensa lo mismo/y vota en contra y sigue siendo el mismo amigo./La revolución es el indio./La revolución es un libro y un hombre libre.” En Bujard, Otker y Wirper, Ulrich, *La revolución es un libro y un hombre libre*, IHNCA-UCA, Nicaragua, 2009.

190 *Ibidem*, pág. 24.

corresponsales extranjeros a los que acudían para obtener imágenes, así como sus fotógrafos y llegaron a tener hasta un modelo, un guerrillero que llamaban “el cachorro”. Uno de los trabajos más conocidos sobre Nicaragua es el de la fotógrafa estadounidense Susan Meiselas (1948). Su retrato de un miliciano lanzando una molotov en las barricadas, fue insertada en varios afiches del Frente y se ha convertido con el tiempo en uno de los íconos más conocidos de la lucha sandinista (Imagen 9). Por cierto Turok conoció a Meiselas en Nicaragua y llegaron a publicar juntos algunas imágenes en libros que recogían trabajos de varios autores sobre el proceso revolucionario.¹⁹¹

En una de nuestras primeras entrevistas Turok señaló la escasez del presupuesto con el que viajaba y que le imponía cuidar el gasto en rollos, lo que parece increíble vista las dimensiones de esta parte del archivo.¹⁹² Las imágenes del viaje de 1983 son, en su mayoría, imágenes de guerra que se ubican entre el reportaje y la fotografía documental con su atención a la vida cotidiana, a los gestos y a los personajes que normalmente no entran en los libros de historia. Por necesidad de simplificación diría que el trabajo sobre el batallón sandinista se concentra alrededor de tres ejes temáticos: los entrenamientos, la vida cotidiana y el combate (Imagen 10). Se trata de un enfoque inspirado en los principios de la imagen documental pero que curiosamente coincide con algunos temas relevantes también para la formación ideológica y para el discurso identitario de los movimientos armados.

Pocos autores han podido penetrar este lenguaje simbólico tan importante para la formación de los militantes y que caracteriza también la poesía, las canciones y la literatura producidas por los militantes, es decir la cultura guerrillera latinoamericana. Para hacer un ejemplo concreto señalaría la imagen del soldado sandinista tomando agua desde la hoja de una planta en medio de la selva (Imagen 11). Más allá del valor estético y poético de esta foto el retrato del guerrillero nos habla de temas tan trascendentales como la relación del guerrillero con su entorno, la carencia de bienes y los escaparates usados para sobrevivir. Sin embargo el título que Turok le da es contundente y poético al mismo tiempo: *Sed*. Sed que puede ser una condición real pero también metafórica, como la “sed de revolución” que caracterizaba el ambiente de la izquierda de aquél entonces.

Pero una de las imágenes clave del viaje de 1983 y del proyecto que le siguió fue tomada en una comarca llamada Planes de Vilán, situada en el departamento de Jinotega en la región al norte del país (Imagen 12). Esta región había sido, a inicios del siglo XX, el escenario de las batallas más importantes de las tropas de Augusto C. Sandino contra las fuerzas de ocupación estadounidenses. La imagen es desconcertante, el cuerpo evidentemente torturado de un hombre está tirado boca abajo, con el cráneo

191 Meiselas, Susan, *Nicaragua. Junio 1978 – julio 1979*, Blume, España, 2008.

192 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

abierto, sobre las laminas de una choza que ha sido destruida y quemada. Las manos del hombre están atadas todavía con una cuerda atrás de su espalda y a un árbol, en el extremo opuesto. La violencia del conflicto armado se sintetiza en la crudeza de esta imagen.

Ésto fue a la semana que Estados Unidos declara abiertamente la guerra a los Sandinistas - cuenta el autor - y empieza la primera ofensiva de los Contras. Entonces había un manual que sale publicado en una revista que se llamaba "Soldiers of Fortune" y que era sobre cómo matar a los comunistas. Así se llamaba "Cómo matar a un comunista". Entonces, eran 8 puntos nada más y ésto está tomado al pié de la letra. Entonces llegaron a este pueblo, agarraron al líder del pueblo, al maestro. Le torturaron, le volaron los sesos, le quemaron la casa y lo dejaron ahí para atemorizar a los pobladores.¹⁹³

Según el texto inédito que nunca se incorporó al libro, fue a partir de esta foto que se dio la columna vertebral del trabajo sobre Nicaragua. El padre de Turok, indignado por esta imagen, en 1984 le pidió una copia para denunciar la aplicación de las técnicas anti-guerrilla estadounidenses en Nicaragua. Fue entonces cuando Turok empezó a revisar todo el trabajo hecho hasta aquél momento. La participación en la guerra había sido una experiencia crucial. Pero después de haber estado metido como soldado, como fotógrafo se preguntó qué era lo que seguía y decidió que lo más importante era explicar por qué hubo una guerra. “¿Qué sucedió para que un colectivo de gente dijera hasta aquí, y ya basta. Ésta es la gran pregunta que yo tengo en general [...] La guerra es la expresión más baja a la que llega el ser humano. Se pierde mucho, se pierde más de lo que se gana, creo yo. La retórica”, observa de pronto serio el Tonyalux, “es que vamos a sacrificar la vida para que nuestros hijos vivan mejor”.¹⁹⁴

A su vuelta a México después de la experiencia con el batallón, el fotógrafo había caído en una “depresión civil” pero finalmente decidió volver a Nicaragua donde quería concentrarse esta vez en las “representaciones” y en las “manifestaciones culturales” del pueblo como él mismo explica. Era ahí donde se podían encontrar, según su manera de ver, las razones en nombre de las cuales muchos seguían luchando. Empezó así a visitar diferentes instituciones a las que pedía regularmente permiso para poder ingresar y donde se quedaba cierto tiempo.¹⁹⁵ Para simplificar diría que esta parte del archivo contiene los siguientes temas generales: los servicios de salud, la educación, las plantaciones de café, los pescadores, las cooperativas de autodefensa¹⁹⁶, las trabajadoras y trabajadores de las fábricas

193 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 14 de agosto de 2012.

194 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

195 Turok, Antonio, “Nicaragua”, texto inédito redactado a máquina para la introducción del libro *Imágenes de Nicaragua*, Archivo del autor, pág. 3.

196 A comienzos de 1982, y a raíz del desarrollo de las bandas contrarrevolucionarias en el campo, se forman las cooperativas de defensa y producción o Cooperativas de Autodefensa (CAD), conformadas por cooperativas campesinas, de producción o de crédito, que se arman para defenderse de las bandas contrarrevolucionarias que hostigan a todos los campesinos organizados. La mayoría de estas cooperativas de defensa estaban compuestas por

y del campo.

Pero además Turok se preocupó por documentar la ciudad, con sus calles y sus mercados, con los *graffitis* callejeros, su nuevo lenguaje y panteón revolucionario. Se interesó también por las manifestaciones populares como el carnaval y las máscaras de Monimbó, uno de los símbolos más conocidos de la lucha sandinista. De manera general se podría decir que la parte del archivo que conserva el trabajo en Nicaragua se asemeja al trabajo sobre Chiapas porque se trata de trabajos en profundidad, y en este sentido documentales. En ambos casos existe un interés particular por la gente común y por las colectividades, y por otra parte destaca la ausencia, en ambos casos y con escasas excepciones, de personajes importantes y de líderes. El ambiente urbano predomina en el caso de Nicaragua, a excepción de las visitas a las plantaciones de café y de la experiencia con el batallón, mientras el paisaje rural es mucho más presente en el trabajo chiapaneco.

Como él mismo me contó, y como pude posteriormente constatar en los diarios conservados en su archivo, Turok llevaba algo que podríamos definir como “guiones” en sus viajes por Nicaragua. Lo más significativo de todo este trabajo es que, más allá de los festejos de los aniversarios de la revolución, en el archivo no encontramos “grandes eventos” (como serían manifestaciones, discursos o acontecimientos históricos conocidos). Tampoco hay muchos retratos de líderes dando vuelta en las cajas que contienen las imágenes de este periodo. Sólo el comandante Tomás Borge, de hecho, parece haber llamado la atención de Turok, tanto que el fotógrafo le dedicó algunas tiras durante un coloquio informal y en ocasión de algún discurso oficial. Al parecer, fue él quien sacó a Turok cuando ya estaba muy “metido” en el movimiento armado, según recuerda:

Me mandan a sacar y entonces se sienta conmigo, dos horas o tres, el comandante Tomás Borge y me dice: -Tú no sabes, qué difícil es cuidarte a ti. Es que tengo que poner estrategia, tú vales más que cualquier nicaragüense en estas circunstancias, porque si te llega a pasar algo a ti el resto del mundo se entera. Entonces yo tengo que meter un batallón a cuidarte a ti para que tomes fotos - Dice: - Admiro tu valentía pero te tengo que sacar porque se te está olvidando llevar la cámara en algunas circunstancias.- Yo ya no sabía si usar la cámara o usar el fusil. Yo no estaba preparado mentalmente y militarmente para realmente usar un fusil, digo, yo no soy militar. Yo era y sigo siendo un civil disfrazado de militar.¹⁹⁷

De los retratos de Borge reproduzco el escaneo del negativo, para que se pueda apreciar la secuencia completa (Imagen 13). Como de costumbre, y como es lógico durante una sesión fotográfica,

campesinos pobres que habían recibido tierra o título de la reforma agraria y que estaban integrados de una u otra manera en las organizaciones revolucionarias. En Nuñez Soto, Orlando, *Transición y lucha de clases en Nicaragua 1979- 1986*, Siglo XXI, México, 1987, pág. 106.

197 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 14 de agosto de 2012.

Turok disparó el obturador más veces y en cada cuadro resaltó un gesto o una mirada especial. Pero mientras las imágenes del discurso oficial están tomadas según un estilo del retrato de los líderes políticos más clásicos, las fotografías del coloquio informal proponen un nuevo lenguaje y por ende otro tipo de líder. Antes que nada la primera serie de imágenes (la del discurso) tiene un punto de vista en contra picada típico de las representaciones de los personajes políticos. Además, existe otro elemento recurrente que es un juego de espejo con un personaje históricamente relevante, en este caso, al lado del comandante sandinista se encuentra un retrato del libertador Simón Bolívar en formato gigante. Un primer elemento de diferencia es que en la secuencia del coloquio informal el fotógrafo y el comandante están casi en el mismo nivel, sentados a la misma mesa y aunque siempre en ligera contrapicada el efecto resulta completamente distinto.

Los gestos de Borge aparecen aquí más naturales y se puede notar hasta la contrariedad y el enojo al que llega durante la entrevista informal. El primer plano del gesto de las manos de Borge, en el tercer encuadre de la tira, me parece el más interesante y recuerda mucho a la manera de representar del muralismo, en particular la de David Alfaro Siqueiros en su obra pictórica. Pero otro caso de retrato de líder que me parece importante señalar es el único retrato de Daniel Ortega que he encontrado en el archivo y que, me parece, tiende a ridiculizar un tanto el personaje (Imagen 14). La pose innatural, la expresión triste del rostro, la ligera picada del encuadre y las manos sosteniendo una reproducción en madera de un pájaro no crean ningún ícono. Evidencian más bien cierta mirada irónica y el propósito evidente de no crear ningún héroe. En ambos casos los retratados llevan su divisa verde olivo pero ningún otro elemento que los identifique como líderes guerrilleros, se trata más bien ya de sujetos políticos en sus despachos.

La foto que Turok escoge para la cubierta y como primera imagen del libro representa, en mi opinión, como una *suma* de todo el trabajo que había venido haciendo en Nicaragua desde 1984. Se trata de la imagen de las madres de los “héroes y mártires” de la revolución (Imagen 15). Turok tomó esta imagen en Masaya en el Museo de Héroes y Mártires en el año de 1986. Las mujeres posan para la cámara formando un semicírculo adentro de un cuarto, donde la luz entra por un gran ventanal colocado en la pared derecha, con respecto al que observa. Una reproducción de la imagen más conocida de Sandino, de cuerpo completo y apoyado a una mesa, queda al centro del encuadre a representar aquel ideal en nombre del cual muchos habían luchado y perdido su vida. Cabe señalar que el único varón presente, además de la imagen del patriarca Sandino, es un niño chiquito colocado en el extremo derecho del semicírculo. Los rostros serios de todas las presentes no dejan duda sobre el

enorme precio pagado en vidas y afectos.

Esta fotografía es, a mi parecer, una representación simbólica inequívoca de aquella “retórica de la guerra” de la que Turok habla y que ya mencioné anteriormente. Además toca un tema muy importante del sandinismo, estrechamente vinculado con el de la violencia: el del martirologio, señalado por Melgar Bao como una característica de la cultura política latinoamericana más allá de los casos específicos de cada grupo armado.¹⁹⁸ Martirologio guerrillero que se ejemplifica en la construcción del “santo militante”, como lo llama la investigadora Verónica Rueda Estrada en un interesante ensayo sobre la santidad del sandinismo y la construcción del rebelde nicaragüense. Construcción ideológica clave y que dependió, en buena medida, de la alianza con la Iglesia y en particular por la acción de Ernesto Cardenal.

La nomenclatura sandinista - afirma Rueda Estrada - institucionalizó un nuevo *santoral* que quedó simbolizado a través de quienes fueron considerados héroes y mártires de la misma revolución. Los nuevos símbolos patrios no fueron ya, como antaño, los de la vieja burguesía liberal y conservadora, sino que correspondieron a los de obreros, estudiantes y campesinos, hombres y mujeres que lucharon con las armas en la mano, y que usualmente fueron olvidados. Pero para acceder a ese santoral de símbolos patrios fue necesario – al igual que en el cristianismo – haber pasado por el martirio (...) Se creó entonces la nueva historia religiosa: la de los santos revolucionarios de Nicaragua.¹⁹⁹

En una serie de apuntes de puño y letra, sin fecha y en hojas sueltas, que encontré en el archivo de Turok con algunas reflexiones sobre el libro *Imágenes de Nicaragua*, el autor explica así las razones de esta publicación:

Para ver la vida, para ver el mundo, para participar en los acontecimientos de mi época, para ser testigo. Para observar las miradas de la gente pobre, rica, campesina, trabajadora. Sentir las actitudes de los vencedores vencidos, los conformes inconformes. Ver cosas extrañas como máquinas, ejércitos, multitudes; sombras, sombras en la selva, presencias escondidas detrás de los muros. Situaciones peligrosas de mujeres y hombres y muchos niños y ver para disfrutar de ver y ver para estar asombrado, y ver para aprender algo nuevo. El énfasis fue depositado en documentar la realidad sin trucos o manipulaciones, sin conceptos preconcebidos. Este libro no pretende ser una autoridad en el tema ni tampoco fotografiar lo que era evidente, sino penetrar en una realidad específica y aprender un poco sobre lo que no conocía.²⁰⁰

198 Melgar Bao, Ricardo, “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas”, en Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, María Eugenia (Coord.), *Movimientos armados en México, Siglo XX*, Vol. I, pág. 47.

199 Rueda Estrada, Verónica, “El rebelde nicaragüense. La santidad del sandinismo”, en Camacho Navarro, Enrique (coord.), *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, CCYDEL-UNAM, México, 2006, pág. 213.

200 Apuntes de Anrtonio Turok, intitulados “Motivos y razones de la publicación”, Archivo Antonio Turok.

Me parece necesario señalar algunos elementos importantes que emergen del texto. Primero que todo la concepción de la imagen fotográfica: para Turok una fotografía es una buena fotografía cuando es capaz de poner preguntas, de abrir interrogantes. Sin embargo, el “ser testigo” no significa adoptar una mirada inocente. Turok habla de la falta de “conceptos preconcebidos”, como lo he venido demostrando a lo largo de ese apartado, no hay que creerle. De hecho, por un lado había llegado a Nicaragua como internacionalista y por el otro llevaba guiones con los temas para tratar así que por supuesto que existían ideas preconcebidas. Sobre la falta de trucos y manipulaciones quisiera aclarar algo. Cuando le pregunté sobre la foto de las madres de los mártires el fotógrafo me contó que llegando al museo vio la reproducción de la imagen de Sandino y para realizar el retrato la puso al centro colocando las mujeres a su alrededor. No se trataba de actrices, ésto es cierto, pero lo que quiero decir es que sí hubo construcción del cuadro con base en una idea pre- existente. Elemento que trasciende también en la pose estática de las presentes que hace eco de aquel Sandino de cartón que, como lo notaba Ottmar Ette a propósito de un retrato de Martí, “destruye la ilusión de estar frente a un fragmento de la realidad”.²⁰¹

Para concluir quisiera destacar que en Nicaragua el trabajo de Turok no fue aceptado de la misma manera por todos. Así Ernesto Cardenal por ejemplo, que en un primer momento lo había invitado para ir a fotografiar la revolución, escribió una carta acompañada de un poema inédito intitulado “19 de julio” y que se reproduce aquí en la nota al pie de página.²⁰² En su carta Cardenal escribió: “Compañero Toño, allí va el poema escrito que me pidió pero con el entendido de que no se publicará la foto de la catedral de Managua que da una idea falsa de profanación religiosa. Muchas gracias. Y lo felicito por sus fotos tan estupendas”, concluía de prisa casi menospreciando el trabajo.²⁰³ Pero Turok no aceptó la censura de Cardenal y decidió mejor publicar la imagen renunciando a tener un poema inédito del ministro sandinista. La foto incriminada fue tomada en enero de 1986 en el interior de la catedral de Managua cuyo edificio quedó destrozado por el temblor que sacudió la ciudad en 1972

201 Ette, Ottmar, “Iconografía Martiana”, en *Lateinamerika Studien* 34, “José Martí 1895- 1995”, Coloquio Interdisciplinario de la Sección Latinoamérica del Instituto Central de la Universidad de Erlangen – Nürnberg, Alemania, Vervuert, 1994, pág. 234.

202 “En el planeta vuelve a ser otra vez 19 de julio./Otra vez después del triunfo/Esto es/el 19 de julio va dando vueltas por todo el planeta/y va dando vueltas por todo el planeta el amanecer,/mejor dicho el planeta va dando vueltas ante el amanecer/este amanecer del 19 de julio./Y el pedazo nuestro Nicaragua pasa hacia el mediodía/con la Plaza 19 de julio repleta de pueblo bajo el sol/todos los colores en ella como repleta de flores/y va pasando más, hacia el cono de la sombra,/el cono de la noche con estrellas./Y ya brillan las primeras estrellas sobre la Plaza 19 de julio/ellas con otras fechas de otros calendarios, de otras órbitas./Habrá allá un planeta bajo una lluvia continua?/¿O tendrá ya dinosaurios?/¿O es el Reino de los Cielos?/¿Y cómo se nos verá desde allá?/¿Como una de esas estrellas!/ Qué bella se verá entre ellas nuestra Tierra.” “19 de Julio”, poema inédito de Ernesto Cardenal, Archivo Antonio Turok.

203 Carta de Ernesto Cardenal, Archivo Antonio Turok.

(Imagen 16). En la imagen aparecen unos jóvenes, algunos de ellos sin camisetas y uno hasta en ropa íntima, jugando béisbol en la nave central de la iglesia vacía y sin techo.

La carta de Cardenal queda a demostración de que la historia siempre la quieren escribir los vencedores, aunque éstos hayan sido quienes en un primer momento reclamaran su lugar para cambiar las reglas de dicho juego. Contrariamente a lo que había pasado con Cardenal, el intelectual Sergio Ramírez parecía entusiasta del trabajo de Turok. Cabe recordar que Ramírez se ha distanciado del sandinismo hace años pero perteneció desde un inicio al Grupo de los Doce que creó el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN), fue Vicepresidente durante el primer mandato de Daniel Ortega, y luego diputado para el Frente Sandinista. Ramírez, en el texto inédito enviado a Turok para la introducción del libro, resaltaba la “manera visual” en la que el autor escribía la historia contemporánea del país. La historia de la revolución “con sus hermosuras y agonías”, “retratada en los rostros de los combatientes y en el detalle del paisaje”, apunta Ramírez. “Teníamos poco cuando empezamos a derrotar a Goliath y David era joven y generoso, sonreía a la cámara y eran duras y afiladas las piedras de su salbeque”, concluye poéticamente.²⁰⁴

Un último punto importante de la estancia en Nicaragua de Turok es su probable coincidencia con Rafael Sebastián Guillén quien, según los servicios de espionaje mexicanos, sería el personaje que se esconde atrás del “pasamontañas narizón” del Subcomandante Marcos. En 1995 la revista *Proceso* se afretó a publicar un extenso artículo donde se tomaba en consideración la media filiación del Subcomandante puesta en circulación por las autoridades, y por cierto aceptada sin discusión por

²⁰⁴ “He visto, con deleite un tanto egoísta porque al fin y al cabo toca la superficie de lo propio, las fotografías hechas en Nicaragua por Antonio Turok. La historia de la revolución en sus hermosuras y agonías, también puede escribirse de esta manera visual, retratada en los rostros de los combatientes y en el detalle del paisaje. Por mucho que se sea dueño de las cosas que la sabiduría de la cámara relata, se descubren siempre novedades y nuevos llamados. Estas fotos cuentan el combate, para lo cual no es necesario apuntar solamente a los fusiles que a su vez apuntan al enemigo siniestro. La guerra y el combate están en los rostros infantiles, en el atuendo verdeolivo de las muchachas que harán famosa esta moda del dril de fatiga mañana, cuando se relaten estas hazañas en la perspectiva de la incredulidad: cómo hizo un pueblo si más recursos que su entereza para derrotar a todo el aparato imperial, y su parafernalia de muerte incubada en los sótanos de la Casa Blanca, Reagan, North & Cía. Coraje, entereza, voluntad, patria libre o morir en caras sonrientes, cabelleras bajo las gorras, labios que no dejan su sensualidad pero que se aprietan al disparar. Manos que también aman y disparan. Estas son las fotos de un momento de nuestra historia, hecha de tantos momentos. El registro cambiará todos los días, aquí la adolescencia es un deslumbramiento, una maduración necesaria y violenta, un aprendizaje veloz y sin desmayos, una preparación minuciosa y ética del futuro, que puede traducirse en imágenes para ver ese futuro cómo es, y cómo será. Y el paisaje nuestro de todos los días. Calles, veredas y caminos, sin maquillaje ni reto que, pueblo y ciudades, verdura y montaña, que también hablan del combate en la frescura de lo que amamos, porque la pobreza es nuestra divisa, y las paredes decrepitas, casas que han sobrevivido a estas guerras y sobrevivirán para siempre, atestiguan la entereza. Es Nicaragua, tal como es, de frente al invasor, dueña de su virtud inflexible y del orgullo de la desigualdad en el combate, para que se sepa que el triunfo se hizo de esta madera y de esta carne. Teníamos poco cuando empezamos a derrotar a Goliath, y David era joven y generoso, sonreía a la cámara y eran duras y afiladas las piedras de su salbeque. Para aprender historia contemporánea de Nicaragua en este libro de hermosas fotografías que cuentan, sin más lenguaje que sus imágenes, cómo iba la guerra a esta altura del combate.” Texto inédito de Sergio Ramírez para el libro *Imágenes de Nicaragua*, Archivo Antonio Turok.

autores como Tello Díaz, Maite Rico o Adela Cedillo. Según la reconstrucción de Tello Díaz a inicios de los años ochenta Rafael Sebastián Guillén, originario de Tampico, participó en los preparativos del curso de primeros auxilios organizado en San Cristóbal por las Fuerzas Liberación Nacional (1981). Un año más tarde viajó con un grupo reducido a Nicaragua donde, según el historiador, habría coordinado un taller de diseño de la comunicación dirigido a sindicatos que pertenecían al Frente Sandinista.²⁰⁵

A Turok le he preguntado directamente si había conocido a Marcos durante una de las primeras entrevistas porque cuando se refería al levantamiento zapatista y hablaba del encuentro con el Subcomandante, la mañana del primero de enero de 1994, lo hacía como si se tratara del encuentro con un viejo conocido.

Pues, dicen los servicios de inteligencia que sí. - me contestó un tanto incómodo por la pregunta - Los policías sí, dicen que sí, que ahí fue donde nos conocimos. Es muy probable que sí. Pero no puedo yo definir con plena certeza si sí, o si no. Yo no ubico exactamente quién es, no se, así con certeza ... Obviamente tuve que haber hablado con él en varias ocasiones en estos años de preparación y un militar me dijo, cuando me revisaron, que sí obviamente hay un encuentro mio y de Guillén en algunas partes de mi estancia en Nicaragua y la de él. Ahora él fue a entrenarse militarmente. No hay duda. Era ... creo que es 6 o 7 años menor que yo²⁰⁶

La respuesta de Turok no ha cambiado de una sola coma desde entonces y cuando he vuelto a hablar del tema no he obtenido más información. También según la reconstrucción de estilo policíaco de Bertrand de la Grange y Maite Rico, el Subcomandante Marcos estuvo en diferentes ocasiones en Nicaragua en un periodo que se extiende entre 1981 y 1987, según lo argumentan usando como fuente el periódico oficial del Frente Sandinista, *Barricada*, y el diario *La Tribuna*. Según la reconstrucción de los hechos propuesta por estos autores a raíz del levantamiento fueron convocados, por el gobierno mexicano, numerosos funcionarios de los servicios secretos de diferentes países centroamericanos para corroborar informaciones acerca de las posibles andanzas de Rafael Sebastián Guillén en sus países. No obstante, los antiguos dirigentes sandinistas rechazaran cualquier relación con el zapatismo, aunque los dos periódicos arriba mencionados publicaron reportajes sobre las peripecias de quien, decían, era Rafael Guillén.

Según el periódico *La Tribuna*, Guillén había estado por primera vez en Nicaragua en noviembre de 1979 y enero de 1980 junto con Alberto Hajar (su profesor de Filosofía y actualmente docente de la UNAM). Allí había participado en el primer curso de promotores organizado por el

205 Tello Díaz, Carlos, *La rebelión de las Cañadas. Origen y ascenso del EZLN*, Cal y Arena, México, 2000 (1995), pág.113.

206 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 14 de agosto de 2012.

Ministerio de Cultura. El diario *Barricada*, propiedad del Frente Sandinista, lo ubicaba sin embargo en San Juan, pueblo cafetalero al norte de Managua. Cuando el gobierno de México hizo públicas algunas fotos de Rafael Guillén algunas mujeres de la zona lo habían reconocido. De tal manera que los enviados de la revista mexicana *Proceso* llegaron hasta San Juan para averiguar la información y concluyeron que existían testimonios confiables acerca de la presencia de Guillén en un periodo entre 1979 y 1982.

Pero la sombra de Guillén en territorio sandinista se alargaba hasta 1987. En un artículo *La Tribuna* aseguraba que el profesor mexicano, bajo el seudónimo de “Jorge Narváez”, había recibido preparación militar junto con un grupo de mexicanos y argentinos en la Brigada de Defensa Local 368 ubicada en Jinotega. El reportaje se concluía con la entrevista a un antropólogo “disidente sandinista” que declaraba que en este mismo año (1987) había mantenido una reunión con cinco mexicanos, entre ellos el tal “Narváez”. Eran miembros de un movimiento guerrillero, aseguraba, que querían información sobre cuestiones indígenas. Finalmente, el comandante Tomás Borge habría declarado que el reportaje de *Barricada* sólo había sido un “gancho de venta”. Pero para Maite Rico y Bertrand de la Grange no habría que creer a la versión del ex-comandante sandinista.²⁰⁷ Me pareció importante señalar este punto porque, como lo veremos más adelante, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional estaba al corriente de la trayectoria centroamericana de Turok.

A conclusión de este apartado y sobre la presencia del tal Rafael Guillén en tierras sandinistas vale la pena recordar el número que la revista *Proceso* le dedicó al tema en agosto de 1995. El autor del artículo, Alvaro Delgado subrayaba como durante los años ochenta profesores y alumnos salieron de la Universidad Autónoma de México (UAM) para aplicar sus técnicas de comunicación gráfica en colonia populares, sindicatos y comunidades campesinas, incluso fuera del país como Nicaragua. Gómez Morín Fuentes contó entonces al periodista que lo que hacían era que le enseñaban a la gente los recursos de la comunicación gráfica (la elaboración y uso del mimeógrafo, la técnica de la serigrafía o el establecimiento de estrategias para proyectos específicos). Según ese artículo el pintor Gómez Morín fue compañero de Guillén en el viaje efectuado hacia 1981 cuando un grupo de profesores (entre ellos Guillén Vicente) “reprodujo” en cursos “ultraintensivos” lo que había hecho en México: elaboración de mantas, teoría del diseño, elaboración y uso del mimeógrafo, serigrafía para sindicatos y organizaciones sociales.²⁰⁸

207 De la Grange, Bertrand y Rico, Maite, *Marcos, la genial impostura*, Aguilar, México, 1998, pp. 95-99.

208 Delgado, Alvaro, “Rafaél Guillén, en la UAM-Xochimilco de los años 80”, en la revista *Proceso*, Núm. 981, 21 de agosto de 1995, pp. 18-19. El número de la revista se intituló: “El semillero. Cuando Rafael Guillén era profesor en la UAM- Xochimilco”.

3.5 El Salvador (1989)

El trabajo del fotógrafo en El Salvador tiene características completamente diferentes a él que realizó en Nicaragua. Primero que todo por el reducido número de imágenes y, en segundo lugar, por la brevedad del tiempo pasado en el país. Todas las imágenes consultadas han sido tomadas en unas tres semanas, durante los días de la llamada ofensiva “Hasta el tope” organizada por el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) en noviembre de 1989. Turok utilizó, según lo recuerda, 30 rollos en total pero yo no he podido cuantificarlos. Antes de esta fecha el autor ya había entrado al país pero ilegalmente, mientras vivía en Nicaragua, para sacar algunos carretes de película para Epigmenio Ibarra, director de cine mexicano y amigo del fotógrafo que llevaba tiempo documentando la guerra civil en El Salvador. Cuando empezó la ofensiva, el día 11 de noviembre, Turok se encontraba en el Distrito Federal. Ya hace tiempo tenía pensado junto con panameño Ricardo Zarak y con Marta Zarak editores de “Casa de la Imágenes”, hacer un libro fotográfico sobre Centroamérica así que de inmediato se transportó a la capital salvadoreña.²⁰⁹

El trabajo en El Salvador tiene, finalmente, todas las características de un reportaje. Entre el material que he consultado hay una cantidad importante de retratos de los compañeros periodistas y fotoperiodistas con los que Turok compartía el hotel reservado a la prensa. En la capital había toque de queda en la capital y a las 18 horas quien se encontraba por las calles era considerado del lado de los combatientes. Se trata de una *conditio sine qua non* para entender el trabajo en El Salvador. Los fotógrafos no tenían amplias posibilidades de maniobra y tampoco les convenía alejarse mucho porque de lo contrario se arriesgaban a no volver a tiempo al lugar. Desde el inicio de la ofensiva había sido declarado el estado de sitio así que existía una fuerte censura sobre los medios, sobre todo nacionales. Mientras tanto los corresponsales extranjeros eran obligados, de alguna manera, a compartir durante largos ratos el mismo espacio. Mucho de ellos ya se habían conocido en Nicaragua. Cabe recordar que el de El Salvador ha sido entre los conflictos con el más alto número de periodistas asesinados. El fotógrafo recuerda en particular a un holandés que había conocido en Nicaragua, Cornel Lagrouw.²¹⁰

209 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turo en San Agustín Etlá (Oaxaca) el 13 de agosto de 2012.

210 *Ibidem*. El corresponsal Cornel Lagrouw trabajaba como cámara para el canal holandés de televisión IKON y fue herido gravemente durante un fuego cruzado entre la guerrilla y el ejército regular en San Francisco Javier, a pocos kilómetros de la capital. Murió en el camino al hospital cuando un avión ametralló el coche en que lo trasladaban y que llevaba el distintivo de prensa. En estos mismos días murieron por manos del ejército regular también el fotógrafo salvadoreño Roberto Nava, que trabajaba para Reuters y el sonidista del canal 12 salvadoreño. (Encontré un artículo publicado en internet: <http://blogs.heraldo.es/gervasiosanchez/?p=101>). Un impactante listado de los periodistas asesinados en El Salvador está publicado en la página Internet de *Infoamérica* el portal de la Revista Iberoamericana de Comunicaciones: http://www.infoamerica.org/libex/muertes/atentados_sv.htm, consultado por última vez el 25 de marzo de 2013. En este listado de 44 nombres, casi todos han sido asesinados durante el conflicto. El mexicano Ignacio Rodríguez Terrazas fue el primer corresponsal extranjero muerto cubriendo la guerra salvadoreña, por la bala de un francotirador del gobierno.

En el hotel nos dedicábamos a tomar. Pues sí, puta. Digo, no podías, el nivel de estrés era terrible. Te parabas y decías: - ¿Bueno, y ahora qué voy a hacer al próximo día?- Lo único que encontrabas cuando salías a la calle a las 6 de la mañana eran cuerpos tirados por todas partes. Nunca se sabía si era un guerrillero, si era un civil. Un soldado. También tengo fotos de soldados ahí abandonados. Ya venía una brigada, les echaban lumbre y los quemaban.²¹¹

Entre los compañeros retratados por Turok existen muchas imágenes de Epigmenio Ibarra y del fotógrafo mexicano Francisco Mata (1958), con los cuales el autor se movía regularmente (Imagen 17). Pero la presencia de los corresponsales, sobre todo fotógrafos y cámaras, es una característica del material sobre El Salvador que me parece significativo. Destaca el peligro que amenazaba a los reporteros y documentalistas durante el conflicto hizo que Turok, de alguna manera, se sintiera parte de un colectivo, de un gremio. Aquél vivir peligrosamente que había deseado para sí, y que era parte de la cotidianidad y de la construcción mítica de los guerrilleros, se proyectaba así también sobre los profesionales del lente. Este romanticismo alrededor de la figura del reportero de guerra es evidente en el recuento que Turok hace de la toma del Sheraton, el 22 de noviembre de 1989. Me parece importante reproducir aquí el recuento del episodio del cual, por cierto, no he encontrado imágenes.

Nos enteramos que el Frente Farabundo Martí había entrado por el drenaje y se había metido al hotel Sheraton. Entonces fuimos a ver pero estaba rodeado por todos: los gringos tenían toda su gente, los marines (...) Luego nos enteramos que los que estaban detenidos por el Frente Farabundo Martí eran João Baena, que era el responsable de la ONU para Latinoamérica, y que había seis marines en el último piso. Entonces se voltea Epigmenio y me dice: "¿Qué? ¿Nos tomamos el Sheraton?" Le digo: "Tomámoslo" Y dice: "Vamos a empezar a caminar" Entonces había otro periodista, de Notimex, que nunca supe jamás cómo se llamaba. Epigmenio lo puso enfrente con una bandera blanca. Pinche Epigmenio se puso en medio y Mata y yo en la parte de atrás. Entonces 1, 2, 3 y empezamos a caminar. Primero los gringos nos gritaban en inglés: "One More step and I'll shoot". Y luego los salvadoreños: "Alto, sino vamos a disparar". Y seguimos caminando hasta que rompimos el cerco estos 4 mexicanos locos. Nos metimos y claro que la guerrilla nos recibió con honores. Pero Epigmenio como loco que era se sube al sexto piso, queriendo entrevistar a los marines. Se quita la camiseta: "No estoy armado, nada más lo único que quiero es entrevistarlos". Y tu nada más veías como salían las m16, y eran de origen mexicano porque aunque eran marines nos decían: "un paso más y disparamos". Entonces Epigmenio marcha para atrás ... poinc poinc (finge estar brincando hacia atrás) ... y se puso la camisa y no era chiste, éstos sí iban a disparar. Una vez que nosotros habíamos roto el cerco, ya empezaron a llegar todos los demás periodistas. Todos los famosos estaban ahí. Había

Había nacido en 1952 en Chihuahua y había sido políticamente muy activo durante las luchas estudiantiles en la Universidad Autónoma de Chihuahua. Trabajaba como corresponsal para *Proceso* y Unomásuno. Lo recuerda el fotógrafo chileno Iván C. Montecinos en un artículo publicado en el blog "Nuestra Mirada" red social de fotoperiodistas iberoamericanos: <http://www.nuestramirada.org/profiles/blogs/2072012:BlogPost:23101>, consultado por última vez el 25 de marzo de 2013.

211 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 13 de agosto de 2012.

cientos de periodistas pero Epigmenio, Francisco Mata y yo nos tomamos el Sheraton.²¹²

En esta descripción de Turok resulta claro el paralelo entre los fotógrafos y los guerrilleros. En esta imagen de la “toma del Sheraton” Ibarra, Mata y Turok se mueven y actúan literalmente como si de militares se tratara, son la vanguardia que abre el paso a los otros reporteros. Tanto es así que su valentía y su hazaña son aplaudidas por los guerrilleros presentes en el hotel. Cabe recordar que la acción del Sheraton (21 de noviembre de 1989) fue la respuesta de la guerrilla salvadoreña al asesinato de seis jesuitas en la sede de la Universidad Centroamericana (UCA).²¹³ En este brutal homicidio, perpetrado por el “Batallón Atlacatl” el 16 de noviembre, perdió la vida Ignacio Ellacuría Beascochea (1930 – 1989) conocido teólogo de la liberación. El día del asesinato Turok entró a la sede universitaria tomando una fotografía que me parece clave para esta sección del archivo, la máquina de escribir de Ellacuría quemada junto con sus archivos en el cubículo de la UCA. Me parece importante el testimonio de Turok quien considera que la fuerza de esta imagen depende sobre todo de tener un valor “universal”:

Es brutal porque es un atentado, metafóricamente hablando es un atentado contra el pensamiento. ¿A quién se le ocurre quemar una maquina de escribir? Sólo a un animal, ignorante, estúpido, todos los defectos de los que fueron y quemaron esta máquina de escribir. A mí me sorprende esta foto, no lo puedo creer que alguien sería capaz de hacer ésto.²¹⁴

Me pareció relevante subrayar este elemento porque la máquina de escribir es un elemento simbólico importante visto el papel que han tenido la producción literaria, poética e intelectual en los movimientos de liberación. De hecho ya desde José Martí la imagen del rebelde letrado ha representado una característica de los movimientos armados en América Latina.²¹⁵ El día del entierro de los jesuitas Turok asistió al cortejo y fijó su lente sobre el desfile de los ataúdes con los nombres de las víctimas: Segundo Montes, Ignacio Martín Baró, Armando López, Juan Ramón Moreno y Joaquín López (Imagen 18). Los rostros de los acompañantes y de la población civil que acudieron al evento demuestran la preocupación y el miedo de los asistentes. No parecía tan lejos el recuerdo de la masacre que se había desatado durante el cortejo fúnebre de monseñor Romero (1917- 1980) el 30 de marzo de 1980. Con tomas desde arriba, la cámara de Turok sigue los ataúdes moverse en medio de la gente, rodeados por fotógrafos y camarógrafos. Luego se acerca y fotografía a los que sostienen el féretro de

212 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 24 de septiembre de 2013.

213 Mijango, Raúl, *Mi guerra (Testimonio de toda una vida)*, El Salvador, Impresa Laser Print, 2007, pág. 341.

214 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 14 de agosto de 2012.

215 Ette, Ottmar, *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*, UNAM, México, 1995.

Ignacio Martín Baró y a los asistentes vestidos de luto reunidos en grupos al finalizar la ceremonia.

Otro acontecimiento presente en el archivo del fotógrafo es el de una rueda de prensa. Frente a una sala repleta de periodistas, fotógrafos y cámaras de video, el embajador estadounidense declaró que si el FMLN compraba misiles tierra-aire de Nicaragua, Estados Unidos estaba dispuesto a usar *napalm* para combatir a la guerrilla. Turok documentó entonces el momento dando significativamente a sus colegas el mismo espacio que ocupa el embajador en el encuadre (Imagen 19). Así recuerda el acontecimiento:

el FMLN necesitaba comprar misiles tierra- aire porque esencialmente lo que estaba pasando era que la aviación mexicana volaba por los cielos y tiraba bombas por todas partes. Entonces Nicaragua decide involucrarse y venderle 15 misiles tierra- aire y el “avioncito” que venía se cayó porque se venía tan pesado que se cayó. Y me acuerdo que la rueda de prensa tenía que ver que si el FMLN compraba misiles tierra- aire que Estados Unidos iba a empezar a tirar *napalm*.²¹⁶

En otras imágenes del archivo se puede apreciar el arsenal incautado y puesto en muestra para los periodistas. Pero fue la masacre del barrio “Mejicanos” lo que marcó profundamente el inicio de su estancia. El barrio había sido literalmente arrasado y no quedaba ni un solo edificio en pie, la manera en que se habían caído demostraba el uso de armas químicas, al parecer se trataba de fósforo blanco. Según Turok en esta batalla murieron al menos 300 guerrilleros. Sin embargo, los periodistas no pudieron entrar hasta que el ejército acabó de limpiar el lugar de los cadáveres. Otra vez el autor hace hincapié en Epigmenio Ibarra y su atrevimiento:

Estábamos en lo que eran los edificios de “Mejicanos”, donde te enseñé lo del bombardeo, y el ejército salvadoreño llegó y dijo "Fuera los periodistas" y Epigmenio se puso aquí de muy macho "Yo puedo filmar". Y entonces le mandaron un bazookazo y le volaron su coche. Le explotaron su coche. Era muy loco, Epigmenio era un personaje muy atrevido, podías ir con él y cruzar dos fronteras. Llegar a donde estaba el ejército y luego seguir caminando y llegar adonde estaba la guerrilla. Él tenía acceso de un lado y del otro. Epigmenio su especialidad fue El Salvador, fue de los primeritos. Él llega al Salvador en el '79.²¹⁷

Los bombardeos de la capital durante la ofensiva provocaron que una gran parte de la población se quedara sin vivienda así que el estadio de la ciudad fue improvisado para quienes lo necesitaran. Turok entró entonces con su cámara y captó imágenes terribles de las condiciones de vida de la población civil, especialmente de los niños. El entrevistado no puede esconder su conmoción en volver a ver estas fotografías, sobre todo las de una niña jugando con un cuchillo entre los cadáveres de las vacas

216 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 13 de agosto de 2012.

217 *Ibidem*.

sacrificadas para intentar combatir el hambre (Imagen 20). La expresión de la cara de la niña, de cuclillas y dando espaldas a una pared blanca, es inquietante y me parece simbolizar de manera muy cruda la “locura” de la guerra de la que muchas veces habla el fotógrafo. Pero hay muchos niños en las imágenes de Turok, sobre todo los niños de los hospitales cargando las consecuencias de la guerra inscritas en sus cuerpos, heridos, lisiados y paralizados en las camas de un hospital.

Otra imagen que quiero citar es la que retrata a un grupo de hombres que, en sus uniformes camuflados, van caminando en dirección de la cámara por una calle de tierra batida (Imagen 21). Los cuatro soldados observan sus alrededores llevando las metrallicas a la mano y apuntando al piso. Uno tiene dos largas cananas de balas colgando de su hombro y otro un variado equipamiento militar. Todos llevan un paliacate en la frente en el que se alcanza a leer “BIRI ARCE”. Se trata de uno de los Batallones de Infantería de Reacción Inmediata creados en 1983 por el régimen salvadoreño y entrenados en Honduras por asesores estadounidenses. La foto está tomada en el municipio de San Miguel, en el sur del país.

En otra imagen hay un soldado del “BIRI ARCE” que pasea cargando a una muñeca como un bebé (Imagen 21). Yo estaba convencida que se trataría de una puesta en escena, hecha a petición del fotógrafo, y sin embargo no entendía la presencia de la muñeca. Pero Turok ha negado rotundamente mi hipótesis afirmando por el contrario que se encontró con el soldado mientras éste estaba dando vueltas por el municipio de San Miguel, adonde se había dirigido porque había rumores de que iba a haber un enfrentamiento. El “síndrome de guerra” era según Turok algo muy común en estos días, tanto entre los civiles como entre las mismas fuerzas en combate. Él mismo había tenido problemas con un tic en su ojo que no le permitía fotografiar bien así que, en diferentes ocasiones tuvo que alejarse porque su condición empeoraba. Ya había muchos jóvenes con trastornos graves, recuerda, y por esto le tomó la foto, porque representaba el reflejo del trastorno que provoca la guerra.

El problema nervioso al ojo es evidente en una serie de imágenes aterradoras y que nunca han sido publicadas. Un hombre en calzoncillos, al centro del encuadre, está con los brazos abiertos en la misma posición de la famosa foto de Vietnam de la niña quemada por el *napalm* y con una expresión de extrañamiento en la cara (Imagen 22). Frente al hombre que se queda incrédulo, con sus brazos suspendidos en el aire, arriba de la banqueta a un lado de la calle, hay un cadáver tirado en el asfalto. El cuerpo está casi completamente quemado, con los tejidos internos de la pierna derecha a la vista, y algunas partes de la que parece haber sido su ropa que se quedó como pegada en lo que queda de la piel. Unas sombras blancas, como de ceniza, enmarcan toda la parte superior de la silueta y algunas

partes anteriores del cuerpo. Pedazos de una palmera y de algunos cocos quedan arriba del cadáver. El brazo izquierdo, casi intacto, está extendido todavía, como si la víctima hubiera sido quemada viva, como si quedara todavía algo de vida en aquel cuerpo destrozado.

hay otra (imagen) del que baja en *shorts* y está como en *shock*. – me dijo Turok - Ésta es terrible. Yo estaba fotografiando el cuerpo tirado y apareció el tipo así en estado de *shock* total. Ésta también es más fuerte de la del soldado con la muñeca. ¿Porqué? Porque es más sólida. El impacto visual es directo. En el otro tu me preguntabas: ¿Y porqué tiene una muñeca? ¿Y qué pasaba aquí, no? En la otra tu sabes que hay un estado de locura. Ésta es más fuerte porque es un impacto directo. ²¹⁸

Observando la serie conservada en el archivo a la que pertenece esta imagen resulta evidente la dificultad de Turok para poner en foco y ajustar el diafragma de su cámara. Impacta especialmente una imagen que el fotógrafo tomó de los pies de la víctima, con las plantas perfectamente sanas y la piel en buen estado que contrasta con la condición de los tejidos en el resto del cuerpo. Las imágenes del horror y de las brutalidades de la guerra han sido el tema de un famoso libro de Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*. En ese texto Sontag trataba el problema, muy actual todavía, de la familiaridad de la sociedad contemporánea con las imágenes de violencia y de guerra y se preguntaba acerca de las implicaciones que éstas podían tener. Imágenes que, sin depender de las intenciones de su autor, pueden obtener efectos diversos como impulsar rebeldía, fomentar la agresividad, generar rechazo al conflicto o derivar en apatía.

Lo que es cierto, señalaba Sontag, es que estas imágenes eran el testimonio de alguien que había vivido una experiencia de la que el lector, en la mayoría de los casos, no ha participado. Sontag no compartía la posición de quienes empezaban a hacer de estas fotografías piezas de museo o de galería y sin embargo las consideraba necesarias, quizás más en un ámbito que permitiera una lectura privada (publicadas en un libro por ejemplo). ²¹⁹ A la luz de este análisis y a la hora de cruzar las fotografías con el testimonio de su autor resulta evidente la intención, en el caso del trabajo en El Salvador, de dar su testimonio para denunciar las atrocidades que se estaban cometiendo en Centroamérica con el apoyo militar del gobierno estadounidense. En este sentido la última imagen es una imagen del “horror”, del “pánico” y de cómo la guerra transforma todo en otra cosa.

Finalmente, la intención que anima a su autor ya no era el “espíritu romántico” y “revolucionario” con el que había llegado a Nicaragua en 1980 sino la de generar un sentimiento de rechazo hacía la guerra, haciendo al mismo tiempo un llamado a la solidaridad y a la empatía del

218 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 14 de agosto de 2012.

219 Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, México, 2003.

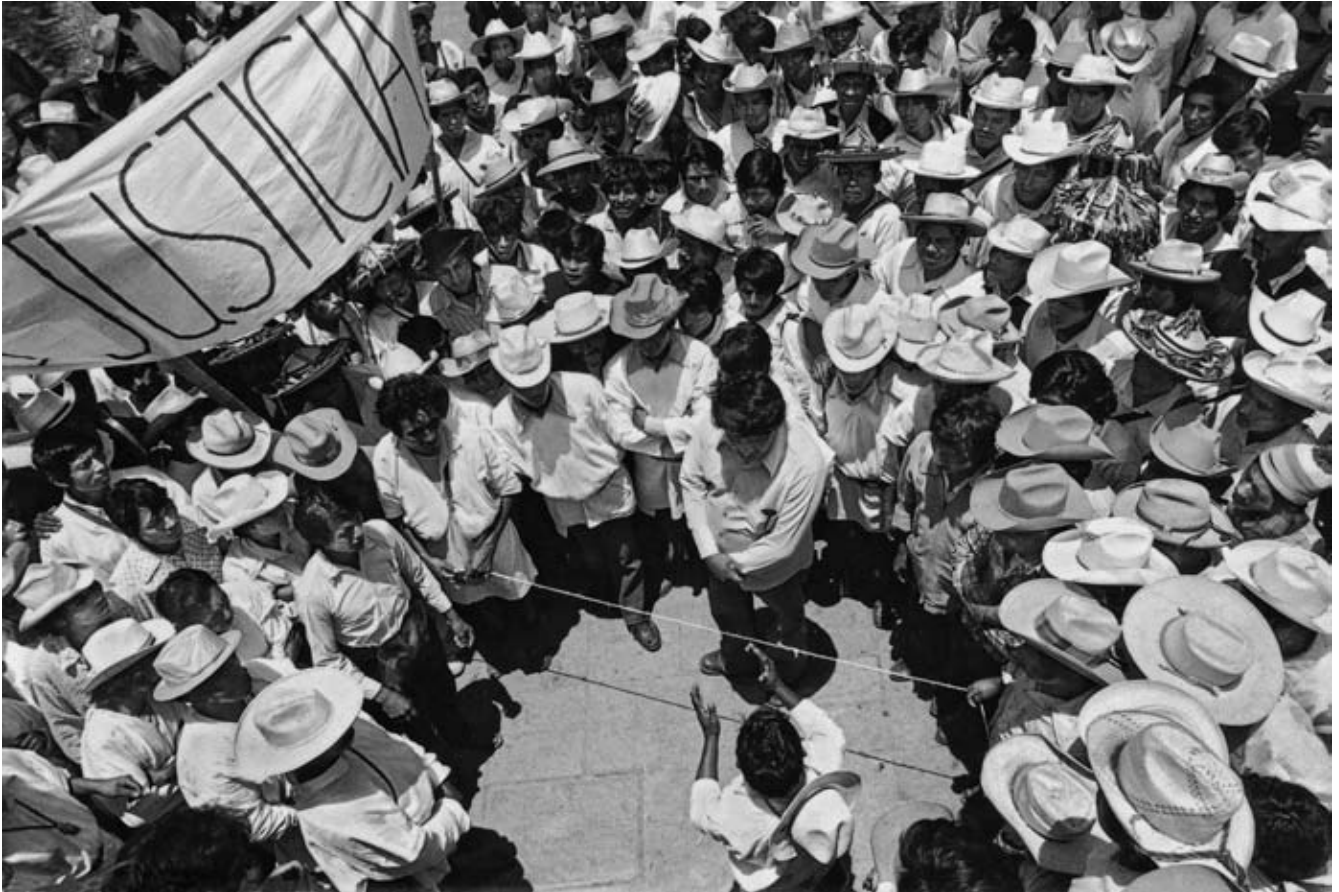
posible espectador con el pueblo que estaba sufriendo. Sin embargo, fue justo ahí donde el fotógrafo empezó a dudar de la necesidad de mostrar estas imágenes y hasta hoy consideró mejor no hacerlo. Aquí fue donde Turok empezó a preguntarse si realmente tenía sentido lo que él y los compañeros de su generación en toda América Latina venían haciendo hace años. El proyecto del libro sobre Centroamérica con el que había llegado a El Salvador quedó atrás y nunca se realizó.

A conclusión de este capítulo y antes de pasar a analizar la relación entre Turok, *La Jornada* y el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, me parece importante volver un momento al significado del título de este capítulo. La expresión “mirada latinoamericana” la recuperé de la entrevista con Marco Antonio Cruz quien la usaba en este caso para sintetizar el tipo de trabajo que hacían los autores de la agencia *Imagen Latina*. Finalmente, me parece que el fotógrafo Antonio Turok tiene una mirada de este tipo, en el sentido que durante su “década política” utilizó un lenguaje y participó en debates que caracterizaban la construcción del lenguaje fotográfico en el continente latinoamericano. Su formación, sus lecturas, su educación visual, su compromiso, el internacionalismo latinoamericanista y finalmente su trayectoria en Centramérica se inscriben perfectamente en el clima que estaba viviendo en ese entonces el ambiente fotográfico del continente.

Capítulo 4

Antonio Turok, *La Jornada* y el EZLN

Imagen 1



Antonio Turok, Justicia, San Cristóbal de las Casas, 1978 (?), Archivo del autor.

Imagen 2



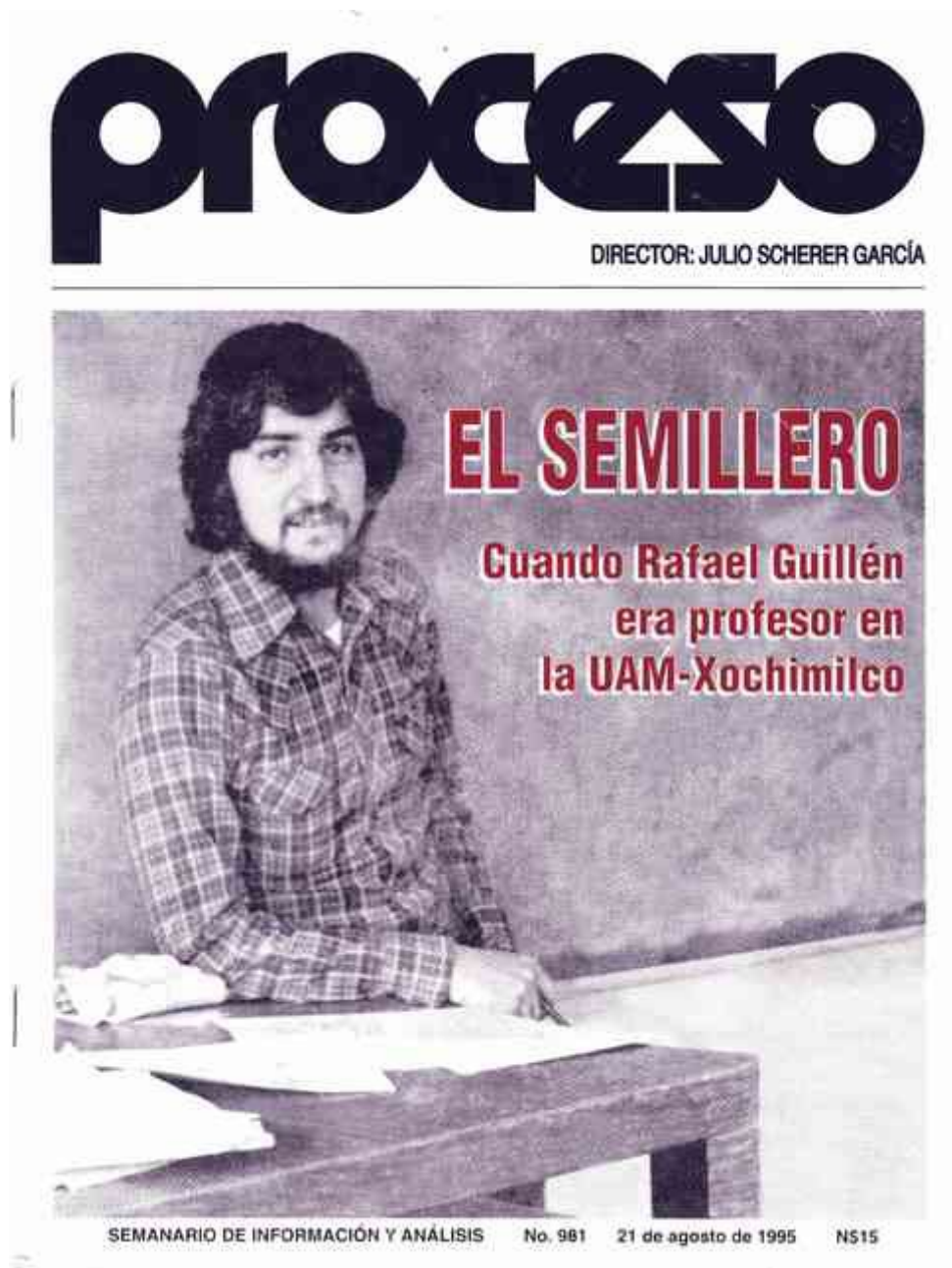
Antonio Turok, Derrumbe de Don Diego de Mazariegos, San Cristóbal de las Casas, 12 de octubre de 1992, Archivo del autor.

Imagen 3



Autor anónimo, Archivo General Histórico del Estado de Chiapas, Sin clasificar, Carpeta: Municipio de Villaflores 1992, blog de Fermín Ledesma

Imagen 4



Portada de la revista "Proceso", núm. 981, 21 de agosto de 1995.

Imagen 5



Antonio Turok, Marcha de los 500 de Resistencia, 12 de octubre de 1992, Plaza 31 de mayo, San Cristóbal de las Casas, Archivo del autor.

Imagen 6



Antonio Turok, Marcha de los 500 años de Resistencia, San Cristóbal de las Casas, 12 de octubre de 1992, Archivo del autor.

La Jornada

DIRECTOR GENERAL: CARLOS PAVAN VELVER ■ MEXICO, D.F. AÑO DIEZ ■ NUMERO 3345

■ San Cristóbal y otras 3 ciudades, ocupadas

HOY DOMINGO 2 DE ENERO DE 1994

Sublevación en Chiapas

NO A LOS VIOLENTOS

Desde que en los años 70 se acabó el interés guerrillero encabezado por Lucio Caballero, en Guerrero, el país no asistió a un brote de violencia rural como el que comprende desde ayer al estado de Chiapas. La situación es condenable, entendible y delicadísima. Ante el mismo tiempo, y para explicarla es preciso detallar cuidadosamente los elementos.

Con tres notas diplomáticas entra en vigor el TLC norteamericano

■ Se proponen los alzados avanzar al DF y deponer a Salinas ■ Llama Gobernación a la cordura y al diálogo dentro de la ley ■ Los obispos de Tuxtla y Tapachula, dispuestos a mediar

□ Intensos preparativos de funcionarios de EU, pese a las festividades □ 35% de importaciones estadounidenses quedan libres de aranceles □ La industria mexicana entra en competencia en uno de sus peores momentos de los últimos años

Páginas 21 y 22

■ Carlos Montemayor ■

Chiapas: ¿solución social, o militar?

La solución militar en el México actual no puede ser una buena decisión; sería una terrible equivocación. No podrá resolverse ningún conflicto social, agrario, indígena, con la intervención del Ejército mexicano. Particularmente porque en México estos problemas no son de orden militar, sino de orden social, político y económico, y

■ Pablo Gómez ■

Violencia y sus responsables

La sublevación armada en los últimos cuatro cuatros municipales chiapanecas obedece a dos causas generales: el tremendo atraso social en esa región del país y la decisión de un grupo político de iniciar lo que éste mismo denomina guerra, cuyo objetivo es deponer al dictador.

La situación social de Chiapas es hasta

NS 2.00



Integrantes del que se hace llamar Ejército Zapatista de Liberación Nacional, en la alcaldía de San Cristóbal ■ Foto: Carlos Cisneros

Rosa Rojas, Matilde Pérez, David Aponle e Ismael Romero, enviados □ En San Cristóbal incendian la coordinación de la PJ estatal □ 2 policías muertos en Ocosingo, 3 en Las Margaritas; Altamirano, la otra localidad retenida □ Son más de mil, muchos uniformados, según testigos □ Emiten una "declaración de guerra al Ejército Mexicano" □ Esta no es la guerrilla que pega y huye, sino pega y avanza: "comandante Marcos" □ La demanda social, aunque válida, no puede usarse como pretexto para violentar el orden: comunicado de la SG □ No es recurriendo a las armas como pueden resolverse los grandes problemas del pueblo: Cárdenas □ Llama Fernández de Cevallos a una rápida solución, evitando la pérdida de vidas □ Acusa el gobierno local a "sacerdotes y diáconos de la Teología de la Liberación" de "facilitar a estos grupos el sistema de radio de la diócesis de San Cristóbal" □ Vuelo de avionex y helicópteros: única señal militar hasta ahora

■ 3 a 13

Portada del periódico "La Jornada", foto de Carlos Cisneros, "Integrantes del que se hace llamar Ejército Zapatista de Liberación Nacional, en la alcaldía de San Cristóbal", 2 de enero de 1994, copia del periódico.

Imagen 8



Carlos Cisneros, "En diálogo público desde el balcón de la presidencia municipal de San Cristóbal de las Casas, el Comandante Marcos explicó las características y principios que norman el autodenominado Ejército Zapatista de Liberación Nacional", La Jornada, 2 de enero de 1994, México, DF., copia digital cortesía del Archivo Fotográfico de La Jornada.

Imagen 9



Paul Stahl, "Alzados chiapanecos", "Campesinos agrupados en el autodenominado Ejército Zapatista de Liberación Nacional ocuparon cuatro cabeceras municipales, La Jornada 2 de enero de 1994, pág. 7, copia del periódico.

Imagen 10



Antonio Turok, No hay guerrillas dice Godines Bravo, San Cristóbal de las Casas, 1 de enero 1994, Archivo del autor.

Imagen 11



Antonio Turok, Año Nuevo en San Cristóbal, Chiapas, 1 de enero de 1994, Archivo del autor.

Imagen 12



Antonio Turok, El "Comandante Felipe", San Cristóbal de las Casas, 1 de enero de 1994, Archivo del autor.

Imagen 13



Magú, "Estrategia equivocada", La Jornada, 5 de enero de 1994, pág. 3, copia del periódico.

Imagen 14



Magú, "Incumplido", La Jornada, 14 de enero de 1994, pág. 3, copia del periódico.

Imagen 15



Magú, "Rompecorazones", La Jornada, 15 de enero de 1994, pág. 3, copia del periódico.

Imagen 16



En algún lugar de la Selva Lacandona, nuestros enviados entraron en contacto con los rebeldes ■ Foto: Raúl Ortega

Raúl Ortega, "En algún lugar de la Selva Lacandona, nuestros enviados entraron en contacto con los rebeldes", La Jornada, 16 de enero de 1994, primera plana, copia del periódico.

Imagen 17

COINCIDENCIA



Un presente infantil de la temporada posnavideña, involuntariamente alusivo a la persona del Subcomandante Marcos ■ Foto: Dullio Rodríguez

Dullio Rodríguez, "Coincidencia", La Jornada 16 de enero de 1994, pág. 19, copia del periódico.

Imagen 18



Con la enviada Rosa Rojas ■ Foto: Carlos Cisneros

Carlos Cisneros, "Con la enviada Rosa Rojas", Perfil de La Jornada III, 19 de enero de 1994, copia del periódico.

4.1 La “visión de la derrota”

El sociólogo y filósofo marxista John Holloway en uno de sus ensayos sobre el zapatismo dedicado a una reflexión teórica sobre las subjetividades emergentes, escrito con Sergio Tischler y Fernando Matamoros, sostiene:

En 1994 podemos constatar que, desde el poder, algunos afirmaban que el EZLN era una expresión del pasado derrotado, que se trataba de una nueva guerrilla mesiánica, de locos y suicidas, que no iba a pasar nada. Eran comentarios que se basaban en diversas experiencias de derrota: El Salvador, en las negociaciones de paz en Guatemala, con Cuba, completamente ahogada por el bloqueo norteamericano y de la Unión Europea. Ésto incluso lo manifestó el Subcomandante Marcos en alguna de sus entrevistas, planteó que los diálogos, los puentes de comunicación con otras experiencias militares de guerrillas estaban prácticamente rotos. Cómo iban a negociar relaciones con el exterior, reforzar relaciones de solidaridad con una rebelión en México, cuando muchas organizaciones, debilitadas, estaban negociando relaciones comerciales y de paz dentro de El Salvador, de Guatemala, etc.²²⁰

Ese imaginario o “visión de laderrota” no ha sido, a mi manera de ver, exclusivo del poder sino que se ha dado adentro de la misma izquierda. Se trata de un imaginario relacionado sobre todo con lo que estaba pasando con los procesos revolucionarios centroamericanos, aunque el escenario global con la “caída” del muro de Berlín y el fin de la Unión Soviética no representaron un elemento menor. Pero fue la derrota electoral del Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua, con la victoria de la candidata de la Unión Nacional Opositora (UNO) Violeta Chamorro, lo que marcó el inicio del último decenio del siglo XX. Antes del cambio oficial de poderes el FSLN aprobó una serie de leyes gracias a las cuales muchos de los dirigentes y de los líderes más conocidos se quedaron con propiedades estatales (sobre todo viviendas lujosas y terrenos) que venían de las expropiaciones hechas al inicio del gobierno revolucionario. La famosa “Piñata”, como se llamó coloquialmente el paquete de leyes aprobada y el botín que representaba, desacreditó no sólo política sino moralmente a los dirigentes del único movimiento armado que había obtenido un triunfo militar después de Cuba.

Por otro lado en El Salvador la llamada “Ofensiva Final” de noviembre de 1989 había demostrado una vez más la imposibilidad de una victoria militar definitiva de una parte sobre la otra así que en 1992 empezaron los diálogos en vista de los acuerdos de paz entre el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN) y el gobierno de Alfredo Cristiani. Cabe mencionar que los Acuerdos se celebraron en la Ciudad de México, en el Castillo de Chapultepec. Pero mientras tanto, en 1991 habían

²²⁰ Holloway, John, Matamoros, Fernando y Tischler, Sergio, *Zapatismo, reflexión teórica y subjetividades emergentes*, Herramientas ed. - Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, México, 2008, pág. 33.

empezado los encuentros entre los líderes de la Unión Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) y el gobierno de la República. Los Acuerdos sobre Guatemala, en los que otra vez México jugó un papel central, tardarán una década mientras en las zonas al norte del país la población indígena seguía escondida en la selva conformando las llamadas “comunidades de población en resistencia”.²²¹

El ya mencionado Arturo Taracena con respecto a esta cuestión ha sido muy claro en nuestra entrevista:

Guatemala tiene una imagen de la derrota en primer lugar porque, comparada con El Salvador y con Nicaragua, Guatemala no llegó a desarrollos de la guerra que pudiéramos decir favorables al movimiento revolucionario. Ésto se tradujo en acuerdos de paz más mediocres, o mediocres con respecto a los otros, y a un incumplimiento de parte de estos acuerdos. También se tradujo en la incapacidad de la URNG de convertirse en un partido político y de dar el salto cualitativo que hizo el FMLN. Y entonces hay una imagen, yo creo que merecida, de derrota, de este nivel, pero no te olvides que también está la imagen de la muerte por la represión que el gobierno hizo. Es decir, en Guatemala se hicieron las cosas más “bárbaras”, no digo que no haya habido en Nicaragua y en El Salvador pero que no llegaron a las dimensiones de Guatemala, utilizadas como estrategia publicitaria de parte de los militares y del gobierno para que quedara claro. La prensa guatemalteca si tú la revisas siempre mostró los horrores como un efecto psicológico de "Mira ya ves que es lo que te va a pasar".²²²

En definitiva, concluye el profesor Taracena, nadie quiere asumir esta derrota. Y mientras en Nicaragua ningún ex-militante negaría su pasado sandinista, según Taracena en Guatemala existiría casi una “vergüenza” de haber sido revolucionario. Es cierto que se trata de una consideración personal y absolutamente subjetiva pero sin embargo el problema con la guerrilla en Guatemala fue sobre todo la crítica hecha por parte de las bases a los líderes que desde el extranjero discutían las condiciones de paz mientras el conflicto seguía en el interior. El libro *Discusión sobre la historia*, que contiene un intercambio de cartas entre el intelectual Adolfo Gilly y el Subcomandante Marcos sobre el trabajo del historiador Carlo Ginzburg, contiene en apéndice una entrevista con el Subcomandante realizada por Carmen Castillo y Tessa Brisac en octubre de 1994. Ahí Marcos describía el contexto en el que se dio el levantamiento:

Está el gobierno muy represivo de Patrocinio, la reforma del artículo 27, se agudiza mucho la carestía y las cuestiones de salud, hay epidemias muy grandes (...) Nosotros decimos: "Están locos, ya se derrumbó la Unión Soviética, ya no hay campo socialista, los

221 La Organización de Estados Americanos en 1994 elaboró un informe sobre la situación de los derechos humanos de las llamadas “Comunidades de Población en Resistencia” que contiene un intento de definición y un marco histórico de las mismas y que se puede consultar en la página: <http://www.cidh.org/countryrep/CPR.94sp/indice.htm>.

222 Entrevista realizada por la autora al profesor Arturo Taracena en Ciudad Universitaria (UNAM, México D.F.) el 1 de diciembre de 2010.

nicaragüenses ya perdieron las elecciones, El Salvador ya firmó la paz, los de Guatemala están hablando, Cuba está acorralada, ya nadie quiere la lucha armada, de socialismo ni se habla o es un pecado. Todo está ahorita en contra de una revolución, aunque no sea socialista”.²²³

De hecho además del contexto internacional cabe destacar que a nivel nacional los movimientos armados habían sido prácticamente aniquilados y en 1992 el movimiento campesino tuvo un duro golpe con las reformas al artículo 27 constitucional del gobierno de Carlos Salinas de Gortari, presidente de 1988 hasta 1994. De todas la organizaciones armadas que se habían creado en los años sesenta y setenta a finales de los años ochenta sólo quedaba el Partido Revolucionario Obrero Campesino Unión del Pueblo (PROCUP) que finalmente se unió a principio de los años noventa con un grupo sobreviviente del Partido de los Pobres (PROCUP- PDLP). La Liga 23 de septiembre, la organización armada más importante a nivel numérico y de acciones, desapareció a inicios de los años noventa por la represión del gobierno pero también por procesos de descomposición interna hasta ahora poco analizados.

Cabe destacar una vez más que las Fuerzas de Liberación Nacional antes, y el EZLN después, se diferenciaron de estos grupos escogiendo no recurrir a métodos violentos para su financiamiento. Los asaltos a bancos, los asesinatos indiscriminados de policías y el uso de ataques explosivos que habían sido la vía escogida por la mayoría de los grupos mexicanos de los años setenta, y sobre todo por la Liga, fueron rechazados desde la fundación misma de las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN). Ha sido justamente el discurso sobre la violencia el tema alrededor del cual se ha construido, de un lado y de otro, la “visión de la derrota”. Los procesos de pacificación, como siempre, resultaron más fáciles en el papel que en la realidad. La desmovilización de los combatientes, de un lado y de otro, y la vuelta a la vida civil representaron un problema muy grave y sobre el cual los analistas han puesto poca atención.

El fotógrafo Antonio Turok fue muy claro en nuestros encuentros: su “mirada” sobre el movimiento zapatista estaba fuertemente condicionada por la experiencia centroamericana. Ya venía cansado de la guerra y había vivido demasiadas cosas que ya no veía por qué había que repetir.²²⁴ Cuando apareció el zapatismo él ya no estaba de acuerdo con el recurso de las armas como método para realizar un cambio profundo de la sociedad. Como bien lo señala el fotógrafo, “ésto cambia muchas cosas de cómo vas a ver y cómo vas a fotografiar ... si no estás de acuerdo”.

223 Gilly, Adolfo, Subcomandante Marcos, Ginzburg, Carlo, *Discusión sobre la historia*, Taurus, México, 1995, pág.140

224 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

Yo vi tantos abusos de derechos humanos en Centroamérica por las guerrillas que dije, pues, ¿Cuál es la diferencia? Digo, yo no puedo ser romántico si veo que el supuesto liberador, el que va a venir a salvar de la pobreza y de la ignorancia, comete los mismos horribles crímenes que hace el enemigo. Entonces no hay una guerra exenta de abusos de derechos humanos.²²⁵

Fue sobre todo el conflicto en El Salvador y la presencia de este autor durante los días de la llamada “Ofensiva Final” lo que marcó profundamente su mirada. No es un dato menor que al reconstruir esta experiencia Turok empezó por las conclusiones: “¿Quién ganó? Pues, ganó la derecha”.²²⁶ Según Turok hay que ser un poco “loco” y un poco “romántico” para ir a fotografiar la guerra. Pero, como él mismo afirma, su interés eran los movimientos guerrilleros porque por muchas razones pensaba que “el mundo tenía una esperanza de cambio a través de estos movimientos armados”. En El Salvador empezó a ver las cosas de otra forma y a pensar que, desde cualquier punto que se mirara, en realidad se trataba de una masacre.²²⁷ Así sintetiza la que fue su posición, muy cercana a la de muchos colegas y compañeros de su generación:

No te olvides que en aquél entonces uno pensaba estúpidamente que una foto valía más que mil palabras. Era la retórica de la época: ¡Mi foto va a decir más que mil palabras! Y no necesariamente era cierto. Me acuerdo hablar con Susan Meiselas que dice:- No, yo ya no quiero volver a ir a ... - Tan fue así que cuando se dio el zapatismo ninguno de mis amigos periodistas llegó a Chiapas, ni uno. Nadie quiso tocar Chiapas, ya era ... Se imaginaban otros diez años de guerra y los que habíamos hecho toda la década de los ochentas ya estábamos cansados ¡Qué lo hagan los jóvenes si tanto quieren!²²⁸

-¡Mira! ¡Mira cuánto dolor! Hay puro dolor ahí – exclamaba Turok el día en que me concedió la entrevista que acabo de mencionar, indicando el material apoyado sobre la mesa de trabajo. Ha sido una de las pocas veces en que lo he visto molesto. La parte del archivo donde se encuentran las imágenes de El Salvador, como se puede constatar en el apartado que le he dedicado al final de tercer capítulo, está llena de imágenes que realmente duelen. Noté desde un primer momento la dificultad del autor en volver a ver estas fotografías y a hablar de estos días. Yo, por mi parte, durante el trabajo en el archivo tuve pesadillas cada noche y decidí no publicar en la tesis las imágenes que me parecieron más cruentas. De hecho, y por la misma razón, el material de Turok sobre El Salvador es prácticamente inédito, con excepción de la ya mencionada imagen de la máquina de escribir del filósofo jesuita Ignacio Ellacuría. Pero al parecer Turok no fue el único en operar esta “autocensura”. “El que iba

225 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

226 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 13 de agosto de 2012.

227 *Ibidem*.

228 *Ibidem*.

conmigo era Mata”, me dijo Turok, “Francisco Mata, y él tampoco publicó nada. Perdió todos sus negativos. Luego Epigmenio nunca hizo nada con el material. Lo quemó, lo tiró, se borró, nadie sabe que pasó”.²²⁹

Retomaré más adelante la posición pública del EZLN sobre los conflictos centroamericanos porque se trata de uno de los temas centrales de la entrevista con el Subcomandante publicada por el periódico *La Jornada* en febrero de 1994. Pero para concluir este apartado dedicado a la que he llamado “visión de la derrota” me parece importante mencionar el trabajo de la investigadora Beatriz Cortez. De orígenes salvadoreños, Cortez trabaja sobre la que ella misma ha definido como “estética del cinismo”. La tradición literaria ligada a la cultura revolucionaria, y particularmente el testimonio, recibió gran apoyo y atención sobre todo por parte de los movimientos de solidaridad internacional, observa la autora. Mientras por otro lado la ficción era considerada un “medio de propagación de un proyecto de alienación cultural” que evadía de la urgencia de la realidad contemporánea, así que no suscitó el mismo interés. Sin embargo el análisis de Cortez se centra justamente en este segundo género y en particular en la ficción producida durante la posguerra en El Salvador y Guatemala.

Al trascender los límites marcados por los proyectos revolucionarios, estos textos de ficción – reflexiona la autora - exploran los deseos más oscuros del individuo, sus pasiones, su desencanto causado por la pérdida de los proyectos utópicos que antes dieron sentido a su vida y su interacción con un mundo de violencia y caos.²³⁰

Se trata de una “estética” marcada por la pérdida de la fe en los valores morales y en los proyectos sociales de carácter utópico. Finalmente, el “cinismo” proporciona a los personajes de la ficción analizada “una estrategia de sobrevivencia del individuo en un contexto dominado por el legado de la violencia de la guerra y por la pérdida de una forma concreta de liderazgo”. El paisaje en que se mueven los protagonistas de estas novelas es ahora la ciudad, cuando para el testimonio había sido en la mayoría la sierra, la montaña. Cortez cita entonces en su trabajo a Jean Baudrillard y algunas de sus propuestas con respecto a la posmodernidad.

al montaje de imágenes, bombardeadas a través de los medios de comunicación, no le queda otro destino que ser imágenes, lo que él llamó “la procedencia del simulacro”. - afirma Cortez - De igual manera en nuestras sociedades, el bombardeo de imágenes en el espacio público sirve para apoyar una versión de nosotros mismos y de nuestra cultura, e incluso para implantar en quienes consumen estas imágenes una serie de formas de

229 *Ibidem*.

230 Cortez, Beatriz, *Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra*, texto presentado en el V Congreso Centroamericano de Historia que tuvo lugar del 18 al 21 de julio de 2000 en la Universidad de El Salvador, texto en versión pdf, pág.1.

comportamientos aceptadas.²³¹

Cortez concluye su razonamiento al respecto subrayando la relación de las imágenes, fijas o en movimiento, con la construcción de las identidades, según la perspectiva posmoderna. Ahora bien, la autora ha recibido numerosas críticas por la carga conservadora del concepto de “estética del cinismo” y sin embargo me parece que subraya algunos puntos importantes de la construcción del imaginario guerrillero en el periodo de la posguerra. El desencanto del que habla Cortez parece llegar al límite en la figura de *Pancho Rana*, personaje de la novela *Managua Salsa City* de Franz Galich. La imagen romántica del guerrillero heroico se transforma en esta novela situada en la Nicaragua posterior a la derrota electoral del sandinismo, en un individuo sin moral, completamente incapaz de volver a la normalidad de la vida civil.

Ex militante del Frente Sandinista y trabajador de seguridad para un privado, *Pancho* es el perfecto anti- héroe, la exacerbación del tipo aventurero y violento que caracterizaba la construcción del imaginario sobre los combatientes en los testimonios militantes. Así, por ejemplo, después de haber matado con dos manos a uno de sus contrincantes *Paila'epato*, y satisfecho por haberle dado la muerte de manera sorpresiva e indolora, *Pancho* piensa: “gracias a los instructores vietnamitas”.²³² El imaginario de la posguerra se construye también con esta otra imagen del guerrillero, construida a partir de una visión ya desencantada pero estrechamente relacionada con la construcción ideológica.

Es importante entonces tomarla en cuenta a la hora de analizar la aparición del movimiento zapatista y su construcción discursiva, escrita y visual. Si no tomáramos en cuenta esta “visión de la derrota” que estaba presente adentro de la misma izquierda creo que no lograríamos entender cabalmente las rupturas y novedades que se dan en la construcción del imaginario guerrillero a partir del zapatismo. Además, se trata de un elemento importante para el análisis que sigue porque, como ya lo señalé, es con esta “visión de la derrota” que el autor de las imágenes escogidas como *corpus* central del análisis iconológico de este capítulo llega a fotografiar al zapatismo.

4.2 Turok y el EZLN antes de 1994

Quisiera abrir este apartado hablando de dos imágenes anteriores a 1994 y que, sin embargo, están profundamente relacionadas con la historia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. La foto intitulada *Justicia*, publicada en el libro *Chiapas: el fin del silencio*, fue tomada por Turok en San Cristóbal de las Casas al parecer en el año 1978 (así dice el pie de la imagen), aunque en otra ocasión

²³¹ *Ibidem* pág. 2.

²³² Galich, Franz, *Managua Salsa City ¡Devórame otra vez!*, Managua, 2002, p. 101.

ha sostenido que se trataba de una fe de erratas y que en realidad fue tomada en el año 1974 (Imagen 1). Según el autor esta imagen la tomó después de la matanza de “Balám Chán” sobre la cual, sin embargo, no he encontrado ninguna referencia bibliográfica o información. Pero al revisar el trabajo de otro fotógrafo mexicano Pedro Valtierra me he encontrado con la imagen que este autor tomó en Wololchán, nombre que castellanizado se transforma en Golonchán o Bololchán (Sitalá, Chiapas).

En esta comunidad en junio de 1980 se presentó un grupo de soldados y civiles que mataron cuando menos a doce campesinos tzeltales, dejando un número indefinido de heridos. Las 120 familias que habitaban el lugar fueron obligadas a abandonarlo.²³³ Pedro Valtierra realizó entonces un reportaje fotográfico publicado en *Unomásuno* con texto del periodista Víctor Avilés en el cual se señalaban “los problemas y enfrentamientos derivados del intento gubernamental de colonizar con campesinos del norte del país las tierras chiapanecas”.²³⁴ Quizás Turok se refiera entonces a Golonchán, pero en todo caso ninguna de las fechas señaladas por el autor (1974 y 1978) coincidiría con la de la masacre que acabo de mencionar (1980). Lo que es cierto es que una vez más el trabajo de estos dos autores se cruza en el espacio y en el tiempo, por lo cual podría resultar enriquecedor comparar en futuro sus trayectorias.

Pero volvamos a la fotografía de Turok, los hombres retratados en la imagen, como me explicó el mismo autor en una de nuestras últimas conversaciones, son campesinos chamulas. El grupo está reunido en forma de semi-círculo y el espacio central que así resulta es dividido por una cuerda que marca una línea diagonal en el encuadre. Atrás del grupo de campesinos, en la esquina izquierda hay una pancarta sostenida por dos palos que lleva escrito en grandes letras la palabra “JUSTICIA”. La foto está tomada desde arriba y sólo se alcanzan a ver los rostros de algunos de los presentes. Todos llevan sombrero y vestimenta típicas de la comunidad chamula pero llama la atención un hombre de vestimenta ajena a la indígena, y que queda aislado de los demás, más cerca de la cuerda tendida. Del otro lado de la cuerda hay otro hombre, aparentemente de la misma comunidad indígena de los campesinos, cuyo gesto de las manos indica que está hablando. Como me ha aclarado el autor se trata de la manera en que se lleva a cabo un juicio en la comunidad. El hombre a un lado de la cuerda es un abogado, un “abogangster” específica con tono irónico el entrevistado, y la cuerda sirve para definir que él no es considerado un “amigo”. Ésto fue, según Turok, uno de los primeros episodios de la

233 Bellinghausen, Hermann, “Impunidad, a 22 años de la matanza de Golonchán”, en *La Jornada*, 8 de junio de 2002, disponible en Internet: <http://www.jornada.unam.mx/2002/06/08/015n1pol.php?origen=politica.html>, revisado por última vez en agosto de 2014.

234 Del Castillo Troncoso, Alberto, Monroy Nasr, Rebeca y Mónica Morales Flores (textos), *Pedro Valtierra. Mirada y testimonio*, UNAM- FCE- CCU Tlatelolco- Fundación Pedro Valtierra- Cuarto Oscuro, México, 2012, pág. 26.

historia de lo que será el EZLN.²³⁵

Como ya lo mencioné en el tercer capítulo de esta investigación San Cristóbal de las Casas era para este entonces una ciudad bastante más pequeña de lo que es hoy en día y cualquier cosa que sucediera todo mundo se enteraba. Turok ya había decidido ser fotógrafo profesional así que siempre andaba con su cámara. No necesitaba entonces estar metido en el movimiento para darse cuenta que las aguas no estaban tan tranquilas como los poderes estatales pretendían aparentar.²³⁶ Más allá de identificar el acontecimiento específico retratado por Turok me parece importante el hecho que el fotógrafo capte con su cámara un problema central, el de la justicia y de su administración. Por cierto, el tema de la administración de la justicia tiene mucho que ver con los conflictos agrarios que han marcado la historia de la región desde hace siglos. Uno de los aspectos más relevantes es, en este caso, la distancia existente entre la norma escrita y la palabra hablada, lo que sigue siendo un problema actual en toda la región.

Ahora bien, el gesto de los personajes en el foco de la imagen nos dice mucho acerca de la importancia del habla. El gesto de las manos del campesino chamula en la esquina derecha del encuadre acaba así ejemplificando la importancia de lo oral en la “justicia” de una cultura que usa un idioma diferente al de las leyes emanadas por el estado central. El abogado, por su parte, observa en silencio a su interlocutor mientras mantiene las manos cruzadas sobre el vientre. Esta imagen podría finalmente ilustrar, yo creo, una frase de Ángel Rama que dice que “Fue la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada, que hizo de la *ciudad letrada* una *ciudad escrituraria*, reservada a un estricta minoría”.

Tanto en la Colonia como en la República - escribe Rama - adquirieron una oscura preeminencia los escribanos, hacedores de contratos y testamentos, quienes disponían de la autoridad que transmitía la legitimidad de la propiedad, cuando no la creaba de la nada: las disputas en torno a los títulos de propiedad fueron inextinguibles concediendo otro puesto preeminente a los abogados. Todos ellos ejercían esa facultad escrituraria que era indispensable para la obtención o conservación de los bienes, utilizando canónicos modos lingüísticos que se mantenían invariables durante siglos.²³⁷

El ensayista uruguayo en *La ciudad letrada* sostenía entonces que la diglosia representa una característica importante de Latinoamérica. Diglosia que establece la existencia de una distancia importante entre palabra escrita y palabra hablada, entre norma jurídica y tradición oral. Fue justo esta distancia, según Rama, la que hizo de la “ciudad letrada” una “ciudad escrituraria” reservada a una

235 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

236 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 13 de agosto de 2012.

237 Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hannover, 1984, pag. 43.

minoría y alrededor de la cual existirían dos anillos. Por un lado el urbano-periférico, donde el idioma peninsular empezó muy pronto a subir transformaciones significativas, y por el otro el que correspondía a las lenguas indígenas o africanas y que se “extendía por la inmensidad de los campos”. Como subraya el autor poniendo énfasis en la dimensión de este segundo anillo. Los conflictos agrarios tenían finalmente mucho que ver con esta distancia entre la norma escrita impulsada desde el estado centralizador y la existencia de usos y costumbres de larga tradición en las comunidades indígenas.

Así la propiedad de la tierra reivindicada en los papeles chocaba regularmente con la tradición de las comunidades locales. Antes de que el conflicto chiapaneco estallara de manera abierta, comisiones mediadoras y abogados habían tenido que reunirse durante años con las autoridades de las comunidades indígenas que resistían de diferentes maneras, aunque siempre pacíficas, al despojo de sus tierras y de sus recursos naturales. El *Decreto de la Comunidad Lacandona* del que hablé en el capítulo anterior, por ejemplo, tuvo consecuencias dramáticas sobre las comunidades indígenas que, después de años desde que el documento había sido emanado, descubrían que tenían que moverse de un día para otro de un territorio que habitaban hace mucho.

Los ecos de las infinitas contrataciones resuenan en el comunicado publicado el 27 de enero intitulado *Chiapas: el sureste en dos vientos, una tormenta y una profecía* escrito por el Subcomandante en agosto de 1992. Ahí, en el capítulo quinto donde se narra la historia del movimiento, esta frase se transforma casi en una fórmula (a la manera de las narraciones orales) que se repite a lo largo del texto refiriéndose a los conflictos en diferentes comunidades: “Comisiones negociadoras van y vienen. El conflicto se soluciona aparentemente, las causas subsisten y con la misma apariencia todo vuelve a la calma”.²³⁸

La cuerda tendida de la imagen parece simbolizar la existencia y el enfrentamiento entre dos ideas y dos sistemas de justicia, pero también entre dos mundos. Por un lado la sociedad mestiza, representada por el individuo-abogado y por el otro la comunidad-indígena que es mayoría absoluta en la escena, y de la cual el campesino que gesticula frente al abogado parece jugar el papel de interprete. Resalta en la composición del encuadre, reforzada por la geometría de las líneas, la contraposición entre el mundo urbano y el mundo rural. Contraste que resulta evidente en la diferencia de la vestimenta y particularmente en el sombrero que casi todos los presentes tienen, excepción hecha por el abogado. Llama la atención el ángulo de la fotografía, con el encuadre de la manta desde arriba, donde el observador de la imagen queda como curioso observando una escena vetada a los demás. De hecho

238 *EZLN. Documentos y Comunicados*, vol. 1, ERA, México, 2003, Pág. 64. Prólogo de Antonio García de León, crónica de Elena Poniatowska y Carlos Monsivais.

los campesinos se reúnen en círculo, lo que en realidad permite que sólo los que estén en la parte interior puedan participar del “proceso”. El círculo define un límite, establece un “adentro” y un “afuera”, donde los que están afuera quedan excluidos. Se trata, en última instancia, de una escena completamente varonil, lo que sugiere al fin y al cabo algo en común entre ambos sistemas de justicia, la exclusión de las mujeres.

Existen muchos análisis sobre el movimiento zapatista así que no me detendré mucho en su historia pero me parece importante remarcar algunas cuestiones para describir el contexto en el que Turok produce esta imagen viendo al periodo que va desde los años setenta hasta llegar a los ochenta. Las Fuerzas de Liberación Nacional (FLN), núcleo originario del hoy conocido EZLN, habían intentado asentarse en el área de la Lacandona ya a principios de los años setenta. Algunos de sus miembros habían participado en el Ejército Insurgente Mexicano, grupo armado creado por el periodista Mario Menéndez que había intentado una primera penetración en este mismo territorio en el año 1969. Ambos intentos fracasaron por la intervención de las fuerzas de seguridad y del Ejército Mexicano. Según el historiador Tello Díaz desde las primeras estancias del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) guatemalteco en la Selva Lacandona (1971- 1972) y el golpe sufrido por las Fuerzas de Liberación Nacional en el rancho “El Diamante” (1974) no hubo presencia guerrillera en la zona durante casi 10 años.

El 13 de febrero de 1974, en plena guerra sucia, había sido descubierta una casa de seguridad que las FLN tenían en la ciudad de Monterrey y donde los agentes detuvieron a Napoleón Glockner y a Nora Rivera quienes fueron sometidos a tortura. El día siguiente cayó "La Casa Grande" centro de abastecimiento, reunión y entrenamiento de las FLN en Nepantla, municipio ubicado en el Estado de México. Dieciséis militantes fueron detenidos y cinco cayeron bajo las ráfagas disparadas por los agentes que participaron en la acción. El 22 del mismo mes los detenidos fueron presentados a la prensa y la noticia apareció en la nota roja con el título: "El hallazgo de la madriguera del hermano Pedro". En la casa de Nepantla fueron encontrados también los documentos de la compra del rancho "el Chilín" (renombrado “El Diamante”) en Chiapas, junto con fotos e identificaciones de diversos militantes de la organización. La represión no tardó en venir y versiones periodísticas aseguraron que para mediados de abril el grupo sobreviviente al ataque de “El Diamante” había sido aniquilado en plena selva.²³⁹

Siguió, por parte de los sobrevivientes de las FLN, una búsqueda de sus compañeros misma que

239 Castellanos, Laura, *México armado*, ERA, México, pág. 247.

no llevó a ningún resultado y cuyos detalles son analizados por la investigadora mexicana Adela Cedillo Cedillo en su tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos.²⁴⁰ El 13 de octubre de 1974, bajo los auspicios del gobernador del Estado y con el apoyo organizativo de la Diócesis de San Cristóbal, se inauguró el Primer Congreso Indígena de Chiapas. Este evento, central para la organización de las comunidades que serán las bases del EZLN, fue organizado en cuatro idiomas: Chol, Tojolabal, Tzotzil y Tzeltal. Las pláticas se desarrollaron alrededor de cuatro temas: tierra, salud, educación y comercio. Según Tello el Congreso, gracias sobre todo a la acción de Samuel Ruíz, se le fue de las manos a los organizadores. Fue sin duda una ocasión muy importante de encuentro y de intercambio de experiencias y muchas comunidades empezaron a partir de entonces a organizarse alrededor de cooperativas de crédito y de producción de las que la llamada “Quiptic” fue entre las precursoras.

En 1978 esta organización campesina después de un enfrentamiento con guardias de seguridad intentó tomar el ejido tojolabal de Las Margaritas. Parte de la tierra de este ejido, llamado "La Nueva Esperanza", había sido quitada a la comunidad por un personaje local que mantenía una especie de cacicazgo. El conflicto se resolvió como siempre con la aprehensión de algunos de los líderes indígenas. Cabe recordar que en 1978 Turok trabajaba sobre las culturas indígenas de Chiapas así que su trabajo le llevaba a tener un contacto constante con las comunidades. Luego empezó su recorrido por Centroamérica y nada más volvía a Chiapas durante breves temporadas y de vuelta de algunos de sus viajes.

Finalmente, en 1983 un pequeño núcleo de las Fuerzas de Liberación Nacional, apoyado por algunos jóvenes indígenas chiapanecos reclutados unos años antes, volvió a emprender un silencioso trabajo de penetración y organización en la Selva Lacandona que no tardó mucho en dar sus frutos. Para mediados de 1986 las FLN dieron por terminada la fase de penetración e iniciaron una segunda fase de trabajo clandestino: la preparación selectiva en las montañas. La tercera etapa incluyó la instrucción político - militar en las comunidades, la formación del Comité Clandestino Revolucionario Indígena (CCRI) y de las "fuerzas regulares" del Ejército Zapatista, que hizo su primera presentación "formal" en clandestinidad en 1988.²⁴¹

Pero volvamos ahora a las fotografías. La segunda imagen que me interesa analizar en este apartado es una fotografía de 1992, siempre en formato 35 mm, que también está publicada en el libro

240 Cedillo Cedillo, Adela, *El suspiro del silencio. De la reconstrucción de las fuerzas de Liberación Nacional a la fundación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional 1974 – 1983*, Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, Asesor: Dra. Alba Teresa Estrada Castañón, UNAM, México, 2010.

241 Tello Díaz, Carlos, *La rebelión de las cañadas. Origen y ascenso del EZLN*, Cal y Arena, México, 2000, pág. 720.

Chiapas: el fin del silencio. La imagen es vertical, en blanco y negro, y muestra el derrumbe de una estatua sobre el fondo de una cúpula blanca de una construcción religiosa que estalla sobre un cielo nublado (Imagen 2). La redondez de la cúpula, situada en el cuadro superior de la imagen, termina en la línea diagonal de la esquina del techo de un edificio que se encuentra al costado derecho. En el foco de la imagen la acción: un hombre con cachucha y poncho es captado mientras, con el antebrazo derecho perfectamente extendido frente a sí, empuja una estatua manteniendo firme en la mano izquierda, y apoyado en el pedestal, un marro.

Formando una diagonal perfectamente simétrica a la trazada por la línea del techo del edificio, y cayendo hacia la izquierda del cuadro se ve una estatua en el momento de caerse. La estatua representa a un hombre con yelmo de alas a los lados, barbilla, bigote, coraza, calzones abombados en los lados y unas botas que llegan hasta arriba de la rodilla. En la mano izquierda empuña una espada y en la derecha un papel. El cuerpo del que por su vestimenta anuncia ser un conquistador, cae con su mirada seria e inmóvil ciñendo las cejas empujado por la mano del hombre en el pedestal con un gesto que resulta armónico (con respecto a la composición) y firme al mismo tiempo.

En primer plano, al centro y a la derecha del encuadre, al nivel de la base de la estatua y en la parte inferior de la imagen, hay cinco hombres dando espaldas al observador. Otros dos hombres vienen caminando en el jardín dirigiéndose hacia la estatua y por ende hacia la cámara. Uno, con rasgos indígenas, observa el derrumbe del conquistador apoyado con su mano izquierda a lo que parece ser un palo de madera. Lleva una cachucha y una camisa de mangas largas, atentamente acomodada adentro del pantalón. A la izquierda de este último hay otro hombre de rasgos mestizos, alto y robusto, con pelo largo, barba y bigote. Lleva una camisa de líneas oscuras afuera de un pantalón de mezclilla y camina con un guiño de aparente diversión en la cara.

A nivel formal se imponen el uso del claro- oscuro y la simetría geométrica de la composición. El uso del blanco y negro contribuye al equilibrio y a dar relevancia al momento congelado por la cámara del fotógrafo. Se trata, a pesar del gesto por naturaleza violento, de una imagen armónica y ordenada. A la luz de los códigos de la fotografía latinoamericana diría que esta imagen se encuentra en una interesante frontera entre diversas tradiciones regionales: la foto callejera, la vista urbana y la fotografía documental latinoamericana contemporánea. Pero la tradición queda subvertida porque ya no es una imagen celebradora de la grandeza sino de la caída de un monumento. El pie de foto dice: “Derrumbe de Don Diego de Mazariegos, San Cristóbal de las Casas, 12 de octubre de 1992”.²⁴²

242 Turok, Antonio, *Chiapas: el fin del silencio*, ERA, México, 1998.

La madrugada del lunes 12 de octubre de 1992 más de 9000 indígenas dieron vida a una manifestación en San Cristóbal de las Casas (Chiapas) en ocasión de la conmemoración de los 500 años del “descubrimiento de América”. Participaban la Asociación Rural de Interés Colectivo (ARIC), la Organización Campesina Emiliano Zapata (OCEZ), la Central Independiente de Obreros Agrícolas y Campesinos (CIOAC), la Alianza Nacional Campesina Independiente Emiliano Zapata (ANCIEZ), la Unión Nacional de Organizaciones Regionales Campesinas Autónomas (UNORCA), todas ellas aglutinadas en el Frente de Organizaciones Sociales de Chiapas (FOSCH) fundado a la víspera del evento con el concurso de la organización no gubernamental Chiltak.²⁴³

La ANCIEZ, que en el libro de Rico y La Grange es definida como la “cobertura legal del EZLN”, sobresalió en la marcha por el orden de los manifestantes quienes ostentaban arcos y flechas de juguete y muchos traían los rostros pintados. En su recuento del recorrido de la marcha por San Cristóbal, Tello Díaz afirma que Marcos, apasionado de cine, iba grabando todo en super-8, según los pormenores que le habría comentado un activista de Chiltak, quien pidió quedar anónimo según dice la nota correspondiente en el texto. Después de haber pasado frente a la iglesia de Santo Domingo un grupo de ANCIEZ se separó del resto de la marcha que siguió por la calle 20 de Noviembre y con palos y marros destruyó la estatua de bronce del conquistador Diego de Mazariegos.

La manifestación concluyó en la Plaza 31 de Marzo, así titulada por la fecha de su fundación por parte del mismo Mazariegos en el año 1528, recientemente renombrada “Manuel Velasco Suárez”. La misma tarde del 12 de octubre, el obispo Don Samuel Ruíz (“Tatik”, “El caminante”, como le decían en las comunidades) ofreció una misa frente a unos 400 fieles donde habló de las estructuras que impedían una vida digna para todos. En la noche tensa que le siguió, el alcalde de la ciudad acusó al obispo de la destrucción de la estatua.²⁴⁴ ¿Pero, qué era la ANCIEZ en la que tanto hace hincapié el texto de Tello Díaz? La ANCIEZ había sido fundada por líderes indígenas de casi todos los estados de la República y por ex militantes de ARIC en una reunión que se dio en la comunidad de Coxcatlán, al sur del estado de Puebla, entre el 20 y el 21 de julio de 1991. Ésta era la zona de influencia de *Frank* (uno de los cuadros más antiguos del Frente de Liberación Nacional), y de los 5 dirigentes que al mando de *Germán* habían fundado en la Selva Lacandona el EZLN. En un artículo publicado por estas fechas en la revista del grupo, intitulada *Nepantla*, *Frank* sostenía la importancia de la presencia de este

243 Chiltak era una organización no gubernamental, vinculada a la diócesis de San Cristóbal, que fue fundada a mitad de los años ochenta. Sus miembros eran, por lo general, intelectuales de izquierda, profesionales de clase media como el doctor Gerardo González, y el antropólogo Gaspar Morquecho. El periodista Amado Avendaño, quien los frecuentaba, describió sus tareas como de “asesores para la producción y la comercialización”. En Tello Díaz, Carlos, *La rebelión de las cañadas. Origen y ascenso del EZLN*, Cal y Arena, México, 2000, pág. 160.

244 Tello Díaz, Carlos, *La rebelión de las cañadas. Origen y ascenso del EZLN*, Cal y Arena, México, 2000, pág. 196.

grupo en el terreno público con huelgas, manifestaciones y otras formas de presión que fueran más allá de las acciones clandestinas.²⁴⁵

En el “Documento Básico” de la ANCIEZ, que se dio a conocer unos meses después de su fundación y citado por Tello Díaz en su libro, los dirigentes centraban las tareas de la organización en la difusión de las metas del movimiento al resto de los campesinos en el país, declarando su independencia del gobierno y, también, de la iglesia católica. Hostilizada por el gobierno, la ANCIEZ había empezado a colaborar sobre todo con organizaciones no gubernamentales vinculadas a la diócesis de San Cristóbal. Entre estas últimas una de las más importantes era la ya citada Chiltak. Los “chiltakeros” trabajaban en muchas de las comunidades que ahora eran de la ANCIEZ organizando panaderías, clínicas y talleres. Pero en estos años el EZLN estaba en apuros por algunos desencuentros que, según Tello, se habían dado con la diócesis, de hecho fue en este entonces cuando se perdió la colaboración de los más importantes agentes pastorales. Pero el EZLN perdió en parte, también, la cobertura de los “ariqueros” (militantes de ARIC) que ya no estaban identificados en pleno con los zapatistas mientras en su inicio habían sido una de las bases más importantes para la penetración de la organización en las comunidades.

Todo el 1992 fue, por cierto, un año muy agitado. El 16 de enero los dirigentes del Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional de El Salvador habían firmado en Chapultepec (México) los Acuerdos con el gobierno de Alfredo Cristiani que ponían fin a las hostilidades en el “pulgarcito de América” y que fueron fuertemente criticados por las Fuerzas de Liberación Nacional.²⁴⁶ Pero fue justamente en este contexto de reflujo ideológico y político cuando los zapatistas consolidaron su presencia en Los Altos de Chiapas, empezando una campaña de reclutamiento a partir de San Andrés Larráinzar. En esta comunidad, en los años setenta, tres mil indígenas habían sacado a machetazos a todos los ladinos de la cabecera municipal. El 19 de enero de 1992 la ANCIEZ organizó su primera movilización pública en Chiapas en la cual participaron, al parecer, cuatro mil campesinos que marchaban en contra del Tratado de Libre Comercio y de las reformas al artículo 27 constitucional. Mientras tanto, el precio del café seguía bajando y empezaba a afectar seriamente las condiciones de vida de los productores de las Cañadas y de Los Altos. Por si no fuera suficiente se sumó una grave crisis de la ganadería y de la industria maderera, en las que se concentraba la mayoría de la economía estatal.

Finalmente, el 7 de marzo de 1992 se hizo la marcha Xi Nich (en Chol “Hormiga”), en la que

²⁴⁵ *Ibidem*, pág. 156- 157.

²⁴⁶ *Ibidem*, pág. 164.

participaron indígenas en su mayoría choles que se oponían a la represión por parte del gobierno del estado con base en el artículo 222 del Código Penal, según la acusa de “sedición”. La ANCIEZ se manifestó por las mismas razones en Ocosingo el 10 de abril, aniversario del asesinato de Emiliano Zapata. El EZLN vivía una crisis de deserciones por el rompimiento con el grupo Slop, cuyos asesores, a través de la religión, se dedicaba ahora a condenar la acción de la organización en las comunidades. Por si faltara otro problema adentro de la comandancia se hacían cada vez más fuertes las diferencias entre Marcos y *Rodrigo*, quien planteaba la posibilidad de abandonar la vía armada. Pero los tambores de guerra ya empezaban a tocar.

El 20 de mayo de 1992 se organizó, según Tello Díaz, la última concentración de masas antes del levantamiento de 1994. Los temas a tratar fueron entonces la organización de la marcha de los “500 años de Resistencia” y el inicio de las votaciones sobre la guerra. El 20 de junio de 1992 más de 15000 indígenas votaron y en el mes de julio empezó una reunión que no acabó hasta el otoño sucesivo y en la que participaron todos los oficiales del EZLN junto con algunos representantes de las organizaciones de la ciudad. En una casa de seguridad en San Cristóbal de las Casas tomaban clases, realizaban ejercicios y ordenaban las actas de la votación. Según Tello, el gran promovedor de los eventos de masa en *La Sultana* y de la manifestación de los “500 años de Resistencia” fue, finalmente, el Subcomandante Marcos quien presentó en agosto, durante una de las reuniones que se llevaron a cabo en San Cristóbal de las Casas, el texto intitulado *Chiapas: el sureste en dos vientos*, publicado hasta finales de enero de 1994.²⁴⁷

Ahí se hace mención de los que fueron los primeros eventos públicos del movimiento trazando así una breve historia de la organización. El título del texto recuerda mucho a los subtítulos del libro *Resistencia y utopía del historiador Antonio García de León*.²⁴⁸ Cabe señalar que García de León fue uno de los contactos de Unión del Pueblo (UP) en la Selva. UP era una agrupación maoísta que penetró en las comunidades a mitad de los años setenta y que tuvo un papel importante en la creación de la organización Quiptic que mencioné anteriormente.²⁴⁹ En el “Capítulo Quinto. Que narra cómo la

247 *Ibidem*, pág. 187.

248 García de León, Antonio, *Resistencia y utopía. Memorial de agravios y crónica de revueltas y profecías acaecidas en la provincia de Chiapas durante los últimos quinientos años de su historia*, ERA, México, 2002. Cabe señalar que la primera edición es de 1985.

249 Unión del Pueblo había optado por la línea de la violencia. Se había formado en la Universidad de Chapingo bajo la dirección de José María Ortiz, intelectual guatemalteco que tenía relaciones con las guerrillas centroamericanas. Pronto se formaron en su interior dos corrientes una guevarista, liderada por Ortiz, y la segunda por su segundo, Héctor Zamudio, profesor de Economía de la misma Universidad. Los maoístas, convencidos de la importancia de la conscientización de las bases de apoyo, fueron los que entretejieron relaciones con los catequistas. Según Tello, sus militantes entraron a Chiapas con el apoyo del historiador Antonio García de León. Durante 1975 entablaron reuniones para conformar la Quiptic, organizadas por el ingeniero Jaime Soto, dirigente de los maoístas en la selva. Tello Díaz,

dignidad indígena se dio en caminar para hacerse oír y poco duró su voz, y narra también cómo voces de antes se repiten hoy y de que volverán los indios a caminar pero con paso firme, y junto a otros pasos desposeídos, para tomar lo que les pertenece y la música de muerte que toca ahora para los que nada tienen tocará para otros. Y narra también otros acontecimientos que suceden y, dicen, habrán de suceder”, Marcos escribe:

La marcha indígena Xi' Nich realizada por campesinos de Palenque, Ocosingo, y Salto de Agua, viene a demostrar lo absurdo del sistema. Estos indígenas tuvieron que caminar mil 106 kilómetros para hacerse escuchar, llegaron hasta la capital de la república para que el poder central les consiguiera una entrevista con el virrey [...] Regresaron otros mil 106 kilómetros llenos los bolsillos de promesas. Nada quedó de nuevo. En la cabecera municipal de Simojovel, los campesinos de la CIOAC fueron atacados por gente pagada por ganaderos de la localidad. Los campesinos de Simojovel han decidido dejar de estar callados y responder a las amenazas cumplidas de los finqueros. Manos campesinas cercan la cabecera municipal, nada ni nadie entra o sale sin su consentimiento. El ejército federal se acuartela, la policía recula y los señores feudales del estado claman fuego para volver al orden y al respeto. Comisiones negociadoras van y vienen. El conflicto se soluciona aparentemente, las causas subsisten y con la misma apariencia, todo vuelve a la calma.²⁵⁰

Lo mismo pasaba en Betania (San Cristóbal) y en Marqués de Comillas (Ocosingo) señalaba en agosto de 1992 el Subcomandante con el tono que lo caracterizará durante tiempo. Luego hablaba de la ANCIEZ y de la marcha para el aniversario de Zapata cuando indígenas de Ocosingo, Oxchuc, Las Margaritas, San Cristóbal, Huixtán, Chilón, Yajalón, Sabanilla, Salto de Agua, Palenque, Altamirano, San Andrés y Cancuc bailaron frente a una imagen gigantesca de Zapata pintada por uno de ellos, declamaron poemas, cantaron y “dijeron su palabra.” Alguien leyó una carta para Salinas, apuntaba el Subcomandante, donde lo acusaban de haber acabado con logros en materia agraria, de vender el país con el Tratado de Libre Comercio y de volver al porfirismo con las reformas al artículo 27 constitucional. Siguió nuevas aprehensiones, bloqueos de carreteras y comisiones negociadoras.

La tormenta ... la que está nacerá del choque de estos dos vientos, llega ya su tiempo, se atiza ya el horno de la historia. Reina ahora el viento de arriba, ya viene el viento de abajo, ya la tormenta viene... así será... la profecía... la que está Cuando amaine la tormenta, cuando lluvia y fuego dejen den paz otra vez la tierra, el mundo ya no será el mundo sino algo mejor”.²⁵¹

Pero Tello no es el único que habla de la presencia de Marcos en la manifestación de 1992 y vista la

Carlos, *La rebelión de las cañadas. Origen y ascenso del EZLN*, Cal y Arena, México, 2000, pág. 77.

250 *EZLN. Documentos y Comunicados*, vol. 1, ERA, México, 2003, Pág. 64. Prólogo de Antonio García de León, crónica de Elena Poniatowska y Carlos Monsivais.

251 *EZLN. Documentos y Comunicados*, vol. 1, ERA, México, 2003, Pág. 65- 66. Prólogo de Antonio García de León, crónica de Elena Poniatowska y Carlos Monsivais.

presencia del Subcomandante en la reunión del verano en San Cristóbal ha de suponerse que haya estado presente también en la espectacular marcha de octubre. Fermín Ledesma Domínguez, quien se describe en su página como “estudiante de Posgrado apasionado de la Selva Lacandona”, en su blog “El sur piensa” ha publicado en julio de 2010 una nota con diez imágenes intitulada “Los sucesos del 12 de octubre de 1992”. Ahí cuenta como acudió con un amigo al Archivo General de Chiapas para buscar documentos sobre fincas, haciendas y poblados del siglo XVIII y XIX. Al solicitar todas las carpetas disponibles sobre los municipios de Villaflores y Pichucalco el archivo les facilitó 50 sobres con rótulos y clasificación escritos a mano. Ahí se encontraron, por su sorpresa, con más de 100 fotografías en formato 35 mm y en color sobre el derrumbe a martillazos de la estatua de Diego Mazariegos y de la marcha del 12 de octubre de 1992 en San Cristóbal de las Casas. Lo único cierto, afirma Fermín Ledesma, es que el fotógrafo tenía un objetivo claro: identificar a los líderes, señalados en las copias a través de algunas flechas azules.²⁵²

Ledesma hace referencia en su breve texto a una de las imágenes encontradas en la que se observa un camión abierto en el que se transportan varios personajes entre los cuales hay uno que es señalado en la imagen con una flecha de color azul, trazada a mano en la copia publicada por Ledesma en su blog (Imagen 3). Pero el autor indica sobre todo al personaje con cámara de video haciendo referencia a Tello, según el cual este día el Subcomandante Marcos se encontraba filmando el evento.²⁵³ Es interesante porque ya con grabadora apagada, mientras seguíamos viendo el libro sobre Chiapas, Antonio Turok me dijo que el mestizo en la imagen del derrumbe de Don Diego, el mestizo que camina hacia la estatua con la sonrisa en la cara, sería el posteriormente conocido como Subcomandante Marcos. Al ampliar la imagen la semejanza con las fotografías de Rafaél Sebastián Guillén publicadas en el número de la revista *Proceso* de 1995 es, a decir verdad, sorprendente (Imagen 4). Por cierto el mestizo señalado por Turok sólo tiene en común con el de la imagen de Ledesma por el corte de la barba y el pelo largo. Aunque se semejen no parecen ser la misma persona.

En el archivo del fotógrafo existen muchas imágenes de la marcha del 12 de octubre de 1992, todas en blanco y negro. He podido contar dos rollos junto con varias hojas de contacto con *collages* de diferentes negativos, lo que evidencia un interés especial del fotógrafo para esta parte del archivo. Viendo al conjunto de imágenes se aprecia mejor el trabajo de Turok este día. El autor se pone en primera línea para fotografiar, marcha al lado de los manifestantes, luego se sube a lugares más altos

252 <http://ferledesma.blogspot.mx/2010/07/los-sucesos-del-12-de-octubre-de-1992.html> consultada por última vez el día 5 de febrero de 2013.

253 Tello Díaz, Carlos, *La rebelión de las cañadas. Origen y ascenso del EZLN*, Cal y Arena, México, 2000, pág. 195.

para tomar panorámicas que den cuenta de las multitudes presentes en el acto. Se acerca para fijar su lente en la gráfica de las pancartas y de las mantas.

“Colon culo pelón”, dicen unas, “el pinche tratado nos tiene maltratado / campecino campecino la reforma salinista igual que porfidista” recitan otras como si de una consigna se tratara. Pero una de las mantas más interesantes es la de la ANCIEZ. “Abajo el plan salinista - no a la dependencia”, dice en el lado izquierdo. Luego hay un mapa de México con la representación de dos mujeres y dos hombres con vestimentas indígenas (y al estilo de los códigos antiguos) que en cuatro lugares diferentes del país rompen con sus manos un pedazo de la cadena que atraviesa el territorio nacional y que marca toda la frontera norte. “Unidos por la liberación de América Latina” se alcanza leer el lado izquierdo. América Latina es presente también en otras de las mantas firmadas por la ANCIEZ y que se pueden ver en la imagen de la panorámica en la plaza 31 de marzo (Imagen 5).

Al observar las imágenes de aquél acontecimiento se ve cómo hombres y mujeres marchaban por separado mientras elementos del servicio de orden vigilaban el paso del cortejo. No faltaron las imágenes de un grupo de tres turistas que observaba la escena como si se tratara de otra atracción folclórica. Destaca un conjunto de fotos con muchas mujeres indígenas marchando en ordenadas filas cerradas al lado de la iglesia de Santo Domingo. Turok se mueve un poco pero queda a un lado de la iglesia durante un tiempo disparando repetidamente el obturador al paso de la manifestación. De pronto aparece un letrero que no había al inicio de la secuencia. En la pared del edificio religioso se lee “¡¡12 de oct. Vivan los 500 años de resistencia indígena y popular!! OAP” (Imagen 6). El fotógrafo toma imágenes del *graffiti* desde varios ángulos hasta que logra finalmente encontrar un encuadre en el que se alcanza a leer la frase completa. Se trata evidentemente, de un elemento que llama su atención.

Luego del derrumbe de la estatua Turok sigue a los hombres quienes cargando pedazos del cuerpo del conquistador pasan entre las filas de mujeres llevando un brazo, una pierna o la cabeza a manera de trofeo. La manifestación entera es un triunfo de actos simbólicos y representaciones visuales que con increíble sentido del humor subvierten el sentido del aniversario y de la historia a partir del mismo acto de renombrar el acontecimiento. Si por un lado el uso del sustantivo “descubrimiento” revela un punto de vista eurocéntrico de la historia, el festejo de los “500 años de resistencia” propone otro punto de vista, otra mirada. Según el historiador Adolfo Gilly la historia es, justamente, uno de los cuatro discursos desde los cuales el zapatismo se dirige a la sociedad y se enfrenta al gobierno. Desde su mismo nombre el zapatismo se propuso de hecho disputar la historia nacional y la Revolución

Mexicana al régimen estatal que con ella legitimó su existencia, afirma Gilly.²⁵⁴

El acto de destrucción de la estatua es de por sí un acto de rebelión hacia el poder que ella representa. El historiador anglosajón Peter Burke señala como las estatuas fueron en Europa, desde la antigüedad, un objeto digno de respeto y veneración, tanto que romperlas y ofenderles con actitudes inadecuadas era considerado y penado como uno de los delitos más graves. Para la pintura se dio, según Burke, el mismo tipo de fenómeno. Un manual de etiqueta de la época establecía que los retratos de Luis XIV de Francia expuestos en el palacio de Versalles debían ser tratados con tanto respeto como si el propio rey se encontrara en la sala. Así los visitantes- espectadores no podían, por ejemplo, darles las espaldas.²⁵⁵

Ahora bien, la destrucción de los símbolos del poder ha sido una de las características de muchas revoluciones y rebeliones a lo largo de la historia. Lo mismo ha pasado en la época contemporánea con los muros que simbolizaban la separación del mundo en dos esferas de poder derribados a golpes de marro en Berlín en 1989, o con las estatuas de Lenin y Stalin sobre las que se desahogó la furia de los habitantes de los países de la ex- Rusia soviética a inicio de los años noventa. Finalmente, las imágenes de Turok anteriores a 1994 me parecen muy importantes porque dan cuenta de las formas organizativas y de los métodos de lucha propios de las bases del EZLN. Lo cual demuestra una vez más la importancia de no conformarse con escribir la historia del núcleo mestizo de las FLN para poder evaluar el papel real que tuvieron las estructuras organizativas campesinas e indígenas en el conflicto chiapaneco. Las imágenes nos muestran también la diferencia entre la guerrilla chiapaneca y las guerrillas de los años setenta, que se caracterizaron por sus métodos violentos. Creo, por ende, que se cae en un error al hablar, como lo hace Tello, de la Unión de Uniones, la CIOAC o de la ANCIEZ como “coberturas legales” del EZ. Llamarlas así significa poner en segundo plan la dimensión real a la que habían llegado las estructuras organizativas indígenas y que quedan documentadas en estas imágenes de Turok.

4.3 La Jornada y el EZLN

El 22 de mayo de 1993 se dio un choque entre el Ejército Mexicano y el EZLN en las montañas de la Sierra de Corralchén. Después de la resistencia (para quemar los documentos y sacar todo tipo de material) y la retirada, el 26 hubo todavía algunas escaramuzas. El 24 de mayo el campamento llamado

254 Gilly, Adolfo, *Historias clandestinas*, La Jornada ediciones, México, 2009, pág. 245. Los otros discursos son, para este autor: el discurso de la resistencia, el discurso de la dignidad y el discurso del mito.

255 Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Madrid, 2001, p. 76.

“Las Calabazas” fue tomado por el Ejército: era enorme, concebido para alojar a más de 200 combatientes, afirma Tello en su reconstrucción, en la que incluye una imagen tomada supuestamente del archivo de la SEDENA, sin número de catálogo ni ningún otro dato.²⁵⁶ Después de que el ex-gobernador del estado había declarado que en Chiapas no había guerrillas, el día 31 el periódico *La Jornada* dio la alerta. El corresponsal Elio Henríquez escribió que algo “anómalo” ocurría en Ocosingo donde se hablaba de una “amplia operación militar”. El subtítulo del artículo hablaba de versiones acerca de un encuentro con “presuntos guerrilleros”, informantes “indígenas” habían declarado que los perseguidos estaban cercados en un lugar llamado “El Chicón”.

El Ejército Mexicano encontró aparentemente un campamento de adiestramiento en este municipio, pero como los supuestos guerrilleros huyeron, ha tendido un cerco en diversas comunidades de Ocosingo y Altamirano, informaron indígenas tzeltales de la región (...) Un militar no identificado comentó que el miércoles y jueves pasado fueron bombardeadas algunas regiones en la montaña pero que las operaciones ya se suspendieron.²⁵⁷

La Secretaría de Gobernación mientras tanto hacía circular un boletín en el que nunca se utilizaba la palabra “guerrilla” o alguno de sus derivados. Los autores españoles Maite Rico y de la Grange afirman que, según la lista redactada por el agente del ministerio público enviado al lugar, el ejército descubrió “27 fusiles y revólveres de diversos calibres en varios escondites del campamento”. A esto se sumaban municiones, cartuchos de dinamita, “camisas marrones y pañuelos rojos y *propaganda subversiva sobre las tácticas de la guerrilla guatemalteca*”. Seis construcciones de madera servían para hospedar a los milicianos. Pero en el campamento se hizo otro descubrimiento, un video realizado por el mismo Marcos sobre las actividades del EZLN y que debía servir para exhibirlo en los campamentos con fines didácticos. Es interesante que el texto haga referencia a la “propaganda subversiva” que podría ser parte del material que he encontrado reunido en los volúmenes reservados al Estado Mayor y que cité en el capítulo anterior en el apartado dedicado a los refugiados guatemaltecos.²⁵⁸

Muchos investigadores se preguntan cuáles fueron las razones por las cuales durante tanto tiempo el estado mexicano no se decidió a tomar en serio lo que pasaba en Chiapas y las teorías del *complot* llevan a hipótesis de la más diferente índole. De hecho, hasta la familia presidencial estaba involucrada y se sabe que Raúl Salinas, hermano del entonces Presidente de la República, era parte de “Línea de Masas” una de las organizaciones maoista que trabajaron en las comunidades de la Selva. Lo

256 Tello Díaz, Carlos, *La rebelión de las cañadas. Origen y ascenso del EZLN*, Cal y Arena, México, 2000, pág. 194.

257 Henríquez, Elio, “Amplia operación militar en Chiapas”, *La Jornada*, 31 de mayo de 1993, reproducido en *La Jornada 1984- 2004*, ASIC, México, 2004, pág. 178.

258 De la Grange, Bertrand y Rico, Maite, *Marcos, la genial impostura*, Aguilar, México, 1998, pág. 245.

que es cierto es que el 2 de enero de 1994 la opinión pública capitalina despertó con una noticia que la dejó a decir poco sorprendida: un ejército de indígenas había tomado 4 cabeceras municipales y le había declarado guerra al “virrey”. El viento de abajo empezaba a anunciar la tormenta. El periódico *La Jornada*, que según muchos se convirtió en un aliado del movimiento, al parecer sabía que algo iba a pasar.

Los directivos del diario fueron informados, por corresponsales en Chiapas, de que algo extraordinario estaba pasando en San Cristóbal de las Casas en las últimas horas de 1993. - escribe Carmen Lira Saade - En medio de los festejos y los brindis, se autorizó a la reportera Rosa Rojas a que viajara, en el primer vuelo disponible, a cubrir la información. El mismo 1º de enero de 1994, nuestra compañera entrevistaba a Marcos en la plaza de San Cristóbal.²⁵⁹

La Jornada ha tenido, hasta hace poco tiempo, una relación privilegiada con el grupo aramdo que siempre ha invitado a sus corresponsales y fotógrafos para que participaran en los actos organizados por el EZLN. Las razones de esta decisión se encuentran en muchos de los comunicados firmados por el “Sub”. El 5 de enero de 1994 se hizo público un primer documento del “Departamento de prensa” del Ejército Zapatista que no estaba dirigido a ningún periódico ni a nadie y que aclaraba lo ocurrido a una ambulancia de la Cruz Roja, agredida por disparos, y a un grupo de periodistas, uno de los cuales había sido herido y los otros dos detenidos. El EZ se deslindaba de los dos primeros actos mientras reconocía la detención de los periodistas quienes habían sido liberados en seguida, una vez que habían podido comprobar su identidad. La falta de destinatarios es significativa así como la ausencia de un interlocutor confiable entre los medios de comunicación.

Pero el 18 de enero de 1994 *La Jornada* publicó los primeros comunicados del EZLN. En la carta que los acompañaba, dirigida a *La Jornada*, *El Financiero* y *El Tiempo* de San Cristóbal el Subcomandante Marcos explicaba que el Comité Clandestino le había pedido que viera “de nuevo” la forma en que estos documentos llegaran a sus destinatarios y fueran así de conocimiento público. El “Sub” aclaraba que el estado de guerra dificultaba la comunicación haciéndola sujeta a contratiempos, de ahí la decisión de poner la fecha de envío. En la misiva el autor hacía un llamado “al periodismo honesto” que “en medio del mar de indiferencia, había alertado”, y seguía haciéndolo, sobre lo que las injusticias traerían. Con el tono irónico que caracterizará toda su producción concluía diciendo que esperaba que la media filiación no les estuviera ocupando demasiado tiempo.²⁶⁰

259 Saade, Carmen Lira, “La sociedad en el espejo de las princesas”, publicado en la página electrónica del periódico: <http://www.jornada.unam.mx/info/>, Sección: Quiénes somos, consultada por última vez el 04/06/2012

260 *EZLN. Documentos y Comunicados*, vol. 1, ERA, México, 2003, pág. 70. Prólogo de Antonio García de León, crónica de Elena Poniatowska y Carlos Monsivais.

Luego, en la “Carta de Marcos sobre la prensa” dirigida al periódico *El Sur*, *Periodismo siglo XXI*, con fecha 11 de febrero de 1994, el Subcomandante respondía a las acusaciones de *vedette* por parte de este periódico y abría diciendo:

nosotros tenemos que desconfiar de todo lo que no conozcamos directamente porque, repito, el gobierno nos quiere tomar una fotografía ... muertos [...] no me estoy portando como una *vedette* que escoge a quién sí y a quién no dirige su “honorable” palabra, simplemente estoy tomando en cuenta que en el lugar en que me presente, pongo en riesgo extra a los que están y a los que llegan. En fin, nos estamos portando como lo que somos, gente perseguida por el gobierno, no por los periodistas.²⁶¹

Se ha comentado muchas veces y desde diferentes lados la decisión del EZLN de escoger únicamente medios “de izquierda” para publicar entrevistas y documentos. El hecho que en su carta el Subcomandante tenga que recordar que son “gente perseguida de la ley” parece ironía y, sin embargo, lo absurdo estaba en pretender que un movimiento armado permitiera un va y ven continuo de periodistas en la Selva. En la parte intitulada “Razones y sinrazones de porqué unos medios sí”, Marcos aclaraba que se habían tenido que considerar varios elementos para la elección de los interlocutores entre los medios de información. En primer lugar, señalaba, los comunicados les traían una pregunta lógica acerca de su autenticidad a quienes los recibieran. Luego, aunque los medios llegaran a confiar en ellos, entonces seguía otra pregunta con respecto a la posibilidad de publicarlos. Asumir la autenticidad de los comunicados ya era un riesgo de por sí, pero para los comités editoriales, apuntaba Marcos, la responsabilidad de publicarlos implicaba muchas cosas más. Luego explicaba brevemente porqué y cómo fueron apareciendo los destinatarios de la carta y por ende de los comunicados.

La relación con *El Tiempo* dependía de que los zapatistas sabían “quien los escuchó ayer y quién les cerró puertas y oídos”. El “Sub” subrayaba entonces como el CCRI le había pedido especialmente que, cualquier cosa se decidiera comunicar, se enviara una copia a este diario “para que su gente supiera la verdad” aunque ahí finalmente decidieran no publicarla. De hecho, siendo un medio local y más pequeño, este diario corría más el peligro de ser acusado de estar apoyando a “los transgresores de la ley” y sufrir de esta manera medidas represivas en su contra. La decisión de escoger el periódico capitalino *La Jornada* estaba vinculada a otro tipo de evaluación, de carácter más bien político y comunicativo. Este periódico era un “mosaico ideológico de lo más representativo de la sociedad civil mexicana”. De hecho, señalaba Marcos, lo mismo que había pasado con el periódico, que de una posición inicial de condena lapidaria había pasado a una visión más crítica de lo que estaba ocurriendo, era lo mismo que había pasado con la sociedad civil. El paralelismo establecido es algo

²⁶¹ *Ibidem*, pág. 137 - 138.

importante si pensamos en cómo había nacido el diario y los ideales que apoyaba (tema que se atiende en el capítulo 2).

Finalmente el movimiento había visto brillantes páginas de lo que un tiempo se llamaba “periodismo de campo” en las notas y reportajes ahí publicados. Por alguna extraña razón, señalaba el “Sub” en el comunicado, estos reporteros no se conformaban con los boletines oficiales:

Son enfadosos (para los reporteados) hasta el cansancio en su afán de saber qué ocurre. - escribía Marcos - Además, cuando algo importante (a su entender) pasa, no se conforman con mandar un reportero, sino que forman una verdadera unidad de asalto que empieza a develar caras diversas del hecho que están abriendo. Tienen lo que en mis tiempos se llamaba “periodismo total”, como si fuera una película con varias cámaras con distintos enfoques y ángulos de un mismo hecho.²⁶²

Cabe señalar que el comunicado fue escrito después de la primera entrevista concedida a medio y publicada en este mismo diario entre el 4 y el 8 de febrero y de la que me ocuparé en el próximo capítulo. Pero volviendo a las “razones y sinrazones” de la elección de sus interlocutores, el entonces portavoz señalaba que el periódico *El Financiero* tenía por su parte un equipo de columnistas “serios y responsables en su qué hacer periodístico” que tenían el instinto de “disecionar” la realidad, lo que en la opinión del autor distinguiría a un reportero de un simple observador. Un último elemento importante de la carta es la decisión de mencionar a la revista *Proceso*. El Subcomandante cuenta al respecto una anécdota significativa. El día primero de enero un coleteo, “estratega militar improvisado”, le dijo a Marcos que se había equivocado en llevar a cabo la acción en sábado porque este día cerraba la revista así que había que esperar una semana para los “reportajes verdaderos”. Pero mencionaba también un elemento estratégico importante a nivel comunicativo, el reconocimiento a nivel internacional de la revista.

Según la reconstrucción de Tello los documentos del EZLN llegaron a *La Jornada* por conducto de una empresa de cine que tenía lazos muy estrechos con el director de este periódico, Carlos Payán. “Argos S.A”., así se llama la empresa, es el resultado de los esfuerzos del director Epigmenio Ibarra que tiene una larga trayectoria como documentalista en los conflictos centroamericanos. *Vicente*, así se llamaba el contacto según la reconstrucción de Tello, trabajaba por aquellos días en “Argos” y era, desde hacía un año, responsable de la Comisión de Ideología del Partido Fuerzas de Liberación Nacional. Era sobre todo él quien entregaba a los periodistas los comunicados del EZLN y contaba para ello, según Tello, “con todos los avances de la tecnología”. Los zapatistas, en efecto, tenían medios de comunicación sofisticados, operaban radios, televisores y computadoras desde los campamentos en Las

²⁶² *Ibidem*, pp. 140 - 141.

Cañadas. Luego llegaron a manejar hasta teléfonos satelitales, con los que pudieron acceder en la montaña, a los servicios de Internet. Marcos en particular había sido desde principio de los años noventa un promotor entusiasta de las computadoras. Según la versión de Tello Díaz, una parte considerable de sus gastos estaba dedicada, concretamente, a comprar los accesorios y los programas necesarios.²⁶³

Durante una de nuestras entrevistas sobre el día primero de enero, Turok seguía haciendo hincapié en la falta de fotografías el día del levantamiento.

Entonces este primer día yo traté de venderle esta imagen a *La Jornada* y *La Jornada*, que sí estaba enterada porque Carlos Payán y el Subcomandante Marcos ya habían planificado que iba a haber un camarógrafo ... No un fotógrafo, sino que iba a estar Epigmenio Ibarra. Que ni estuvo él, estuvo su camarógrafo nada más. Que le dio miedo y se salió corriendo y dijo: "No, yo aquí no voy a morir por ésto".²⁶⁴

Antonio Turok no fue el único fotorreportero presente. Sin embargo sus colegas, los de su generación, llegaron más tarde. De la Grange y Rico, hablando de Marcos como estrategia de la comunicación, citan al conocido artículo del escritor mexicano Gabriel Zaid intitulado "Chiapas: la guerrilla posmoderna". En particular los autores retoman algunos de los puntos sobre la comparación con la que Zaid llama "guerrilla universitaria".

La guerrilla universitaria es como un proceso de producción editorial que recurre a las armas para generar tomas visuales y noticias de primera plana. -simplifican los autores- Toma la iniciativa, prepara los materiales y el terreno, las frases, el simbolismo, las escenas fotografiables y el teatro de operaciones o negociaciones, que es también teatro de producción televisable, escenario para ruedas de prensa.²⁶⁵

Así los autores del libro acaban simplificando y ridiculizando un punto que en realidad es muy importante. Tello en su libro sobre la historia de la rebelión en las Cañadas de Chiapas apunta en varias ocasiones, como ya lo mencioné para la manifestación de los "500 años de Resistencia", a las puestas en escena organizadas por el Subcomandante en ocasión de aniversarios, reuniones y actos públicos del movimiento. Son éstos los primeros pasos de la operación de construcción de una historia otra, fijada y celebrada según "otros calendarios".

263 Tello Díaz, Carlos, *La rebelión de las Cañadas. Origen y ascenso del EZLN*, Cal y Arena, México, 2000 (1995), pág. 263.

264 Entrevista realizada por a autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

265 De la Grange, Bertrand y Rico, Maite, *Marcos, la genial impostura*, Aguilar, México, 1998, pág. 381. Zaid Gabriel, "Chiapas la guerrilla posmoderna", revista *Claves*, núm. 44, julio – agosto 1994, pp. 22-34.

4.4 Enero de 1994: “el fin del silencio”

Al contrario de lo que muchos afirman, la actitud del periódico *La Jornada* no fue favorable desde un principio al movimiento chiapaneco. El 2 de enero de 1994 el periódico tituló a grandes letras “Sublevación en Chiapas, San Cristóbal y otras tres ciudades, ocupadas. Se proponen los alzados avanzar al DF y deponer a Salinas. Llama Gobernación a la cordura y al diálogo dentro de la ley. Los obispos de Tuxtla y Tapachula, dispuestos a mediar”. Seguía una larga serie de subtítulos en ninguno de los cuales se hacía referencia a algún “grupo guerrillero”.²⁶⁶ En la portada se encuentra una imagen tomada por el fotógrafo Carlos Cisneros la mañana del primero de enero (Imagen 7). Ahí se pueden observar muchas personas con vestimenta militar adentro del corredor de un edificio entre un caos de papeles tirados en el suelo. Los rebeldes están en uniforme, en su mayoría llevan gorras, paliacates y el rostro descubierto. Resalta cierto desorden general. Sin sumar alguna información a la que ya está contenida en la nota, el pie de foto dice: “Integrantes del que se hace llamar Ejército Zapatista de Liberación Nacional en la alcaldía de San Cristóbal”, y el crédito de la imagen.

“No a los violentos” se lee a grandes letras en el editorial publicado en la columna derecha del lector y en el que se precisaba que era desde los años setenta, cuando fue acabado el intento guerrillero de Lucio Cabañas en Guerrero, que “el país no asistía a un brote de violencia”. Por su parte, el intelectual mexicano Carlos Montemayor en su artículo se posicionaba desde un principio en contra de una solución militar al problema de Chiapas, visto que en la raíz del conflicto estaban problemas de orden más bien social, político y económico. Luego se publicaba un artículo del político perredista Pablo Gómez intitulado “Violencia y sus responsables”.

La página cuatro del periódico contenía un artículo firmado por Rosa Rojas y Matilde Pérez intitulado: “Comandante Marcos: el EZLN tiene 10 años de preparación. Se trata de un movimiento étnico, precisó en diálogo público”. Al término del intercambio de ideas desde el balcón de la presidencia municipal, escribían las corresponsales desde San Cristóbal de las Casas, el mestizo cubierto con un pasamontañas y con el uniforme del EZLN – negro y rojo según detallaban - explicó que no se trataba de “un ejército guerrillero clásico que roba, secuestra o da golpes espectaculares para luego agarrar la masa”. Las enviadas hablaban sobre todo del diálogo desde el balcón en el que Marcos advertía con tono amenazador que en caso de represalias en contra de las poblaciones indígenas volverían otra vez y de la ciudad no quedaría piedra sobre piedra. “No vamos a aceptar que esta gente sufra represalias”, había aclarado un Marcos amenazador a conclusión de su discurso.²⁶⁷

²⁶⁶ *La Jornada*, domingo 2 de enero de 1994, núm. 3345, año diez, México D.F., primera plana.

²⁶⁷ Pérez, Matilde y Rojas, Rosa, “Comandante Marcos: el EZLN tiene 10 años de preparación”, en *La Jornada*, domingo

En la columna derecha de la página se publicaba la primera imagen del todavía “Comandante Marcos”. La foto es de Carlos Cisneros, el mismo autor de la imagen de la portada y retrata un hombre con pasamontañas y cubierto con un *chuj* (vestimenta típica de la comunidad maya chuj) mientras está hablando, micrófono a la mano, desde el balcón de palacio municipal (Imagen 8). El fotograma acaba cumpliendo la función de ilustrar el texto del artículo y el pie de foto tampoco aporta nada sino que acaba repitiendo lo que ahí se dice: “En diálogo público desde el balcón de la presidencia municipal de San Cristóbal de las Casas, el Comandante Marcos explicó las características y principios que norman el autodenominado Ejército Zapatista de Liberación Nacional”.

Caben destacar dos elementos, primero que todo que en la imagen el orador ocupa un lugar simbólicamente importante, de hecho en México el balcón del Palacio Municipal es el lugar desde donde el representante del poder lanza el Grito la noche del 16 de septiembre. En segundo lugar sobresale el gesto comunicativo de la mano izquierda de Marcos. Pero otro elemento que llama la atención en el artículo y en el pie es la referencia al “diálogo público”. Se trata de un derecho constitucional que el movimiento estudiantil mexicano de 1968 había reivindicado, en su momento, para la solución del conflicto.²⁶⁸ Es un particular importante porque de esta manera se ubica el gesto de la toma adentro del margen legal constitucional. Según Adolfo Gilly, se trata de otro de los elementos centrales del discurso zapatista, el de reivindicar el derecho a rebelarse establecido por la misma Constitución, nacida del proceso revolucionario.

La cultura histórica que legitima al Estado mexicano esconde en su interior una cultura de la rebelión. O, si se quiere: a legitimarse a través de la historia de las revoluciones y del prometido cumplimiento de sus promesas, esta forma de Estado absorbe en su seno pero también legitima una cultura de la rebelión cuyas raíces no están en el discurso estatal, sino, precisamente, en la historia vivida por generaciones sucesivas, historia que el Estado deforma y adapta para su propio equilibrio pero que no puede negar ni condenar.²⁶⁹

En esta misma página un artículo de la periodista Blanche Petrich apuntaba a un problema medular: “En riesgo el proceso de retorno de refugiados guatemaltecos, dijo Menchú por una solución negociada en Chiapas”. Rigoberta Menchú Tum, Premio Nobel en 1992 expresaba su preocupación por la forma en que pudiera verse afectado, por el estallido del conflicto armado, el trabajo de las organizaciones

2 de enero de 1994, núm. 3345, año diez, México D.F., pág. 4.

268 Sobre el “diálogo público” aconsejo el libro de Zermeño, Sergio, *México: una democracia utópica. El movimiento estudiantil mexicano del 68*, Siglo XXI, México, 2003. Y Álvarez Garín, Raúl, *La estela de Tlatelolco*, Ítaca, México, 2000. La consigna del “diálogo público” era muy presente en la gráfica también y sobre este tema específico se recomienda a Aquino, Arnulfo y Perezvega, Jorge (compilación), *Imágenes y símbolos del 68: fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, 2008.

269 Gilly, Adolfo, *Historias clandestinas*, La Jornada ediciones, México, 2009, pág. 255.

indígenas y campesinas de Chiapas, de las comunidades cristianas de base y la labor humanitaria del obispo de San Cristóbal. Menchú apuntaba sobre todo al municipio de Las Margaritas, una de las cuatro cabeceras ocupadas, y donde se registraba la mayor concentración de campamentos de refugiados guatemaltecos de todo el país. De hecho el día seis de enero estaba planeado que alrededor de 200 familias emprenderían la vía del retorno hacia puntos de concentración en la zona fronteriza y a Menchú le preocupaba que el conflicto complicara todo.²⁷⁰

Ahora bien, en la página seis el periódico *La Jornada* publicó las “leyes Revolucionarias”, a partir de una grabación de las emisiones radiofónicas que difundió el Ejército Zapatista el día primero y de las cuales el periódico tenía una copia. Después de poner como gráfica un mapa de la región chiapaneca, con un detalle que comprende y señala el país fronterizo (Guatemala), en la página siete del periódico del 2 de enero seguía desde la primera plana el artículo de Pablo Gómez sobre la violencia y sus responsables, y que a la letra decía:

una sublevación con perspectivas se lleva a cabo sobre la base de un liderazgo y un programa políticos, es decir, con una perspectiva de desarrollo. El grupo político que ha tomado la decisión de sublevarse en Chiapas, tras una largo periodo de preparaciones paramilitares, no parece haber realizado la previa e indispensable acción política. Pero además, las experiencias mexicanas y, especialmente las centroamericanas más recientes demuestran que no existen las premisas que en otros momentos históricos se dieron para abrir perspectivas de soluciones militares a problemas políticos y sociales. La sublevación de Chiapas demuestra la ineptitud del gobierno federal mexicano, pero la decisión de sublevarse nos habla también de una falta de entendimiento de las vías contemporáneas para promover los cambios en el país.²⁷¹

La referencia de Gómez al liderazgo me parece un elemento muy importante para entender el lente a través del cual la “izquierda” nacional interpreta el discurso zapatista. Una serie de cuatro fotografías de Paul Stahl, fotógrafo del periódico *El Tiempo* de San Cristóbal, acompañan el texto y dan una imagen de “los alzados” (Imagen 9). Se trata de una serie de cuatro retratos, de perfil, de militantes zapatistas, dos con gorra y paliacate y dos con pasamontañas, en uniforme militar y con sus fusiles en las manos. Al publicar las imágenes los editores deciden poner el título d: “Alzados chiapanecos”. Mientras en el pie aclaran “Campesinos agrupados en el autodenominado Ejército Zapatista de Liberación Nacional ocuparon cuatro cabeceras municipales de la entidad”. Quizás la decisión de poner las cuatro imágenes dependa del número de cabeceras ocupadas, lo que es cierto es que el periódico al

270 Petrich, Blanche, “Menchú, por una solución negociada en Chiapas”, en *La Jornada*, domingo 2 de enero de 1994, núm. 3345, año diez, México D.F., pág. 4.

271 Gómez, Pablo, “Violencia y sus responsables”, en *La Jornada*, domingo 2 de enero de 1994, núm. 3345, año diez, México D.F., pág. 7.

identificarlos como “campesinos” usa una categoría que es la misma que acaba legitimándolos como interlocutores para la negociación estatal.²⁷²

En la página ocho el diario publicaba la versión completa de la “Declaración de guerra” del Ejército Zapatista en Chiapas que había sido leída por el comandante *Felipe* el día primero. Se trata de la “Primera Declaración de la Selva Lacandona”, a las que seguirán en el futuro otras cinco. El artículo es ilustrado con una imagen de Carlos Cisneros de un retén zapatista en una carretera. Finalmente en página diez el periodista Alemán Alemán empezaba su artículo recordando que la presencia de un grupo armado era un “secreto a voces” ya desde mayo de 1993. O mejor desde marzo de 1993, cuando un capitán y un teniente del ejército fueron presuntamente asesinados y quemados en la comunidad de San Isidro Ocotál, evento que determinó un importante movimiento de tropas al mando del general Godínez Bravo. Alemán subrayaba cómo a pesar de que las autoridades, sobre todo a partir del choque de mayo, habían negado la existencia del grupo, el gobierno central se había hecho presente a través de ingentes recursos en el territorio.

A los apoyos materiales se había sumado la presencia simbólica del presidente Carlos Salinas y del candidato Donald Colosio durante la inauguración de algunas clínicas de salud creadas con fondos estatales en municipios que resultaban ahora ser controlados por los zapatistas. El autodenominado Ejército Zapatista de Liberación Nacional, concluía Alemán Alemán, tenía su origen en un entramado de organizaciones locales, entre ellas ARIC (Asociación Rural de Interés Colectivo) con influencia en Altamirano y Ocosingo, OCEZ (Organización Campesina Emiliano Zapata) y la ANCIEZ (Alianza Nacional Campesina Independiente Emiliano Zapata) con menor importancia numérica pero mayor arraigo por su origen maoísta, afirmaba el autor. Las tácticas del grupo al parecer también eran maoístas, según Alemán que concluía con una reflexión acerca de la presencia del nombre de Zapata en las siglas de las organizaciones campesinas ya nombradas. Nombre que finalmente se mantuvo en el de la organización armada que apareció en enero.²⁷³

Quisiera destacar ahora algunas características generales de los artículos y de las imágenes que *La Jornada* publicó sobre la irrupción del EZLN. Primero que todo cabe aclarar que el tono general es de condena al uso de las armas y de la violencia. Y aunque se hable de guerrillas y se haga referencia directa a otros movimientos armados (como para el caso del editorial), en ningún momento el periódico usa este sustantivo y sus derivados para hablar del conflicto chiapaneco, cuyos protagonistas son

272 Gilly, Adolfo, *Historias clandestinas*, La Jornada ediciones, México, 2009, pág. 253.

273 Alemán Alemán, Ricardo, “Desde mayo pasado se sabía de la existencia de grupos armados. Ha habido muertes, detenciones y denuncias de tortura”, en *La Jornada*, domingo 2 de enero de 1994, núm. 3345, año diez, México D.F., pág. 10.

llamados, en el mejor de los casos, “alzados”. La palabra “sublevación” usada a todo lo largo del número en su significado propio viene de “sublevar” que significa, según el diccionario de la Real Academia de la Lengua “alzar en sedición o motín”, “excitar indignación, promover sentimiento de protesta”. Una sublevación no es, finalmente, una revolución sino un conflicto de menores proporciones y menos organizado.

A tal propósito considero necesario mencionar la posición del profesor Ignacio Sosa en su ensayo publicado en el libro *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe*. Ahí, hablando del derecho a la rebelión “en el amanecer del mundo moderno”, el profesor Ignacio Sosa propone aceptar la definición de Tenenti según la cual la rebeldía se distingue del motín, la resistencia, la revuelta o la asonada porque mientras la primera cuestiona el orden social, las segundas protestan contra alguna disposición de la ley o contra una autoridad específica. Por “rebelión” Sosa entiende, finalmente, aquella “acción política orientada a establecer un gobierno legítimo, democrático, representativo”, mientras una revolución implica un cambio radical en lo político, lo económico y lo social. Para el caso de la historia latinoamericana Sosa señala como el rebelde haya jugado un rol importante a partir de los procesos de independencia hasta la edad contemporánea. “Si para otras culturas el héroe fue el sabio que dictó leyes, el estadista que creó instituciones para perfeccionar la convivencia pacífica”, señala, “el héroe para la historia mexicana y latinoamericana debe ser quien se levantó contra un orden injusto y propuso un nuevo orden”, es decir un rebelde.²⁷⁴

Pasando a analizar la historia de este sujeto político en días más recientes, Sosa propone la comparación entre dos documentos que considera “fundamentales para la historia de la rebeldía contemporánea”: el discurso del cubano Fidel Castro dio cuando fue juzgado por el fallido intento de tomar el cuartel Moncada, *La historia me absolverá* (1953), y la *Primera Declaración de la Selva Lacandona* del EZLN (1994). Ambos textos muestran, según el profesor Sosa, que “es necesario un largo proceso teórico, la larga marcha del rebelde, que éste debe emprender antes de empuñar las armas para volver a la guerra”. Esta marcha se inicia con la toma de conciencia de que los tribunales no cumplen con la obligación de impartir una justicia igual para todos, sino que inclinan en favor de los intereses del *statu quo* defendido por el gobierno.

A este primer paso le sigue otro que permite finalmente “liberarse de las trampas basadas en la confianza en las instituciones teóricamente responsables de impartir justicia”. El tercer paso es la toma

274 Sosa, Ignacio, “De la rebeldía a la revolución y a la resistencia: héroes, bandidos sociales y revolucionarios en la historia contemporánea”, en Camacho Navarro, Enrique (Coord.), *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, CCyDEL- UNAM- Edere, México, 2006, pp. 46 y 50.

de las armas y el abandono de las creencias que le inducían a aceptar el orden político y social como natural.²⁷⁵ En este sentido, el texto de Sosa pone bajo nueva luz y refuerza la importancia de la imagen de Turok intitulada “Justicia” analizada en el segundo apartado de este capítulo (Imagen 1). Esta fotografía acaba así simbolizando, más allá de poder establecer la fecha exacta, un momento importante en la toma de conciencia del movimiento, la pérdida de confianza en las vías legales de la lucha. A conclusión de ese texto Sosa se pregunta entonces cómo se podría caracterizar la rebeldía en la situación actual de México. Lleva así como ejemplo al Subcomandante y su distinción entre el “Revolucionario” y el “rebelde”.

El primero, escribía Marcos en el editorial del segundo número de la revista *Rebeldía* citado por Sosa, se pasa la vida “mirando a las sillas comunes con desprecio” hasta que no llega a la silla del Poder. Se libera del que la ocupaba con un tiro y “se sienta con el ceño fruncido, como si estuviera estreñido, y dice y se dice: - la Historia (así con mayúscula), se ha cumplido”. Mientras el “rebelde” cuando mira una silla común y corriente la analiza detenidamente, luego acerca otra silla, y otra silla, y otra silla más. Así, en poco tiempo ésta parece ya “una tertulia porque han llegado más rebeldes y empiezan a pulular el café, el tabaco, y la palabra”. Es precisamente cuando todos empiezan a sentirse cómodos y quietos que, por el contrario, deciden levantarse y seguir caminando hasta que no encuentran otra silla común y corriente y la historia se repite.²⁷⁶ El trabajo de Sosa resulta finalmente clasificador al proponer una definición del zapatismo como acto de rebeldía que no se lee sólo desde la ruptura con el pasado sino desde la perspectiva histórica de la tradición de los héroes latinoamericanos.

Ahora bien, el fotógrafo Antonio Turok, la noche de año nuevo de 1994 estaba festejando en San Cristóbal de las Casas, la apertura de su galería - café internet. Fascinado por las nuevas tecnologías nuestro fotógrafo había decidido invertir en ellas y aquella noche abrió su café con una exposición fotográfica cuyo tema era el desnudo. Cuando ya la mayoría de los huéspedes había decidido volver a casa, Turok y los últimos invitados decidieron seguir tomando.

como a las once y media, cuarto para las doce, se acabó el alcohol que teníamos reservado. Entonces los que habíamos sobrevivido y todavía queríamos seguir tomando decidimos ir al Zócalo. Entonces me subí a mi coche y voy bajando por la calle y de pronto veo que van entrando personajes en la neblina y la obscuridad de San Cristóbal y yo todavía borracho.

²⁷⁷

Después de observar durante un tiempo qué era lo que estaba pasando, Turok entendió que valía la pena

²⁷⁵ *Ibidem*, pág. 62.

²⁷⁶ Subcomandante Marcos, “Editorial” de la revista *Rebeldía*, Núm. 2, México, diciembre de 2002.

²⁷⁷ Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

volver a su casa para darse un baño, recoger su identificación y el material para trabajar. A las cuatro-cinco de la madrugada volvió a bajar a la ciudad. El fotógrafo enseñó sus cámaras y el carnet de Imagen Latina que lo identificaba como fotorreportero. Acababa de llegar al Palacio Municipal cuando se encontró con un mestizo en pasamontañas que le llamó: “¿Hey Turok por qué estás llegando tan tarde? Qué la chingada que ...”- recuerda Turok- “No, pues ¿Puedo tomar fotos?”- le contestó con otra pregunta el autor. “Claro que por ésto quiero que estés aquí ¡Ponte a tomar fotos!”. ²⁷⁸ Era el Subcomandante. Es importante señalar que de este primer día no he encontrado material sobre Marcos y sin embargo no puedo excluir que haya alguna imagen, pero mis búsquedas no han tenido resultado.

Turok empezó entonces a sacar fotografías adentro del Palacio Municipal. En el archivo existen muchas imágenes inéditas del día primero de enero de 1994, todas tomadas en blanco y negro y con su cámara Leica. Guerrilleros adentro de las oficinas, otros montando la guardia, apuntando con sus fusiles desde el balcón del que hablará el portavoz, descansando, dialogando entre ellos u observando el botín de medicinas y material médico recuperado en la acción. Sobresale una imagen que acaba de publicarse en el número de la revista *Proceso* para los veinte años del estallar del conflicto chiapaneco, y en la cual un grupo de milicianos descansa arriba de unas mochilas y abajo de un letrero en la pared: “no hay guerrilla dice Godínes Bravo” (Imagen 10). Esta foto es muy llamativa por el *graffiti* en la pared que acaba cumpliendo la función de título mismo de la imagen, como para el caso de la ya mencionada imagen de la marcha del 12 de octubre de 1992.

La apropiación del espacio público (en este caso la pared del edificio) va de la mano con la reivindicación de escribir la propia historia. Como ya lo mencioné al inicio de este capítulo, en 1993 los rumores sobre la presencia de un grupo armado en la región de la Lacandona había sido negada por las autoridades militares de la zona, entre ellas el mentado “Godines” Bravo, como escriben con falta ortográfica los rebeldes. Además las líneas de la Presidencia de la República eran claras, había que escribir que el grupo no tenía ni un nombre certero sino que se “autodenominaba” EZLN. Por cierto en los años anteriores la negación de las disidencias políticas había servido para negar la existencia misma de conflictos políticos y no perjudicar el equilibrio de poderes establecido por la revolución institucionalizada. La represión había podido así actuar sin límites y sin perjuicio alguno para sus autores.

Pero para volver a las imágenes de Turok quiero mencionar una que se ha vuelto en un referente visual del movimiento y cuya importancia ha sido ignorada. Se trata de una columna zapatista

²⁷⁸ *Ibidem*.

avanzando por las calles de San Cristóbal. El guerrillero indígena que va al frente de la columna apunta su fusil hacia el foco de la cámara y por ende al observador (Imagen 11). Confiado por la experiencia adquirida en su trayectoria centroamericana Turok estaba convencido de que el mestizo que le había llamado por nombre era él que daba las órdenes, así que en ningún momento tuvo miedo que el tipo le disparara. La fuerza de la imagen está en dos elementos en particular. Primero que todo en el retrato de la columna zapatista en marcha que se volverá en uno de los elementos más fotografiados por profesionales y *amateur* de la cámara fotográfica. Pero existe otro elemento significativo que es la fuerza que asume esta imagen gracias al rostro descubierto del indígena mirando amenazador y con la boca del fusil apuntando directamente hacia el fotógrafo y por ende al que observa la imagen.

“Lo curioso de esta foto” – me señaló el autor- “es que no todos venían encapuchados, no fue hasta el segundo o tercer día que ya todos se encapucharon. Ésto le da más interés a la imagen. Existen pocas fotos de éstas, donde no están encapuchados”.²⁷⁹ El comandante *Felipe* por ejemplo, que fue quien leyó la Primera Declaración de la Selva Lacandona, como bien lo subraya Tuok, lo hizo con el rostro descubierto. Turok tiene de este momento histórico una serie de fotografías en las que se puede observar el comandante con el sombrero cubierto por un plástico mientras está hablando frente a micrófonos y grabadoras. Una masa de milicianos lo escucha abajo de los portales del Palacio Municipal de San Cristóbal (Imagen 12). Se trata de una imagen casi ignorada por los medios de comunicación que concentraron sus reflectores sobre el mestizo encapuchado.

En la serie conservada en el archivo se ve como Turok se acerca a la escena, encuadra el comandante indígena, luego dispara su obturador sobre la multitud de zapatistas que con los rostros descubiertos y los paliacates al cuello escuchan atentos al compañero. Felipe tiene la caña del fusil apoyada sobre el pecho con la que parece casi defenderse de los micrófonos. El objetivo de una cámara de video toma la escena desde un lado y acaba apuntando al foco del aparato de Turok. La mirada del comandante zapatista se dirige hacia al frente como a contestarle a los periodistas. Una mirada de dignidad y de orgullo que acaba mostrándose, en una de las tomas, con una sonrisa. Pero en la foto aquí reproducida Felipe se encuentra en la esquina entre dos pasillos cubiertos del palacio. Los pasillos, repletos de milicianos, convergen en la figura del comandante que con su fusil acaba separando a los representantes de los medios de comunicación (que no están presentes en el encuadre) de los milicianos zapatistas. Estos últimos ocupan ordenadamente el lugar y su presencia le confiere fuerza a la imagen comandante.

²⁷⁹ *Ibidem*.

Cuando el primer día del año 1994 aparecieron los zapatistas, sus rostros no estaban cubiertos todavía por pasamontañas, o al menos no en su mayoría. Algunos llevaban fusiles y ropa café estilo militar que no dejaban lugar a dudas, pero los demás llevaban traje campesino y cada quien tenía un paliacate rojo. Según lo cuenta el Subcomandante Marcos, en sus inicios el uso del pasamontañas fue un medio para esconder la identidad de los activistas de las comunidades, que temían represalias de autoridades o vecinos. Antonio Turok especificó durante nuestra entrevista que los que entraron en pasamontañas a San Cristóbal de Las Casas eran los que tenían el grado militar más alto.

El Subcomandante Marcos, en la última entrevista concedida a la periodista Laura Castellanos en el año 2008, luego del cierre de la llamada “Otra Campaña” (2006), así habló de su aparición bajo los reflectores de los medios de comunicación el primero de enero de 1994.

El plan era que el comité fuera vocero. - relató entonces - Pero el primero de enero se chinga todo. El primero de enero un grupo de comandantes de Los Altos iba a dar explicaciones del alzamiento a la prensa pero por culpa de un turista francés todo se desvía. El turista francés llega a la plaza de San Cristóbal, que tenemos tomada. Yo ando por Rancho Nuevo. Me llaman y me dicen que hay un periodista que supuestamente habla inglés y que no le entienden, me piden que vaya para que traduzca. Regreso a la plaza de San Cristóbal, y resulta que se trata del turista francés, que está preguntando cuándo puede salir, y le explico que no puede salir. En eso llega la prensa y toma las primeras fotos. Y de ahí resultan las primeras versiones de la policía que yo era francés, un extranjero. Yo le decía a los periodistas: “ahí está el comité, vayan para que les explique”. “Y usted quién es?, ¿El comandante tigre o el comandante león?, preguntó un periodista de Tuxtla. “No, yo me llamo, le dije, a la James Bond, Marcos, Subcomandante Insurgente Marcos” y ahí se chingó Roma.²⁸⁰

Por supuesto no hay que creer por completo a su narración, y sobre todo a que su presencia fuera un hecho nada más casual o circunstancial. Más bien, vista la magnitud del evento, cabría pensar exactamente lo contrario. Sin embargo esta anécdota nos habla de un elemento muy importante, que es el papel que jugaron los medios mismos y las imágenes ahí publicadas en la relevancia atribuida al personaje. Ahora bien, durante el mes de enero de 1994, en realidad el periódico capitalino no publicó muchas imágenes del Subcomandante, más allá de la ya citada foto de Carlos Cisneros de Marcos hablando desde el balcón del Palacio Municipal de San Cristóbal, junto con un acercamiento de la misma escena y que seguro es parte de la misma serie de fotografías.

Pero el cinco de enero uno de los caricaturistas de *La Jornada*, Bulmaro Castellanos Loza mejor conocido como “Magú” (1944), publicó en su espacio un dibujo intitulado “Estrategia equivocada” (Imagen 13). En la caricatura aparecía el todavía “comandante Marcos” frente a un grupo de

280 Castellanos, Laura y Trabulsi, Ricardo (fotografías), *Corte de caja*, Búnker, México, 2008, pp. 95- 96.

guerrilleros con expresión de preocupación en los ojos, con sus gorros y pañuelos al cuello, y las cañas de los fusiles en alto. “El primero de enero el comandante Marcos amenazó: ¡Avanzaremos sobre el Distrito Federal!”, explicaba el comentario inicial. Y en la escena siguiente los rebeldes se preguntaban: “¿Ir al DEFE con sus 250 puntos de ozono?”, “¿Con sus marchas y plantones?”, “¿Y cómo atravesamos los ejes viales?”, “¿Y si nos encueran los policías?”, “¿Y si en la fase I nos prohíben tirar balazos?”. “Más que amenazar a los capitalinos”, concluye “Magú”, “el comandante Marcos amenazó a los lacandones alzados”. “¡En el metro asaltan mi comanche!”, exclama otro guerrillero y se cierra la caricatura con el muñeco que representa a Marcos ya con una expresión dudosa en la mirada dirigida hacia el lector.²⁸¹

El 14 de enero otra caricatura de “Magú” intitulada “Incumplido” hacía referencia al que ya aparecía como Subcomandante (Imagen 14). “El subComandante Marcos no ha cumplido su promesa de traer a los zapatistas al Distrito Federal”, - anotaba en la introducción - “Hasta nos dijiste que allá tomaríamos el Palacio de Fierro y el Perisur”, se quejan unos guerrilleros que frente al tamaño del “sub” parecen muy pequeños. “Una condición para sentarse a platicar podría ser que Camacho los trajera a pasear al Centro Histórico” se lee. “¡Mangos! Me quedo sin ejército ... Todos se quedarían allí de vendedores ambulantes”, piensa el “sub” preocupado desde la cima de las montañas.²⁸² El 15 de enero otra caricatura más, intitulada esta vez “Rompecorazones” se refiere al mismo personaje (Imagen 15). Camacho Solís, nombrado por el gobierno de Salinas como interlocutor del gobierno para el diálogo con el EZLN, está sentado durmiendo a una mesa que se refiere, obviamente, a la mesa para el diálogo. Pero la silla reservada al representante del grupo armado está vacía.

“Al subComandante Marcos ya le echaron al Ejército Mexicano, al ejército de reporteros, a un ejército de pacifistas y no aparece. Habría que permitir que suba a los Altos de Chiapas un ejército de mujeres”, concluye el caricaturista con una buena dosis de machismo. “Papucho”, “Mío”, gritan las mujeres corriendo hacia las montañas. “Quiero con el Comanche!”, dice otra, “... y aunque sea sólo sub Comanche!”. “Júyale mi sub ¡Yo se las entretengo”, exclama un rebelde al lado del muñeco - Marcos. Y concluía “Magú” refiriéndose al “ejército de mujeres”, “ ... De seguro lo encuentran”.²⁸³ Finalmente me parece que, a pesar de que hasta estos días no se habían visto todavía muchas fotografías del Subcomandante, en las caricaturas y en las notas se iba construyendo, a través de las páginas del periódico, su personaje.

281 *La Jornada*, 5 de enero de 1994, año diez, núm. 3348, pág. 3.

282 *La Jornada*, 14 de enero de 1994, año diez, núm. 3353, pág. 3.

283 *La Jornada*, 15 de enero de 1994, año diez, núm. 3354, pág. 3.

Los elementos simbólicos más importantes en su representación ya están presentes: el “pasamontañas de nariz pronunciada”, las cananas cruzadas sobre el pecho como Villa y Zapata, armado de fusil pero también de un radiotransmisor, el paisaje montañoso y selvático. Por otro lado es interesante la construcción que hace “Magú” del personaje de Camacho. Aunque en la caricatura intitulada “Incumplido” no aparece, por ejemplo, se menciona su nombre y se propone que una de las condiciones para sentarse a dialogar podría ser que el político llevara los zapatistas a pasear por el centro de la capital mexicana. Mientras en “Rompecorazones” Camacho, identificado así sin ningún título académico, se la pasa durmiendo muy relajado sentado en su silla. En particular, en esta segunda caricatura “Magú” aprovecha para hacer hincapié en algunos rasgos físicos que resaltan la fealdad del hombre, en particular la nariz larga y abultada, las cejas en forma de triángulo, la falta de pelo y la boca deforme. Así, a través de estas primeras caricaturas se construye la imagen de un político inepto, incapaz de generar propuestas reales, pero al mismo tiempo inocuo.

El análisis de las caricaturas es tan complejo como el de las fotografías, tanto que muchas veces se acaban citando los mismos autores como referencias teórico- metodológicas. Los análisis históricos de la caricatura se han multiplicado en los últimos años y el caso mexicano resulta particularmente interesante visto que algunos caricaturistas han realizado estudios innovadores en el campo. Es el caso de los trabajos de Eduardo del Río (“Rius”, 1934) sobre la caricatura en México y “Los moneros”, o los de Rafael Barajas (“El Fisgón”, 1956) sobre unas revistas de sátira política de inicios del siglo XX, llamadas “El ahuirote” y “El hijo del Ahuirote”.²⁸⁴ Por cierto los dos autores mencionados participan, junto con “Magú”, Gonzalo Rocha (“Rocha”, 1964), José García Hernández (“Hernández”, 1964), Antonio Helguera (“Helguera”, ?) y Manuel Ahumada (“Ahumada”, 1956 – 2014) en el grupo de “Los moneros”. Algunos de ellos colaboran desde el inicio de su actividad con el periódico *La Jornada* y todos juntos han creado la revista *El chamuco*, que sigue la tradición de las primeras revistas de sátira política.

Finalmente “Magú” construye a Marcos como un líder, un comandante que se equivoca, en sus estrategias y que no cumple, un ícono *pop* con gran éxito entre las mujeres, pero no tanto entre sus tropas. Además ridiculiza su cargo, sus capacidades militares y crea un apodo para el guerrillero que tendrá un gran éxito de público, el de “subcomanche”. Al renombrar al “sub” el caricaturista hace aquí referencia a la etnia amerindia (Comanche) que ha sido protagonista de muchas películas así que el

²⁸⁴ Rius (Eduardo del Río García), *Un siglo de caricatura en México*, Bolsillo, México, 2010; Rius (Eduardo del Río García), *Los moneros de México*, Bolsillo, México, 2012; El Fisgón (Rafael Barajas), *El país de “El Ahuirote”*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

apodo acaba confiriéndole un estilo bastante *western* al personaje en cuestión. Resulta evidente entonces la razón por la cual el Subcomandante, en la entrevista concedida a *La Jornada* en febrero de 1994, le mandará como recado al cartonista una “mentada de madre”, utilizando el lenguaje popular y machista para expresar su inconformidad con la sátira en su contra.²⁸⁵ Respuesta que, cabe señalarlo, no se omite en la publicación del artículo, lo cual en mi opinión contribuye a reforzar la imagen de un periódico plural y crítico.

La investigadora Fausta Gantús en su trabajo sobre *Caricatura y poder político en México*, en particular sobre el caso de las publicaciones de la ciudad de México entre 1876 y 1888, subraya cómo la caricatura buscaba escarnecer el referente al que aludía. Como efecto de la ridiculización, que lo convertía en blanco de burlas, el protagonista de la caricatura veía entonces afectada su dignidad y el respeto hacia su persona. Si esta figura era la de un político, lo que se buscaba era debilitar su credibilidad, desestimar su capacidad de acción y, finalmente, disminuir su influencia en la vida política y el entorno social. La autora argumenta que si bien para este entonces la población tenía mayor acceso a las imágenes, no todos los que se acercaban a ellas las entendían porque el discurso político que manejaban resultaba ajeno a un pueblo en su gran mayoría analfabeta y apartado del ámbito político. Es decir, no todos veían y mucho menos entendían el lenguaje crítico encerrado en este género.²⁸⁶

A pesar de no querer profundizar aquí más sobre el tema, me pareció importante hablar de cómo se construyó el personaje Marcos a través de las caricaturas, sin olvidar mencionar el papel central que jugaron los dibujantes en las luchas sindicales internas al periódico y acabaron teniendo un gran peso en su interior. A nivel de la representación cabe destacar la dimensión que tiene el “mono- Marcos” en relación con la de los otros combatientes, elemento que subraya la relevancia del personaje aunque el tono general de las caricaturas sea, por supuesto, de burla más que de construcción mítica. Sin embargo creo que esta dimensión del muñeco dependa también de la diferencia física debida al ser mestizo. En este sentido, como en el caso de las reacciones de los guerrilleros a la idea de ir a la capital, me parece que las caricaturas revelan todo el peso de la cultura machista y racista presente en la sociedad capitalina como en la provincial.

285 *La Jornada*, domingo 6 de febrero de 1994, Año diez, número 3380, México DF, pág 6.

286 Gantús, Fausta, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*, El Colegio de México/Instituto Mora, México, 2009. Otro importante estudio realizado por investigadores en México y de carácter más bien general es el de Acevedo Valdés, Esther y Sánchez González, Agustín, *Historia de la caricatura en México*, Editorial Milenio, México, 2011. Un estudio con características similares al de Gantús sería: Cabrera Collazo, Rafael L., *Los dibujos del progreso: el mundo caricaturesco de Filardi y la crítica al desarrollismo muñocista, 1950-1960*, Publicaciones Puertorriqueñas Editores, 2006.

Finalmente, el 16 de enero *La Jornada* publicó en primera plana una foto de Raúl Ortega de cuatro combatientes en pasamontañas adentro de la Selva. El pie de foto anunciaba que los enviados habían entrado en contacto con los rebeldes. En realidad, como ya lo mencioné anteriormente, es ahora de conocimiento público que los “contactos” con el grupo ya existían antes del levantamiento. El texto de Ricardo Alemán Alemán y Elio Henríquez publicado este día hacía referencia a la entrevista realizada con el “mayor Mario”. En los retratos de los rebeldes sobresale la presencia de las armas, la mirada de desafío y, por obvias razones, todas las fotografías están tomadas adentro de la selva (Imagen 16). Cabe destacar que en uno de los retratos publicados en el mismo número aparece el enviado Ricardo Alemán junto con uno de los guerrilleros del EZLN, según la tradición de los fotorreportajes sobre guerrillas que ya mencioné en los capítulos anteriores.

Ahí la imagen asume el valor de “testimonio de fidelidad” garantizando la veracidad del encuentro y, por ende, del contenido del artículo. La foto publicada ese día cumple la evidente función de ilustrar el momento del contacto con los rebeldes, construcción reforzada por el pie de foto. Se construye así la ilusión de un contacto que se da porque los reporteros, en plena guerra, se aventuran temerarios en la Selva para buscar a los zapatistas. La expresión amenazadora de la mirada del zapatista en primer plano da a entender que no existe ninguna relación amistosa entre el movimiento y el periódico. Expresión reforzada por el gesto firme del guerrillero en primer plano, cuya mano derecha agarra el gatillo de la ametralladora listo para disparar. Las armas parecen cerrarle el paso a los periodistas, como si estos últimos hubieran sido sorprendidos mientras avanzaban a escondidas.

En el fondo está, finalmente, una concepción de la fotografía como documento y como testimonio confiable. En el texto, como en las imágenes, uno de los temas centrales es justamente el de las armas, su proveniencia y su número. Así, en la descripción del “mayor Mario” la ametralladora que lleva juega un papel importante: “conocedor del manejo de las armas - *las que tenemos y las del enemigo* -, habilidoso con su ametralladora AK-47, que no dejó de acariciar”.²⁸⁷ Se trata del famoso ametrallador ruso que entró a ser parte hasta de la misma simbología de algunos de los movimientos de liberación en Centroamérica. Cabe mencionar que Castro entregó a los líderes de las organizaciones salvadoreñas algunos AK-47 que fueron desactivados, como acto simbólico, con la firma de los Acuerdos de Paz en México.

Joaquín Villalobos, uno de los ex- dirigentes del FMLN salvadoreño, en 1993 entregó su ametralladora al presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari. A partir de 1994, por cierto, Villalobos

287 *La Jornada*, 16 de enero de 1994, año diez, núm. 3359, primera plana, pág. 3, 6 y 7

se convirtió en asesor del gobierno en la lucha contrainsurgente contra el zapatismo. Según algunas versiones Villalobos fue quien asesinó el poeta y guerrillero Roque Dalton (10 de mayo de 1975) después que éste fuera juzgado de cuatro delitos por algunos compañeros del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). Pero Villalobos parece haber tenido una relación especial con México, tanto que el título de “consultor para la solución de conflictos internacionales” al parecer se lo ganó con la ayuda de José Ramón López Portillo, hijo del ex mandatario mexicano. Luego de haber colaborado con diferentes gobiernos de derecha en América Latina (en particular con el de Álvaro Uribe en Colombia) en 2005 Villalobos se convirtió en asesor del presidente Felipe Calderón en su “lucha contra el narcotráfico”.²⁸⁸

Pero volviendo a la entrevista al “mayor Mario”, el tema de las armas me parece muy importante porque estaba al centro de las discusiones de aquellos días sobre la legitimidad del conflicto chiapaneco. Otro elemento significativo es que en la descripción de los enviados la Selva es descrita como un ambiente frío, hostil y desconocido donde el que viene de la ciudad pierde todos los puntos de referencia. Finalmente, los reporteros se preocupaban por preguntar una vez más por el Subcomandante Marcos que parecía llamar su atención al menos como el mismo entrevistado. Así que la ausencia se volvía en una presencia constante, que a su vez se hacía eco en las caricaturas.

En la edición del 16 de enero de *La Jornada* apareció también una imagen del fotógrafo Duilio Rodríguez, intitulada “Coincidencia” (Imagen 17). En el pie de foto se leía: “Un presente infantil de temporada posnavideña, involuntariamente alusivo a la persona del *Subcomandante Marcos*”.²⁸⁹ Se trata de la imagen de un juguete, un muñeco vestido de militar con pasamontañas, cananas, fusil, pantalones y botas que está sentado arriba de una máquina de escribir viejo estilo. Es interesante notar como en esta imagen se pone en luz la construcción misma que se da del personaje Marcos. Los elementos icónicos resultan muy importantes: la máquina de escribir, el pasamontañas y el atuendo militar. El “involuntariamente alusivo” presente en el pie, así como el título escogido por el autor acaban en realidad subrayando la puesta en escena, y la importancia del contexto para la interpretación de cada imagen. La misma foto sin título ni pie de foto no la leeríamos de la misma manera.

Finalmente, después de que circularan voces contrastantes al respecto, el 18 de enero el periódico anunció en la primera plana que el EZLN había aceptado sentarse con el gobierno para

288 Edición electrónica del periódico *La Jornada* del 26 de enero de 2010, disponible en la página: <http://www.jornada.unam.mx/2010/01/26/opinion/013a1pol>, consultada por ultima vez en junio de 2014. Del momento de la entrega del AK-47, el 7 abril de 1993 en la residencia presidencial de Lo Pinos, existe una imagen de Fabrizio León que está publicada en la misma página ahora señalada.

289 *La Jornada*, 16 de enero de 1994, año diez, núm. 3359, pág. 19.

establecer un diálogo para la paz. En la sección *Perfil de La Jornada* se publicaron este día cinco comunicados que, según el mismo texto, fueron entregados al diario acompañados por una carta. “La autenticidad de los documentos que aquí se muestran”, aclaraba la introducción, “está avalada por las personalidades que, a petición del EZLN, hicieron llegar los comunicados a los tres medios de comunicación, exclusivamente” y cuyos nombres, por supuesto, no aparecen en ningún lado. En uno de los escritos se subrayaba que “el uso del pasamontañas u otros medios para ocultar nuestro rostro” obedecía a elementales medidas de seguridad, pero también como “vacuna contra el caudillismo”.²⁹⁰

Se marcaba la distancia con la experiencia centroamericana, haciendo hincapié más bien en la tradición armada nacional, pero distanciándose de las guerrillas de los años setenta y subrayando los métodos no-violentos adoptados por el grupo en la fase de acumulación de fuerzas en silencio.

Las tácticas militares que empleamos no fueron aprendidas de la insurgencia centroamericana, sino de la historia militar mexicana, de Hidalgo, Morelos, Guerrero, Mina, de la resistencia a la invasión yanqui en 1846- 1847, de la respuesta popular a la intervención francesa, de las grandes gestas heroicas de Villa y Zapata, y de las luchas de resistencia indígena a todo lo largo de la historia de este país (...) Los sofisticados medios de comunicación que poseemos pueden conseguirse en cualquier tienda de artículos de importación del país. Para conseguir el armamento y equipos nunca recurrimos al robo, el secuestro o la extorsión, siempre nos mantuvimos con los recursos que nos daban gentes del pueblo, humildes y honestas, en todo México. A esto se debe, a que nunca hayamos recurrido al bandidaje para hacernos de recursos, que los aparatos represivos del Estado no nos hayan detectado a lo largo de 10 años de preparación seria y cuidadosa.²⁹¹

El 19 de enero el fotógrafo Raúl Ortega, quien desde el cuatro de enero estaba publicando imágenes de los combatientes zapatistas en la Selva Lacandona, denunció públicamente haber recibido amenazas de muerte. Fue sólo el primer episodio de una larga serie de atentados en contra de la libertad de prensa que se dieron en estos días. Como el cinco de febrero cuando, en los días de publicación de la entrevista con el CCRI y Marcos, *La Jornada* sufrió graves amenazas. O el seis de febrero cuando los enviados de este periódico, de *Proceso* y de *Reforma* denunciaron haber sido golpeados por los ganaderos.²⁹² La sección *Perfil de La Jornada* del 19 de enero fue dedicada por completo a los acontecimientos de Chiapas y en particular al Subcomandante Marcos. Según se anunciaba en la introducción, las declaraciones ahí publicadas del “jefe guerrillero” (como a todo lo largo del texto se indica a Marcos) fueron realizadas el primero de enero en San Cristóbal de las Casas. Pero en este

290 *La Jornada*, 18 de enero de 1994, año diez, núm. 3361, sección *Perfil de La Jornada*, III.

291 *Ibidem*.

292 *La Jornada*, sábado 5 de febrero de 1994, Año diez, número 3379, México DF, primera plana. *La Jornada*, domingo 6 de febrero de 1994, Año diez, número 3380, México DF, siempre en la primera plana.

entonces un destacamento del EZLN ya había tomado la ciudad y, desde el balcón del Palacio Municipal, el Subcomandante en nombre de la comandancia del EZLN había dado lectura de la Primera Declaración de la Selva Lacandona.

A partir de ese momento una grabadora registró la voz del “líder insurrecto”, así como algunas de las pláticas que sostuvo con habitantes de la “ciudad coleta”. El material está grabado, según el mismo texto introductorio lo dice, en tres casetes que fueron entregados a *La Jornada*. Ahí otra vez se hablaba del pasamontañas:

Siempre los que estamos más guapos tenemos que protegernos (...) - afirmaba con ironía Marcos y finalmente explicaba - Lo que pasa en este caso es que los mandos son los que van encapuchados, por dos razones. Una, la prioritaria, es que tenemos que cuidar mucho el protagonismo, o sea que no se promueva mucho alguien (...) Ese *Marcos* se llama hoy *Marcos* aquí, y mañana se va a llamar Pedro en Margaritas o *Josué* en Ocosingo o *Alfredo* en Altamirano o como se vaya a llamar. Finalmente el que habla ahí es un corazón más colectivo, no un caudillo, eso es lo que quiero que me entiendan, no la medida de un caudillo al estilo antiguo, de la imagen esta. La única imagen que van a tener es que los que mueven esto están enmascarados.²⁹³

Si el Subcomandante por su parte insistía en la importancia de no crear héroes ni caudillos donde no los había, la prensa seguía buscando al “líder” o al jefe”, justo como lo había aconsejado desde un primer momento y desde la izquierda, el político Pablo Gómez en el artículo publicado el dos de enero. Ahí el dirigente político, ex-representante del movimiento estudiantil de 1968, hablaba de la necesidad de un liderazgo para poder llevar a cabo una sublevación con perspectivas (ver el apartado sobre el primero de enero de 1994). Pero otro elemento importante señalado en las grabaciones es el valor de propaganda que tenía la toma de San Cristóbal. A partir de las “posiciones” conquistadas con esta acción, de hecho, el Subcomandante se decía seguro de que más personas iban a sumarse al movimiento. La toma de San Cristóbal se podría leer, en este sentido, como una acción de “propaganda armada” según la definición del general Vo Nguyen Giap para el caso de las fuerzas vietnamitas.

Según Giap ésta no era sino la presencia de las fuerzas de liberación en determinados lugares con el fin de demostrar su poder y invencibilidad, sumergidas en el “gran mar del pueblo como el pez en el agua”. Así la propaganda armada catalizaba a las masas con su presencia y revolucionaba de inmediato a la región, conquistando nuevos territorios que se iban sumando a los que ya estaban en el poder del Ejército del Pueblo. Así fue como proliferaron las bases y las zonas guerrilleras en todo el territorio vietnamita. La táctica se resumía en una palabra de orden: “si el enemigo se concentra pierde

293 *La Jornada*, 18 de enero de 1994, año diez, núm. 3361, sección *Perfil de La Jornada*, III.

terreno, si se dispersa, pierde fuerza” (traducción mía de la versión del texto en italiano).²⁹⁴

Pero por otro lado la acción llevada a cabo el primero de enero quedaba, según Marcos, como amenaza sobre las cabezas de los habitantes de la ciudad hasta que no se resolviera el problema de justicia social que estaba en la raíz del conflicto. Al mismo tiempo, la toma de San Cristóbal había acabado con la “leyenda negra” según la cual los indígenas llegarían “para matar a los habitantes de la ciudad, violarlos y descuartizarlos”. Comparaba entonces al EZLN con la guerrilla de Lucio Cabañas para concluir que no existía en realidad ninguna coincidencia. Si por un lado el movimiento de Cabañas había empezado como un pequeño grupo que trataba de juntar gente, decía el “sub”, en el caso del EZLN no llegó un núcleo o un foco guerrillero sino que fue un grupo ya grande el que se lanzó a una acción espectacular.

En apertura de la sección *Perfil de La Jornada* apareció una vez más la imagen del Subcomandante hablando desde el balcón, mientras en la tercera página se publicó la fotografía de un momento de la entrevista de la enviada, Rosa Rojas, con Marcos (Imagen 18). En la esquina izquierda de la imagen, volteado de perfil derecho y mirando hacia la reportera con su grabadora a la mano, se encuentra el conocido “pasamontañas de nariz pronunciada”, con un aparato de radio colgado sobre el pecho y sin ostentar ninguna arma. A su lado izquierdo y, al fondo del encuadre, están algunos rebeldes: uno controlando el fusil, otro apoyándose en la pared, otro más escuchando la entrevista. Cabe destacar la mirada de reojo que la mujer a espaldas de la enviada, y en la parte derecha del encuadre, apunta hacia el fotorreportero mientras sigue tomando apuntes en su libreta.

El veinte de enero el diario publicó una entrevista con la “capitana Elisa” y una semana más tarde otra con la “capitana Irma”, pero el “ejército de reporteros” seguía en búsqueda de su héroe enmascarado así que, aunque no hubiera novedades al respecto, en las entrevistas nunca se olvidaban preguntar por él. A finales del mes de enero el abogado mexicano Walter Meade Treviño desmentió en entrevista con el periódico las voces que habían difundido algunos medios capitalinos y según las cuales era el Subcomandante. Fue sólo la primera de una larga serie de hipótesis sobre la media filiación del mestizo encapuchado. Ya mencioné anteriormente la importancia del texto *Chiapas: el sureste en dos vientos, una tormenta y una profecía*, publicado el 27 de enero en el *Perfil de La Jornada*, así que no me detendré más sobre este texto.

Sin embargo, como conclusión de este apartado quisiera señalar un punto que considero central. El texto, el título y los subtítulos incluidos fueron enviados a *La Jornada* por el EZLN. En la carta

294 Generale Vo Nguyen Giap, *Guerra del popolo Esercito del popolo e la situazione militare attuale nel Viet Nam*, Feltrinelli, Italia, 1968, pág. 9.

introdutoria el “departamento de prensa y propaganda” explicaba que se trataba de un texto escrito por el “Sc. I. Marcos para despertar la conciencia de varios compañeros”,

Los derechos de autor pertenecen a los insurgentes, los cuales se sentirán retribuidos al ver algo de su historia circular a nivel nacional. Tal vez así otros compañeros se animen a escribir sobre sus estados y localidades, esperando que otras profecías, al igual que la chiapaneca, también se vayan cumpliendo.²⁹⁵

La reivindicación de una historia propia, que ha sido desde siempre una de las constantes de las organizaciones armadas, es puesta entonces aquí de manifiesto como parte importante del mismo proceso revolucionario. A la luz de todos los elementos señalados hasta el momento, pasamos ahora a ver cómo se formó el equipo de autores que realizaron la primera entrevista pública al Comité Clandestino Revolucionario Indígena y al Subcomandante Marcos, cuáles fueron los temas tratados en esta ocasión, cuáles los símbolos movilizados y cómo se relacionaron estos últimos con la historia nacional y regional de las guerrillas del pasado.

²⁹⁵ *La Jornada*, 27 de enero de 1994, sección *Perfil de La Jornada*.

Capítulo 5

Antonio Turok y la construcción del Subcomandante

Marcos



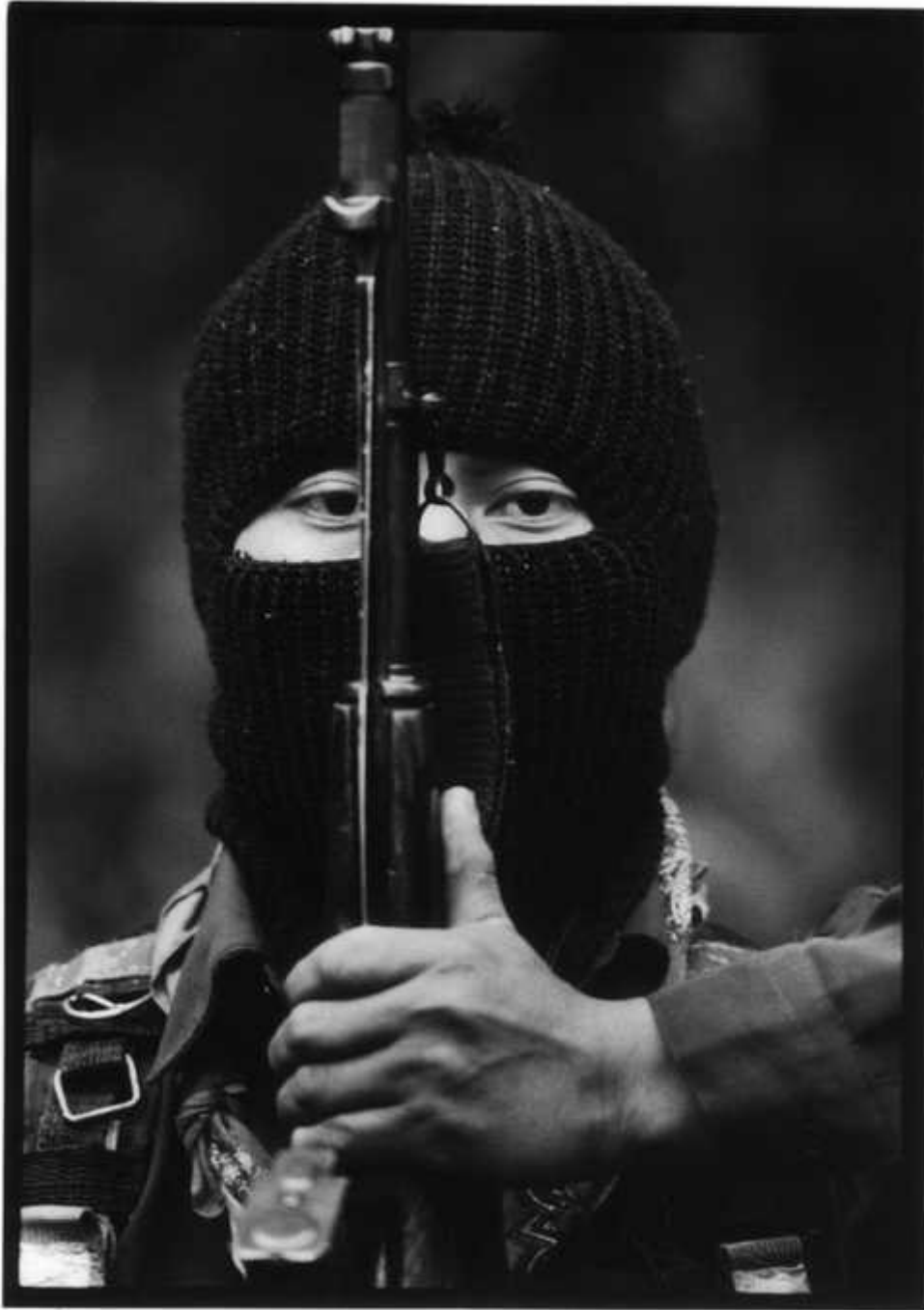
Imagen 1



Los enviados de La Jornada con los miembros del Comité Clandestino Revolucionario Indígena ■ Foto: Antonio Turok/Imagen14

Antonio Turok, "Los enviados de La Jornada con los miembros del Comité Clandestino Revolucionario Indígena", Portada de La Jornada, 4 de febrero de 1994, copia del periódico.

Imagen 2



Antonio Turok, "Una integrante del EZLN, en la Comandancia General del Comité Clandestino Revolucionario Indígena", publicada en La Jornada del 4 de febrero de 1994 en pág. 6, Archivo del autor.

Imagen 3



Antonio Turok, "La comandanta Ramona, durante la entrevista con Blanche Petrich", publicada en el periódico La Jornada el 4 de febrero de 1994 en pág. 7, Archivo del autor.

Imagen 4



Antonio Turok, Miembros del CCRI, 2- 3 de febrero de 1994, Archivo del autor.

Imagen 5



Antonio Turok, "Si el gobierno tiene éxito en aislarnos, los compañeros preferirán aventarse al río que entregar las armas", portada del periódico La Jornada del 5 de febrero de 1994, Archivo del autor.

Imagen 6



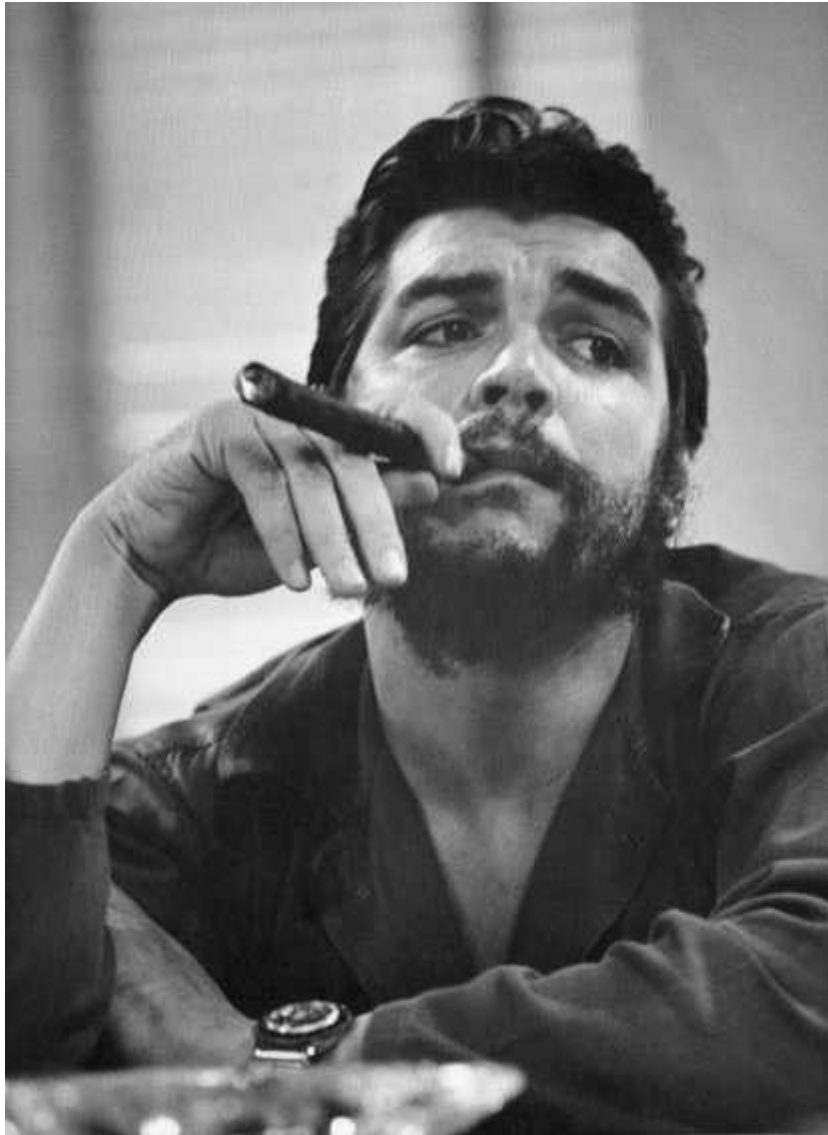
Raúl Ortega, Marcos, Agosto de 1994, Archivo de La Jornada.

Imagen 7



Pedro Valtierra, Marcos, 1994, Archivo de La Jornada.

Imagen 8



*Rodrigo Moya, Ernesto Che Guevara, La Habana, Cuba, 1964,
en: Moya, Rodrigo, Foto Insurrecta, El Milagro, Italia, 2004.*

Imagen 9



Autor desconocido, Mario Payeras, Guatemala, copia digital cortesía de Arturo Taracena.

Imagen 10



Antonio Turok, "Adiestramiento y orden cerrado - disciplina militar- del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en la selva chiapaneca, publicada en La Jornada del 5 de febrero de 1994 en pág. 6, copia del periódico.

Imagen 11



Autor desconocido, Demostración de las Fuerzas Especial del ERP, Morazán (Salvador), 1985, en: Mijango, Raúl, Mi guerra, Laser Print, El Salvador, 2007.

Imagen 12

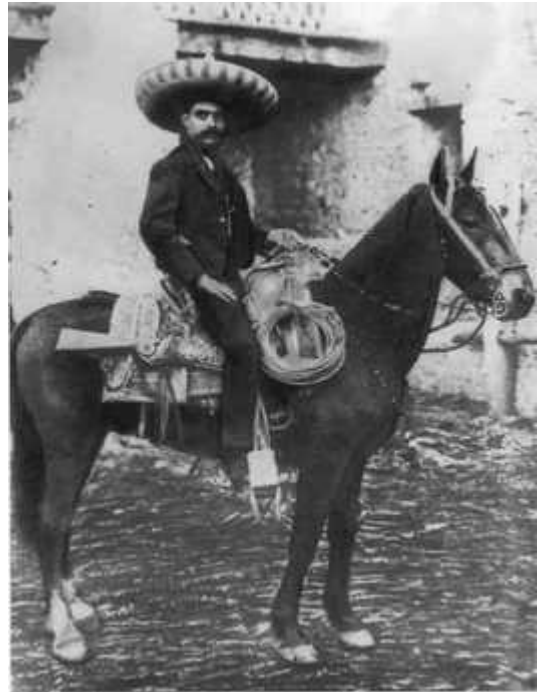


Antonio Turok, "Uno de la inmensa cantidad de tres ladinos del EZLN", portada de La Jornada del 6 de febrero de 1994, Archivo del autor.

Imagen 13



Hugo Brehme (atribuida), Emiliano Zapata, Cuernavaca, 1911, Fondo Casasola, en: Arnal, Ariel, Atila de tinta y plata, INAH, México, 2010.



Amando Salmerón, Emiliano Zapata, Chilapa, 191, Fondo Casasola, en: Arnal, Ariel, Atila de tinta y plata, INAH, México, 2010.

Imagen 14



Frida Hartz, Marcos a caballo, Guadalupe Tepeyac, 1994, Archivo de La Jornada.

Imagen 15



Ricardo Trabulsi, El Subcomandante Marcos, La Garrucha, noviembre de 2007, en: Castellanos, Laura y Trabulsi, Ricardo, Corte de Caja, Búnker, México, 2008.

Imagen 16



Victor Camacho, Homenaje de Marcos a Lucio Cabañas, 2006, Archivo de La Jornada

Imagen 17



Antonio Turok, "Columna de milicianos zapatistas, en su marcha a través de la espesa niebla", publicado en La Jornada del 6 de febrero en pág. 6, Archivo del autor.

Imagen 18



Antonio Turok, "Gráfica tomada durante la entrevista con los integrantes del CCRI. Atrás, la comandante Ramona", imagen publicada en blanco y negro en La Jornada del 6 de febrero de 1994 en pág. 7, Archivo del autor.

Imagen 19



Antonio Turok, "Durante la plática con el subcomandante Marcos. Atrás de él, la mayor Ana María", publicada en La Jornada del 7 de febrero de 1994 en pág. 8, Archivo de La Jornada.

Imagen 20



José Nuñez, Marcos deja las armas al empezar la Otra Campaña, 2006, Archivo de La Jornada.

Imagen 21



Ricardo Trabulsi, El Subcomandante Marcos, México D.F., 2007, en: Castellanos, Laura y Trabulsi, Ricardo, Corte de Caja, Búnker, México, 2008.

Imagen 22



Antonio Turok, "Unos 15 asistirán al diálogo", primera plana de La Jornada del 8 de febrero de 1994, Archivo de La Jornada.

Imagen 23



Antonio Turok, "El sup en algún lugar de la selva vuelto cliché por el peso de las circunstancias", publicada en La Jornada del 8 de febrero de 1994 en pág. 8, Archivo de La Jornada.

Imagen 24



Antonio Tuok, "El subcomandante Marcos", publicada en La Jornada del 8 de febrero de 1994, en pág. 9, Archivo del autor.

Imagen 25



Antonio Turok, Zapatistas moviéndose en la montaña, 2- 3 de febrero de 1994, Archivo del autor.



Antonio Turok, Zapatistas moviéndose en la montaña, 2- 3 de febrero de 1994, Archivo del autor.

Imagen 26



Antonio Turok, Subcomandante Marcos, Montañas del Sureste mexicano, Chiapas, 1994, Archivo del autor.

Imagen 27



Antonio Turok, Futbolito, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, 1976, Archivo del autor.

5.1 La entrevista de febrero de 1994: algunas consideraciones generales

La entrevista publicada en el periódico *La Jornada* entre el cuatro y el ocho de febrero de 1994 ha sido la primera entrevista concedida por el CCRI y por el Subcomandante Marcos a los medios de comunicación. Se trata del primer acto comunicativo del movimiento y de acuerdo con Adolfo Gilly en uno de los ensayos de su libro *Historias clandestinas* a propósito de la “Primera Declaración de la Selva Lacandona”, resulta importante volver a analizar este “gesto inaugural” porque el marcó todo el curso de la relación entre la rebelión y la sociedad mexicana por un lado, y entre la rebelión y el gobierno federal por el otro. Gilly menciona a tal propósito tres discursos a través de los cuales el zapatismo se dirige a la sociedad y se enfrenta al gobierno: la resistencia, la dignidad y la historia. Pero existe un cuarto discurso que es propio del mundo indígena y que no tiene interlocutores en la relación estatal: el del mito, la costumbre y el idioma. Armas, máscaras y pobreza definieron entonces, según este autor, el lugar desde donde se legitimaba el discurso del zapatismo y “desde donde éste se colocaba fuera de la forma de Estado y de sus modos de relación con el mundo de la política”.²⁹⁶

Gilly subraya cómo el EZLN se instaló en la crisis de legitimidad del Estado abierta con el fraude electoral de 1988 y por la rebelión cívica del cardenismo. El movimiento reclamó entonces para sí el discurso sobre la pobreza y con la “Declaración de la Selva Lacandona” y su “Ya Basta”, este discurso desembocó necesariamente en el de la rebelión. Recurso, este último, legitimado por todos los mitos fundadores de la nación mexicana. Es en el manejo del discurso del mito, la costumbre y el idioma donde, según el historiador, donde juega un papel clave el Subcomandante Marcos. A propósito de la “cultura histórica que legitima el Estado mexicano” Gilly señala que ella esconde en su interior una cultura de la rebelión.

Al legitimarse a través de la historia de las revoluciones y del prometido cumplimiento de sus promesas, esta forma de Estado absorbe en su seno pero también legitima una cultura de la rebelión cuyas raíces no están en el discurso estatal sino, precisamente, en la historia vivida por generaciones sucesivas, historia que el Estado deforma pero que no puede negar ni condenar. El discurso del poder, construido como en todas partes sobre la historia, comparte mitos vivientes con el discurso de las rebeliones.²⁹⁷

El campo de la historia y el del mito se entrelazan y se reflejan, a nivel de imagen fotográfica, en el recurso a varios símbolos que establecen una relación con el proceso revolucionario de inicios del siglo veinte, pero también con las luchas indígenas y con la tradición campesina nacional. Además de la

296 Gilly, Adolfo, *Historias clandestinas*, La Jornada ediciones, México, 2009, pág. 242.

297 *Ibidem*, pág. 254.

relación con esta tradición nacional el zapatismo se confronta necesariamente con la tradición guerrillera latinoamericana. La entrevista de febrero de 1994 puede leerse entonces como el primer acto comunicativo visual del movimiento, la que puso bajo los reflectores de todo el mundo a uno de los personajes políticos más conocidos de la historia contemporánea: el Subcomandante Marcos. En la construcción visual propuesta por el periódico este personaje ostenta los símbolos de la rebelión para ganar simpatías, pero también para darse una identidad y para distinguirse de los enemigos.

Un primer elemento que hay que tomar en cuenta a la hora de analizar históricamente las imágenes y los artículos que se publicaron en febrero de 1994, es que el equipo de autores de esta entrevista fue escogido directamente por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Lo cual determina que el mismo grupo armado actúe como sujeto activo, y por ende como primer filtro, en la construcción de su misma imagen pública. En este sentido se puede decir que en la construcción de este discurso público existe cierto grado de “auto-representación”.

Para la parte de la imagen fija, fue contactado el fotógrafo Antonio Turok que colaboraba con la agencia *Imagen Latina*. Como autores de la entrevista, los zapatistas eligieron a la periodista Blanche Petrich y a Elio Henriquez, quien para este entonces era corresponsal del periódico en Chiapas. Para las grabaciones en video participaron el director de cinema Epigmenio Ibarra y Philippe de Saint, quienes iban para *Argos TV*.²⁹⁸ Todos los participantes se conocían entre ellos, menos de Saint, y se habían encontrado en los diferentes conflictos de Centroamérica durante la década anterior.

Cabe recordar que Turok iba con *Imagen Latina* factor que implicaba que el periódico debía reconocer a él y a la agencia el crédito de las imágenes, además de que los negativos quedaban en las manos de su autor. He aquí entonces otro elemento importante, que tiene que ver con los conceptos de “control autoral” y de “grado de dirección” según la definición que da el profesor John Mraz.²⁹⁹ El fotógrafo envió al Comité Editorial un paquete con treinta - cuarenta imágenes, así que fueron sus miembros los que escogieron cuáles fotografías publicar y cómo editarlas. Quiero aclarar de entrada que, a pesar de una atenta revisión del archivo personal del fotógrafo y del periódico *La Jornada*, no he podido reconstruir el conjunto de imágenes que el fotógrafo envió al Comité.

Según Marco Antonio Cruz, actual director de la sección de Fotografía de la revista *Proceso*, la elección del fotógrafo dependió sobre todo de dos factores. En primer lugar dependió de que Antonio

298 De la entrevista de febrero de 1994 salió el documental de *Argos TV* intitolado *Viaje al centro de la selva* que se proyectó en el Zócalo capitalino, proyección de la que existe una imagen de Carlos Cisneros conservada en el Archivo de *La Jornada*. El documental es disponible en línea en la página de la agencia de Ibarra: <http://argostv.com/>, consultada por última vez en julio de 2014.

299 Mraz, John, “El aura de la veracidad: ética y metafísica en el fotoperiodismo”, en De la Peña Ireri (Coord.), *Ética, poética, prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, Siglo XXI, México, 2008, pág. 168.

Turok llevaba ya veinte años viviendo en Chiapas y era una persona muy conocida en el ambiente. Pero además Cruz destacó la participación del fotógrafo en la agencia fotográfica como otro elemento importante: *Imagen Latina* “siempre había estado con el movimiento armado” y acabó ganándose la confianza del grupo. Tan fue así que la fotógrafa Ángeles Torrejón, también colaboradora de *Imagen Latina* y esposa de Cruz, fue una de las pocas que tuvieron el permiso de vivir un tiempo adentro de las comunidades. Su trabajo ameritaría, por cierto, un estudio en profundidad porque además se ha concentrado en las mujeres zapatistas, tema sobre el cual existen ya numerosos estudios académicos que enriquecerían el análisis iconológico.³⁰⁰

Ahora bien, cabe mencionar otro elemento que tiene que ver con el problema del “grado de dirección”. Cruz durante nuestra entrevista en la sede de la revista *Proceso* me dijo que él no había querido cubrir los acontecimientos de Chiapas porque no aceptaba que los zapatistas le dijeran dónde y cuándo podía tomar fotografías.³⁰¹ Turok, por su parte, era plenamente consciente de esto tanto que durante uno de nuestros encuentros me aclaró:

Yo entendí algo muy temprano: que iba a ser utilizado. Digamos, el zapatismo me utilizó para varias cosas. Me escogió, me utilizó y yo me presté ¿Entiendes? No llegas aquí si no vas claro que estás siendo utilizado. Claro que aquí *La Jornada* me pide a mí la exclusividad y yo digo "Bueno, tú vas a tener la exclusividad pero no trabajo yo para *La Jornada*, yo también las quiero vender por otro lado". "Bueno, claro, claro pero a mí me das la exclusiva para la primera ... antes de que tú las vendas, nosotros las publicamos." Y digo "Muy bien". Marcos me dijo que él quería que yo vendiera por todos lados porque quería que todo el mundo se enterara. Entonces, para esto me llevaron ¿No? Era un *show* mediático.³⁰²

El interés para todos los presentes era que las imágenes circularan y de hecho las compraron varias agencias europeas. Pero si para el grupo armado se trataba de darse a conocer, para el periódico se trataba de vender copias. Para cada uno de los asistentes, más allá de poder atestiguar un hecho histórico era también un momento que podían aprovechar para sus carreras personales. En una de las primeras entrevistas que tuvimos con el fotógrafo Antonio Turok, hablé del trabajo de Raúl Ortega durante el conflicto chiapaneco. Aunque volveré sobre este último autor más adelante me parece importante algo que me contó Turok acerca de las imágenes que aquí se analizan. Ortega no se encontraba en Chiapas en enero de 1994 así que llegó con los grupos de periodistas que tuvieron que llegar del lado de Ocosingo, como Marco Antonio Cruz.

300 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Marco Antonio Cruz en la sede de la revista *Proceso* (México D.F.) el 11 de junio de 2012.

301 *Ibidem*.

302 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

Según Turok el Subcomandante Marcos “adoptó” a Raúl Ortega, quien se convirtió en su “fotógrafo oficial”:

La razón por la que Marcos lo adopta – me dijo Turok - fue porque yo no quería ser adoptado por Marcos. Marcos me decía: "Yo quiero que tu seas mi John Reed" ¿Qué es éso? (se ríe) ¿Entonces quién fue su John Reed? Pues, otro güerito ¿no? Herman Bellinghausen. Consiguió su John Reed pero ésto es lo que quería Marcos ¿no? Un John Reed. Y como yo lo cuestioné desde un inicio, le digo: "¿Qué estás haciendo, Marcos?" Se supone que él y yo eramos amigos ... Se supone ... Bueno, no amigos pero que nos habíamos cruzado en algunas ocasiones durante sus idas y venidas de estos 15 años que él se tardó en armar y ... Él contaba conmigo, obviamente, y todo este grupo querían que yo fuera el fotógrafo. Y es que también hay que entender que Marcos no es una sola persona. Él es el vocero, es él que da la cara. Pero detrás de él hay toda una estructura de personalidades, que de ésto se habla poco.³⁰³

Cabe mencionar que John Silas Reed (1887 – 1920) atestiguó las dos primeras revoluciones del siglo XX, analizadas en dos libros que se volvieron mundialmente conocidos: *México Insurgente* (1914) y *Los diez días que conmovieron al mundo* (1919). Reed era un periodista estadounidense, ex socialista y miembro del Partido Comunista de Estados Unidos (grupo expulsado del Partido Socialista en 1919 y que apoyaba a la posición de Lenin sobre la incorporación a la Internacional Comunista) cuyos reportajes en profundidad, de corte literario y político se hicieron muy conocidos en su época. Sus artículos sobre la Revolución Mexicana contribuyeron a dar una información más compleja sobre el conflicto de la que se manejaba en la prensa nacional estadounidense de aquél entonces. El libro *México Insurgente* construyó la imagen del líder revolucionario Francisco Villa ante la opinión pública, convirtiéndolo finalmente de “bandido” en “héroe”, un héroe por cierto nada solemne y conforme.

Reed alimentó la construcción de Villa como un “caudillo”, un hombre carismático aunque sencillo y sin pretensiones de llegar a ser presidente. Un hombre que, a pesar del lugar de poder en el cual se encontraba, seguía siendo un “amigo de los pobres”. En la construcción de este personaje, el periodista le concedía un gran espacio a las anécdotas y a las canciones populares. Centrales, en el capítulo a él dedicado, sus grandes dotes de “estratega militar improvisado” al que atribuyó la invención del ataque nocturno y una relación especial con las tropas. A nivel militar, Reed destacaba particularmente en su libro, el ataque a Chihuahua y a Ciudad Juárez, ambos sorprendivos y en el segundo caso obtenido casi sin necesidad de disparar golpes. Algo que le impactó al corresponsal fue la idea de Villa de mover a los heridos del campo de batalla utilizando a los trenes.

Del personaje, Reed destacaba sobre todo su odio para los ceremoniales, el “lado humano”, el

303 *Ibidem*.

humor, la falta de educación escolar y de buenos modales. Y casi al final del capítulo dedicado a Villa, el periodista anotaba algo importante y que era que para este “peón” los ejércitos, una vez acabada la Revolución, debían desaparecer y los soldados debían ser convertidos en trabajadores. De no ser así, un ejército siempre podía ser el mejor apoyo para una tiranía.³⁰⁴ Es interesante, finalmente, que el Subcomandante Marcos le haya mencionado a Turok este periodista que por un lado era un extranjero que escribía para el público estadounidense y por el otro se convirtió en el primer biógrafo de Villa. Se establecía entonces un interesante paralelo entre todos los personajes involucrados.

Ahora bien, volviendo a la entrevista de febrero de 1994, cabe señalar otro dato importante y es que las fechas apuntadas en los sobres que contienen los negativos de la entrevista en el archivo del autor llevan por fecha los días dos y tres de febrero. Fechas que corresponden a las que están señaladas al inicio de los artículos publicados. Considerando que sólo había pasado un mes desde el inicio del conflicto es de sorprenderse la velocidad con que se pudo mover el material desde Chiapas, con todo y retenes militares, hasta la Ciudad de México. Turok me dijo que las imágenes se mandaron ya impresas y que el contacto responsable del traslado se encargó de llevarlas al Comité Editorial del diario.

Tomando en cuenta que se trata de rollos de 35 mm todo se hizo muy rápidamente y a pesar de ésto, las copias de las imágenes reproducidas en el periódico fueron de muy buena calidad. En el archivo he podido observar que casi no hubo trabajo de edición. Pero cabe señalar que no se publicaron imágenes en color y que una foto originalmente en color finalmente fue publicada en blanco y negro. Turok nunca ha tomado muchas fotografías en color, sin embargo, para esta entrevista consideró importante hacerlo. Todas las imágenes de este tipo que he encontrado en el archivo del fotógrafo son retratos de los miembros del Comité Clandestino Revolucionario Indígena, ninguna es del Subcomandante. Turok aprovechó lo más que pudo la ocasión, disparando el obturador muchas veces y consciente de que no iba a tener control sobre lo que podría fotografiar. Tomó imágenes de los representantes del CCRI, del Subcomandante, del general Absalón Castellanos (retenido el 1 de enero y liberado el 16 de febrero de 1994) y también de una comunidad zapatista que visitaron en esta ocasión.

En el archivo, así como en los artículos publicados por el periódico, la gran mayoría de las fotografías son retratos del Subcomandante. La acreditación para los reporteros, firmada por Marcos, fue publicada en la página siete del primer número del diario dedicado a la entrevista el cuatro de febrero de 1994. *La Jornada* y la empresa de producción cinematográfica de Ibarra, *Argos TV*, tenían una relación especial con el movimiento zapatista tanto que ambos medios estaban enterados con

304 Reed, John, *México insurgente*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2003.

anticipación de la acción de enero de 1994. Quiero señalar que Epigmenio Ibarra, fundador y dueño de la mencionada empresa de cine, había publicado en el periódico del 16 de enero un artículo intitulado “Chiapas otra vez”.

Estamos ante los hijos de aquellos que asaltaron el cuartel Madera. Ante verdaderos “profesionales de la revolución”. - sentenciaba Ibarra - Gente que ha logrado armar un trabajo clandestino impresionante, sin caer en la tentación de la acción inmediata. Han sembrado aquí en Chiapas con prodigiosa paciencia, aprovechando las condiciones, asimilándose al terreno y a la cultura, formando cuadros locales, preparando mandos indígenas. Hablar de manipulación o engaño es ser ingenuos o quedarse corto. Estamos ante un fenómeno hartó más complejo que el de un grupo subversivo manipulando indígenas engañados.³⁰⁵

El tono del artículo parece en general de admiración y de simpatía hacia el EZLN, lo cual resulta evidente sobre todo en la adjetivación y en algunas de las construcciones utilizadas (“profesionales de la revolución”, “trabajo clandestino impresionante”, “sin caer en la tentación” de la acción inmediata”, etc.). Lo que quiero decir es que se trataba de periodistas y de autores conocidos pero también de personas que se habían posicionado abiertamente del lado de los movimientos de liberación y que tenían una trayectoria que se cruzaba en Centroamérica. En la página diez del periódico del siete de febrero, casi al final de las entregas sobre la entrevista, se publicó una carta del Subcomandante a Gaspar Morquecho, director del *Tiempo* de San Cristóbal de las Casas.

En la carta hay una comparación explícita entre la labor del guerrillero con la del periodista que me parece importante señalar aquí y que tiene que ver con la construcción del periodista y del fotógrafo comprometido que se impuso en el continente a partir de los años setenta. Escribía entonces el “sup”: “resulta, señor Morquecho, que el heroísmo y la valentía no se encuentran sólo detrás de un fusil y de un pasamontañas, también están frente a una máquina de escribir cuando el afán de verdad es el que anima a las manos que teclean”.³⁰⁶

A nivel general definiría las publicaciones de estos días como un discurso *hacia afuera* que tiene como interlocutor a la sociedad civil y que pasa por diferentes filtros: el movimiento, el Subcomandante, los periodistas, el fotógrafo y, finalmente, el Comité Editorial. El trabajo de Turok sobre Marcos y el CCRI publicado en las páginas del diario sería, según la distinción teórica propuesta por el investigador Jorge Claro, un “retrato fotoperiodístico”. Siendo un género híbrido este tipo de fotorreportaje tiene un propósito informativo pero también de opinión.³⁰⁷ En total se publicaron doce

305 *La Jornada*, 16 de enero de 1994, año diez, núm. 3359, México D.F., pág. 17.

306 *La Jornada*, lunes 7 de febrero de 1994, Año diez, núm. 3381, México D.F., pág. 10.

307 Claro, León Jorge, “Los géneros fotoperiodísticos: aproximaciones teóricas”, en De la Peña Ileri (Coord.), *Ética*,

imágenes, seis de las cuales fueron retratos de Marcos, dos de la Comandanta Ramona y cuatro de milicianos zapatistas. Cabe destacar que el trabajo no fue realizado “en vivo” sino que las sesiones fueron planeadas bajo el consentimiento de los personaje retratados. Elemento, este último, que implica un “grado de dirección” limitado para el fotógrafo y, como contraparte para los retratados, la posibilidad de auto- representarse.

Finalmente, en lugar de privilegiar una descripción de tipo cronológica que creo resultaría pedante, decidí individuar algunos elementos alrededor de los cuales se arma la construcción imaginaria sobre el Subcomandante: el gesto, el pasamontañas, la canana, las armas y el paisaje. Aunque en esta parte del texto he respetado la cronología según la cual se publicaron las imágenes de Turok en el periódico, el corte es más bien de tipo diacrónico. Por último, a pesar de haber decidido concentrarme en este autor y en su trabajo específico, consideré importante en determinados momentos hacer referencia a la obra de otros autores que en los años siguientes realizaron retratos que se volvieron íconos de la lucha zapatista.

En particular mencionaré a los fotógrafos: Pedro Valtierra (1955), Raúl Ortega (1963), Frida Hartz (1960), y Ricardo Trabulsi (1968). La decisión de tomar en cuenta la obra de otros autores depende de la necesidad ya señalada por Burke, y retomada como metodología de trabajo para esta tesis, de ver cómo el mismo sujeto político se representa a través del tiempo. Pasamos entonces a la parte dedicada al análisis más propiamente iconológico y que tiene como objeto las fotografías publicadas en febrero de 1994. Para empezar me parece importante ver brevemente cómo se presentan, a través de los textos y de las imágenes, los entrevistados. Luego habrá que tomar en cuenta algunos elementos icónicos que resultan centrales en la representación del Subcomandante. Se trata, como lo veremos, de símbolos que se refieren al mito, a la historia propia de la organización pero también a la historia nacional y regional de las guerrillas. Como bien lo señala Turok en las entrevistas aquí citadas cuando estamos frente a una imagen nunca hay que olvidarse que se trata de una puesta en escena, de una construcción, en última estancia de una representación.

5.2 El Comité Clandestino Revolucionario Indígena

“*La Jornada* entrevista al Comité Clandestino Indígena” anunciaba la portada del periódico del día 4 de febrero de 1994 e intitulaba: “El pueblo nos ordenó empezar”. “No se solucionarán en 20 – 30 días demandas de 20 o 30 años, advierte (...) Buscará ante instancias internacionales reconocimiento de fuerza beligerante”, se leía entre los numerosos subtítulos. El reconocimiento del EZLN como fuerza

poética, prosaica. Ensayos sobre fotografía documental, Siglo XXI, México, 2008, pág. 164.

beligerante era un elemento central del debate político y tenía que ver con la importancia de nombrar el grupo adecuadamente. Tal reconocimiento implicaba, en primer lugar, la aplicación del derecho de guerra y de los Convenios de Ginebra sobre el respeto del derecho internacional humanitario en zonas de conflicto, a los cuales se hacía directa referencia en la “Primera Declaración de la Selva Lacandona” (ver apartado sobre *La Jornada* del 2 de enero de 1994). De lo contrario, los órganos represores podían seguir actuando sin ningún respeto para las garantías individuales.

Ocultar la existencia de una oposición armada ha sido, de hecho, una constante de la actitud del Estado posrevolucionario. Lo cual se ha traducido en la censura de los medios y en la creación de aparatos estatales y para-estatales (como fue el caso de los “Halcones” en la manifestación del 10 de junio de 1971 o de la “Brigada Blanca” en los años siguientes) dedicados a perseguir las disidencias durante la llamada “guerra sucia”. El 12 de enero de 1994 había aparecido en *La Jornada* un artículo en el que algunos locutores declaraban que el uso del término Ejército Zapatista era prohibido en radio y televisión. Pero apenas unos años antes nunca se habría publicado una denuncia de este tipo en un periódico. Los encargados de dar las noticias declararon entonces que sólo podían usar expresiones como “transgresor de la ley”, “grupo armado” o “delincuentes”, además de que eran “invitados” a trabajar más bien “noticias de color”.³⁰⁸ Pero volvamos a la primera plana del artículo publicado el 4 de febrero. En la columna derecha en alto, al lado del título, estaba un aviso escrito a grandes letras: “MAÑANA: entrevista con el *subcomandante Marcos*”. Me parece importante señalar este elemento porque, aún sin quitarle importancia a la entrevista con los representantes del Comité, que era el foco de este primer artículo, el encuentro con el Subcomandante se cargaba otra vez de expectativas y de curiosidad.³⁰⁹

Abajo del titular *La Jornada* publicaba una de las fotografías de Antonio Turok tomada durante la entrevista. “Los enviados de *La Jornada* con los miembros del Comité Clandestino Revolucionario Indígena”, decía el pie de foto (Imagen 1). En la parte izquierda del encuadre, abajo de un improvisado techo de plástico y en medio de un paisaje silvestre, se encuentran los periodistas y los camarógrafos. Él que está sentado en el piso, más cerca de la cámara del fotógrafo, no se puede reconocer porque su rostro queda cubierto por un aparato de video. Luego se encuentra Blanche Petrich de pie, observando al entrevistado, y el enviado Elio Hénríquez sentado grabando la entrevista en casetes. Al fondo, atrás de este último y parado a un lado de otra cámara de video, está Epigmenio Ibarra aunque tampoco se pueda reconocer claramente. A sus espaldas otro personaje, Philippe de Saint me imagino,

308 *La Jornada*, 12 de enero de 1994, año diez, núm. 3355, México D.F., pág. 16.

309 *La Jornada*, 4 de febrero de 1994, año diez, núm. 3378, México D.F., primera plana.

prendiéndose un cigarrillo.

La imagen está tomada desde un costado de la escena, pero en realidad es sólo una persona la que está sentada sobre un banquito de madera acomodado frente a los periodistas en medio de la espesura silvestre. Se trata en realidad del Subcomandante y no de los miembros del Comité como se señala en el pie. A un lado del Subcomandante, y al fondo del encuadre, está un combatiente zapatista parado cuidando la escena con su fusil en las manos. Cabe señalar que esta fotografía ya no existe más que impresa en el periódico, al menos según la versión de Turok. Yo no he podido encontrar ninguna copia y tampoco el negativo ni en su archivo privado ni en el archivo de *La Jornada*. En el archivo del autor se conservan por cierto algunos retratos colectivos en los cuales aparece el equipo de autores que participaron en la entrevista, el Subcomandante Marcos, *Ramona* y otros 5 zapatistas, posando frente a la cámara.

Cuando hablamos la primera vez del retrato publicado en la portada Turok me preguntó porqué me interesaba tanto. Según él se trataba de una imagen sumamente “aburrída” (“una bola de periodistas entrevistando a otro “babotas”, dijo sarcástico). Me comentó que había tomado esta fotografía porque todos sus colegas le pedían que les sacara su “foto- recuerdo” con el Subcomandante y entonces a él le pareció oportuno hacerlo durante la entrevista e incluyéndolos así a todos. Pero a Henríquez, por ejemplo, le tomó también su foto- recuerdo personal con Marcos. La decisión de publicar la imagen, subrayó el autor, fue de Carmen Lira actualmente directora del periódico. Su elección dependió, según el fotógrafo, de la necesidad del diario de hacerse publicidad, de afirmar “*La Jornada* estuvo aquí”.³¹⁰ La entrevista era un momento histórico que el diario tenía el privilegio de atestiguar, siendo el único medio presente. Se trataba, por supuesto, de un tema muy actual que lo proyectaba a nivel internacional.

Si observamos bien la imagen la escena resulta como partida en dos cuadros, en el izquierdo los periodistas y en el derecho el Subcomandante con el zapatista armado en el fondo. Este último aparece, por cierto, en la mayoría de los retratos de Marcos que Turok tomó este día. ¿Por qué el fotógrafo lo incluyó cuando hubiera podido evitarlo? Evidentemente era un elemento importante en la representación y si observamos el conjunto de imágenes en realidad el Subcomandante casi siempre va acompañado por alguno de sus compañeros de lucha. Así, aunque los guerrilleros que aparecen con Marcos en las fotos estén afuera de foco u ocupen lugares marginales, las imágenes producen finalmente la sensación de que atrás del personaje más en vista hay otros. Que Marcos representa, en

310 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

sentido teatral, una colectividad.

No se trata del típico líder que ocupa la escena para sí, sino que es el pasamontañas más a la vista, la ventana a través de la cual accedemos a este mundo otro que es la guerrilla indígena chiapaneca. En la imagen publicada en la portada del cuatro de febrero todos los personajes, sin exclusión del miliciano armado en el fondo, acaban conformando como un semicírculo que crea la sensación de estar viendo desde afuera un *set* cinematográfico. Donde todos los presentes juegan algún papel en la construcción de la escena. Se trata de algo así como una meta-imagen (una imagen que habla de imágenes) que se refiere al mismo proceso de construcción del discurso visual y hablado del zapatismo. La presencia de las cámaras y de las grabadoras, más allá de ser circunstancial, nos señala en este sentido la importancia de los medios de comunicación.

Ahora bien, resulta que en la imagen hay una persona más con respecto a las que están apuntadas en la acreditación de periodistas que mencioné anteriormente. Se trata del hombre más cercano al fotógrafo en el encuadre, él que queda escondido atrás de la cámara de video. Según Turok esta imagen le creó un problema grave con el EZLN porque en ella aparece el que actuaba como contacto entre el equipo invitado y el movimiento. Marcos, al parecer, atribuyó al fotógrafo la responsabilidad de la publicación. Pero finalmente, el negativo ya no existiría porque, por razones de seguridad, se consideró necesario destruirlo. En este sentido, el fotógrafo actuó entonces cierta “censura” sobre su mismo trabajo. Factor que necesariamente hay que señalar y que siempre existe en la fotografía, a partir de la decisión de sacar o no del cuarto oscuro ciertas imágenes.

Lo que no acabo de entender es cómo el periódico haya podido hacer un “error” que resultaría sumamente ingenuo, sobre todo considerando que los involucrados eran periodistas y autores que tenían una larga trayectoria como corresponsales de guerra. Por otro lado, resultaría absurdo también conjeturar que *La Jornada* tuviera algún interés en delatar a su mismo contacto, poniendo así en riesgo su seguridad personal y perdiendo su canal preferente de comunicación con el movimiento. El hecho que Turok diga que el negativo fue destrozado puede hacernos pensar, entonces, que la versión impresa podría ser retocada respecto al original. La ausencia del negativo impide, en este caso, comprobar si hubo edición o no. Lo que es cierto es que con un pasamontañas este mismo personaje hubiera podido tranquilamente ocultar su identidad, pero no lo hizo consciente que había cámaras a su alrededor.

Volviendo al periódico del cuatro de febrero quiero hablar ahora de otra imagen que se ha vuelto un ícono de la lucha zapatista y que se publicó en el diario de este día. Es un retrato del rostro cubierto de una combatiente en pasamontañas con la caña de fusil en posición de atento (Imagen 2). En realidad

no hay ningún otro elemento, más allá del pie de foto, que deje intuir el sexo de la persona retratada. Pero, tanto el autor (en su libro sobre Chiapas) como el periódico consideraron importante destacar el género a la hora de consignar datos sobre la imagen, Turok la intituló “Mujer zapatista”. El arma de la zapatista marca toda la línea central de la composición, lo cual le confiere claramente un lugar significativo en la representación.

En una de nuestras entrevistas hablamos con el autor de esta imagen, una de las pocas fotografías en vertical que existe en todo el archivo. Este particular dependió según Turok de que al momento de tomarla estaba pensando en una portada. Pero la foto desencadenó una serie de críticas que me parece importante señalar aquí:

Ésta es una de las críticas que yo he recibido, de esta época. Si yo estaba en contra de las armas ¿Por qué tomo esta foto? “Tu estás diciendo que la vía armada es correcta, porque lo estás mostrando”. ¡¿Qué difícil, no?! Porque no puedes decir simplemente “yo estoy atestiguando que hubo un evento en donde se usaron armas” y que tú interpretes que yo estoy en favor de la vía armada [...] Digamos que hubo quien quería que esta foto fuera la portada del libro (habla del libro sobre Chiapas). Hubo quien la quería, entonces ahí yo sí me opuse porque dije “es que para mi, mi libro de Chiapas no tiene que ver con las armas. Tiene que ver con veinticinco años de un territorio que yo fotografié. El cual termina con un levantamiento armado” ... "No, pero que esto es lo que se va a vender" Digo, “Bueno , pero entonces no uses ésta, hay que buscar otra”. En este sentido sí tuve algo que ver con la portada, por ejemplo, del libro de Chiapas. Ellos querían aprovecharse de la euforia del levantamiento y usar esta foto. ³¹¹

Turok señala aquí un punto importante, que es la existencia de un doble discurso con respecto a las armas. De hecho, si por un lado había en la opinión pública y en la sociedad civil la necesidad de criticar su uso, por el otro lado eran un elemento que iba a conferir valor “económico” a las fotos y por ende al reportaje (“esto es lo que va a vender”). En este retrato, como ya lo mencioné para otros del mismo autor (el de *María Cartones*, el de *La Princesa misquita* y el de *Año nuevo en San Cristóbal*), es evidente la utilización de un lenguaje documental que permite la ilusión de la falta de un filtro entre la escena y el espectador. Ilusión reforzada por la mirada de la mujer, directa al foco de la cámara a romper con el encuadre del soporte material.

Como para el caso de la imagen del miliciano zapatista entrando a San Cristóbal el primero de enero de 1994, la mirada de la retratada pone en juego directamente al espectador o al lector ideal del periódico. En esta mirada se materializa finalmente todo el discurso zapatista sobre la dignidad, otro de los discursos desde los cuales el zapatismo se dirigió según Gilly a la sociedad civil y se enfrentó al gobierno. La imagen resulta entonces ser una representación simbólica que a través nada más de tres

311 *Ibidem*.

elementos icónicos (el pasamontañas, el fusil y la mirada) sintetiza todo el discurso zapatista sobre la resistencia y sobre la dignidad. Una “mirada de la dignidad” que se opone a aquella “visión de los vencidos”, para usar el título del famoso libro de Miguel León-Portilla, que ha caracterizado el discurso estatal en su difícil relación con la realidad indígena del país.³¹²

Los ojos y las miradas representan, por cierto, un elemento recurrente del lenguaje zapatista que entra ya a la construcción imaginaria propuesta por los periodistas en esta ocasión. En la última parte de la entrevista con el CCRI publicada el día cinco de febrero los autores del artículo escribieron:

Los muchos pares de ojos que brillan entre la cobertura de lana tejida, con el curioso y ya emblemático pompón sobre la cabeza son muy parecidos. Ojos negros, rasgados. Ojos de cultura maya, ojos de la selva. Miradas escrutadoras de una cultura indígena que, según el comandante *David*, siempre fue para el gobierno mexicano, para el sistema político del país, nada más que una escalera.³¹³

Luego, en la entrevista con el Subcomandante y hablando a propósito de la acción zapatista del 1 de enero de 1994, el guerrillero también le concedió su espacio a la mirada:

la muerte nuestra no existía, hablo pues por los compañeros. Tienen razón los neopositivistas cuando dicen que las cosas existen en tanto que son nombradas. La muerte chiapaneca existe hasta que alguien la nombró, pero ya existe ... Fue hasta que ustedes voltearon a ver, o sea la prensa, que la nombraron.³¹⁴

Resalta en ese texto la importancia que el movimiento atribuía, en ese momento, a los medios considerados evidentemente como otro de los actores involucrados en el conflicto. Finalmente, toda la primera parte del comunicado *Chiapas: el Sureste en dos vientos, una tormenta y una profecía* publicado el 27 de enero era una invitación a mirar, a ver más allá de los datos estadísticos y de las cifras propuestas por las campañas gubernamentales. En este texto el autor acompañaba a un lector imaginario, que venía del “norte, centro u occidente del país” y que se iba a Chiapas para “conocer a México”, en un viaje con imágenes del tipo “vista aérea” sobre esta región del sureste. Señalando a cada momento los “miles de camino” por los cuales “se desangra Chiapas”.³¹⁵

Finalmente, la mirada y el nombrar son dos elementos importantes y estrechamente vinculados en la cultura indígena, particularmente en la lengua. Evidentemente estos mismos elementos resultan herramientas útiles a la hora de dirigirse a la sociedad civil. De hecho es ella, a través de los medios, el

312 León- Portilla, Miguel (recopilador), *La visión de los vencidos*, UNAM, México, 2009. Cabe señalar que la primera edición del libro es de 1959.

313 *La Jornada*, sábado 5 de febrero de 1994, Año diez, número 3379, México D.F., pág. 10.

314 *La Jornada*, domingo 6 de febrero de 1994, Año diez, número 3380, México D.F., pág. 6.

315 García de León, Monsiváis y Poniatowska, *EZLN. Documentos y comunicados 1. 1 de enero/ 8 de agosto de 1994*, Era, México, 2003, Tomo I, pp. 50-57.

interlocutor al cual se están dirigiendo en este momento los zapatistas. Finalmente, la “cómoda oscuridad de los ojos vendados” de las que hablan los reporteros cuando al concluir su trabajo los acompañan de salida de la selva, se refiere metafóricamente a esta mezcla entre falta de conocimiento y voluntad de no ver la situación de la población indígena que el zapatismo había puesto profundamente en crisis con su espectacular acción de enero.³¹⁶ Haciendo una vez más un salto temporal me parecen significativas algunas reflexiones sobre la mirada, y también sobre la imagen, presentes en uno de los comunicados publicados en febrero de 2013. En particular en el que se intitula: “Ellos y nosotros. VI.- Las miradas. 1.- Mirar para imponer o mirar para escuchar.”

Mirar es una forma de preguntar, decimos nosotros, nosotras las zapatistas. O de buscar. (...) Cuando se mira en el calendario y en la geografía, por muy lejos que están la una y el otro, de pregunta, se interroga. Y es en el mirar donde el otro, la otra, lo otro aparece. Y es en la mirada donde ese otro existe, donde se dibuja su perfil como extraño, como ajeno, como enigma, como víctima, como juez y verdugo, como enemigo ... o como compañer@. Es en la mirada donde anida, pero también donde puede nacer el respeto. Si no aprendemos a mirar el mirarse del otro, ¿qué sentido tiene nuestra mirada, nuestras preguntas? (...) pero no sólo importa qué o a quién se mira. También, y sobre todo, importa desde dónde se mira. Y elegir a dónde mirar es también elegir desde dónde (...) Al mirarnos mirar lo que miramos, nos damos una identidad que tiene que ver con dolores y luchas, con nuestros calendarios y nuestra geografía.³¹⁷

Resulta evidente, en esta cita, la importancia asumida por la imagen en el discurso público del zapatismo. Por otro lado, cabe destacar la relación que se establece, en la última frase citada, entre la mirada, la historia y la identidad. Pero volvamos ahora al número del cuatro de febrero donde se publicó otra fotografía, en la que aparecen la *comandanta Ramona* y la periodista Blanche Petrich (Imagen 3). “Ramona” ocupa el lado izquierdo de la imagen. La mujer, con el rostro cubierto por un paliacate y empuñando un fusil frente a sí, mira directo a la reportera que tiene un gesto de la cabeza como para acercarse a escuchar mejor. Frente al fusil de la “comandanta”, la grabadora de casetes de la reportera que la sostiene en su mano junto con una libreta. Es importante señalar que el periódico publicó la imagen con el título “Entrevista” y el pie “La *comandanta Ramona*, durante la entrevista con Blanche Petrich”. Pero aunque la imagen de la “entrevista” apareció en la publicación del día cuatro de febrero la combatiente zapatista fue presentada, a nivel del texto escrito, en el periódico del día siguiente.

316 *La Jornada*, martes 8 de febrero de 1994, Año diez, número 3382, México D.F., pág. 9.

317 Comunicado: “Ellos y nosotros. VI.- Las miradas. 1.- Mirar para imponer o mirar para escuchar”, 6 de febrero de 2013, disponible en la página electrónica: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2013/02/06/ellos-y-nosotros-vi-las-miradas/>, consultada por última vez en julio de 2014.

Ramona, la única mujer y la única monolingüe (tzotzil) del grupo, representa a todas las indígenas de su zona en la comandancia general. Sin hijos, hace mucho que optó entre la maternidad y la vieja carabina que ahora abraza. Pequeñita, con las botas militares llenas de lodo debajo de su falda típica, es una de las más antiguas dirigentes de la guerrilla.³¹⁸

La imagen publicada el cuatro, o al menos su construcción en el texto (el título y el pie), resulta entonces ser verosímil más que real. De hecho, como se destacaba en el artículo publicado el cinco de febrero, en realidad *Ramona* y Petrich necesitaron de una interprete para poder comunicarse. Así, “traducida por una compañera”, la “comandanta” habló de un tema tan trascendental como la participación de las mujeres en el movimiento zapatista. Cabe destacar que la “Ley Revolucionaria de Mujeres” fue una de las primeras emanadas por el EZLN en sus territorios. Esta ley, publicada en diciembre de 1993 en el *Despertador Mexicano* (órgano informativo del EZLN), ponía en luz el problema de la exclusión y de la discriminación de las mujeres adentro de las mismas comunidades indígenas.

Ahí se reivindicaba, por el contrario, la libertad de tener un número de hijos que ellas consideraran adecuado, la posibilidad de participar en los asuntos de la comunidad, el derecho a la educación, a elegir su pareja, a no ser obligadas a contraer matrimonio, a no ser golpeadas o violadas y a ocupar cargos de dirección en las fuerzas armadas revolucionarias.³¹⁹ No resulta nada secundaria, en este sentido, la transformación gramatical a nivel del sustantivo y el uso de aquél “comandanta” que señala el grado militar en femenino (como ya había pasado con las “capitanas” entrevistadas por el enviado Alemán Alemán el 19 de enero).

Porque las mujeres también están viviendo en una situación más difícil, porque las mujeres, las mujeres son ellas que están más explotadas, oprimidas fuertemente todavía. ¿Por qué? Porque las mujeres desde hace tantos años, pos desde hace 500 años, no tienen sus derechos de hablar, de participar en una asamblea. No tienen derecho de tener educación ni hablar ante el público ni tener algún cargo en su pueblo. No. Las mujeres totalmente está oprimida y explotada. Levantamos tres de la mañana a preparar maíz y de ahí no tenemos descanso hasta que todos ya durmieron. Y si falta comida, nosotros damos nuestra tortilla al hijos, al marido. Nosotros exigimos que seamos respetadas de veras como indígenas. Nosotros también tenemos derechos... Y mi mensaje, que como las como las compañeras mujeres están explotadas siente como que no están tomadas en cuenta ellas, como que sienten que están muy explotadas, que ya se decidan a levantar el arma, como zapatista.³²⁰

En la composición de la imagen de Turok las dos mujeres ocupan cada una la mitad del encuadre

318 *La Jornada*, sábado 5 de febrero de 1994, Año diez, número 3379, México DF, pág. 10.

319 García de León, Monsiváis y Poniatowska, *EZLN. Documentos y comunicados 1. 1 de enero/ 8 de agosto de 1994, Fotografías de Paula Haro*, México, Era, 2003, Tomo I, pp. 45-46.

320 *La Jornada*, sábado 5 de febrero de 1994, Año diez, número 3379, México DF, pág. 11.

creando un interesante juego de espejos. Por un lado la mujer occidental, con el rostro descubierto y poniendo bien en vista las herramientas de su trabajo periodístico (la grabadora y la libreta de apuntes). Por el otro lado la comandanta indígena con la cara cubierta en parte por el paliacate y su fusil enfrente, elemento este último que funciona como contraparte de los objetos asociados con la imagen de Petrich. La dos retratadas representan así dos tipos de mujer diferentes, dos tipos de trabajadoras, dos mundos femeninos que conviven en una misma realidad nacional.

Los artículos que contienen la entrevista con el Comité Clandestino Revolucionario Indígena, fueron publicados únicamente en los números del cuatro y del cinco de febrero de 1994 con muchas repeticiones. A pesar de que algunos errores del habla estén transcritos para dar la sensación de veracidad, creo que en realidad el texto está bastante editado para la comprensión del público capitalino (a nivel de uso de los tiempos verbales ésto resulta claro). En la entrevista los otros dirigentes indígenas *Moisés, Javier, Isaac, David y Felipe* hablaron de la propuesta de diálogo, de los mecanismos de decisión internos al movimiento, de su historia, de las reformas al artículo 27, del gobierno de Salinas de Gortari y de la construcción de la autonomía indígena.³²¹

Al “comandante David” los reporteros le preguntaron sobre Marcos y su lugar en la “jerarquía” interna:

- ¿Y del subcomandante Marcos siguen ustedes para arriba? ¿La máxima autoridad son ustedes? - La máxima autoridad es el Comité Clandestino. - ¿Y para abajo les sigue Marcos? - Pues, Marcos es como subcomandante. Marcos tiene la facilidad del castilla. Nosotros todavía fallan un chingo. Por eso necesitamos que haga muchas cositas para nosotros. - ¿Quién manda en lo militar? - La cuestión militar, sobre todo, el subcomandante Marcos ... Nosotros pues más la cuestión política organizativa, pues.³²²

Resulta clara en esta conversación la dificultad existente en los mismos entrevistadores para entender el funcionamiento interno del Ejército Zapatista y el papel que jugaba en el movimiento el Subcomandante. Así el uso de categorías como “arriba” y “abajo”, vinculadas a una concepción piramidal típica de las experiencias armadas anteriores y de la tradición del “caudillismo”, chocaba necesariamente con la concepción comunitaria del entrevistado. Este aspecto representa entonces una clave de lectura propia de los autores al interpretar a Marcos que necesariamente marca la construcción imaginaria que sobre éste se propone en el artículo. Me parece importante señalar otro elemento y es que a pesar de cierta “exaltación” casi romántica del mundo indígena existe como contraparte una construcción que me llama mucho la atención. En el texto que introduce al Comité Clandestino

321 *Ibidem*, pág. 7.

322 *Ibidem*, pág. 11.

Revolucionario Indígena es “acompañado”, así literalmente, por el Subcomandante Marcos.

Luego del viaje en la oscuridad, de un amanecer sin sol, de otra caminata y otra espera, aparecen en medio de la bruma, acompañados por el *subcomandante Marcos* y una columna guerrillera, la misma que el primero de enero tomó la ciudad de San Cristóbal. En un paraje húmedo, las voces amortiguadas por la niebla y los pasamontañas, hablan por turnos, a la manera indígena.³²³

A pesar de que la entrevista con el CCRI represente el centro de esta primera entrega, Marcos resulta constantemente presente y con su “acompañar” acaba jugando un papel central. Esta construcción es reforzada también por el uso continuo que hacen los autores de expresiones como “líder carismático” refiriéndose a su persona. La entrevista del CCRI, como ya lo dije, siguió en el número del cinco de febrero y el artículo de esta segunda entrega se intituló “Para los políticos, el indígena es sólo una escalera: Comité Clandestino”. El tema central fue la posición de los políticos, en particular de los representantes del Partido Revolucionario Institucional, respecto al tema indígena. Los dirigentes zapatistas denunciaban la compra de votos y el trato “como de niños” que se les reservaba por parte, sobre todo, del partido en el poder. Un elemento presente en todas las conversaciones fue la pobreza así como la identificación de la población indígena con “el campesinado”.

Como lo observa Gilly, es justamente esta última categoría la que los legitima como “interlocutores para la negociación estatal”.³²⁴ El texto que introdujo la segunda entrega presentaba al Comité de la siguiente manera:

Son la cúpula del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Más bien parte de una cúpula colectiva, muy numerosa, según lo que ellos dicen, dividida por etnias y regiones, y elegida por la base. Seis de ellos – la comandante *Ramona*, los comandantes *David*, *Javier*, *Moisés*, *Isaac* y *Felipe* – hablaron con *La Jornada*. Ante los cuatro pasamontañas azul eléctrico y dos paliacates rojos – los seis comandantes del CCRI – se cuadra el subcomandante Marcos, alto mando militar del EZLN. Ante ellos, que cambian el bastón (de mando) por sus carabinas y rifles, la columna guerrillera presenta armas en formación. Pero ellos, a su vez, según una tradición milenaria que ha logrado sobrevivir, no dan un paso sin consulta popular [...] El traslado a la profundidad del territorio zapatista, en la selva, demandó una compleja operación de seguridad ideada por el subcomandante *Marcos*- Los traslados principales se hicieron de noche. O si aún hay luz del día, con una orden que suena a amable invitación: “ahora va a dormir un rato, a cerrar los ojos”. Son varios los retenes que se abren silenciosamente o con una orden apenas susurrada: “¿Quién vive?”, pregunta una sombra. “La patria”, responde otra sombra.³²⁵

El tono de la descripción es solemne y la última orden (*¿Quién vive? - La patria*) dice mucho

323 *La Jornada*, viernes 4 de febrero de 1994, año diez, núm. 3378, México DF, pág. 6.

324 Gilly, Adolfo, *Historias clandestinas*, La Jornada ediciones, México, 2009, pág. 242.

325 *La Jornada*, sábado 5 de febrero de 1994, Año diez, número 3379, México DF, pág. 10

acerca de la inscripción, operada por los mismos autores del artículo, del proceso chiapaneco adentro del marco constitucional. En este sentido, el artículo contribuye a alimentar este discurso a nivel de la opinión pública. En general podríamos decir que las imágenes no cumplen aquí una función ilustrativa en el sentido de que los temas presentes en el texto no necesariamente son ilustrados a través de una foto. Pero, ésto sí, no hay ninguna imagen de las que se publicaron donde se encuentren los seis comandantes entrevistados (Ramona, David, Javier, Moisés, Isaac, Felipe).

Más aún, no existe una sola foto de los cinco hombres que participaban en este momento en el mando colectivo. Sin embargo, en el archivo del periódico y del autor he encontrado un retrato en color de tres de los comandantes, con sus pasamontañas azul eléctrico y los paliacates rojos al cuello (Imagen 4). Los troncos de tres árboles cubren las espaldas de los retratados mientras él que ocupa el lado izquierdo del encuadre levanta la caña del fusil en diagonal. Una ranura y la vegetación resplandeciente hacen de fondo mientras la neblina sube desde las montañas. Se trata de una imagen de gran impacto visual en la cual el azul, el rojo y el verde crean un efecto estéticamente significativo.

De por sí *La Jornada* nunca ha publicado mucha foto en color y esta imagen sólo ha sido usada en publicaciones posteriores, más bien en versión blanco y negro. Sin embargo, en el archivo del periódico existe una copia en color lo cual deja suponer que esta imagen fuera parte del paquete de fotografías enviado al Comité Editorial. Me pareció importante hacer referencia a ella aquí (aunque se trate sólo de un ejemplo) para que se tenga una visión más compleja del trabajo de Turok en esta ocasión, de lo que se publicó y de lo que no se publicó. De hecho cotejar lo que fue publicado con las imágenes que fueron descartadas permitiría darnos una idea más exacta de la línea editorial. Elegir o, por el contrario, descartar ciertas imágenes significa de hecho construir determinado tipo de discurso o establecer el peso que cada personaje tiene en la lectura propuesta por el periódico.

Depende, finalmente, del tipo de mensaje que se quiere transmitir sobre el problema, de la opinión que se quiere crear al respecto. En este sentido cabe señalar una vez más como límite de esta parte de la investigación la imposibilidad de reconstruir el paquete original enviado por el fotógrafo. Sin embargo, gracias a la revisión del material disponible en el archivo del autor se puede tener una idea más completa del tipo de imágenes que pudo integrarlo. Más adelante volveré sobre imágenes que retratan a *Ramona* y a otros zapatistas pero consideré importante ver primero que todo cómo el periódico presentaba en este acto inaugural a este otro sujeto colectivo tan importante involucrado en la entrevista y, sin embargo, excluido de la construcción visual propuesta.

5.3 El Subcomandante Marcos

Resulta claro que esta puesta en escena para los medios resultaba sumamente importante para el conflicto y alrededor del encuentro se habían creado muchas expectativas en el público, sobre todo, alrededor del portavoz del movimiento. En este sentido me parece significativa una reflexión del que con el tiempo se convirtió en el “retratista oficial” de Marcos, el fotógrafo Raúl Ortega. Cuando nos encontramos en San Cristóbal de las Casas para hablar acerca de su trabajo, central para el caso del archivo de *La Jornada*, Ortega atribuyó la importancia que asumió el personaje Marcos más a las expectativas del público y al racismo de la sociedad mexicana que al Subcomandante mismo.

Yo creo que hay algo terrible en la sociedad mexicana, o más allá de las fronteras de pronto, que es que uno no se puede creer que alguien que no sea mestizo o blanco pueda ser un dirigente. El tipo estudiado, que aparentemente es el tipo de los ojos bonitos, que habla bien, el que hace poesía, el que es el guerrillero político, el poeta ... ¿Pero, cómo puede ser posible que un indígena, al que vemos generalmente menos, pueda ser jefe? No. Entonces a partir de ahí descalificas y aunque haya alguien mayor en jerarquía lo descalificas. Y lo había, no uno sino un Comité ... Se vuelve importante el que tu crees que es importante, al que le das la voz, al que le das la imagen, al que lo dice bien, al que lo dice parafraseando ... Creo que es una decisión que hicieron los medios, que hicimos los fotógrafos, que hicieron los escritores, que hicieron los periodistas, y que poco a poco fue minimizando la figura de un Ejército Zapatista, de un Comité Clandestino Revolucionario Indígena ... Y también, era más fácil, cuando en cierto momento quisieron, atacar a este hombre mestizo que no era indígena... entonces bueno, que tan real y que tan irreal era ... Creo que tiene que ver con el racismo que tenemos, hacia nosotros mismos hacia nuestra gente. Yo insisto sobre las expectativas del público.³²⁶

Existe en este discurso una contradicción evidente . De hecho Ortega atribuye la construcción de Marcos como líder a las “expectativas del público” pero al mismo tiempo habla de la responsabilidad de los medios, de los fotógrafos y de los reporteros en minimizar la figura del Comité dándole más peso al “pasamontañas de nariz pronunciada”. El fotógrafo sostiene que Marcos como portavoz evidentemente funcionó y por ésto lo dejaron ahí (al menos hasta 2014). Pero en la entrevista insistió mucho sobre lo absurdo de que nadie creyera a lo que decían los zapatistas y el Subcomandante mismo de que había una dirigencia, una comandancia, un Comité y que él sólo era el vocero. Sin embargo fue gracias a este personaje que todo el mundo volteó hacia Chiapas, concluyó el fotógrafo.

Ahora bien, en el número del cinco de febrero *La Jornada* publicó en primera plana el primer retrato “autorizado” del Subcomandante Marcos (Imagen 5). Esta fotografía es sólo una de las muchas imágenes que existen en el archivo. Turok aprovechó lo más que pudo el momento sacando tiras

326 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Raúl Ortega en el restaurante del Hotel Casa Vieja (San Cristóbal de las Casas, Chiapas) el 14 de enero de 2013.

completas de rollos con Marcos mientras habla o mientras piensa a la pregunta que se le hizo. Para que el lector tenga una idea del trabajo de Turok decidí abrir este capítulo con una de las hojas de contacto con el material de la entrevista a las que tuve acceso en su archivo. Pero la “imagen primera”, la que fue escogida por el periódico para la construcción del personaje a nivel público, fue un retrato con Marcos en el centro del foco, sentado y levantando la mano izquierda. En medio del ambiente silvestre y al lado del tronco de un árbol, está sentado “el sub” quien se ve desde la cabeza (cuyas extremidades inferiores quedan afuera del encuadre) hasta los muslos.

Marcos está evidentemente sentado frente a la cámara, y si observamos bien la imagen nos damos cuenta de que se trata de la misma escena de la fotografía de la portada del cuatro de febrero, donde aparecían los protagonistas durante la entrevista, tomada esta vez desde otro ángulo. Marcos tiene su paliacate al cuello y una canana de tiros cruzada sobre el pecho. Arriba del rompe-vientos lleva puesto un poncho negro típico de la cultura “Chuj” (pueblo maya ubicado en México y Guatemala), es decir que está vestido exactamente igual a como había aparecido el primero de enero desde el balcón del palacio. Bajo el brazo izquierdo, aparentemente fijada al cinturón, tiene una bolsa para binoculares y bajo el derecho luce unos cuantos cartuchos más. Marcos lleva dos relojes, uno en cada muñeca y se nota una ametralladora colgando de la cintura sobre el flanco izquierdo, aunque queda apenas visible porque está ajustada hacia atrás.

El Subcomandante tiene la mano derecha apoyada sobre el muslo mientras levanta la izquierda en un gesto que casi parece saludar. Sus ojos no miran al foco de la cámara sino que están volteados hacia la derecha del encuadre (para el observador). A sus espaldas, queda vigilando el mismo miliciano presente en todos los retratos, otra vez afuera de foco, con su fusil en las manos y la mochila puesta sobre los hombros. Atrás de él una pared natural de piedra y, casi al extremo izquierdo de la foto, el tronco de un árbol acaba marcando una línea vertical. Aún más al fondo, esta vez en la parte derecha del encuadre y a espaldas de Marcos se logra entrever (a la altura de su codo izquierdo) el techo de plástico de un campamento y la silueta de otro zapatista.

El título con el cual se presentó el artículo publicado este día fue “*Marcos: obligamos al gobierno a dialogar*”. En la introducción a la entrevista, siempre en primera plana y publicada junto con la imagen, empezaba su descripción:

Es el estratega militar y también el vocero e interprete de los zapatistas, el *subcomandante Marcos*, sólo mirada y voz: “como nunca, ahora que se viene el diálogo, el Ejército Zapatista necesita de la sociedad civil. Dependemos del resto del país”.³²⁷

327 *La Jornada*, sábado 5 de febrero de 1994, Año diez, número 3379, México DF, primera plana.

Es interesante esta primer imagen literaria del Subcomandante: “sólo mirada y voz”. Efectivamente el pasamontañas de Marcos es el único que tiene dos agujeros, uno para los ojos y otro para la boca. Al mismo tiempo cabe destacar que el diálogo, la comunicación y la palabra son, sin lugar a duda, el elemento central de toda esta primera plana. En el pie de la foto de Turok se leía: “Si el gobierno tiene éxito en aislarnos, los compañeros preferirán aventarse al río que entregar las armas”, escrito así entre comillas. A la imagen fija del Subcomandante con su gesto comunicativo se suma entonces este pie que le “confiere voz” al retratado.

Pero antes de seguir con el análisis iconológico, me parece importante señalar algunos puntos. Primero que todo, quiero insistir en que Turok venía con cierta idea propia sobre el conflicto en Chiapas que dependía también de su experiencia en Centroamérica. Su punto de vista, como para cualquier otro autor, era en este sentido necesariamente sesgado. Por sus convicciones personales pero también por sus referentes visuales. Sin embargo, su grado de dirección y de control autoral eran relativos porque había sido llamado por el EZLN y además sólo haría una primera selección del material, luego era el periódico que se encargaba de elegir y editar.

Hablando del género retratístico el historiador inglés Peter Burke observaba como “los accesorios representados junto a los modelos refuerzan por regla general esa auto-representación.” Al grado que “Dichos accesorios pueden ser considerados *propiedades* del sujeto en el sentido teatral del término”.³²⁸ En este sentido también, al presentarse frente a la cámara con determinados objetos el ex-vocero zapatista se auto-representaba. El escritor y periodista español Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) en 1999 realizó una entrevista a Marcos que se volvió muy famosa al ser publicada con el título *Marcos, el señor de los espejos*, definido por el mismo autor como un “panfleto”.

Vázquez Montalbán le hizo entonces unas preguntas que me interesan aquí particularmente. El escritor quiso saber si cuando hablaba como portavoz y se dirigía a otro público, al público externo, hablaba de la misma manera que cuando estaba con el mando guerrillero o con los indígenas del EZLN. Marcos contestó entonces:

No. Se habla diferente cuando se habla hacia adentro y cuando se habla hacia fuera. Es más difícil hablar hacia fuera porque tenemos que traducir el lenguaje o el código básico de las comunidades para utilizarlo en el intercambio con el exterior. Por eso nos esforzamos de tener un lenguaje hacia la comunidad internacional, otro hacia la comunidad nacional, un lenguaje hacia los políticos, otro hacia la sociedad civil, pero siempre siendo fieles al lenguaje interno.³²⁹

328 Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Madrid, 2001, pág. 31.

329 Vázquez Montalbán, Manuel, *Marcos el señor de los espejos*, Aguilar, México, 2000, pág. 140.

La entrevista de febrero tiene entonces que ser leída necesariamente como un discurso *hacia afuera* que tiene como interlocutor la sociedad civil, la comunidad nacional e internacional. Sin embargo para hacerlo utiliza elementos de éste que coinciden a veces con el lenguaje *hacia adentro*. Es importante tomar en cuenta que existe un sector específico de la sociedad civil mexicana al cual se dirige el zapatismo a la hora de escoger el periódico para la entrevista, se trata del sector ubicado en la capital. De hecho *La Jornada*, a pesar de tener algunas ediciones locales, ha nacido y sigue siendo un diario radicado en la Ciudad de México y particularmente entre el sector estudiantil, universitario e intelectual. En muchos lugares de la República ese periódico no se encuentra en los puestos o a veces llegan muy pocas copias.

Un elemento importante del texto que acabo de citar es que, según Marcos, el lenguaje *hacia afuera* sigue siendo “fiel” al lenguaje interno. Por cierto, a nivel visual este lenguaje se arma alrededor del manejo de ciertos símbolos, casi nunca nuevos sino que la mayoría de las veces re-interpretados, que el Subcomandante literalmente viste y ostenta. Según Marcos, en la entrevista con Montalbán, el manejo de los símbolos es una “herencia” del contacto con las comunidades. Las asambleas comunitarias, los actos religiosos, incluso los casamientos, contienen una gran cantidad de símbolos que se articulan de una forma más o menos compleja, y que se pueden ver como “teatralidad” y como “histrionismo” explicaba Marcos. A propósito del problema de la “puesta en escena” Montalbán subrayaba como el término “teatralización” no debía ser confundido en su opinión con el de “falsificación”.

De acuerdo con esta posición Marcos define más bien la “teatralización” como “un intercambio de nuestra representación, dando a la palabra representación el sentido de expresión de una identidad”, e insiste en que “las ceremonias religiosas, las ceremonias deportivas, las ceremonias militares, todo eso se fue construyendo a lo largo de los años. Es una forma teatral, no una forma de disimular”.³³⁰ Pero del otro lado de la cámara que lo retrató en esta ocasión se encontraba un autor que tenía un importante trabajo sobre la cultura indígena chiapaneca, especialmente las ceremonias religiosas y los carnavales. Pero además Turok, sin que ésto desemboque en una contradicción, es un fotógrafo documental que se considera “muy brechtiano” en la construcción y la creación de imágenes. Que cree que “hay que manipular para llegar a un fin” y que no cree en la espontaneidad de las imágenes. Que admite que para haber llegado a una fotografía antes en realidad “fueron muchas horas de muchas cosas” en su cabeza.³³¹

330 *Ibidem*, pág. 170.

331 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

Antes de seguir con el análisis de algunos elementos icónicos que me parecen significativos en la construcción del Subcomandante interpretado por la cámara de Turok quiero subrayar que al momento de posar frente a la cámara con estos símbolos el Subcomandante se auto-representa. O más bien los zapatistas se auto-representan a través de ciertos símbolos que el personaje Marcos viste representando así el “guerrillero zapatista ideal”. Por supuesto la elección de éstos debe de haber sido el resultado de un proceso colectivo y no de una decisión individual, lo mismo dígame por el contenido de la entrevista. Es en el manejo de los símbolos donde este primer acto comunicativo establece una relación importante del movimiento tanto con la historia nacional como con la regional, con respecto a las cuales marca toda una serie de rupturas y de continuidades.

5. 4 El gesto

A la hora de pasar a analizar los gestos que caracterizan al personaje Marcos cabe mencionar la obra de André Chastel, historiador del arte francés, cuyos trabajos académicos llevan a cabo la interpretación de las obras a partir de la gestualidad presente en ellas. Este elemento se encuentra, según el autor, al centro de la representación y para explicar el fenómeno Chastel recupera el espíritu de la retórica antigua, la importancia del gesto y su valor de signo, de lenguaje no verbal. Así, por ejemplo, en el arte de la elocuencia el gesto funcionaba como un verdadero alfabeto y como código de composición del discurso. En este sentido el movimiento o, al revés, las actitudes hieráticas y estáticas resultan ser para el autor atributos que van a completar el “estereotipo”.

Los gestos expresivos – escribía el historiador francés - son uno de los grandes medios que el pintor tiene a su disposición para suscitar reacciones comparables a las de lo vivido. Al lado de la perspectiva, que ejerce una especie de coacción perceptiva en favor del espacio, debemos considerar el efecto fisiognómico, en lo esencial fundado en los gestos, como una segunda perspectiva, una perspectiva psíquica, psicofisiológica si se quiere, cuyas modalidades debemos indagar.³³²

Turok sostiene que al retratar a Marcos, éste estaba gesticulando todo el tiempo mientras hablaba. Esta sería una característica suya, de “show-man” como dijo el fotógrafo con tono crítico. Las manos fueron lo que más le llamó la atención cuando volvimos a observar juntos las hojas de contactos con la serie de retratos impresos: “Es él que es muy expresivo con sus manos, muy finitas. No se ve que él entrene mucho o que limpie las armas mucho”, dijo con cierto sarcasmo.³³³ Lo que me parece cierto es que el retrato del Subcomandante expresa un acto comunicativo que supone la presencia de otra

332 Chastel, André, *El gesto en el arte*, Ediciones Siruela, Madrid, 2004, p. 22.

333 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 12 de noviembre de 2011.

persona, factor que contribuye a la ilusión de encontrarse frente a la escena. Las manos y la mirada juegan entonces un papel clave en la representación de este guerrillero como hombre no sólo de armas, sino de diálogo, un sujeto político más en el amplio y variado panorama contemporáneo. Un “guerrillero político” como lo describe el fotógrafo Raúl Ortega.

Curiosamente el interés para las manos es algo que el fotógrafo Rodrigo Moya observaba con respecto al Che Guevara cuando le sacó una serie de fotografías durante una reunión que tuvieron en el Ministerio de Economía (1964).

Las manos del Che Guevara no eran las de un guerrero, ni las de un proletario o un hombre cualquiera. - afirma Moya - Eran manos grandes, blancas y hermosas, de dedos alargados y uñas finas y cuidadas que se movían con pausas de artista y la seguridad del caudillo. Tenían un aire de grande nobleza, lejos de la leyenda del guerrillero universal que proclamaba encender cien Vietnam para acabar con el imperialismo. Con esas manos largas de pianista que lo mismo habían operado heridos que matado enemigos, encendió su puro incontables veces, y las movió con hipnótica fuerza expresiva cuando describía con su pluma las maniobras que hizo montado sobre una mula, para burlar el ataque de un avión que descargó sus ametralladoras en uno y otro pase, sin haberlo podido abatir. Sobre sus manos enfoqué mi lente y logré, con las placas que me restaban, imágenes íntimas y sin artificios del hombre que aún vive en el corazón de millones de rebeldes.³³⁴

Cabe recordar que los asesinos del guerrillero latinoamericano le cortaron las manos cuando lo capturaron en Bolivia, al parecer para confirmar su identidad. Pero, volviendo a los retratos del Subcomandante que se publicaron en febrero de 1994 hay que subrayar la falta de hieratismo, lo cual crea la sensación de estar frente a una conversación informal. En este sentido la serie sobre Marcos recuerda mucho a la del comandante Tomás Borge que el mismo fotógrafo tomó en la Nicaragua sandinista. Es interesante observar el punto de vista escogido, no en picada sino casi en el mismo plano, elemento que crea la ilusión de cierta cercanía, no sólo física sino ideal también, con el personaje retratado.

Ahora bien, los gestos se transformarán en un elemento central en la representación de Marcos, como es para el caso de la famosa imagen de Ortega en la que el Subcomandante está levantando el dedo medio de su mano (Imagen 6). En 1994 Raúl Ortega era corresponsal del periódico *La Jornada* y desde los primeros días del conflicto estaba enviando imágenes de los guerrilleros zapatistas. Aunque no me detendré mucho sobre este punto, creo que valdría la pena una comparación entre el trabajo de estos dos autores, así que me pareció importante señalar algunos elementos. Primero que todo hay que tomar en cuenta que Raúl Ortega pertenece a una generación de fotógrafos que no vivió su formación

334 Moya, Rodrigo, *Foto Insurrecta*, El Milagro, Italia, 2004, pág. 204.

con aquél espíritu gremial y colectivo que caracterizó a la de Antonio Turok y de Marco Antonio Cruz.

En ocasión de nuestro encuentro Ortega ha subrayado, por el contrario, la falta total de vínculos con los otros fotógrafos y también con los de la generación anterior. Este autor empezó colaborando como administrativo en *Unomásuno*, luego se formó como fotógrafo adentro del mismo periódico y finalmente acabó entrando a trabajar para *La Jornada* en 1986. En 1994, a raíz del levantamiento se fue a Chiapas y de ahí hubo un vuelco en su vida. Él mismo admite que en un primer momento no se sentía preparado para ir a cubrir un evento de esa magnitud. Cuando llegó a Chiapas se dio cuenta que como él había muchos otros jóvenes autores que habían sido enviados allí y nadie tenía experiencia en zonas de guerra. De acuerdo con la opinión de Turok, según Ortega también ésto representaba un elemento más de peligro en una situación de por sí complicada.

Ortega hizo referencia también a la entrevista publicada en febrero con las imágenes de Turok. Siendo fotógrafo de planta del periódico y corresponsal en San Cristóbal, señala el autor, la elección de Turok por supuesto que le sorprendió. Sin embargo, como él mismo dijo, en ese caso no se trataba de una decisión del diario a la que se podía apelar sino que era el mismo Ejército Zapatista el que dictaba las condiciones. Así, luego de estar yendo y viniendo de Chiapas durante meses Ortega tomó una decisión personal y con sus propios recursos se fue a cubrir un tema que le “llamaba mucho la atención”. Frente al cual, como dijo en la entrevista con Luis Jorge Gallegos, tuvo una “genuina reacción de fotógrafo de prensa”. El trabajo de Ortega representa una parte muy importante del archivo de *La Jornada* sobre el conflicto chiapaneco y especialmente sobre el Subcomandante Marcos.

Este fotógrafo representa un caso especial porque es el que estuvo conviviendo más tiempo al lado de Marcos y quien, por ende, logró retratarlo de la manera más “intima” y “privada”. Gracias al hecho que se juntaron sus intereses con los del periódico, Ortega se quedó dos años trabajando en el estado del sureste. Pudo entrar a la selva, según el mismo me dijo, porque venía de un medio que “le daba la voz” a los zapatistas. La colaboración entre el autor y el diario resultó finalmente, según Ortega, en que fueran “dando una postura, por principio editorial y por principio personal, de lo que era un movimiento de este tipo”. A nivel general el autor considera que para el caso del zapatismo es evidente como los fotógrafos y algunos medios “contribuyeron a difundir una palabra y una idea de igualdad y de justicia nuevas”.

Volvamos ahora al mencionado retrato de Marcos con su dedo medio. Ortega le tomó la foto durante los días de preparación del Aguascalientes (1994). El fotógrafo venía siguiendo al guerrillero por todas partes y cansado de la situación Marcos le envió el universalmente conocido mensaje no

verbal. Se trata evidentemente de un gesto considerado impropio sobre todo para una figura política pública. Pero en la imagen el Subcomandante en realidad no envía el mensaje ni al fotógrafo ni al público, sino que voltea el medio hacia sí. Pero curiosamente Marcos envía el gesto hacia su misma persona. El dedo irreverente acaba así invitando al observador a quitarle la carga de mito al personaje, a lo que representa. Según Ortega el gesto es un símbolo de la “irreverencia al poder” y al parecer no fue tan sencillo, en su momento, lograr que la imagen se publicara. Es curioso porque en la construcción visual de Rafael Sebastián Guillén en la revista *Proceso* de agosto de 1995, el profesor universitario también aparece gesticulando y haciendo señas del lenguaje callejero, cuando esta imagen de Ortega ya era conocida.

Pero volvamos ahora al artículo de febrero de 1994 donde la llegada del Subcomandante como de todo héroe enmascarado que se respete, es reconstruida por los autores como algo sorprendente. Le esperaban de un lado de la montaña y él llegó del otro. El tema del diálogo les pareció lo que más le preocupaba al que insistían indicando como “jefe” o “líder militar”, y que a cada rato debía acomodar “el agujero de la boca de su pasamontañas para dejar pasar la voz”. Los enviados calculaban que tenía unos cuarenta años, ojos castaños claros - “no verdes” especificaban -, “sangre fría y buen humor”. Tal cual la descripción publicada en la columna de la primera plana del número del seis de febrero. A la pregunta de si venía de la generación de 1968 el entrevistado desmintió afirmando que era más joven y que su formación se había dado con los fraudes electorales, el más escandaloso el de 1988.

Definitivamente es un chocarrero este *subcomanche*. Lector atento de Monsiváis, Aguilar Camín, Krauze. Cuidadoso de la imagen que proyecta: “Mira lo que cargo, y dicen que los jefes vamos mejor armados que los combatientes” y saca de la funda la carabina calibre 22. Viejita pero cuidada. Los cartuchos rojos como pilas *Eveready* que lleva en la canana son sus proyectiles. Cualquiera de su escolta va mejor armado que él (...) Sólo que no menciona el otro pistolón que lleva al cinto, ese sí amenazador. Otro detalle: fuma pipa [...] Y es, desde luego, lector de *La Jornada*. Manda recados al cartonista *Magú*, “una mentada de madre”. Al fotógrafo Pedro Valtierra, de *Cuartoscuro*, en respuesta a su petición de un destape en exclusiva en *El Correo Ilustrado*, le manda decir que “ya mero la fecha”.³³⁵

La antioleminidad del guerrillero parece transferirse a los reporteros que se refieren a Marcos con términos, como “chocarrero” o “subcomanche”, difíciles de atribuir a un “jefe militar” o a un líder político. Pero los enviados hacen hincapié también en la imagen del intelectual, que fuma la pipa y que es atento lector del periódico. Los mensajes que envía a *Magú* y a Valtierra me interesan particularmente. Ya mencioné la construcción del Subcomandante en las primeras caricaturas de *Magú* así que no es de sorprenderse que el guerrillero estuviera molesto con el dibujante. Por otro lado, la

335 *La Jornada*, domingo 6 de febrero de 1994, Año diez, número 3380, México DF, pág 6.

referencia a *Cuartoscuro* se entiende porque la elección del EZLN recayó más bien sobre la agencia *Imagen Latina*, que como ya lo analicé en el segundo capítulo tuvo mucho que ver con Pedro Valtierra y su agencia fotográfica.

Valtierra hasta escribió una carta, que fue publicada en el periódico, en la que sostenía la importancia de su presencia en la selva al mismo tiempo en que expresaba su inconformidad con la decisión del zapatismo de elegir Antonio Turok como fotógrafo. Ya que menciono este autor me parece importante señalar que fue Valtierra quien hizo del detalle de la pipa y del gesto de fumar un elemento gráfico central en la representación del Subcomandante y en la construcción de su ícono (Imagen 7). Ernesto Che Guevara se tomó una foto fumando el puro mientras estaba en la clandestinidad y el mexicano Rodrigo Moya ya había realizado una serie de retratos del mismo guerrillero mientras fumaba posando para él en la oficina del Ministerio de Economía (Imagen 8). Sin embargo en los primeros retratos del Subcomandante que tomó Turok, tanto los que fueron publicados como los que se conservan en el archivo, no aparece ninguna pipa a pesar de la presencia de este detalle en el texto escrito.

Sólo para hacer otro ejemplo, el guerrillero guatemalteco Mario Payeras en uno de los pocos retratos conocidos fue fotografiado justo mientras fumaba su pipa (Imagen 9). El tabaco, y sobre todo su falta, ha sido un tema recurrente en las memorias de las guerrillas, en particular de los textos de Payeras. Lo mismo pasará con la correspondencia y los documentos del Subcomandante. El gesto de fumar la pipa acaba siendo así un elemento de la representación que concurre a la creación del ícono y por ende del estereotipo. En la citada imagen de Valtierra el Subcomandante ya no habla ni gesticula con las manos sino que tiene la pipa en la boca, mientras el humo acaba cubriendo la mirada.

Pero la puesta en escena para la primera entrevista concedida a la prensa en febrero de 1994 seguía mientras Marcos hablaba de las fuentes de inspiración del movimiento. Un grupo de integrantes del EZLN realizaba ejercicios de “adiestramiento” y de “orden cerrado”, como dice el pie de la imagen publicada en la página seis del periódico del cinco de febrero (Imagen 10). Se trata de una fotografía que, en mi opinión, se inscribe claramente en la tradición representativa de la cultura guerrillera y que servía como acto de “demostración de fuerza”. Era un momento importante de las entrevistas pero también de los eventos masivos de las organizaciones armadas. Un ejemplo conocido de imágenes de eventos de ese estilo sería la serie de fotos de las Fuerzas Especiales del EPR en Morazán (Salvador) que se conserva en el Museo de la Imagen y de la Palabra (Imagen 11). Raúl Mijango, ex- dirigente del FMLN, las ha reproducido en su libro de memorias, donde el episodio es contado en todos sus

pormenores.³³⁶

Así por un lado la palabra y la comunicación parecen el elemento central en la construcción de este “nuevo líder”, el de las armas resulta un elemento imprescindible de la representación gráfica y uno de los temas más recurrentes de toda la entrevista. En particular del número del seis de febrero que contiene la segunda entrega de la entrevista con el Subcomandante. El artículo se intituló entonces: “Ellos dijeron: *la muerte es nuestra ahora decidimos cómo tomarla*”. La fotografía publicada en primera plana es un acercamiento (*close up*) de tres cuartos con el pasamontañas de Marcos que ocupa casi toda la superficie de la imagen y el pie: “Uno de la inmensa cantidad de tres ladinos del EZLN”. Sólo una mirada sonriente y cómplice, un paliacate que sale del cuello del impermeable y el dedo índice de la mano izquierda a acomodar el agujero del pasamontañas en correspondencia de la boca (Imagen 12). “Marcos es un enigma que goza siéndolo”, observaban los periodistas, y continuaban citando al mismo “sub”: “Marcos no se quién es ... un pasamontañas de nariz pronunciada. Puede ser cualquiera”.³³⁷

5. 5 Las cananas y el pasamontañas

Retomaré ahora dos elementos icónicos centrales en la representación del ex-portavoz zapatista, la canana de tiros y el pasamontañas. La atmósfera de complicidad y de informalidad de la entrevista de febrero de 1994 fue resumida por los autores en la descripción del encuentro “casi como de viejos amigos”. En la entrevista con este personaje “antisolemne”, como le definieron Petrich y Henriquez, “hubo análisis militar, discusión política, confesiones personales, reclamos a la prensa y muchas anécdotas de la toma de San Cristóbal de las Casas”.³³⁸ Es curioso porque la “antisolemnidad” fue una característica que, como ya lo señalé, el periodista John Reed le atribuía a Villa. Al parecer era un rasgo de su personalidad que contribuyó a construir su imagen carismática. Pero el Villa de Reed era en realidad un personaje complejo en el que convivían al mismo tiempo el héroe y el villano.

Pero desde esta primera entrevista el paralelo empieza a ser más bien entre el Subcomandante Marcos y Emiliano Zapata:

Sarcástico y medio poeta, con una canana de tiros de carabina cruzada sobre el poncho negro, el líder militar del EZLN irá al diálogo sólo si su mando superior así se lo ordena. Pero no deja de pensar en lo que, nos dice, son sus “fantasmas”: Chinameca y la imagen de

336 Mijango Raúl, *Mi guerra (Testimonio de toda una vida)*, El Salvador, Impresa Laser Print, 2007, pág. 269. Las imágenes se puede consultar en la página electrónica del Museo en la sección *Fototeca - Colección Guerra Civil*, y son catalogadas como anónimas: <http://museo.com.sv/es/>.

337 *La Jornada*, domingo 6 de febrero de 1994, Año diez, número 3380, México DF, primera plana.

338 *La Jornada*, sábado 5 de febrero de 1994, Año diez, número 3379, México DF, pág. 6.

Venustiano Carranza a espaldas del presidente Carlos Salinas a la hora de anunciar su amnistía.³³⁹

Aquella “canana cruzada sobre el pecho” presente en la imagen publicada el cinco de febrero y retomada en el texto es, sin lugar a dudas, una referencia simbólica sutil a los héroes revolucionarios, como en algunos conocidos retratos de Zapata y de Villa o de los combatientes zapatistas que se han vuelto íconos de la historia nacional (Imagen 13). El paralelo entre Zapata y el “sup” se hace más explícito en el fantasma nombrado por Marcos y que es el asesinato del líder revolucionario. De hecho Chinameca es el nombre de la hacienda en el estado de Morelos donde fue asesinado por traición Emiliano Zapata el 10 de abril de 1919, luego que Jesús Guajardo (oficial a las órdenes de Pablo González, uno de los generales de Carranza) simulara un distanciamiento con el carrancismo y un acercamiento con Zapata. Así, si Salinas se cobijaba bajo la imagen de Carranza, Marcos lo hacía bajo la del líder sureño. Los zapatistas interpretaron el acto del entonces Presidente como una amenaza, ni tan velada, visto que Carranza participó en la decisión de matar al caudillo.

Cabe recordar aquí que el carrancismo, el villismo y el zapatismo fueron las tres grandes alas del movimiento revolucionario que inauguró el siglo XX. El tema político más importante sobre el cual se opusieron el carrancismo y el zapatismo fue la posición del segundo en favor de elevar a preceptos constitucionales los principios del Plan de Ayala (28 noviembre de 1911). El carácter revolucionario de ese Plan estaba determinado, según el historiador Gilly, por dos aspectos fundamentales. Primero que todo por plantear la nacionalización de todos los bienes de los enemigos de la revolución. En segundo lugar por disponer que “los campesinos despojados de sus tierras entrarán en posesión de ellas *desde luego*, es decir, las tomarán inmediatamente ejercitando su propio poder”. La defensa de esa posesión con las armas supone, afirma Gilly, que “el régimen revolucionario se establecerá sobre el principio del pueblo en armas”.³⁴⁰

Ahora bien, la negociación simbólica entre el poder y sus contrincantes es una constante de la historia política. En Nicaragua, por ejemplo, el dictador Anastasio Somoza, quien había escrito un libro donde creaba una imagen adversa de Sandino y de su ejército, apareció con un retrato fotográfico del primer Sandino a sus espaldas, cuando el Frente Sandinista ya conquistaba las ciudades más importante del país.³⁴¹ Cómo olvidar la “imagen constante” de José Martí en Cuba, su uso por parte del dictador

339 *Ibidem*.

340 Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida*, Ediciones El Caballito, México, 1971, pág. 64.

341 Para los usos de la imagen de Sandino: Damián Guillén, Claudia Ivette, *La imagen de Sandino y los combatientes sandinistas a través del discurso somocista en “El verdadero Sandino” o “El Calvario de las Segovias”*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras. Tutor: Dr. Enrique Camacho Navarro, UNAM, México, 2007.

Batista y al mismo tiempo su irrenunciable presencia a partir de la lucha hasta el triunfo de la Revolución Cubana.³⁴²

Tal papel juega Zapata en esta historia; reivindicar este símbolo significa entonces disputar con el estado, en el terreno simbólico, uno de los mitos fundadores de la nación. Los periodistas autores del artículo de febrero de 1994 sobre el “sup” insistían: “Su inspiración, como estrategia es Pancho Villa, en lo del ejército regular; Emiliano Zapata, en lo de la conversión de campesino a guerrillero y de guerrillero a campesino”. Se trataba finalmente de un discurso de re- apropiación de la historia, y estrechamente relacionado con la reivindicación del derecho a la resistencia.

Desde el mismo nombre el EZLN le disputaba al régimen estatal, como bien lo señala Adolfo Gilly, la historia nacional y la Revolución con la que desde un inicio legitimó su existencia.³⁴³ Quizás por ésto también estaba prohibido pronunciarlo en los medios. Pero el paralelo con los íconos revolucionarios nacionales se volverá más explícito, con respecto a la canana presente en este primer retrato, cuando el Subcomandante empezará a aparecer montado a caballo durante las manifestaciones públicas del EZLN. En 1994 la fotógrafa Frida Hartz le tomó, en Guadalupe Tepeyac, un retrato que le dio la vuelta al mundo y que se volvió en un referente visual imprescindible para los retratistas del portavoz zapatista (Imagen 14).

Zapata y Villa eran “hombres de caballos”. El caballo de Villa, por ejemplo, y su nombre (Siete Legua) han quedado inmortalizados en la memoria popular a través de un corrido cantado por Antonio Aguilar y que dice: “Siete Leguas el caballo/ que Villa más estimaba/ Cuando oía silbar los trenes se paraba y relinchaba”. Donde la referencia del texto a los trenes no nos deja sorprendidos visto que éstos se transformaron, junto con los caballos, en el símbolo más conocido de la Revolución gracias, sobre todo, a la fotografía y al cine nacional. Ahora bien, el investigador mexicano Ariel Arnal, en su trabajo sobre el zapatismo histórico en la prensa de la Ciudad de México, analiza la serie de elementos que entraron a conformar la imagen de Zapata y de su gente.

Uno de los elementos más importantes en la representación del “tipo zapatista”, señala Arnal, fue justamente el caballo que anteriormente había caracterizado el retrato del odiado policía rural de época porfiriana, representando ahí el símbolo de la “civilización” de la mexicanidad. Sin embargo, la construcción del “tipo zapatista” se armó alrededor de este mismo elemento que pasó ahora a representar el símbolo de la lucha campesina. Se trataba, por supuesto, un elemento importante de la

342 Camacho Navarro, Enrique (coordinador), *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, CCYDEL- UNAM- Edere, México, 2006.

343 Gilly, Adolfo, *Historias clandestinas*, La Jornada ediciones, México, 2009, pág. 245.

vida y del trabajo en el campo. En la representación del tipo zapatista en la prensa de la Ciudad de México, ese animal pasó a ser “casi una extensión” o un “complemento” del mismo retratado.³⁴⁴

La *Historia de Morelos*, dirigida por el historiador Horacio Crespo, dedica todo el tomo VII al fenómeno histórico del *Zapatismo*. El volumen reúne quince ensayos de diferentes autores que analizan interesantes aspectos de este movimiento social y político que fue entre los más radicales dentro de la Revolución Mexicana. Felipe Avilés Espinosa sintetiza así su trascendencia histórica:

El zapatismo fue un movimiento complejo y vasto que, gracias a su tenacidad, persistencia y radicalidad, y a la profundidad de la revolución social, económica y política que llevó a cabo en sus dominios, tuvo un enorme impacto que trascendió a su derrota ante el constitucionalismo. La influencia del zapatismo permeó no solamente a muchas de las luchas populares que se desarrollaron en México a lo largo del siglo pasado y en lo que va de éste, sino que también tuvo una notable influencia en la ideología y en el discurso de los regímenes que los vencieron, los cuales trataron de apropiarse y de utilizar la figura de su líder, Emiliano Zapata y de la legitimidad que de él emanaba.³⁴⁵

Este mismo autor publica en el volumen dos ensayos, uno de los cuales está justamente dedicado a la batalla de los símbolos y especialmente al uso oficial de Zapata. Desde su muerte trágica por traición, a partir del gobierno obregonista, el “culto cívico” de Zapata se transformó en “uno de los pilares de la nueva ideología de la revolución” y de la identidad nacional. Identidad que fue presentada, según el mismo autor del ensayo, “como sinónimo del Estado surgido de la revolución”. Fue tan veloz su inserción en el discurso oficial que “en 1939 la ceremonia en memoria de Zapata se efectuaba ya en todas las escuelas oficiales del país”.³⁴⁶ A conclusión del ensayo Ávila Espinosa recuerda que el presidente Carlos Salinas en ocasión de la ceremonia en honor al héroe revolucionario en el primer año de su mandato (1988) declaró, en contra de Chuautémoc Cárdenas que había roto con el Partido Revolucionario Institucional, que “los héroes de México no son patrimonio de una familia; son patrimonio del pueblo y dentro de esta categoría los campesinos tenemos clasificados héroes exclusivos que no le vamos a prestar a nadie: Lazaro Cárdenas y Emiliano Zapata”. Es decir que estos símbolos le pertenecían al PRI.³⁴⁷

Carlos Salinas de Gortari, insiste Ávila Espinosa, al llevar a cabo las reformas del Artículo 27 constitucional sobre la propiedad de la tierra, insistió siempre más en el uso retórico de Zapata. Pero en

344 Arnal, Ariel Lorenzo, *La fotografía zapatista en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, tesis de Maestría en Historia, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, México, 2002, pág. 75.

345 Crespo, Horacio (dir), *Historia de Morelos. Tierra, gente, tiempos del Sur*, Tomo VII, *El Zapatismo*, Navarro Editores, México, 2009, pág. 16.

346 Ávila Espinosa, Felipe, *La batalla de los símbolos. El uso oficial de Zapata*, en Crespo, Horacio (dir), *Historia de Morelos. Tierra, gente, tiempos del Sur*, Tomo VII, *El Zapatismo*, Navarro Editores, México, 2009, pág. 414.

347 *Ibidem*, pág. 431.

enero de 1994 surgió a la luz pública el llamado “neo-zapatismo” que le dio “una nueva dimensión al significado y a la vigencia de Zapata”. Así durante el gobierno de Ernesto Zedillo (1994-2000) la conmemoración del 10 de abril fue rescata más bien por los movimientos campesinos y populares independientes. La historia demostraba, finalmente, que Zapata no le pertenecía al PRI sino a los mismos campesinos. Finalmente, el gobierno panista de Vicente Fox (2000-2006) e ignoró por completo el culto cívico de este héroe. Lo mismo pasó durante la presidencia de Felipe Calderón (2006-2012).³⁴⁸

En el texto *La revolución interrumpida*, texto indispensable en el análisis de la historia mexicana, el historiador Adolfo Gilly así explicaba el fenómeno Zapata:

En esa base entremezclada de campesinos y obreros agrícolas, en una población densa cercana a la capital, y en viejas tradiciones de lucha y organización campesina que venían desde la época de la Independencia y de la Reforma y que el profiriato nunca pudo suprimir, surgió el zapatismo. Esas masas crearon a Emiliano Zapata, le transmitieron su intransigencia revolucionaria y encontraron en su dirección el punto de apoyo para resistir tenazmente durante diez años todos los embates militares y todas las celadas jurídicas de las direcciones burguesas y pequeñoburguesas, y para influir decisivamente desde allí en todo el curso de la revolución.³⁴⁹

A propósito de los caballo el historiador Samuel Brunk, en su ensayo publicado en el VII tomo de la *Historia de Morelos* dedicado al Zapatismo, nos revela la importancia que ha asumido el caballo de Zapata en la memoria colectiva de los habitantes de este estado de la República. Entre las versiones míticas de la historia sobre Zapata y su muerte existe una en la cual se narra que Zapata envió en su lugar a la hacienda de Chinameca a Agustín Cortés, un campesino de Tepalcingo con el cual tenía cierta semejanza física. Según esta versión, Zapata sobrevivió a la emboscada de Guajardo. Un árabe que viajaba siempre con él se llevó a Zapata a su tierra. Un niño, cuando terminó el tiroteo, se llevó el caballo. Este mismo caballo fue regalado, según algunas de las versiones, al presidente de México.³⁵⁰

En su trabajo Brunk toma pie de algunos testimonios de veteranos zapatistas morelenses de los años setentas, recogidos por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). En ellos, los actores hasta podían proporcionar las conversaciones con las que el tal Cortés le había convencido a Zapata a efectuar el cambio. Algunos tenían “una versión de gran nobleza” según la cual Cortés le dijo: “Compadre, vengo a morir por tí; nomas te encargo a mi mujer. Me haces el favor de darme tu traje, tu

348 *Ibidem*, pág. 439.

349 Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida*, Ediciones El Caballito, México, 1971, pág. 49.

350 Brunk, Samuel F., *Mito y memoria de Zapata en Morelos*, en Crespo, Horacio (dir), *Historia de Morelos. Tierra, gente, tiempos del Sur*, Tomo VII, *El Zapatismo*, Navarro Editores, México, 2009, pág. 382.

sombrero, tus espuelas y el caballo”.³⁵¹ Frank Tennebaum, recuerda Samuel Brunk, a finales de 1920 escribía que “los indios” del sur de México decían que el espíritu de Zapata vagaba por la montañas en la noche y que regresará cuando ellos sean maltratados. Algunos más afirmaron que Zapata había regresado pero que ya era muy viejo para continuar la lucha, mientras otros recibían sus esporádicas visitas nocturnas, o veían su caballo en las montañas como si estuviera vigilando.

La historia posterior a Chinameca sobre el caballo de Zapata es una faceta muy interesante del mito, tan íntimamente asociado a ese animal era su poder. Para muchos el caballo sobreviviente era sólo un recuerdo de Zapata, un sustituto y no una expresión de futuras posibilidades. Pero se alimentaba así también la idea de un caballo sin jinete como la de un poder errante y de un proceso revolucionario que había quedado inconcluso con respecto a sus intenciones originales. Quizás convenga recordar que las leyendas y los mitos populares sobre las numerosas muertes y vueltas a la vida de Zapata no fueron considerados tan inocuos por los actores políticos de la época.

Tanto es así que el general y conspirador Pablo González ordenó que el cuerpo fuera “inyectado” para que se le tomaran fotografías al día siguiente y se enviaran a la prensa, afirmando que la muerte de Zapata representaba un paso importante para la pacificación en la región. De esta manera, según cita el mismo Brunk en su trabajo, “cuantos lo deseen o pudieran dudar podrían ver que es un hecho efectivo que sucumbió el famoso jefe de la revolución suriana”.³⁵² Pero la historia y la memoria de la insurgencia mexicana están llenas de ejemplos de esta relación entre el rebelde y el caballo. El “heredero” directo de las luchas zapatistas fue el líder agrario Rubén Jaramillo (1900- 1962) quien participó desde muy joven en el Ejército Libertador del Sur y posteriormente emprendió una lucha histórica vinculada con la creación de un ingenio azucarero autogestionado en el estado de Morelos.

Jaramillo, quien “fue obligado a tomar las armas” para defender su vida, creó el primer núcleo guerrillero mexicano. El líder campesino durante el periodo de su lucha legal había establecido una relación personal con el presidente Lázaro Cárdenas que le regaló un caballo repinto, llamado *El Agrarista*. Las imágenes de los cuerpos asesinados de Jaramillo y de su familia (1962), inmortalizados por las cámaras de la prensa, dieron la vuelta al país en un momento muy difícil para el partido en el poder.³⁵³ A pesar de que su lucha fuera vinculada al ámbito agrario es menester recordar que Jaramillo se convirtió en uno de los símbolos de las luchas democráticas del movimiento estudiantil- urbano-popular de 1968.

351 *Ibidem*, pág. 396.

352 *Ibidem*, pág. 383.

353 Castellanos, Laura, *México armado 1943- 1981*, Era, México, 2007, pág. 33.

Por otro lado es cierto que contrariamente a lo que pasa en México en el ámbito latinoamericano, más allá de Simón Bolívar, el caballo ha sido un elemento presente sobre todo en la representación de los dictadores, como sucede en los casos de Ubico, de Somoza y de Batista. Es cierto que existen también varias imágenes del Che Guevara a caballo pero no se hicieron tan famosas como la del comandante montado a su moto (una Norton 500 cc.), a la mítica Jeep con la que aparece entre los comandantes cubanos, o arriba del tractor durante una zafra. Es que la imagen de la Revolución Cubana fue vinculada más bien a la idea del progreso y de la modernización que a la de la lucha agraria. La imagen tomada por Raúl Corrales en Cuba en un año crucial para la Revolución (1961, ver Imagen 10, capítulo 1), tenía una deuda evidente con el imaginario de la Revolución Mexicana y, sobre todo con la obra del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo y Agustín Casasola.

Ahora bien, en la última sesión fotográfica concedida por Marcos en la Garrucha (Chiapas) en noviembre de 2007 Ricardo Trabulsi, joven fotógrafo de moda, propuso al Subcomandante tomar algunas fotos con el caballo. Marcos consintió y montó a caballo (Imagen 15). El fotógrafo hizo entonces el retrato “tal como lo había siempre soñado”, afirma Castellanos autora del texto del libro en el que se publicaron las imágenes: “el jefe militar armado, montado a caballo con un cielo nublado y una montaña selvática de fondo”.³⁵⁴ Se trata, según yo, de la construcción de un Marcos transformado ya en estereotipo de sí mismo. Cabe subrayar que el receptor ideal de estas imágenes era sobre todo el público capitalino, visto que iban a ser publicadas en la revista *Gatopardo*. Pero también el público internacional, como para el caso del libro que derivó de esta entrevista.

Pero hay un pasaje de la conversación entre el fotógrafo y su modelo durante la sesión que me parece significativo y que pone en luz el valor sobre todo simbólico que asume la presencia del caballo en la representación del héroe. Siguiendo la tónica de su presencia frente a la cámara de Trabulsi, el “sub” pareció escaparse del enfoque en que se quería ponerle. “¿Cómo se llama el caballo?”, le preguntó curioso el fotógrafo al portavoz del neozapatismo. Marcos habló entonces con uno de los hombres que le acompañaban y luego que éste le contestara exclamó: “¡Pánfilo!”. Trabulsi quedó desilusionado porque se esperaba que dijera algo como “Babieca” o “Rocinante”, dos ejemplos de animales míticos sacados de la tradición literaria española (el caballo del Cid Campeador y el de Don Quijote). Pero como buen *pánfilo* (término que en la lengua hablada es utilizado como sinónimo de bobo, lento, torpe) el caballo que monta el Subcomandante parece bastante “lento” y muy poco despierto, aunque su jinete se apresure a afirmar todo lo contrario.

354 Castellanos, Laura y Trabulsi Ricardo, *Corte de Caja*, Bunker, México, 2008, p. 32.

El recurso del caballo aparece en las representaciones ya posteriores a la imagen de Turok y asumirá valor sobre todo en un segundo momento. En el texto *Chiapas: El sureste en dos vientos, una tormenta y una profecía* el tercer capítulo narra también de “como Zapata no ha muerto, dicen”. Y a conclusión del apartado decía:

Cuentan los más viejos entre los viejos de las comunidades que hubo un tal Zapata que se alzó por los suyos y que su voz cantaba, más que gritar, ¡Tierra y Libertad! Y cuentan estos ancianos que no ha muerto que Zapata ha de volver. Y cuentan los viejos más viejos que el viento y la lluvia y el sol le dicen al campesino cuándo debe preparar la tierra, cuándo debe sembrar y cuándo cosechar Y cuentan que también la esperanza se siembra y se cosecha. Y dicen los viejos que el viento, la lluvia y el sol están hablando de otra forma a la tierra, que de tanta pobreza no puede seguir cosechando muerte, que es la hora de cosechar rebeldía. Así dicen los viejos. Los poderosos no escuchan, no alcanzan a oír, están ensordecidos por el embrutecimiento que los imperios les gritan al oído. “Zapata” repiten quedo los pobres jóvenes; “Zapata” insiste el viento, el de abajo, el nuestro.³⁵⁵

Es evidente aquí que el mismo nombre de Zapata es un llamado a la rebeldía, el viento de abajo que permitirá realizar la profecía. Resulta interesante porque además ese comunicado tuvo antes que nada un uso interno (fue leído en agosto de 1992 en la reunión donde se propuso empezar la guerra) pero, sin embargo, se volvió a utilizar con un uso externo haciéndolo público a través de *La Jornada* (el 27 enero de 1994). Es decir que Zapata es un símbolo válido para los dos ámbitos. Por cierto, existen referencias directas al caballo y a Zapata en el comunicado intitulado “Votán Zapata” (abril de 1995) y en “Una pequeña historia del señor IK” (agosto de 2005), sólo para hacer dos ejemplos posteriores.³⁵⁶

El hecho que el movimiento recurra siempre más seguido a la figura de este héroe nacional quizás dependa también de un cambio de interlocutor que ya no será la sociedad civil nada más sino sobre todo otros movimientos indígenas y campesinos. Cambio que resulta evidente a partir de la Otra Campaña (2006) y aún más actualmente con los encuentros a nivel nacional y la “compartición” de los pueblos zapatistas con el Congreso Nacional Indígena (mayo de 2014). Pero ésta es otra historia que todavía falta escribir. Como ya lo señalé en el capítulo anterior, la fecha del asesinato de Zapata era parte de las celebraciones del grupo armado. Sin embargo, la relación con la figura del líder sureño es una relación que no se concluye en una mitificación de su personaje sino que toca un aspecto muy

355 García de León, Monsiváis y Poniatowska, *EZLN. Documentos y comunicados 1. 1 de enero/ 8 de agosto de 1994*, Era, México, 2003, Tomo I, pág. 62.

356 El texto de Votán Zapata es disponible en la página del EZLN: http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1995/1995_04_10.htm, consultada por última vez en julio de 2014. Mientras “Una pequeña historia del señor Ik’ es Disponible en la página: <http://www.jornada.unam.mx/2005/08/31/index.phpsection=politica&article=024n1pol>, consultada por última vez en el mes de julio de 2014.

importante de la historia de las guerrillas en México. Este aspecto tiene que ver con la idea del proceso revolucionario como un proceso que se ha desviado de sus principios iniciales.

Así, en la entrevista publicada el cuatro de febrero uno de los miembros del CCRI había dicho algo muy significativo al respecto: “Queremos leyes nuevas, tal vez diferente de como Emiliano Zapata decía de que a cada campesino se le dé un pedazo de tierra”. E insistía “Ahora entendemos de otra manera. Vemos que repartiendo un pedazo de tierra tal vez se va a acabar. Se necesita otra forma de trabajar, de organizarse”.³⁵⁷ Se marca al mismo tiempo una continuidad y una discontinuidad con el proceso revolucionario y, al mismo tiempo, se le quita el aura de mito al personaje. Zapata nunca llegó a Chiapas, y aquí no mandó ni armas ni ningún otro tipo de apoyo.

Existen en realidad, a mi manera de ver, algunos elementos en común entre el EZLN y los grupos guerrilleros mexicanos de los años sesenta. Sobre todo con el caso de los movimientos de Rubén Jaramillo, Genaro Vázquez y Lucio Cabañas que además hicieron de la pobreza uno de sus temas centrales. Tanto fue así que el movimiento armado fundado por Lucio Cabañas se llamó Partido de los Pobres (PDLP). Jaramillo, que como ya dije había militado en las filas de Zapata, representó el anillo de continuidad no solo ideal sino hasta física con el proceso revolucionario empezado por el líder suerño. La continuidad del movimiento jaramillista con el zapatismo de inicios del siglo XX se reconoce según el historiador italiano Marco Bellingeri sobre todo en los objetivos, en las formas de organización y en la regionalización del movimiento.

Sin embargo, señala Bellingeri, el jaramillismo representó su etapa sucesiva, su desarrollo posterior y distinto, partiendo de un conjunto de planteamientos, posibilidades y límites que el primer proceso encerraba.³⁵⁸ Lo mismo pasó con la guerrilla de Cabañas que, como lo señala el profesor Armando Bartra, se distinguió de las experiencias anteriores por el rechazo de la vía electoral para la solución del conflicto. Cabe mencionar el saludo y el homenaje que le rindió el Subcomandante, a la estatua de Lucio Cabañas durante el recorrido de la Otra Campaña. Cabañas además era maestro rural. El evento fue fotografiado por Victor Camacho y he podido tener acceso a una copia que se conserva en el archivo del periódico *La Jornada* (Imagen 16). El homenaje representa, finalmente, un acto de reivindicación de la lucha de Cabañas como parte de la identidad y de la historia colectiva del movimiento.

Pero existe otro elemento importante en la tradición guerrillera nacional y del cual se habla muy

³⁵⁷ *La Jornada*, viernes 4 de febrero de 1994, año diez, núm. 3378, México DF, pág. 6.

³⁵⁸ Bellingeri Marco, *Del agrarismo armado a la guerra de los pobres 1940 -1974*, ed. Casa Juan Pablos, Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, México, 2003.

poco, y que es la influencia de la revolución cubana y de sus formas de lucha.

Los movimientos guerrilleros de Chihuahua y Guerrero, así como los sucesivos alzamientos de Jaramillo en Morelos e incluso el intento insurreccional *gasquista*, constituyen formas de autodefensa armada campesina que oscilan entre el estilo insurreccional propio de la revolución de 1910 y las nuevas formas de lucha que la experiencia cubana introduce en América Latina.³⁵⁹

Así lo señalaba Bartra en 1985, insistiendo en que los grupos insurrectos de Chihuahua en 1965 y en Guerrero en 1967 respondían tanto a la tradición nacional del jaramillismo como a la influencia del Movimiento del 26 de Julio cubano. Pero a pesar de la influencia del foquismo, el autor de este importante y poco citado texto, señalaba la importancia de reconocer sus raíces en la “tradición revolucionaria del campesinado mexicano”, como para el caso de la experiencia de la autodefensa armada. Volviendo a la necesidad señalada por el Subcomandante de no quedarse con la imagen del caudillo resulta interesante ver esta cita, sacada de uno de los primeros libros sobre Cabañas y retomada por Bartra a la hora de hablar de la tradición del campesinado local:

Aquí había una concepción - decía el guerrillero - de que solamente con un levantamiento armado como el que hizo Vidales, y ayudados por algún general, se podía hacer la guerra. Por éso cada vez que llegábamos a un pueblo se nos acercaba un señor de experiencia y decía: "Oiga profe, ¿quién es el general que nos va a ayudar?". Ellos estaban acostumbrados desde la revolución, que vino Zapata ... mandó armas, ayuda y todo para levantarse ... Y también cuándo es la fecha del levante. ¿Cuándo? - decían- ¿Cuándo? Diga la fecha nomas". Creían que era tipo Madero, de que se manda un comunicado y el 20 de noviembre se levanta, se insurrecciona la gente. Pero ahora era otro estilo, al cual no le tenían fe las gentes. Por eso es que nosotros no encontramos gente de repente para formar el grupo.³⁶⁰

Se trataba de una enseñanza muy importante de Cabañas como dirigente y que era la de no caer en la tentación de transformarse en el héroe en turno. Lección que el Subcomandante parece en este sentido volver a proponer al público lector a la hora de usar el pasamontañas como “una vacuna contra el caudillismo” (comunicados publicados el 18 de enero). Aquí entra en juego el pasamontañas, elemento central en la construcción simbólica del zapatismo. Pero fue sobre todo gracias a los comunicados reproducidos por los medios que el pasamontañas se transformó en pocos días en un símbolo, debido sobre todo al atractivo de misterio que reside en la máscara, según lo explicó Marcos

359 Bartra, Armando, *Los herederos de Zapata. Movimientos campesinos posrevolucionarios en México. 1920- 1980*, Era, México, 1985, pág. 90.

360 Suárez, Luis, *Lucio Cabañas el guerrillero sin esperanza*, ed. Roca, México, 1976, pp. 50, 60, 61, cit en: Bartra, Armando, *Los herederos de Zapata. Movimientos campesinos posrevolucionarios en México. 1920- 1980*, Era, México, 1985, pág. 91.

en su última entrevista con la periodista mexicana Laura Castellanos.³⁶¹

Inicialmente el símbolo escogido por los rebeldes había sido el paliacate rojo que tiene una larga tradición en las zonas rurales, donde representa un elemento útil para el trabajo en el campo. No olvidamos que el héroe nacional mexicano José María Morelos aparece, siempre, en las representaciones iconográficas con el paliacate rojo cubriéndole la cabeza. *Marcos*, en el comunicado intitulado “El México que quieren los zapatistas”, así hablará del paliacate:

Heriberto sólo lleva, por ropa, un paliacate rojo. A los tres años el paliacate tapa el ombligo y el dedito del sexo. Cuando Heriberto se cae en el lodo, rápidamente voltea a ver si alguien lo observa o se ríe. [...] En EL MÉXICO QUE QUEREMOS, Heriberto tendrá zapatos buenos para el lodo, un pantalón para los raspones, una camisa para que no se escapen las esperanzas que suelen anidar en el pecho, un paliacate rojo será sólo un paliacate rojo, y no un símbolo de rebeldía.³⁶²

Por cierto el tema del vestir y ostentar los símbolos de la revuelta es verbalizado por el “sup” en un comunicado dirigido al Consejo Guerrerense “500 años de resistencia indígena” del primero de febrero de 1994 donde se hablaba de la decisión de alzarse en armas: “Dejamos atrás nuestras tierras, nuestras casas están lejos, dejamos todo todos, nos quitamos la piel para vestirnos de guerra y muerte, para vivir morimos”.³⁶³ El elemento de la vestimenta más conocido del EZLN es el pasamontañas, y fueron justamente los comunicados los que contribuyeron a darle un valor metafórico y poético a este objeto que favorece el proceso de “identización” necesario para ganar las simpatías y el favor de la sociedad civil.

En su *Crónica de una Convención (que no lo fue tanto) y de un acontecimiento muy significativo*, Carlos Monsiváis contaba una anécdota que nos revela la importancia adquirida con el tiempo por el pasamontañas. A la pregunta de si alguna vez se quitaría el pasamontañas el *Subcomandante Insurgente Marcos* contestó:

Si quieren me lo quito ahorita. Ustedes digan” Y la muchedumbre feliz bajo el sol se unifica: “¡No! ¡No te lo quites! ¡No!”. La escena es regocijante en su conformación metafórica. - observaba el escritor - Marcos sin pasamontañas no es admisible, no es fotografiable, no es leyenda viva. El humor y el símbolo se funden bajo la aspiración patriótica.³⁶⁴

El inicio de esta cita subraya la conciencia que tiene el mismo Marcos de la centralidad de este

361 Castellanos, Laura y Trabulsi, Ricardo, *Corte de Caja*, Búnker, México, 2008.

362 García de León, Monsiváis y Poniatowska, *EZLN. Documentos y comunicados 1. 1 de enero/ 8 de agosto de 1994*, Era, México, 2003, Tomo I, pág. 292.

363 *Ibidem*, pág. 120.

364 *Ibidem*, pág. 292.

elemento en su auto-representación y en la del movimiento. El guerrillero, durante la entrevista que concedió al escritor español Manuel Vázquez Montalbán, habló a propósito de la importancia de la comunicación para el EZLN y del *feed back* que tenían ciertos símbolos. El entonces portavoz simplificaba la política simbólica del movimiento como resultado de un proceso continuo. Lo que servía y tenía éxito se seguía usando, y lo otro se rechazaba. Lo más importante era hacerse entender. Fue exactamente esto lo que pasó con la máscara.³⁶⁵ Por cierto, desde el año 1994 el gobierno mexicano se ha dado a la tarea de revelar la imagen verdadera del rostro de Marcos, y el último intento fue en marzo de 2010 cuando algunos periódicos publicaron la imagen de un hombre barbudo al lado de una foto de Marcos con el pasamontañas. Marcos juega en continuación con este tema, acusando por ejemplo a la autoridad de haberle quitado su *sex appeal* y de haber arruinado su fama entre las mujeres. Así, en una de sus famosas posdatas escribió:

Sección “La posdata mercantilista”

P.D.: ¿A cómo se cotiza, en dólares, un pasamontañas sucio y apestoso? ¿Cuántos más de la PGR?

P.D. De la P.D.: ¿Cuánto se puede obtener si alguna marca de refrescos embotellados aparece en la mesa de diálogo?

P.D. Con interés al alza: ¿Qué tal un *streak teas* (¿así se escribe?) de pasamontañas? How much for this show? O sea, ¿cuánta marmaja por eso?

P.D. A la baja en la Bolsa de Valores: ¿Cuánto por un minuto diciendo tonterías? ¿Cuánto por medio minuto de verdades? (Recuerden que las verdades siempre son más parcas que las mentiras y, por tanto, se venden menos.)

P.D. Machista pero cotizada en el Mercado de Valores: ¿Cuánto para la media filiación de la cintura para abajo?

P.D. De crack en la Bolsa: ¿Cuánto por una exclusiva, en *close up*, de la nariz pronunciada?³⁶⁶

En la ya citada entrevista con la periodista Laura Castellanos, Marcos también ha subrayado la importancia de los símbolos en el mundo actual. Sin embargo se nota cierto cansancio en la descripción de su vida con el “rostro amordazado”, ejemplificado por ejemplo en la necesidad de tener que comer a

365 Vázquez Montalbán, Manuel, *Marcos el señor de los espejos*, Aguilar, México, 2000, pp. 144-145.

366 Ibidem, pág. 154.

solas.³⁶⁷ Finalmente, a partir de esta primera entrevista la actuación del Subcomandante Marcos como portavoz y traductor del movimiento se basó en buena medida en un astuto manejo de los símbolos que deja entrever una creencia en la capacidad de éstos de cobrar sentido si se usan en el momento oportuno y con el énfasis debido. Como dijo Carlos Monsiváis “Con *Marcos* lo simbólico, tan acosado por la posmodernidad, cobra para muchísimos el sentido transparente de que alguna vez dispuso”.³⁶⁸

Si el rostro había sido el centro de la representación del líder político, como pasó con el famoso retrato del Che Guevara hecho por Korda, ahora al centro de la representación estaba un pasamontañas. Por un lado el rostro serio y la mirada intensa de la imagen mítica del guerrillero por el otro un “rostro sin rostro”, amordazado por un pasamontañas que sólo deja entrever una mirada digna. Es a través del recurso a este elemento simbólico que, según la investigadora Daniela Di Piramo Marcos confronta el legado latinoamericano del “caudillismo” por un lado y la concepción marxista del “vanguardismo” por el otro: “his resistance to the trap of charismatic authority is evident not only in his actions and discourse, but also in many of his strategies, particularly his creation of masked alter- ego”.³⁶⁹ El análisis de Di Piramo se centra en el papel protagónico de Marcos, analizado desde el concepto de “autoridad carismática”. Basado en una amplia bibliografía sobre el tema y en un análisis de los comunicados y de los escritos del “sub”, el texto de Di Piramo no logra sin embargo proponer una explicación coherente del fenómeno cayendo en la trampa de atribuirle al individuo un gran poder.

367 Castellanos, Laura y Trabulsi, Ricardo, *Corte de Caja*, Búnker, México, 2008, pág. 68.

368 García de León, Monsiváis y Poniatowska, *EZLN. Documentos y comunicados 1. 1 de enero/ 8 de agosto de 1994*, Fotografías de Paula Haro, México, Era, 2003, Tomo I, pág. 321.

369 Di Piramo, Daniela, *Political leadership in zapatista Mexico: Marcos, Celebrity and Charismatic Authority*, First Forum Press, Boulder (Colorado), 2010, pág. 5.

5.6 La muerte y las armas

Una de las características del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), la que quizás ha contribuido en mayor medida a la formación de un fuerte consenso entre la sociedad civil nacional e internacional (entre militantes laicos y grupos de inspiración católica) ha sido la de ser un “ejército” que aspira a su propia desaparición. Que no quiere tomar el poder y que ha llegado a reemplazar el poder de las armas por el poder de las palabras, o hasta del silencio. Así, a través de toda una serie de símbolos, textos y testimonios el movimiento zapatista ha replanteado durante todo este tiempo la temática de la violencia, poniendo en duda el lenguaje “violentista” del que habla Melgar Bao para la tradición guerrillera latinoamericana.³⁷⁰ En los comunicados será entonces una “tierna furia la que arma la esperanza”, como escribió el CCRI por primera vez en el comunicado emitido el día de la conmemoración de la muerte de Zapata, el 10 de abril de 1994.³⁷¹

Pero el tema de las armas y de la violencia nos conecta necesariamente al tema de la muerte y del martirio que ha caracterizado las memorias de las experiencias guerrilleras a lo largo y ancho del continente. Así en *Para que no sean necesarios los soldados* (6 de marzo de 1994), el Subcomandante Insurgente Marcos escribía:

Abandona si lo tienes, el amor por la muerte y la fascinación por el martirio. El revolucionario ama la vida sin temer la muerte, y busca que la vida sea digna para todos, y si para esto debe pagar con su muerte lo hará sin dramas ni titubeos.³⁷²

En realidad, y como se aprecia de esta cita, la relación con la muerte y el martirio es contradictoria y cabe señalar que en la revista interna del Frente Zapatista de Liberación Nacional (FZLN) las biografías de los combatientes caídos han tenido un espacio importante. Otra vez, ha sido sobre todo a partir de la Otra Campaña cuando los mártires han vuelto a tener un lugar significativo. Tanto por el recorrido de los lugares donde están sepultados algunos conocidos guerrilleros mexicanos (el caso del homenaje a Cabañas, por ejemplo) como por el espacio que se le dedicó en la revista *Revolución* y en las últimas cartas sobre ética y política enviadas por el Subcomandante a Luis Villoro (agosto de 2011).³⁷³

370 Melgar Bao, Ricardo, “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas”, en Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, María Eugenia (Coord.), *Movimientos armados en México, Siglo XX*, Vol. I, pág. 45.

371 García de León, Antonio (Prólogo), Monsiváis Carlos y Poniatowska Elena (Crónicas), *EZLN. Documentos y comunicados 1. 1 de enero/ 8 de agosto de 1994*, Fotografías de Paula Haro, México, Era, 2003. pp. 208-210.

372 *Ibidem*. pág. 192.

373 El intercambio de cartas entre Luis Villoro y el Subcomandante Marcos, y particularmente la Carta Cuarta a la que aquí me refiero se encuentra disponible en versión digital en la página electrónica de Enlace Zapatista: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2011/12/07/sci-marcos-una-muerte-o-una-vida-carta-cuarta-a-don-luis-villoro-en-el-intercambio-sobre-etica-y-politica/>, página consultada por última vez en agosto de 2014.

En la entrevista de febrero de 1994 el Subcomandante hablaba de algo importante que tenía que ver con la construcción de la imagen del “guerrillero heroico” y su relación con la muerte: “Para un guerrillero, pues, está morir por su causa, pero está dispuesto a morir antes de hacerle daño a un civil. No checa pues, es algo que le duele más que lo agarre el ejército”.³⁷⁴ Siempre acerca de la muerte decía: “Para nosotros es vida, en esa lógica tan absurda de una muerte cotidiana que se hizo tan normal en estas situaciones. Es vivir, pues, es una alegría.” Contó entonces que, al cumplir un mes de que empezara la guerra, se hizo fiesta para recordar a los compañeros que murieron. “Decían: es que su muerte la vemos con alegría porque es vida para otros, en ese lenguaje tan crítico, pero tan rico al mismo tiempo”.³⁷⁵

Es justamente en este punto donde se escuchan todavía los ecos de la tradición guerrillera latinoamericana de los años setenta y ochenta con sus listas de mártires y héroes, de unidades de combate a ellos dedicadas, de herencias de nombres de los militantes asesinados y de celebraciones de aniversarios luctuosos. En la entrevista de febrero de 1994 Marcos señaló explícitamente el elemento que determinó el cambio en el discurso sobre las armas, lo cual queda patente en este pasaje:

- Dices que en la información que ha circulado casi no se toca lo militar. ¿Crees que hay un propósito deliberado de bajarle énfasis a lo militar, de reducir el fenómeno? -Sí. A mí me parece claro que hay consenso en el gobierno, en ustedes y en la sociedad civil, que hay que demostrarle a todo el mundo que la vía militar no tiene ninguna opción. - ¿Por qué? - No sé por qué. Nosotros demostramos en la ofensiva de enero que son posibles acciones militares de envergadura si se reúnen las condiciones, y que esa sapiencia militar no tiene por qué buscarse en las guerrillas tradicionales o centroamericanas sino en la misma historia de nuestro país. Yo pienso que nadie le quiere meter a eso.³⁷⁶

Finalmente, el discurso sobre las armas era un punto complicado cuando el interlocutor era la sociedad civil. Representaba un tema incómodo para la misma opinión pública. Pero en esta primera entrevista las armas son todavía un elemento central en la construcción del imaginario sobre el movimiento. Aunque resulten apenas visibles, sino hasta ausentes, cuando se trata de la representación de Marcos. El número del seis de febrero fue casi completamente dedicado al tema de las armas. El Subcomandante habló entonces de algo crucial al respecto y que nos invita a ver a los otros “espejos cruzados” de las guerrillas del siglo XX: el problema de las fuentes de aprovisionamiento. Me parece importante transcribir por completo el pasaje de la conversación con los periodistas:

Son tres fuentes principales de aprovisionamiento: una pequeña parte viene de un *acopio*

374 *La Jornada*, sábado 5 de febrero de 1994, Año diez, número 3379, México DF, pág. 7.

375 *La Jornada*, domingo 6 de febrero de 1994, Año diez, número 3380, México DF, pág. 6.

376 *La Jornada*, lunes 7 de febrero de 1994, Año diez, núm. 3381, México D.F., pág. 8.

de hormiga, de comprar aquí y allá; otra fuente importante es la de la policía mexicana y el Ejército, en su parte de lucha antinarcóticos. Cuando ellos apresan a los narcotraficantes y les quitan las armas, sólo una pequeña parte de éstas es entregada a las autoridades, porque el resto va al mercado negro. Nosotros les comprábamos luego a ellos AK-47, M-16, y otras armas. Ellos pensaban que estaban vendiendo armas a otro grupo de narcotraficantes al que posteriormente le caerían para arrestarlos, quitarles las armas y volverlas a vender. Y la tercera fuente son las guardias blancas de los finqueros, que son entrenadas por oficiales de la seguridad pública y también del Ejército. Tienen buenas armas, al final del año pasado recibieron ametralladoras UZI. Y hay una cuarta fuente de aprovisionamiento que son las armas que tienen los campesinos en la mayor parte de México, escopetas de caza y otras cosas más rudimentarias. No tenemos la cantidad de armas que quisiéramos, ni las municiones. No hay apoyo extranjero.³⁷⁷

A nivel de fuentes de aprovisionamiento entonces hay mucho en común con la lucha vietnamita durante la cual el acopio de armas representó un momento específico de la lucha, según el manual sobre la “guerra de guerrillas” elaborado por el general Vo Nguyen Giap. En este sentido hay que tomar en cuenta que la experiencia vietnamita también entró a ser parte de la tradición guerrillera regional. En Vietnam, como en México muchos años después, no hubo apoyo externo y las acciones contra el ejército regular se destinaron en buena medida a coleccionar material bélico. Pero existe sin embargo una diferencia sustancial. Mientras en Vietnam los colonizadores habían impedido la producción local de armas en México, sobre todo a partir del proceso revolucionario, existía más allá de las ideologías una buena franja de “campesinado armado”.

Cabe destacar que, en ocasión de la publicación del artículo sobre Marcos del 6 de febrero, los editores decidieron publicar dos imágenes más (además de la primera plana con el pasamontañas de Marcos) que no son de él. Una es la imagen de una columna zapatista marchando en medio de la selva y la neblina (Imagen 17), y otra está tomada en ocasión de la entrevista con el CCRI (Imagen 18). En esta última fotografía figura, atrás de una miliciana y afuera de foco, la “comandanta Ramona”, sobre la cual hace hincapié el pie. En ambas fotografías juegan un papel importante, a nivel de representación, los fusiles. En la imagen de Ramona, su fusil y el de la otra miliciana (cuya presencia es ignorada por el pie) marcan las dos diagonales del encuadre. Un detalle que me parece importante señalar es que en esta foto las dos mujeres mantienen su mirada fija en el piso.

Por otro lado, la columna zapatista representa un tema importante que Turok retrata aquí por segunda vez, la primera había sido en enero cuando los zapatistas entraban a San Cristóbal de Las Casas. En la imagen publicada en febrero de 1994 la columna avanza hacia la cámara mientras al fondo se ve la silueta del último miliciano apareciendo como por arte de magia de la neblina que cubre la

³⁷⁷ *La Jornada*, domingo 6 de febrero de 1994, Año diez, núm.3380, México DF, pág. 7.

vegetación. Es una fila ordenada de milicianos con sus uniformes planchados, los pasamonatañas sin agujero a la altura de la boca y el fusil en las manos en una toma que parece preparada y donde la mirada indiferente del guerrillero al frente resulta hasta paradójica ante la presencia evidente del autor. Parece la representación gráfica de aquella imagen literaria de la serpiente con la que Turok simplificaba, en la introducción inédita al libro *Nicaragua*, su experiencia de la marcha junto con el batallón sandinista en Nicaragua. “Era como si fuéramos una culebra,” escribía entonces el fotógrafo vestido de verde olivo, “una serpiente donde las plumas representaban la libertad, el afán de ir a vencer a la muerte para que existiera la vida y la serpiente la fuerza de seguir adelante hasta el final”.³⁷⁸

El artículo publicado el siete de febrero se intituló “No es hora de entregar las armas: *Marcos*”. Seguía entonces en la página ocho donde se publicó una fotografía de Marcos junto con otros dos combatientes. “Durante la plática con el *subcomandante Marcos*. Atrás de él, la *mayor Ana María*”, decía el pie (Imagen 19). Cabe subrayar que en realidad *Ana María* está completamente afuera de foco y en la imagen aparece otro zapatista, cuya presencia es completamente ignorada por el pie. “Yo no me copié la ofensiva del FMLN a San Salvador en 1989,” afirmaba el Subcomandante en la entrevista publicada este día, “yo me copié el ataque de Pancho Villa a Ciudad Juárez”.³⁷⁹

En los artículos existe nada más una referencia a una escena en la que aparecen Marcos y *Ana María*, que es mencionada en el número del día anterior (el del 6 de febrero y publicada en la misma página de la imagen de la columna zapatista de la que hablé hace poco). Existen dos detalles del zapatista que aparece en esta foto que lo caracterizan: el color del pasamontañas y el radiotransmisor. En el texto publicado el seis de febrero Petrich y Henríquez estaban hablando del armamento del subcomandante y lo comparaban con el de otros combatientes:

Cualquiera de su escolta va mejor armado que él, Por ejemplo, el mayor *Pedro*, responsable de la armería del EZLN. Y la mayor *Ana María*, comandante de la operación para tomar el palacio municipal de San Cristóbal. Y el teniente *Romeo*, responsable de nuestra seguridad en territorio zapatista.³⁸⁰

El zapatista que no aparece en el pie es, según mi hipótesis, el *teniente Romeo*. Creo que se trate de él porque el guerrillero retratado junto a Marcos y *Ana María* lleva una transmisora radio y seguramente el responsable de la seguridad de los periodistas también debía llevar un aparato de ese tipo consigo para poder comunicarse en todo momento y organizar la marcha a través de un territorio

378 Antonio Turok, “Nicaragua”, texto inédito redactado a máquina para la introducción del libro *Imágenes de Nicaragua*, Archivo del autor, pág. 3.

379 *La Jornada*, lunes 7 de febrero de 1994, año diez, núm. 3381, México D.F., pág. 8.

380 *La Jornada*, domingo 6 de febrero de 1994, Año diez, núm.3380, México DF, pág. 6.

en guerra. Además en la foto los zapatistas que aparece junto a Marcos se encuentran a sus espaldas como si lo estuvieran escoltando. “Mientras el subcomandante ladino habla, los comandantes indígenas presentes en la entrevista, asienten con la mirada”, observaban los periodistas.³⁸¹

Cabe señalar que en este número se le dedicó mucho más espacio al texto que a las imágenes, de hecho nada más apareció la foto de Marcos con *Ana María* y el otro guerrillero. El tema central fue en esta ocasión la historia de la organización y su relación con la tradición nacional y regional. Los enviados así resumían la posición del “estratega militar”: “de los sandinistas, los zapatistas aprendieron la desconfianza a la opción puramente electoral. De los farabundistas, la desconfianza al desarme. De los guatemaltecos, sus vecinos más cercanos ... esa es, tal vez, la única pregunta que quedó flotando en el aire”, apuntaban en su artículo.

Como en Centroamérica, en Chiapas también había un problema de armamento, factor que en ningún momento escondió el portavoz del movimiento. Durante la entrevista le preguntaron: “¿Cómo esperan lograr algo contra un Ejército bien armado y con gran apoyo logístico?”. “Bueno, lo decisivo de una guerra no es el enfrentamiento militar, sino la política que se pone en juego en ese enfrentamiento”, contestó entonces el “jefe militar”.³⁸² El efecto paradójico, casi irónico, y el intento de desacralizar el papel de las armas es evidente en esta cita donde el mismo Marcos hace hincapié en la imagen del guerrillero como sujeto político legítimo. El intento de ironizar y desacralizar el aspecto militar, y por ende violentista, resuena en esta anécdota sobre el ataque a Rancho Nuevo publicada por *La Jornada*:

El ataque a Rancho Nuevo fue porque un ejército hambriento de armas y de balas tiene que ir a donde están las armas y las balas. Después fingimos otro ataque a Rancho Nuevo, el día dos. No sé quien estaba al mando de Rancho Nuevo, o si había mando o no, pero el que estuvo hizo bien, se defendió bien [...] Cuando mandamos una patrulla a chocar se da el choque, hay muertos de los dos lados y nosotros lo que hacemos es lo que todo ejército perfectamente bien entrenado, alimentado y disciplinado hace, que es correr.³⁸³

Otra vez en la entrevista de febrero los periodistas le hicieron notar que existían “testimonios gráficos” de combatientes zapatistas que habían muerto y que fueron enviados a la guerra con fusiles de palo. Se referían evidentemente a algunas imágenes del mercado de Ocosingo que causaron escándalo en la prensa y en la sociedad civil.³⁸⁴ “¿Eso no es suicidio?”, le preguntaron entonces los periodistas:

381 *La Jornada*, lunes 7 de febrero de 1994, Año diez, núm. 3381, México D.F., pág. 9.

382 *Ibidem*, pág. 8.

383 *Ibidem*, pág. 9.

384 Sobre el Mercado de Ocosingo resulta útil la lectura del trabajo de Del Castillo Troncoso, Alberto, “Luis Jorge Gallegos: fotografía, periodismo y trabajo en el cambio de siglo”, en Camarena Ocampo, Mario y Lara Meza, Ada Marina, *Memoria y oficios en México, siglo XX*, CONACYT-UAM- Universidad de Guanajuato-Centro de

No, - contestó Marcos - cuando el combatiente no tiene aún un arma debe aprender a moverse como si la tuviera, es parte de la formación de un combatiente, llevar algo en las manos para que aprenda a moverse. Y el cuento de que llevábamos a los inditos con fusiles de palo y que detrás iban los extranjeros con armamento ultramoderno es una mentira.³⁸⁵

Por cierto los fusiles de madera serán un elemento simbólico que marcará justamente el cambio del discurso del EZLN sobre las armas a nivel de los comunicados. Pero en el número del día 8 de febrero, la última entrega de esta entrevista, el Subcomandante hacía referencia otra vez a Centroamérica. Marcos observaba que el ejemplo había sido Villa, no el Farabundo Martí de Liberación Nacional, tanto en la decisión de llevarse a los heridos y a los muertos como en la táctica del ataque sorpresivo a la ciudad. Con la diferencia que Francisco Villa tenía trenes para evacuar a sus heridos, mientras que los zapatistas, en enero de 1994, habían secuestrado camiones.³⁸⁶

A propósito de las armas de Marcos quiero mencionar que existe una fotografía de Oscar Nuñez en el archivo de *La Jornada* del inicio de la Otra Campaña, en la cual el Subcomandante levanta las armas al momento de inaugurar su marcha a través del país (Imagen 20). Se trata de una de las raras imágenes donde el Subcomandante aparece armado. Otra que he encontrado es de Raúl Ortega y es parte del archivo de *La Jornada*. A partir de la Otra Campaña el teléfono satelital se ha convertido en el elemento que, como en la imagen que le tomó Trabulsi en el “Rincón Zapatista” de la Ciudad de México, viene a sustituir las armas (Imagen 21). Se me permitirá entonces abrir un breve paréntesis sobre este último retrato.

Después de años de intentar obtener el permiso para fotografiar a Marcos cuando finalmente Trabulsi lo encontró para la sesión fotográfica para la Revista *Gatopardo*, quedó algo desilusionado: llegó al Rincón Zapatista de la Ciudad de México un Marcos con pasamontañas y pipa, pero en pantalones de mezclilla y un suéter blanco. Según lo que se cuenta en el libro *Corte de Caja* Trabulsi le pidió entonces con el máximo respeto lucir su vestimenta militar y después de unos minutos el “sup” volvió: “¡Listo! Recién lavada y planchada”, dijo levantando los brazos, “pero no tenía estrellas”.³⁸⁷ Por fin había quedado completo el comandante guerrillero, tal como el fotógrafo y el público se lo habrían esperado. Trabulsi afirma haberse sentido, en esta ocasión, un poco como el “guardaespalda de imágenes” de Marcos poniendo sus conocimientos publicitarios al servicio de la representación del vocero del movimiento.

Investigación Humanística-Laboratorio de Historia Oral, México, 2007, pp. 203-246.

385 *La Jornada*, lunes 7 de febrero de 1994, Año diez, núm. 3381, México D.F., pág. 9.

386 *La Jornada*, martes 8 de febrero de 1994, año diez, núm. 3382, México D.F., pág. 9.

387 Castellanos, Laura y Trabulsi, Ricardo, *Corte de Caja*, Búnker, México, 2008.

El ojo de fotógrafo de moda no pudo ignorar que el suéter era muy ajustado y el Subcomandante se veía un poco panzón, cuenta Trabulsi. No hay que olvidar que no se trataba exclusivamente de hacer una representación digna del jefe militar o de la simpatía que el fotógrafo podía sentir para el personaje sino que fue también una consideración de mercado y de consumo. El director de la revista le había pedido el retrato de Marcos como una celebridad y Trabulsi es un fotógrafo entrenado en la fotografía publicitaria que sabía cómo hacer para llamar la atención del ojo y lograr que la gente comprara la revista. Existe entonces una consideración de guerra de marketing, de guerra de publicidad, de popularidad, donde el autor sabe que su foto tiene la misión de provocar la atención del público. Es decir que hay toda una construcción estética, una construcción de la superficie de la foto de Marcos “para convertirla en un icono atractivo e impactante”. Efectivamente la imagen obtuvo su efecto y la revista se agotó.³⁸⁸

Por estas mismas razones, el fotógrafo decidió tomar la foto sobre un fondo blanco. Utilizar una luz dura, frontal, de mucha potencia, para generar profundidad de campo y para que la imagen tuviera toda la definición posible. La foto está tomada con un flash a máxima potencia, en apertura F16, que es una apertura enorme casi la máxima de la cámara. En la imagen se logra ver hasta el tejido de las telas, el zurcido de los botones, todo con muchísima definición. Además Trabulsi la toma en color, como corresponde al lenguaje publicitario y contrasta los colores con proceso forzado, es decir que expone el rollo fotográfico más tiempo al químico para generar mayor contraste. El resultado es Marcos como un estereotipo de sí mismo, con una teatralización excesiva donde la presencia de los símbolos acaba apareciendo forzada. Trabulsi llegaba también con cierta idea de Marcos y durante nuestra entrevista me dijo:

La idea que yo tengo de Marcos, del principio a ahora se ha ido modificando conforme él se ha ido transformando y la descripción de sí mismo. Yo te podría decir, bien rápido obviamente, de las dificultades de una travesía y de lo maltrechos que llegan a un lugar. Entonces cuando yo lo tengo enfrente, y veo su paliacate, me remite a todo esto. Entonces yo le doy al paliacate un valor adicional y que luego se lo doy a la hora que retoco la foto y que la imprimo. Es decir, el resultado del retrato ha sido en parte de todas las descripciones previas que él nos ha ido regalando. Entonces, en este sentido, indirectamente él ha ido construyendo a través de los escritos su imagen. Lo que yo hago es responder a ella.³⁸⁹

Para concluir este paréntesis sobre el retrato de Trabulsi me parece importante señalar la presencia de un elemento simbólico nuevo, con respecto a la imagen de Marcos que he analizado aquí, es decir, el brazalete con la estrella roja de cinco puntas sobre fondo negro. Adoptando el nombre de “Liberación

388 Transcripción de la entrevista a Ricardo Trabulsi, 30 de octubre de 2011, pág. 14.

389 *Ibidem* pág. 9.

Nacional” el zapatismo trazó entonces desde su inicio una importante genealogía, marcada por la herencia de los conflictos armados de los años sesentas y setentas. Efectivamente algunas de las referencias simbólicas del EZLN pueden verse como elementos heredados del marxismo latinoamericano (la bandera rojinegra, la estrella de cinco puntas, el panteón de héroes revolucionarios). En su discurso enfrente de la Convención Nacional Democrática (8 de agosto de 1994) el Subcomandante se refirió así al movimiento:

(...) la voluntad anónima y colectiva que sólo tiene por rostro una estrella roja de cinco puntas, símbolo de humanidad y de lucha, y por nombre cuatro letras, símbolo de rebeldía, se levantó en este lugar olvidado de la historia, de los estudios gubernamentales, de los tratados internacionales, de los mapas y rutas del dinero, esta construcción que llamamos Aguascalientes, en memoria de intentos anteriores de unir la esperanza.³⁹⁰

Si el Aguascalientes y las bandas blancas de los fusiles zapatistas, nos recuerdan el encuentro del mismo nombre entre las fuerzas revolucionarias durante la Revolución de 1910, la estrella a cinco puntas fue, a partir de Cuba, el símbolo de la unidad latinoamericana y no sólo. De la izquierda anti-imperialista, Marcos utiliza entonces los símbolos pero opera, al mismo tiempo, un distanciamiento con respecto al violento lenguaje anti yankee de los movimientos del pasados.

Antes de pasar a tratar el último elemento de la representación y construcción imaginaria sobre el zapatismo y Marcos quiero hablar de la ultima foto publicada en el periódico del día ocho de febrero. La entrega de este último número de la entrevista se intituló: “Revolución electoral o el país se levantará, advierte *Marcos*”. Se publicaron entonces tres imágenes. En la primera plana la fotografía de una columna de zapatistas con las puntas de los fusiles viendo hacia el fotógrafo y el pie “Unos 15 asistirán al diálogo” (Imagen 22). Luego otro retrato de Marcos donde se está ajustando el agujero del pasamontañas a la altura de la boca con la mano izquierda y voltea los ojos hacia su derecha (Imagen 23). El gesto de Marcos en la imagen es el mismo que los periodistas señalan a lo largo de todo el texto. El pie de foto dice: “El sup *en algún lugar de la selva* vuelto cliché por el peso de las circunstancias”. Finalmente, en la última imagen aparece otra vez Marcos, hasta la cintura y moviendo una mano como a saludar, pero ahora con la mano derecha (Imagen 24). “El subcomandante Marcos”, se lee al pie de la imagen. Resulta evidente la función ilustrativa que los editores le confieren a la foto que, por otra parte, es muy similar al retrato publicado en la portada del cuatro de febrero. Pero ahora los presentes ya estaban a punto de despedirse.

390 García de León, Monsiváis y Poniatowska, *EZLN. Documentos y comunicados 1. 1 de enero/ 8 de agosto de 1994, Fotografías de Paula Haro*, México, Era, 2003, TomoI, pág. 308.

Llegó la hora de las despedidas. Las compañeras de la cocina, adelitas mayas, nos rozaron apenas las palmas. Otra vez a entregar los relojes y el equipo, a desandar lo andado. Tal vez a los reporteros se nos quedaron muchas preguntas en la punta de la lengua o en la mochila. Ya de regreso, durante el trayecto nocturno y en la cómoda oscuridad de los ojos vendados, muchas de estas interrogantes salieron a la superficie, pero ni modo, era demasiado tarde. El *subcomandante Marcos*, el personaje que capturó la imaginación de muchos mexicanos el primero de enero había quedado atrás. Los milicianos que nos acompañaron de salida del territorio zapatista caminaban silenciosamente, ensimismados. Íbamos pensando en una pregunta, la única, que el *sup* nos hizo a nosotros: - ¿Y ustedes, qué van a hacer?³⁹¹

Finalmente con la imagen de “las compañeras de la cocina” y de “las adelitas mayas” me parece que se viene abajo toda la construcción imaginaria, hecha hasta este momento, acerca del papel de las mujeres en el movimiento zapatista. Volviendo a ubicarlas más bien en la posición de “ayudantes de cocina” o de “adelitas”, donde el diminutivo es de cariño pero también obtiene, a mi juicio, el efecto de minimizar su construcción como combatientes. La última pregunta formulada esta vez por el Subcomandante a los reporteros los dejó pensando: “¿Qué van a hacer?”. Pregunta que queda así abierta para el lector y para la sociedad civil. Pero pasamos ahora a analizar el último elemento icónico que caracteriza la construcción del imaginario sobre el zapatismo y sobre Marcos en esta primera entrevista pública.

5. 7 El paisaje: las geografías y los calendarios

Un elemento constante en esta serie de imágenes, y más en general en todo el trabajo de Turok conservado en el archivo, es la importancia del paisaje en la representación. Aquél lugar de la Selva Lacandona “vuelto cliché por el peso de las circunstancias”, para citar el mismo periódico. Al revisar las imágenes el fotógrafo podía, con base en el tipo de árboles presentes, reconocer el sitio de la entrevista. Al parecer, de hecho, el encuentro tuvo lugar en dos parajes diferentes. En las imágenes en color de los pasamontañas azules el efecto visual del paisaje con el verde de las hojas y el plateado del musgo sobre los troncos de los árboles es sorprendente. Por otro lado en la serie de la columna haciendo ejercicios de adiestramiento se logran ver algunas rocas y en otros casos hasta parece que hay algunas ruinas prehispánicas. En otras imágenes más, se alcanzan a ver las tiendas de un campamento mimetizadas bajo las frondas de algunos árboles.

En las fotografías publicadas en el periódico, todas en blanco y negro, la espesura selvática juega un papel importante en “cobijar” literalmente a los personajes. Así, los troncos de los árboles en los retratos de Marcos acaban enmarcando la imagen del guerrillero. También es el caso de la columna

391 *La Jornada*, martes 8 de febrero de 1994, Año diez, núm. 3382, México D.F., pág. 9.

zapatista que aparece entre la neblina y los árboles, donde la larga fila de zapatistas parece ser una cosa única con el paisaje del que surge. Resulta claro, para la entrevista de febrero de 1994, el papel que jugaron en la redacción del artículo los comunicados emitidos por el EZLN a partir del levantamiento y publicados en las páginas del periódico en enero. Elemento evidente sobre todo en la construcción del paisaje.

La cita es en la espesura de la selva. Hace rato, la noche anterior, nos pidieron los relojes. Hemos cabalgado por su geografía con los ojos cerrados, o vendados con paliacates de esos que los zapatistas lucen en su cuello. Hay contraseñas que son poemas. Los retenes son breves ceremonias de una cortesía milenaria, fina. Hay que esperar que desminen el camino minado. Paciencia.³⁹²

No es la primera vez que se hace referencia a las minas en la entrevista y este detalle puede depender de dos razones. Por un lado puede ser leído como un mensaje, una amenaza para los elementos del ejército que iban penetrando a la selva. Pero por otro lado puede ser un aviso para los periodistas que curiosos se aventuraban en todos lados, a veces sin tomar en cuenta los peligros que corrían y a veces fotografiando lo que los zapatistas no querían. Lo que es cierto es que la recreación poética de la atmósfera de la entrevista contribuye a reforzar la “construcción mítica” del discurso público del zapatismo. La montaña y la selva vuelven a ser así, en las páginas del artículo y en las imágenes de Turok, una metáfora de la lucha revolucionaria.

Otra vez es el Subcomandante quien se encarga de desvelar las contradicciones presentes en la realidad de este paisaje que, en el discurso público, juega el papel de un recurso mítico e imaginario importante que necesariamente se enlaza con la tradición guerrillera latinoamericana. Así el 6 de febrero en el artículo de *La Jornada* se había publicado, por ejemplo, esta afirmación de Marcos: “La Selva Lacandona, para un ladino, es lo peor que te puede pasar. Peor que un programa de 24 Horas. Nosotros entramos aquí en un proceso de enseñanza aprendizaje. Los compañeros me enseñaban lo que saben de la montaña y yo lo que yo sabía”.³⁹³ Al final de la entrevista los periodistas escribieron:

Las piedras cubiertas de musgo húmedo se vuelven más duras y más incómodas después de varias horas de entrevista. Aún así, continúa la sucesión de preguntas y respuestas, de la misma forma como continúa la sucesión del sol, neblina y llovizna. Al fondo la caída de un arroyo. Un combatiente de 14 años se pone feliz de que las grabadoras registren ese ruido: “Qué bueno, va a salir el habla del río”.³⁹⁴

Por cierto la imagen del “rebelde enmontañado” es una construcción imaginaria que aparece, según

392 *La Jornada*, viernes 4 de febrero de 1994, año diez, núm. 3378, México DF, pág. 6.

393 *La Jornada*, domingo 6 de febrero de 1994, Año diez, núm.3380, México DF, pág. 6.

394 *La Jornada*, martes 8 de febrero de 1994, año diez, núm. 3382, México D.F., pág. 8.

el profesor Camacho Navarro, a partir de la expedición del Granma y de la Revolución Cubana donde “la geografía se volvería espacio inseparable del espíritu rebelde”. La Sierra Maestra empezó así a representar un símbolo de libertad.³⁹⁵ La necesaria identificación entre el guerrillero y la selva donde esconde su identidad y práctica las armas, es un tópico tanto de la memoria visual como de las memorias escritas de las experiencias armadas del pasado, se ha manifestado históricamente en la fotografía latinoamericana. Pero en la felicidad del niño porque los periodistas graban “el habla del río” hay, según yo, algo más.

Turok tenía un conocimiento profundo de las relaciones entre el mundo indígena y su entorno así que evidentemente tenía la “sensibilidad” para retratar este elemento natural que luego aparecerá nada más como “fondo” (como pasa con los retratos de Trubulsi en la Garrucha pero también con los de Ortega). El paisaje, uno de los rubros más importantes de la fotografía en el continente latinoamericano, ha jugado un papel central también en dos textos muy conocidos del guerrillero guatemalteco Mario Payeras: *Los días de la selva* y *El mundo como flor y como invento*.³⁹⁶ En los comunicados zapatista también, la montaña y la naturaleza son elementos recurrentes, y la metaforización del paisaje deriva en parte de la necesidad de trascender las duras condiciones de vida en la montaña.

Según el profesor Sergio Tischler, las imágenes que transmiten estos textos de Payeras representan un valioso documento que “retrata los interiores de la constelación revolucionaria”. Son, finalmente, imágenes de rompimiento con el *continuum* de la historia nacional, capaces de captar el proceso de transformación de la vida cotidiana del grupo guerrillero, reconstruyendo rasgos profundos de aquella experiencia. Rasgos que muy probablemente quedarían ocultos al “ojo positivista” cuyas categorías se estructuran en términos de poder y de continuidad. Así, por ejemplo, las montañas del Ixcán y de los Cuchumatanes son transformados por la práctica guerrillera en nuevas categorías de orden espacial y temporal. La “montaña” se resignifica así a partir del relato, pasando a ser una categoría de orden utópico-revolucionario, resultado de la ruptura del lenguaje y de la *doxa* dominante.

Es justamente en este último punto donde radica según Tischler una contradicción importante entre la *forma guerrilla* y la *práxis revolucionaria*: la que se da entre el horizonte revolucionario, ligado al principio de emancipación y a la ruptura del *continuum* de la historia, y el *cierre* o *clausura heroica* de la subjetividad revolucionaria que vuelve al tiempo abstracto y lineal que reproduce la

395 Camacho Navarro, Enrique, “Imágenes y letras. El poder de las representaciones en la lucha política en Centroamérica y el Caribe”, En Camacho Navarro, Enrique (Coord.),

396 Payeras, Mario, *Los días de la selva*, Casa de las Américas, Cuba, 1980. Y Payeras, Mario, *El mundo como flor y como invento*, Joan Boldó y Climent, México, 1987.

hegemonía.³⁹⁷ Es en este mismo punto donde Tischler señala por contraste, y a manera de horizonte nuevo, el caso zapatista y su política negativa de la guerra que implica el rechazo de los símbolos que la consagran y la construcción de un nuevo tipo de subjetividad que se nutre de la “corriente cálida” de la lucha, como dice Tischler recuperando el famoso texto de Ernest Bloch sobre “El principio esperanza”.³⁹⁸

Por otro lado el tercer capítulo de su análisis de las novelas de la rebelión zapatista la investigadora Kristine Vanden Berghe analiza algunos textos sobre el zapatismo (de Jaime Avilés, de Marcela Serrano y uno de Francesca Valentinchich) en los cuales los temas centrales son el viaje y la oposición ciudad-selva.³⁹⁹ Me parece importante citar aquí esta autora porque menciona un texto poco conocido de Micheal Foucault donde el autor propone, por única vez, el término de “heterotopía”. Foucault llevaba en este ensayo como ejemplo de “espacio otro” las misiones jesuitas y relacionaba el término (“heterotopía”) con otro, el de “cronotopo”. Figura, esta última, en la que el tiempo y el lugar se entrelazan.⁴⁰⁰

A la luz de estos términos y vista la importancia asumida por las geografías y los calendarios en los comunicados del EZLN considero que la selva se construye en este sentido como un “lugar otro” que es al mismo un tiempo un “cronotopo” donde calendarios y geografías se entrelazan. Cuando hubo la propuesta del diálogo, por ejemplo, ésto fue un tema central. El gobierno y la sociedad civil, vinculados a un espacio y a un tiempo urbanos querían una fecha inmediata, mientras el EZLN explicaba que ahí, en la Selva Lacandona, el tiempo era diferente y tenía mucho que ver con las geografías. Lo mismo con el tema del ataque a San Cristóbal. No se podía planear así nomas, según el gusto de cada quien, sino que había que hacerlo con base en los tiempos de la cosecha.

Otro ejemplo de cómo se trató el tema del paisaje en los artículos de febrero es el viaje descrito por los periodistas, que entregan sus relojes y se pierden en las geografías chiapanecas. Pero quiero mencionar ahora un par de imágenes de Turok que no fueron publicadas en el periódico y donde el paisaje es parte central de la representación. Se trata de la fotografía de unos zapatistas que bajan por un lado de la montaña y otra en la que cruzan una altura pasando arriba del tronco de un árbol suspendido en el vacío (Imagen 25). Mónica Morales autora de una tesis sobre las imágenes del

397 Tischler Visquerra, Sergio, *Imagen y dialéctica. Mario Payeras y los interiores de una constelación revolucionaria*, Guatemala, F&G- Benemérita Universidad de Puebla- Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”- Flacso Guatemala, 2009, pág. 57 y pág. 67.

398 Bloch, Ernest, *El principio esperanza*, Editorial Trotta, España, 2004.

399 Vanden Berghe, Kristine, *Las novelas de la rebelión zapatista*, Peter Lang, Bern, 2012.

400 “Des espaces autres”, conferencia pronunciada por Michael Foucault en el Centre d’Études architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en *Architecture/Mouvement/Continuité*, n° 5, octubre 1984, pp. 46-49.

fotógrafo Rodrigo Moya en el reportaje sobre el FGEI (véase Imagen 9, Capítulo 1) subrayaba como en las fotografías de este autor “el entorno natural de la sierra formaba parte de un discurso visual capaz de resaltar las estrategias de movilidad del grupo armado”.⁴⁰¹

Lo mismo puede decirse para estas dos imágenes de Turok, y de algunas otras sobre la entrevista y que son conservadas en el archivo del autor. Cabe destacar que en el periódico de febrero los editores no le dieron en realidad mucha importancia a nivel visual a este tema que, por el contrario, Turok tenía la agudeza de fijar con su lente. Finalmente, las “circunstancias” jugaron un papel importante visto que en el archivo de *La Jornada*, por ejemplo, casi todas las imágenes de Marcos son durante eventos públicos que se dieron en el momento en que los zapatistas salieron de la selva. En realidad son muy pocos los fotógrafos que han tenido el privilegio de acompañar al guerrillero adentro del territorio zapatista.

La investigadora mexicana Fabiola Escárzaga en su tesis de Doctorado sobre *La comunidad indígena en las estrategias insurgentes de fin del siglo XX en Perú, Bolivia y México* habla, en las conclusiones, de un elemento común a las tres experiencias analizadas y que es la relación entre la territorialidad y el maoísmo. Me parece entonces importante dar espacio a esta cita para entender la relevancia del tema:

Los modos de colaboración y las estrategias de lucha se sustentaron en la historia y en las identidades étnicas de los sectores incorporados a la lucha, en los modos ancestrales de establecer alianzas y de combatir, en la forma de ocupar y aprovechar el terreno, conocimiento que fue adquirido por las vanguardias, generalmente transmitido por las vanguardias indias con las que se aliaron, herederas y preservadoras de ese patrimonio tradicional. Cada insurgencia desarrolló su estrategia aprovechando las características del terreno, la manera india de luchar en ese territorio y los movimientos migratorios de las poblaciones para expandir sus fuerza, afianzar sus posiciones.⁴⁰²

El territorio representa, según Escarzaga, un elemento central dentro de la organización y de la misma identidad comunitaria. El conocimiento al respecto es transmitido a los “ladinos” del grupo armado, como lo admite el mismo Marcos en la entrevista de febrero, por las “vanguardias indias”. A propósito de un tema tan central como la relación entre la comunidad y el territorio, la investigadora señala:

La comunidad existe sobre un territorio, lo posee y lo conserva y reproduce. - afirma

401 Morales, Mónica, *Rodrigo Moya fotorreportero y el Frente Guerrillero “Édgar Ibarra”*, Tesis de Maestría en Historia moderna y contemporánea, Instituto Mora, Asesor: Alberto del Castillo Troncoso, México, 2007, pág. 132.

402 Escárzaga, Nicté Fabiola, *La comunidad indígena en las estrategias insurgentes de fin del siglo XX, e Perú, Bolivia y México*, Tesis de Doctorado en Estudios Latinoamericanos, Asesor: Dr. Ricardo Melgar Bao, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 2006, pág. 510.

Escárzaga en la parte de las conclusiones dedicadas al problema de la territorialidad - Esa es su forma de relación con el mundo exterior, el es la fuente de sustentación productiva, lo que le permite la autonomía y preservar su identidad y la defensa de su propia vida. Que es más que el derecho a la tierra y la reivindicación de su propiedad, la forma de apropiación y relación con la naturaleza, la tierra, su conocimiento, su preservación. Lo reivindica como su posesión ancestral, propiedad originaria de su capacidad productiva agrícola, pero también de los recursos del subsuelo y de su ambiente todo, minerales y animales. Antes que a la comunidad, los grupos insurgentes percibieron el potencial del territorio como escenario de la preparación para la guerra, de acumulación de fuerzas y eventualmente para la guerra, por su aislamiento, impenetrabilidad, después descubren el potencial de la comunidad. En las experiencias guerrilleras anteriores la instalación en territorio selvático fue la pauta impuesta por experiencias como la vietnamita, era en su primera etapa la lógica de las FLN mexicanas, pero en los tres casos (México, Perú, Bolivia) es clara la percepción de que no es el territorio geográfico por sí mismo sino la población que en él habita, la comunidad.⁴⁰³

La presencia del paisaje silvestre, o más bien su lugar relevante en la representación es entonces una característica importante del retrato que hizo Antonio Turok, en esta ocasión, del zapatismo y de Marcos. Se trata, esto es cierto, de algo circunstancial pero es otra vez la trayectoria del fotógrafo en territorio chiapaneco, junto con el entrenamiento militar recibido en Nicaragua y la experiencia centroamericana, lo que le permite tener la sensibilidad de señalar la importancia de este elemento para la construcción imaginaria *de y sobre* el movimiento. Se trata de un elemento que, sin embargo, será sucesivamente descartado en la construcción simbólica y que en la imagen tomada por Trabulsi en La Garrucha en 2007 acabará siendo nada más un “escenario”, un telón de fondo. De hecho, en este último retrato sólo se intuye la presencia de la selva a espaldas del Subcomandante montado a caballo, apareciendo más bien como un detalle exótico y exotizante.

Finalmente, a conclusión de este capítulo resulta necesario un breve ejercicio de síntesis sobre algunos puntos sobresalientes que resultan del análisis iconológico de la entrevista publicada en *La Jornada* en febrero de 1994. Primero que todo considero que quedó claro el carácter de puesta en escena de todo el evento y el papel activo que jugó cada uno de los participantes. Razón por la cual se puede concluir que en esta representación hubo también un proceso de auto-representación del EZLN y de Marcos. Esto resulta evidente en la elección de los reporteros, fotógrafos y cámaras que participaron, en la existencia de lineamientos precisos impuestos por el grupo a los autores presentes y en la presencia de objetos que los retratados ostentan frente a la cámara.

Por otro lado, me parece importante subrayar como la lectura editorial del periódico centre la atención sobre la imagen del Subcomandante contribuyendo en buena medida a su construcción como

403 *Ibidem*, pág. 516.

líder y como personaje político de relevo. En el archivo de Turok también el Subcomandante ocupa un espacio relevante y sin embargo ahí se obtiene una visión mucho más compleja del evento y hasta del mismo personaje, con respecto a la que finalmente se propone a través de las páginas del periódico. Aquí la imagen de Marcos acaba siendo hasta repetitiva de tantos retratos que se publican uno tras otro, algunos muy parecidos entre ellos. Finalmente, la línea editorial me parece “simpatizar” abiertamente con el movimiento y, a pesar de algunas preguntas incómodas, resulta evidente cierta fascinación por el personaje.

No creo que esta postura sea algo por el cual deberíamos escandalizarnos como lectores sino que es coherente con los ideales de los cuales había surgido el periódico, tomando abiertamente lugar del lado de los movimientos sociales y de las mayorías excluidas del país. El conjunto de los artículos publicados acaba proponiendo finalmente al público lector, y por ende a la sociedad civil (que el periódico mismo en parte representa), una imagen que hace eco del discurso propuesto por el mismo grupo armado a través del entonces portavoz y de sus comunicados. Existen, por cierto, algunos rubros que marcan la construcción discursiva tanto escrita como visual: los comandantes indígenas, las mujeres zapatistas, la columna de combatientes, el Subcomandante.

Faltan, entre los temas propuestos, retratos de la “vida cotidiana” de los combatientes, que era uno de los temas relevantes en los reportajes sobre las guerrillas de los años sesenta-setenta. Una ruptura significativa con respecto a la tradición representativa es, por cierto, la presencia femenina. La centralidad de “Ramona” y el retrato de la combatiente zapatista rompen con la tradición de las virtudes violentistas que, como bien lo dice Melgar Bao, exaltaban un patrón de simbolización fuertemente masculinizado que jugaba con “la equivalencia entre lo viril y lo heroico”.⁴⁰⁴ En la entrevista de febrero por el contrario *Ramona* es la única guerrillera del CCRI que se muestra en las imágenes. Pero ya no parece ser una “guerrillera ejemplar” sino que es una entre muchas otras combatientes.

Del resto, resulta significativo que Turok intitule el mencionado retrato de la combatiente con su fusil “Mujer zapatista” donde el pie asume una evidente función clasificadora y permite al mismo tiempo una generalización, obtenida por la falta del nombre y por ende de una identidad específica. Cabe mencionar que si observamos atentamente al conjunto de imágenes de la entrevista conservado en el archivo de Turok resulta claro que se trata de una línea editorial, que coincidió con un lineamiento del EZLN para la entrevista, porque en las imágenes existe, por el contrario, una neta superioridad

404 Melgar Bao, Ricardo, “La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas”, en Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, María Eugenia (Coord.), *Movimientos armados en México, Siglo XX*, Vol. I, pág. 45.

numérica de hombres entre los presentes.

En la construcción de Marcos resaltan finalmente algunos elementos icónicos que contribuyen a la construcción mítica y que necesariamente conectan con la tradición guerrillera nacional y latinoamericana: el gesto, la mirada, el pasamontañas, el paliacate, la canana cruzada en el pecho, el arma y el paisaje. Estos elementos marcan, con respecto a la tradición, una serie de rupturas y continuidades. La relevancia atribuida al gesto en los retratos del Subcomandante, por ejemplo, rompe con la tradición del retrato hierático proponiendo una imagen del guerrillero como sujeto político legítimo, capaz de dialogar y no sólo de guerrear. El pasamontañas representa el elemento verdaderamente novedoso de la representación y que marca una ruptura importante con el culto al individuo de la tradición regional y nacional.

El paliacate, las cananas y el paisaje crean por el contrario una idea de continuidad, a nivel de imaginario, con la historia de la luchas campesinas nacionales, de la cual no quedan excluidos los movimientos de los años sesenta como el de Jaramillo o de Cabañas. Pero es el arma el elemento más contradictorio en la representación. Las armas de hecho están en lugar visible siempre y cuando no se trate de Marcos lo cual es sumamente paradójico si se piensa que era, además de portavoz, el estratega militar del grupo. Con las armas pasa exactamente lo mismo que en la relación con Centroamérica, resulta evidente y sin embargo se elude, cuando no se niega por completo. Cabe destacar entonces como *La Jornada* propone a partir de esta entrevista la construcción imaginaria de Marcos como el líder del movimiento, vista la predominancia de retratos suyos.

Se podría, para este caso, afirmar lo mismo que observa el profesor Alberto del Castillo con respecto a los reportajes de Mario Menéndez y Rodrigo Moya sobre la guerrilla venezolana de la Sierra Falcón y publicados en la revista *Sucesos para todos* en 1966:

En términos generales - afirma Del Castillo para este caso - la lectura editorial de los retratos alude a las cualidades y virtudes de los dos líderes principales, construidas a lo largo de los reportajes. Una de las portadas está representada por una fotografía de Bravo, posando de frente para el fotógrafo, con su uniforme de guerrillero cuidadosamente preparado con balas y granadas, con el escenario imponente de la selva venezolana como telón de fondo.⁴⁰⁵

405 Luego de los acontecimientos de Argelia y la propuesta del Che de fomentar la lucha revolucionaria en el continente y de las Declaraciones de La Habana y el apoyo de Cuba a la lucha armada en el continente, se dio una ruptura de la cúpula del comunismo venezolano con Cuba, lo que derivó en la expulsión del líder Douglas Bravo en 1965. El 18 de julio de 1966 el guerrillero venezolano Luben Petkoff y 15 milicianos cubanos desembarcaron en la costa del estado Falcón y se integraron al Frente José Leonardo Chirinos, cuyo líder era Douglas Bravo. La acción se llamó "Operación Simón Bolívar". Luego de la entrega sobre Guatemala. Resultó en la publicación de un material propagandístico con poca fuerza periodística. Del Castillo Troncoso, Alberto, *Rodrigo Moya. Una mirada documental*, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2011, pag. 148.

Ahí Douglas Bravo era descrito según Del Castillo, con “una semblanza heroica de un guerrillero apto no sólo para la lucha armada, sino también, y de manera privilegiada, para la pluma y la argumentación de las ideas.” En el texto de Menéndez esto se resolvía en un paralelo explícito con el libertador Bolívar.⁴⁰⁶ Las coincidencias con el caso de la construcción del Subcomandante zapatista es evidente aunque el fotógrafo que ahora se encontraba del otro lado del lente, miraba desde otro punto de vista. Nada de retratos con ángulos en contrapicado sino mirando de frente, o en todo caso a la misma altura.

Por último me pareció necesario ver brevemente cómo el autor presenta al zapatismo y a Marcos en el libro *Chiapas: el fin del silencio*. Este libro, de la misma editorial que había publicado “Imágenes de Nicaragua”, contiene una muestra significativa de fotografías que dan cuenta de la complejidad del trabajo visual de Turok en la región durante los veinte años en los que estuvo viviendo en este territorio. La publicación, en la cual no se respeta de alguna manera un orden cronológico y aparentemente tampoco uno temático, contiene unas páginas negras que van marcando cada tanto como pausas entre grupos o secciones de imágenes. Las fotografías del zapatismo ocupan, de esta manera, las últimas dos secciones por un total de siete imágenes.

Las fotografías que escogió Turok para la publicación de esta obra fueron, respetando el orden según el cual se imprimieron: la imagen del derrumbe de la estatua de Diego Mazariegos (octubre de 1992), la foto intitulada “Justicia” (1978?), la imagen del zapatista entrando a San Cristóbal (enero de 1994), un retrato de Marcos durante la entrevista de febrero de 1994, el interior de una casa ejidal con un retrato de Zapata a caballo colgado de la pared y una mujer con su hijo sentada en una silla, y el retrato “Mujer zapatista” (el mismo que publicó *La Jornada*). El libro se cierra con una imagen de la llegada del ejército regular en San Quintín (Chiapas) en el año 1995. Pero el retrato de Marcos que Turok escogió para su libro propone una construcción del personaje significativamente diferente con respecto a la que fue propuesta por el periódico en la entrevista de febrero (Imagen 26).

En esta fotografía aparece Marcos sentado arriba del banquito de madera durante la entrevista. El Subcomandante está al centro del encuadre pero la fotografía está tomada desde un lado, con un ángulo casi de 45 grados. Lo primero que salta a la vista es la mirada de Marcos, viendo hacia el piso en un gesto que lo hace parecer casi desanimado mientras junta las manos con los codos apoyado sobre los muslos. En esta imagen se observa la presencia de al menos otros seis zapatistas, dos más cerca y cuatro visibles hasta el fondo y se logran ver claramente algunas carpas de un campamento escondido

406 Del Castillo Troncoso, Alberto, *Rodrigo Moya. Una mirada documental*, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2011, pág. 153.

entre la vegetación. Los zapatistas voltean todos hacia la cámara. Se trata de una construcción visual completamente diferente de la que finalmente propone la lectura editorial del periódico. A propósito de esta imagen Turok hizo una larga reflexión que me parece importante reproducir aquí casi completa.

Luego la (foto) del Subcomandante pero es un subcomandante que ni a él le gusta porque no es el subcomandante guerrillero romántico, es el subcomandante sentado diciendo "¿Y ahora qué carajos voy a hacer con esto?". Entonces es posible que esta imagen nunca quede ahí. ¿Pero qué hubiera querido el sub? Él fue un gran maestro de los medios, él supo mover los medios y quería que yo fuera el chingón y yo lo veía y decía: "No puede ser que un dirigente tan inteligente pueda ser tan estúpido. Porque quiere salir él vulgar, porque no quiere salir como una persona que ha pensado bien las cosas para hacer lo que va a hacer. Va a poner en riesgo a toda una comunidad y van a morir muchas gentes. ¿Está él preparado para ser responsable de esta acción o él es un protagonista que es una aventura nada más? Mi pregunta es, después de tantos años en las guerras, pues conocí muchos mercenarios ... ¿Y qué va a hacer un dirigente de diferente para ser un líder diferente? ¿Proponer algo que ayude honestamente a la causa? ¿O la causa es nada más un trampolín para ... ? Un fin ajeno ... Yo creo que la suerte un poco en Marcos ha sido ésta, no queda muy claro donde quería llegar. Entonces, si le pasa a él ... ¿Imagínate a un fotógrafo, no? Estoy más perdido. Digo, él está tomando más riesgos que yo. Yo simplemente estoy tomando una decisión de tratar de hacerlo aparecer al resto del mundo como alguien que está haciendo algo importante. Y no funcionó; ni a él le gustó ni a los demás. ¿Entonces, dónde queda la fotografía? ¿O qué era lo importante en el evento? el comandante, los indígenas, los medios, los medios que invitó él para que lo interpretáramos para esta primera entrevista ¿Cuál era? ¿Qué queda? A parte de tu curiosidad. ¿Qué queda? ¿Qué nos queda? y en veinte años: ¿Qué más? ¿Va a seguir el mito o el mito se acabó? ¿Entonces por qué hace uno las cosas que uno hace?"⁴⁰⁷

Me parece que esta imagen es un ejemplo evidente de cómo a pesar de tener los mismo elementos icónicos un detalle cambia por completo la lectura de la imagen. El Subcomandante de Turok no es un héroe capaz de iniciativa, o un guerrillero político sino un dirigente preocupado y sin mucha idea de cómo seguir. Los zapatistas a sus espaldas parece casi a la espera de una decisión. Per ellos no hay acceso directo, sino sólo a través de Marcos. En este sentido, como para el caso de la presencia del zapatista a su lado todo el tiempo el fotógrafo sugiere como el Subcomandante es nada más la cara visible de algo del cual el público apenas podrá tener una imagen borrosa. Es decir que Marcos no es Marcos sino lo que la colectividad ha decidido que su personaje represente.

Para concluir quiero mencionar una anécdota importante sobre el libro *Chiapas* que no se pudo presentar en Cuba porque contenía una fotografía considerada ofensiva de la figura del Che Guevara (Imagen 27). En esta imagen aparece un grupo de jóvenes adentro de un salón de juego con muchas mesas de futbolitos. Apoyado a una de las mesas está un muchacho, volteado de espaldas al fotógrafo y

407 *Ibidem*.

que lleva puesto un chaleco con una imagen del Che cocida en los hombros. Otro hombre, de perfil y volteándose hacia el fotógrafo, es retratado mientras simula un acto sexual con el primero. Turok así explica el problema que se le presentó en Cuba:

Si tu ves esta imagen ... Bueno, Mario Díaz que era el director de la Fototeca de Cuba me invita a que yo vaya a presentar este libro en Cuba y ver si se puede hacer una exposición. Entonces lo llevaron a la Casa de las Américas y cuando el director de Casa de las Américas ve esta foto me dice: - ¡Este libro (lo cierra con fuerza) no va a venir a Cuba! - Por esta foto. Entonces yo le digo: - Es que esta foto no es del Che, esta foto habla del machismo porque aquí en México los hombres se la pasan agarrándole el culo al otro, para todo. - Siempre me ha llamado la atención ésto ... Esta doble ... Digo, yo me acuerdo en el taller de mi papá. Mi papá puso un negocio de tarjetas postales y luego hizo una imprenta. Entonces todos los que trabajaban en la imprenta, todos los días era de agarrarse el culo. Un día yo veo que están jugando fútbol y se la pasaban agarrándose el culo y haciéndose así. Entonces yo le expliqué a Mario: - Mira Mario, ésto ni cuenta me di yo que estaba el Che allí. ¿Ves? ¿Qué es ésto? Que en toda Latinoamérica y sobre todo en México todos los hombres se la pasan agarrándose el culo. - Entonces yo me imagino que él de Casa de las Américas, digo: “homosexualismo y burlándose del Che, ésto es lo que el fotógrafo piensa.” La rompemos, ésta no existe en el libro, mi libro no es ... Ni es una foto importante. Ni se porqué la puse yo, como una coma en todo lo demás, para hablar del machismo. Cómo podemos pensar en el hombre nuevo, en la revolución, si estamos atorados en el machismo puro. - No - dicen - usted no está invitado, es non grato usted en Cuba. Punto. ¡Agarre sus cosas y váyase! - Básicamente por esta foto. Entonces, obviamente, tal vez la foto que menos pensé yo que podría hacer ruido es la que termina haciéndolo.⁴⁰⁸

La imagen se intituló “El futbolito” y fue tomada en 1976 en San Cristóbal de Las Casas. Resulta difícil creer a la versión de Turok según la cual no se habría dado cuenta de la presencia del ícono revolucionario latinoamericano. La reacción del responsable del gobierno cubano al ver la fotografía no resulta, finalmente, tan incomprensible. Pero ésto hable también del nivel de censura del estado cubano y del monopolio que éste impone sobre los símbolos de la revolución. Finalmente, a través de la entrevista de febrero me parece que *La Jornada* creó un imaginario favorable al movimiento y particularmente a su portavoz, haciendo eco del discurso zapatista hacia la sociedad civil a través de las páginas del periódico. La fuerza de la construcción imaginaria propuesta por la lectura editorial de las imágenes fue tal que hasta los servicios de inteligencia redactaron un perfil donde se nota cierta fascinación por Marcos, al menos por el Marcos que había sido presentado por la prensa. Así, el 15 de marzo de 1994 el Centro de Investigación y Seguridad Nacional (Cisen) elaboró el documento DMJ-094-0006N intitulado “EZLN: algunas hipótesis respecto a su conformación y actividades” en el que el autor anónimo consignó:

408 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 14 de agosto de 2012.

La forma de ser y comportarse del Subcomandante Marcos del EZLN ha impresionado a intelectuales, periodistas, luchadores sociales e incluso ha enamorado a mujeres, artistas y adolescentes, e irritado a ideólogos ortodoxos. El estilo de Marcos es producto de una escuela donde se han formado los revolucionarios de la década de los ochenta, este estilo surge con la manera personal de ser un Camilo Cienfuegos y el Che Guevara; la redondean e impregnan el comandante Omar Cabezas, fundador del MIR chileno (sic), y Tomás Borges (sic), comandante de la Revolución sandinista. De esta manera empiezan a popularizarla los movimientos revolucionarios de Latinoamérica. (El colombiano) Jaime Bateman, comandante del M-19, la hace suya, e incluso el comandante Cero (Edén Pastora), de no haber renunciado al FSLN, habría sido el ídolo latinoamericano por tener este estilo de comportamiento. Actualmente, Marcos está caracterizando este estilo de comportamiento del revolucionario latinoamericano, utilizando elementos como la aventura, la audacia, el protagonismo inconsciente; el ayudar sin importar a quién sin esperar nada a cambio. Es el móvil, el reto y la consigna. Con ello se convertirá en modelo de todos los luchadores sociales, de líderes estudiantiles y dirigentes de masas. Este estilo se adquiere con el trabajo diario, en la convivencia constante con el pueblo, con personas de todas clases sociales y lumpenes; con gente de todas las edades y todas las perspectivas ideológicas posibles. La sencillez del campesino le da una matriz diferente a la formación de este tipo de revolucionarios, quienes adquieren del pueblo su lenguaje, sus costumbres y su mística. Este tipo de personas se ganan en la lucha diaria el respeto, la admiración, el cariño y la lealtad de los demás; siempre tienen una palabra de aliento para los demás ante la adversidad. Tienen autoridad moral con todos lo que los conocen. Se siente responsables de todo lo que los rodea; se esmeran en ser cada día mejores, exigen mucho a sí mismos, se autodisciplinan, autoimponiéndose severos regímenes de comportamiento; se desesperan ante lo cotidiano. Son inconformes, inquietos, rebeldes por naturaleza; leen, hablan y escriben muchísimo. Marcos no desea honores, gloria, reconocimiento. Es posible que desaparezca del escenario así como llegó. Marcos se aburriría siendo Presidente de la República, nunca lo aceptaría ni lucharía por eso, nunca aceptaría una alta investidura, pues le incomoda. Por ello es simplemente un humilde y sencillo subcomandante.⁴⁰⁹

La reconstrucción de la identidad de Marcos y la construcción del imaginario sobre el zapatismo por parte del gobierno mexicano representa otra faceta interesante de esta historia, que queda todavía por analizar. Esta investigación abre, finalmente, muchas ventanas sobre temas que necesitarán un análisis más detenido pero donde la fotografía, si atentamente analizada, puede aportar datos históricos relevantes, como lo he venido demostrando a lo largo de los capítulos de esta tesis. A manera de conclusión metodológica quiero resaltar la importancia que asumen la entrevistas como recurso sumamente útil, y yo diría hasta indispensable, para reconstruir el oficio del fotógrafo.⁴¹⁰

409 Carrasco, Jorge y Mandujano, Isáin, “ El estilo de Marcos según el gobierno”, en *Proceso*, Núm. 1939, del 20 de diciembre de 2013, pág 12.

410 Sobre el tema de la memoria y de los oficios recomiendo la lectura del libro de Camarena Ocampo, Mario y Lara Meza, Ada Marina, *Memoria y oficios en México, siglo XX*, CONACYT-UAM- Universidad de Guanajuato-Centro de Investigación Humanística-Laboratorio de Historia Oral, México, 2007.

Conclusiones

En mayo de 2014, cuando ya casi estaba listo el borrador de esta tesis, algunos individuos pertenecientes a una organización llamada Central Independiente de Obreros y Campesinos Histórica (CIOAC-H) agredieron, armas a la mano, a las Bases de Apoyo Zapatistas de Liberación Nacional (BAEZLN) en la comunidad de La Realidad. A raíz del ataque fue brutalmente golpeado y asesinado a golpes de machete *Galeano* (José Luís Solís López), maestro de la “Escuelita” zapatista que se ha llevado a cabo en este último año. Durante el ataque también fueron dañadas la escuela, la clínica, y veintiocho personas resultaron heridas. Era la víspera del encuentro con las organizaciones indígenas campesinas a nivel nacional organizado por el EZLN. El 24 de mayo los zapatistas a través del su nuevo portavoz, *Moisés*, convocaron a los “medios libres, alternativos, autónomos o como se llamen” para que participaran en el acto conmemorativo que iba a tener lugar este día en la misma comunidad.

El Subcomandante Marcos con gran sorpresa de todos, vista su larga ausencia, apareció en el acto en La Realidad con un parche de pirata a cubrir el ojo derecho, y un guante de esqueleto en la mano izquierda. A conclusión de la ceremonia dio lectura al comunicado intitulado *Entre la luz y la sombra*, frente a los representantes de los medios libres y de la sociedad civil. Ningún medio de comunicación conocido ha tenido el permiso de presenciar el acto. El tercer punto de este comunicado me interesa particularmente y trata el problema del “relevo”. El primer relevo importante y percibido por todos, señaló Marcos, ha sido el generacional. Pero sin embargo han habido otros relevos más importantes y de los cuales se habla menos. Primero que todo el de clase: “del origen clase mediero ilustrado al indígena campesino”. Luego, el “de raza: de la dirección mestiza a la dirección netamente indígena”. Pero hubo sobre todo un “relevo de pensamiento”, afirma el guerrillero:

del vanguardismo revolucionario al mandar obedeciendo; de la toma del Poder de Arriba a la creación del poder de abajo; de la política profesional a la política cotidiana; de los líderes, a los pueblos; de la marginación de género, a la participación directa de las mujeres; de la burla a lo otro, a la celebración de la diferencia (...) Y ha sido eso precisamente, el que los indígenas manden y que ahora un indígena sea el vocero y jefe, lo que los aterrera, los aleja, y finalmente se van para seguir buscando alguien que precise de vanguardias, caudillos y líderes. Porque también hay racismo en la izquierda, sobre todo en la que se pretende revolucionaria.⁴¹¹

Resulta sintetizada en esta cita la serie de rupturas planteadas a nivel ideológico y político por el movimiento zapatista con respecto a la tradición guerrillera latinoamericana. La observación final acerca del racismo de la izquierda y de “los que precisan de vanguardias y líderes” confirma, por cierto,

411 Comunicado "Entre la luz y la sombra", 24 de mayo de 2014, disponible en la página internet de "Enlace Zapatista": <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2014/05/25/entre-la-luz-y-la-sombra/>, revisada por última vez en agosto de 2014.

algunas de las ideas centrales que he venido sosteniendo en esta tesis acerca del papel de los medios y de los fotógrafos en la construcción de Marcos como líder carismático del movimiento. "El culto al individualismo", se lee en el comunicado, "encuentra en el culto al vanguardismo su extremo más fanático". El Subcomandante pasa entonces a tratar el tema que más me interesa en el IV punto intitulado *Un holograma cambiante y a modo. Lo que no será*. En enero de 1994 la mirada de "los de afuera", escribe el Subcomandante, "se detuvo en el único mestizo que vieron con pasamontañas. Es decir que no miraron". Pasa a entonces a explicar cómo empezó "la construcción del personaje llamado *Marcos*", para utilizar sus mismas palabra:

Nuestros jefes y jefas dijeron entonces: "Sólo lo ven lo pequeño que son, hagamos a alguien tan pequeño como ellos, que a él lo vean y por él nos vean". Empezó así una compleja maniobra de distracción, un truco de magia terrible y maravillosa, una maliciosa jugada del corazón indígena que somos, la sabiduría indígena desafiaba a la modernidad en uno de sus bastiones: los medios de comunicación.⁴¹²

Marcos pasó, finalmente, "de ser un vocero a ser un distractor" al que no duda en definir como una "botarga". "Marcos un día tenía los ojos azules, otro día los tenía verdes, o cafés, o miel, o negros, todo dependiendo de quién hiciera la entrevista y tomara la foto. (...) Había un Marcos para cada ocasión, es decir, para cada entrevista". En el comunicado se hace referencia también al "descubrimiento" de su identidad anunciada en 1995 por el presidente Ernesto Zedillo y lograda, según ahí se dice, "por delación esotérica". Pero "la historia del tampiqueño" (Rafaél Sebastián Guillén), confiesa Marcos, le sirvió en realidad al EZLN para ganar tiempo cuando apenas estaba empezando la construcción de la autonomía.

Según la versión propuesta en el comunicado *Entre la luz y la sombra*, el profesor universitario viviría ahora en una de las comunidades zapatistas quienes le agradecen haber pasado datos importantes "para alimentar la *certeza* de que el SupMarcos no es lo que es en realidad, es decir una botarga o un holograma, sino un profesor universitario, originario del ahora doloroso Tamaulipas". Pero una revisión de estos días, sostiene el guerrillero, "dirá de cuántas y cuántos voltearon a mirarnos, con agrado o desagrado, por los desfiguros de una botarga." El relevo de mando no se da entonces por enfermedad, muerte o depuración sino conforme con los mismos cambios internos que ha tenido el EZLN en los últimos años. Finalmente, los mismos rumores acerca de las razones del relevo habrían sido alentados en su momento por el movimiento porque así le convenía. Y concluye:

Quienes amaron y odiaron al SupMarcos ahora saben que han odiado y amado a un

412 *Ibidem*.

holograma. Sus amores y odios han sido, pues, inútiles, estériles, vacíos, huecos. No habrá entonces casa-museo o placas de metal en donde nació y creció. Ni habrá quien viva de haber sido el subcomandante Marcos. Ni se heredará su nombre ni su cargo. No habrán viajes todo pagado para dar pláticas en el extranjero. No habrá traslado ni atención en hospitales de lujo. No habrán viudas ni hereder@s. No habrán funerales, ni honores, ni estatuas, ni museos, ni premios, ni nada de lo que el sistema hace para promover el culto al individuo y para menospreciar al colectivo. El personaje fue creado y ahora sus creadores, los zapatistas y las zapatistas, lo destruimos. Si alguien entiende esta lección que dan nuestras compañeras y compañeros, habrá entendido uno de los fundamentos del zapatismo. Así que en los últimos años ha pasado lo que ha pasado. Entonces vimos que la botarga, el personaje, el holograma pues, ya no era necesario. Dicho todo lo anterior, siendo las 0208 del 25 de mayo del 2014 en el frente de combate sur-oriental del EZLN, declaro que deja de existir el conocido como Subcomandante Insurgente Marcos, el autodenominado "subcomandante de acero inoxidable". Eso es. Por mi voz ya no hablará la voz del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Vale. Salud y hasta nunca ... o hasta siempre, quien entendió sabrá que eso ya no importa, que nunca ha importado.⁴¹³

Pero el evento de mayo en La Realidad tuvo un cierre aún más espectacular, que vuelve sobre el tema de la muerte y de la construcción mítica presente a lo largo de todo el comunicado, particularmente en aquella frase: "tantas veces me mataron, tantas veces me morí, y de nuevo estoy aquí." Así, al concluir su lectura el Subcomandante se paró y se fue del templete frente a la reacción incrédula de los presentes. Luego se escuchó una voz en *off*: "Buenas madrugadas tengan compañeras y compañeros. Mi nombre es Galeano, Subcomandante Insurgente Galeano". Y preguntó: "¿Alguien más se llama Galeano?", a lo que una voz entre los presentes contestó: "Yo me llamo Galeano". Y concluyó así el Subcomandante Insurgente: "Me dijeron que cuando volviera a nacer lo haría en colectivo".

Se trata de un acto de teatralización importante que apunta por un lado al significado histórico de los símbolos de la lucha y, por el otro, a como estos mismos pierden su valor ejemplar una vez que se hayan convertido en íconos. Así, de la misma manera que, durante la manifestación de los "500 años de Resistencia" se había destrozado la estatua del odiado Mazariegos, en 2014 los zapatistas destruyen al holograma Marcos revelando lo que realmente era: una construcción imaginaria. Pero no por esto vacía de significados. En 1998, en la introducción al libro de memorias del *comandante Montes*, el ya fallecido Carlos Montemayor (1947- 2010) hacía una importante reflexión acerca del "guerrillero" como un sujeto político central en la historia regional del siglo XX:

El guerrillero latinoamericano, como todos los guerrilleros del siglo XX fue un trabajador militar y político que en muchos sitios se propuso el cambio social del mundo. - escribía Montemayor - El guerrillero es una piedra angular en la gran revolución china que se

413 Ibidem.

sacudió la barbarie oriental y occidental. Lo es igualmente en Viet Nam que se liberó de la barbarie estadounidense. Lo fue en las luchas libertarias de África. Lo fue en las luchas libertarias de América Latina desde el Río Bravo hasta la Patagonia. Lo fue en la España franquista. En Italia. En Irlanda. En Corea. En Argelia. En todos los continentes del siglo XX fue un llamado a la libertad, al cambio social por una vida más justa, más humana, más digna (...) Su aliento libertario no se fortalecería por sus resultados, por el destino gloriosamente alcanzado o terriblemente frustrado de su empeño; su fuerza residió en el despertar hacia una libertad por la que luchó y fue denostado, mutilado, torturado, encarcelado o asesinado.⁴¹⁴

Hablando del libro de Macías, Carlos Montemayor señalaba cómo hasta los años noventa sólo los grupos de inteligencia, los dirigentes y los combatientes poseían la información que ahora se hacía pública con estas memorias, a las que necesariamente seguirían otras. Se trata, finalmente, de la misma "memoria sumergida" a la que se refiere el profesor Melgar Bao cuando habla de la "tradicción guerrillera latinoamericana".⁴¹⁵ ¿Pero cómo acceder a esta memoria, a esta tradición? Las imágenes resultan, en este sentido, una herramienta de trabajo importante para reconstruir los imaginarios que, a lo largo de la historia regional, se han construido alrededor de la figura del guerrillero como un "llamado a la libertad y al cambio social".

Pero la representación de los sujetos políticos es una construcción histórico cultural que es el resultado tanto de los contextos en los cuales se produce y del lenguaje que utiliza, como de la negociación simbólica entre los diferentes actores en juego. Así, a nivel metodológico ha resultado central individuar cuatro problemas alrededor de los cuales se ha desarrollado el análisis: las características del lenguaje fotográfico en el continente y en particular la relación que se da entre la imagen y la guerrilla; el contexto nacional y generacional adentro del cual se ha formado el autor de las fotografías de la entrevista de febrero de 1994 y el medio que se hizo portador del mensaje, el periódico *La Jornada*. Finalmente quise profundizar también en la trayectoria personal del fotógrafo que marca su estilo y su mirada para poder tener los más elementos posible para el análisis iconológico de la entrevista.

Como se desprende de los campos problemáticos se podría decir, de manera general, que a cada uno de ellos le corresponde un tiempo histórico diferente. Ésto significa que hubo que tomar en cuenta la "larga duración" para el caso de la representación del guerrillero en la historia de la fotografía en el continente. Mientras para el análisis de las características generacionales y de la trayectoria del autor se

414 Macías, Julio César, *Mi camino la guerrilla.*, Planeta, México, 1998, pág. 11.

415 Melgar Bao, Ricardo, "La memoria sumergida. Martirologio y sacralización de la violencia en las guerrillas latinoamericanas", en Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, María Eugenia (Coord.), *Movimientos armados en México, Siglo XX*, Vol. I, pp. 29-69.

ha tratado más bien de “tiempos cortos”. Finalmente, he propuesto también el análisis de una “coyuntura” específica, como en el último capítulo dedicado al análisis iconológico de la primera entrevista al Subcomandante y al Comité Clandestino Revolucionario Indígena publicada en *La Jornada* en febrero de 1994. La narración diacrónica ha favorecido, en este sentido, el análisis transversal de los problemas planteados. Caben destacar las muchas dificultades que he encontrado para analizar históricamente un movimiento armado que sigue activo, no por último el continuo desarrollo de los acontecimientos.

Al aplicar la recomendación del historiador Peter Burke según el cual es importante estudiar una serie de retratos del mismo sujeto político a lo largo del tiempo para poder apreciar los cambios y las re-significaciones introducidas en la manera de representarlo, me parece que es la “larga duración” la que finalmente se impone para el análisis de las representaciones visuales. Al mismo tiempo, cruzar tiempos diferentes permite apreciar más fácilmente las continuidades y las rupturas que se dan en la representación de este sujeto político que es el guerrillero latinoamericano. No dudo que tal acercamiento al problema derive a veces en “generalizaciones” que siempre se hacen en el ámbito académico por razones de simplificación pero que dependen también, en este caso, de la falta casi total de estudios específicos sobre los temas propuestos. En este sentido la tesis tiene límites indiscutibles a nivel del análisis regional.

Como lo expliqué en el primer capítulo en la fotografía latinoamericana el retrato, el paisaje y la imagen de conflictos son géneros fotográficos que tienen aquí una larga tradición y que han entrado a la construcción del lenguaje propio de la fotografía documental. En este contexto las migraciones culturales, la organización de encuentros internacionales, los debates gremiales y la publicación de libros fotográficos han contribuido notablemente a la construcción de un patrimonio visual compartido que utiliza un lenguaje híbrido, a caballo entre la fotografía documental y el fotoperiodismo. En este sentido la fotografía latinoamericana contemporánea se relacionó de manera especial con la historia de los conflictos armados.

La Revolución Mexicana y la Revolución Cubana representan dos momentos significativos de la construcción imaginaria y visual sobre el “guerrillero”. En Cuba, con la llamada “épica revolucionaria”, la representación del sujeto en lucha contra el estado tuvo un vuelco significativo y el “guerrillero heroico” se transformó, a través de la creación de íconos, en héroe normativo que entró a formar parte de la construcción identitaria de los movimientos de liberación en toda la región. La fotografía jugó, en este sentido, un papel importante, y no es casual que el referente visual sea en este

caso la Revolución Mexicana donde los héroes a caballo entraron a ser parte de los mitos fundadores del estado. Finalmente el guerrillero se presenta en las imágenes según la tradición de los tipos fotográficos, con el sujeto retratado en su lugar de trabajo y los objetos que lo caracterizan.

Existen, por otro lado, condiciones propias del trabajo del fotógrafo en la región donde se ha impuesto muy tempranamente la figura del *free lance* que vive en un medio donde escasean por lo general recursos y tecnologías, y donde las agencias internacionales han jugado desde un inicio un papel monopólico en el manejo de las imágenes fotográficas y, por ende, en la construcción de los imaginarios y de la memoria visual. Pero entre los profesionales del lente tomó vigor, a partir de los años setenta, la idea del “fotógrafo comprometido” que vuelve a proponer, como en la fotografía artística, la centralidad del autor. Sin embargo, al subrayar el rol autoral y al utilizar un lenguaje realista, la fotografía latinoamericana contemporánea propone, al mismo tiempo, desvelar la “ilusión” de realidad y la puesta en escena necesariamente presentes en todo tipo de fotografía. Sin exclusión de la documental.

La imagen fija ha tenido un papel importante en la construcción del guerrillero como un sujeto político legítimo y no como un criminal común, lo mismo en México (con Zapata por ejemplo) como en Cuba (con los rebeldes barbudos). Así la foto ha estado presente de diferentes maneras en la historia de las guerrillas y en la construcción del “saber guerrillero”, donde ha tenido una presencia significativa tanto con un uso externo (en el discurso hacia afuera) como con un uso interno (en el discurso hacia adentro). Además, las memorias y los estudios académicos contienen una gran cantidad de imágenes que cumplen en su mayoría una función ilustrativa. Cabe subrayar que la tradición guerrillera es el resultado de importantes intercambios a nivel internacional, donde no se necesita de la presencia física de “extranjeros” en los movimientos armados porque siempre ha habido imágenes que circulan, reuniones internacionales, viajes y lecturas que dan cuerpo a un saber compartido.

El análisis realizado en el segundo capítulo confirma la hipótesis que el “nuevo fotoperiodismo mexicano” tuvo algunos maestros importantes (Nacho López, Héctor García y Rodrigo Moya) pero sobre todo que se trató de un fenómeno generacional, y no limitado a unos cuantos autores. De hecho Antonio Turok no es considerado parte del “nuevo fotoperiodismo mexicano” pero su trabajo tiene muchas características en común con este lenguaje fotográfico, además de que participó en periódicos con los cuales éste normalmente se identifica (particularmente *Unomásuno* y *La Jornada*). Para la generación a la que pertenece Antonio Turok, el proceso de enseñanza- aprendizaje se daba como en los oficios antiguos y en espacios informales donde el intercambio con la generación anterior fue

central. Finalmente, frente a la censura estatal, a finales de los años setenta nacieron en México experiencias periodísticas significativas para la historia nacional que plantearon una discusión central sobre la “información gráfica” y la fotografía en la prensa escrita. Experiencias como *Proceso*, *Unomásuno* y *La Jornada* se propusieron así dar al lenguaje gráfico un espacio propio y tan importante como del periodismo escrito.

Junto con muchos compañeros de su generación, Turok presenció los conflictos en Centroamérica y participó de manera activa en las mencionadas publicaciones, cubriendo los eventos más importantes que se dieron en la región. Para hacerlo estos fotógrafos utilizaron un lenguaje original que subvertía las reglas de la representación de los sujetos políticos. En lugar de los líderes, por ejemplo, les interesaban los manifestantes y en lugar del acontecimiento significativo las imágenes de la vida cotidiana de los de abajo. La participación en los conflictos de muchos de estos autores tuvo un papel importante también en la construcción de un espíritu gremial que favoreció la creación de experiencias colectivas como es el caso de la agencia fotográfica independiente *Imagen Latina*. Sin embargo, la experiencia de la guerra significó para todos un replanteamiento del espíritu inicial con que habían llegado (el internacionalismo latinoamericano) y, más allá de lo que fue publicado al momento de los hechos por los medios con los que colaboraban, algunos de ellos decidieron más bien dejar sus testimonios visuales a la merced del polvo y del olvido.

De familia estadounidense, el fotógrafo Antonio Turok ha nacido y vivido en México durante casi toda su vida. A su trayectoria fotográfica he dedicado el tercer capítulo, tomando en consideración sólo la parte que podríamos definir “política” de su trabajo (su “década política” como le llama el autor) y que va desde 1980 hasta inicio de los años noventa. La trayectoria sucesiva no es tema de esta tesis. Desde muy joven Turok participó en reuniones, compartió lecturas y reflexiones con los compañeros de su generación, pero también con la de sus maestros. Primero entre todos uno de los grandes íconos de la fotografía mexicana e internacional: Manuel Álvarez Bravo. Como Álvarez Bravo Turok también se interesó por la fotografía norteamericana, sobre todo en su vertiente de documental-social. Pero, al mismo tiempo, se nutrió del lenguaje documental y de la llamada “fotografía comprometida” que tenía su auge en América Latina. Se relacionó entonces con algunos personajes que resultaron clave para su formación como Alejandro Parodi, Nacho López y Héctor García.

Al revisar su archivo resulta evidente la dificultad de encasillar su obra adentro de un género específico, aunque en general predomina el documental. Resulta entonces más útil, a la hora de analizar su trabajo, hablar de la “función” que el autor cumple en cada ocasión (como documentalista o como

reportero). Turok desde muy joven se mudó a Chiapas donde se relacionó sobre todo con el ambiente de antropólogos y trabajó en las comunidades indígenas. Formó parte de un “grupo de lecturas” y se interesó muy pronto por el tema de los refugiados guatemaltecos. A partir de entonces hubo un giro y, con la invitación para ir a retratar la Revolución Sandinista a un año de su triunfo, empezó un viaje que tardaría en concluirse. Su última experiencia como corresponsal de guerra en Centroamérica fue en El Salvador. Allí todo cambió, y la experiencia centroamericana se concluyó con una depresión y una “visión de la derrota” que ponía en discusión el mismo valor testimonial de la imagen y el sentido de su circulación.

En Centroamérica el trabajo de Turok es evidentemente deudor del lenguaje de la fotografía latinoamericana contemporánea y ahí estableció contactos con colegas de todo el continente. Pero por sus raíces estadounidenses Turok se relacionaba también con corresponsales norteamericanos y europeos que a veces colaboraban de manera activa con la solidaridad internacional de los movimientos de liberación, como en el caso de Jean Marie Simon. Así, al llegar a fotografiar el zapatismo Turok tenía ya un estilo propio y una larga experiencia de trabajo en zonas de conflicto. Además, conocía muy bien la realidad local e indígena de Chiapas. Finalmente, considero que aunque Turok no haya sido en ningún momento fotógrafo orgánico del movimiento zapatista, a raíz de su trayectoria personal ha sido capaz de entender cabalmente su dinámica interna y proponiendo finalmente un retrato verdaderamente original de la guerrilla y de su ex-portavoz, el Subcomandante Marcos.

Durante la larga estancia chiapaneca Turok produjo con su cámara documentos históricos importantes acerca de las formas de organización y de lucha indígena-campesina de lo que sucesivamente se conocerá como EZLN. En este sentido esta investigación demuestra la importancia de ir más allá del discurso público del grupo y de profundizar la investigación académica sobre los círculos de lectura, el ambiente antropológico, la relación con Guatemala y con Nicaragua. El cuarto capítulo se abre con la “visión de la derrota” con la cual algunos de los protagonistas de los hechos llegaron a los años noventa. La derrota electoral de los sandinistas en Nicaragua, los acuerdos de paz de El Salvador y la situación guatemalteca representaron entonces un antecedente incómodo para muchos y que necesariamente marcó el discurso zapatista sobre su relación con Centroamérica. Esta fue la mirada con la cual el fotógrafo, y algunos de sus colegas, llegaron a retratar el nuevo movimiento guerrillero.

El periódico *La Jornada* también tenía relación con el movimiento zapatista antes de que estallara abiertamente el conflicto. De hecho sus corresponsales, como lo vimos, fueron entre los pocos

que hablaron del choque en Corralchén (mayo de 1993). Además el primero de enero las enviadas Rosa Rojas y Matilde Pérez ya estaban en San Cristóbal porque los directivos del diario sabían de la toma de la ciudad. Finalmente, en el primer mes del conflicto, a pesar de su efímera presencia el primero de enero *La Jornada* empezó en sus páginas a construir el imaginario del movimiento sobre todo alrededor del personaje del Subcomandante Marcos. Así, las caricaturas de “Magú” que se publicaron sobre el durante estos días se burlaban y ridiculizaban (como es propio de este lenguaje gráfico) algunos aspectos que, sin embargo, acabarán caracterizando a la construcción pública de la imagen de Marcos (el “pasamontañas narizón”, con éxito entre las mujeres, el jefe militar improvisado).

El análisis iconológico de las imágenes publicadas en la entrevista de 1994 ocupa todo el quinto y último capítulo. Durante una de nuestras entrevistas Turok me dijo: “si uno observa con más claridad el Movimiento Zapatista se da cuenta que realmente no fue una declaración de guerra por la vía armada. Sino que empezó a haber una especie como de *performance*”.⁴¹⁶ Se trata, obviamente, de un elemento importante y que hay que tomar en cuenta para el análisis iconológico de las imágenes publicadas en la primera entrevista. El último comunicado del EZLN confirma, por cierto, esta idea de manera explícita. La entrevista es, en este sentido, una “puesta en escena” para la opinión pública. Es decir que tiene para el movimiento un uso externo y a través de ella el EZLN establece su primer contacto con la sociedad civil, que representa en este caso su interlocutor privilegiado. Existen entonces una serie de filtros a través de los cuales necesariamente pasa la construcción del imaginario sobre la guerrilla y el guerrillero propuesto en esta ocasión: el EZLN, el fotógrafo Antonio Turok y el Comité Editorial del periódico *La Jornada*.

Desde otro punto de vista, el grado de dirección y el control autoral fueron indudablemente limitados en esta ocasión. Al mismo tiempo el análisis en profundidad confirma la necesidad de tomar en cuenta que el mismo sujeto retratado jugó un papel importante al “auto- representarse”. Este factor es evidente en la elección, por parte del mismo EZLN de reporteros, fotógrafo y cineasta que iban a participar en la entrevista. Pero también en la existencia de lineamientos que los enviados debían respetar y en la decisión de ir vistiendo ciertos símbolos. Es justamente a partir de estos últimos que el movimiento, a través de su portavoz, articula el discurso sobre la rebelión relacionándolo con la historia y con el mito.

Así el gesto, por ejemplo, rompe con la tradición del retrato hierático construyendo la imagen de un “guerrillero-político” capaz de guerrear pero también de dialogar. Mientras la mirada nos remite

416 Entrevista realizada por la autora al fotógrafo Antonio Turok en San Agustín Etla (Oaxaca) el 13 de agosto de 2012.

al discurso sobre la dignidad al mismo tiempo que, al romper con el encuadre del soporte material, logra convocar directamente al observador. Por otro lado las cananas son un evidente llamado al espíritu rebelde que Zapata representa, pero sobre todo al carácter campesino de la lucha. Así mismo el paliacate. Las armas son el elemento quizás más contradictorio, que pone en juego los espejos cruzados de las guerrillas centroamericanas y, a través de ellas, la experiencia vietnamita. Cabe subrayar que, con raras excepciones, en los retratos Marcos es el único que no tiene en vista un fusil o una ametralladora. Sobre el tema de la muerte y del martirologio me parece que, realmente, exista una continuidad más que una ruptura con la historia regional. Aún con diferencias importantes que tienen que ver con el rechazo del zapatismo al culto de la violencia, típico de las organizaciones activas en los años setenta.

Los pasamontañas son el elemento verdaderamente novedoso que rompen con el caudillismo y el culto al individuo, pero el peso real que le concede la lectura editorial del trabajo de Turok acaba de todas maneras poniendo bajo los reflectores a “uno de la inmensa cantidad de tres ladinos”. Sin embargo, cabe subrayar que a excepción de una foto en ninguno de los retratos Marcos aparece solo. En este sentido considero que las imágenes proponen en realidad una imagen del Subcomandante como el pasamontañas más a la vista de una colectividad difícilmente visible para los de afuera. Otra ruptura importante de esta primera entrevista es la presencia de las mujeres, resaltada por los retratos de *Ramona* (única representante del CCRI que tiene un espacio visual en la publicación) y de la combatiente zapatista.

Finalmente el paisaje remite a la construcción de la montaña como horizonte utópico revolucionario. Pero además, gracias a la capacidad del fotógrafo, las imágenes dan cuenta también de las estrategias de movimiento en la montaña y de un elemento aún más importante, la centralidad del territorio en la cultura y la identidad de las comunidades indígenas de la Selva Lacandona. En este sentido, me parece poder afirmar que en la entrevista y más aún en las imágenes, a través de los símbolos se hacen visibles elementos que son parte del discurso del movimiento hacia adentro y que se vuelven a proponer en el discurso hacia afuera.

Es decir que a través de ellos tenemos acceso a la construcción histórica que el movimiento hace de sí mismo, de su inserción, o al revés de su distanciamiento, de la historia de las guerrillas anteriores. No hay que olvidarse nunca que es un discurso hacia afuera y, por ende, necesariamente diferente del que se utiliza en su interior. Otra ruptura importante con respecto al pasado es que esta primera entrevista acabó con la costumbre del periodismo nacional, impuesta por la censura estatal y el autocensura de los

medios, de relegar el “guerrillero” a la sección de la nota roja, pasando a tratarlo como un sujeto político pleno y legítimo capaz de ocupar la primera plana durante una semana entera.

Existen, en este acto comunicativo inaugural, dos elementos aparentemente contradictorios pero que marcarán todo el discurso público del Subcomandante. Por un lado la construcción imaginaria propuesta se articula alrededor del mito y al mismo tiempo se revelan los mecanismos de su funcionamiento. Lo importante es que el símbolo siga teniendo su función ejemplar. En este sentido, el intento de replantear a través del Subcomandante la idea del liderazgo, atacando la imagen del caudillo y del hombre carismático, poniendo en su lugar un pasamontañas con agujeros es algo que la sociedad civil y la misma izquierda no han tenido la capacidad de entender. En su lugar han hecho de un pasamontañas de nariz pronunciada un ícono que ha acabado siendo vacío de significado. Las imágenes y los artículos contribuyeron de manera evidente, en este sentido, a crear la imagen de Marcos como el líder del movimiento.

Como se puede apreciar de las referencias al trabajo de otros fotógrafos sobre el mismo Marcos, estos primeros retratos son todavía una imagen fresca, lejana del ícono estereotipado de sí mismo en que se le ha querido transformar con el tiempo. Marcos, de hecho, se ha ido cargando siempre más de símbolos que se han sumado a los que ya aparecieron en esta entrevista, con una considerable pérdida del significado político que tenían inicialmente. La pipa, el caballo, el gorro verde olivo, la estrella a cinco puntas, el radiotransmisor, los audífonos. Todo indica que con la Otra Campaña el interlocutor ya había cambiado. Valdrá la pena investigar más sobre este punto.

A nivel de edición de las imágenes en el periódico cabe destacar una incoherencia general y un significativo abandono de los que fueron los planteamientos iniciales de *La Jornada* acerca de la importancia de la “información gráfica”. Es cierto que se concede espacio a un buen número de imágenes pero a veces tienen título y a veces no. Los pies de foto a veces se refieren a la imagen publicada, a veces repiten lo que se dice en el texto, a veces literalmente “engañan” al lector. Finalmente, se puede decir que, a pesar de haber tenido en un primer momento una posición bastante crítica (en el sentido de “plural”) en la entrevista de febrero el periódico toma una posición abiertamente política e ideologizada que hace eco, en la opinión pública, del discurso zapatista. Esta investigación demuestra finalmente cuan fértil y cuan complejo resulte el análisis histórico de los documentos visuales, así como la gran cantidad de preguntas que nos deberíamos plantear frente a cada imagen. En este caso han sido sobre todo las imágenes las que han puesto muchas preguntas.

Bibliografía

- AA.VV., *Historia General de México*, Colegio de México, México, 2000
- Aquino, Arnulfo y Perezvega, Jorge (compilación), *Imágenes y símbolos del 68: fotografía y gráfica del movimiento estudiantil*, UNAM, México, 2008
- Arnal, Ariel, *Átala de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México entre 1910 y 1915*, INAH, México, 2010
- Bartra, Armando, *Los herederos de Zapata. Movimientos campesinos posrevolucionarios en México. 1920- 1980*, Era, México, 1985
- Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, Paidós, España, 1989
- Bellingeri Marco, *Del agrarismo armado a la guerra de los pobres 1940 -1974*, ed. Casa Juan Pablos - Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, México, 2003
- Benítez Dueñas, Issa Ma. (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. Disluncias (1960-2000)*, Tomo IV, Conaculta, México, 2001
- Benjamin, Walter, *Sobre la fotografía*, Pre- Textos, España, 2007
- Berger, John, *Modos de ver*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007
- Bertaccini, Tiziana, *Ficción y realidad del héroe popular*, Conaculta- Universidad Iberoamericana, México, 2001
- Billeter, Erika, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*, Lunweg, España, 2003
- Bloch, Ernest, *El principio esperanza*, Editorial Trotta, España, 2004
- Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, Alianza, México, 1991
- Bostelmann, Enrique, *América. Un viaje a través de la injusticia*, Siglo XXI, México, 1970
- Bourdieu, Pierre, *Un arte medio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- Buck Morss, Susana, *El testimonio hispanoamericano: orígenes y transfiguración de un género en Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de Los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995
- Bujard, Otker y Wirper, Ulrich, *La revolución es un libro y un hombre libre*, IHNCA-UCA, Nicaragua, 2009
- Burke, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Paidós, España, 2006
- Burke, Peter, *Visto y no visto*, Crítica, Barcelona, 2001
- Burke, Peter, *Formas de hacer historia*, Alianza Editorial, 2da edición, Madrid, 2000

Brunck, Samuel, *Heroes and Hero Cults in Modern Latin America*, Estados Unidos, University of New Mexico Press, 2006

Brunck, Samuel, *Emiliano Zapata: Revolution & Betrayal in Mexico*, University of New Mexico Press, Estados Unidos, 1995

Cabezas, Omar, *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, Siglo XXI, México, 1982

Camacho Navarro, Enrique (Coord.), *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, CCyDEL- UNAM- Edere, México, 2006

Camarena Ocampo, Mario y Lara Meza, Ada Marina, *Memoria y oficios en México, siglo XX*, CONACYT-UAM- Universidad de Guanajuato-Centro de Investigación Humanística-Laboratorio de Historia Oral, México, 2007

Carreras, Claudi, *Conversaciones con fotógrafos mexicanos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007

Castañeda, Jorge, *La utopía desarmada*, Joaquín Mortíz, México, 1993

Castellanos, Laura, *México armado 1943- 1981*, ERA, México, 2008

Castellanos, Laura y Trabulsi, Ricardo, *Corte de Caja*, Búnker, México, 2008

Castillo Bernal, Andrés, *Cuando esta guerra se acabe ... De las montañas al llano*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2000

Chartier, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, España, 1992

Chastel, André, *El gesto en el arte*, Ediciones Siruela, Madrid, 2004

Chevrier, Jean Francois, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007

Chevalier, Francois, *América Latina. De la independencia a nuestros días*, FCE, México, 1999

Chihu, Amparán (coord.), *El análisis de los marcos en la sociología de los movimientos sociales*, UAM-CONACYT-Porrúa, México, 2006

Colom, Yolanda, *Mujeres en la alborada*, Ediciones el Pensativo, Guatemala, 2007

Crespo, Horacio (dir), *Historia de Morelos. Tierra, gente, tiempos del Sur*, Tomo VII, Navarro Editores, México, 2009

Dalton, Roque, *Las historias prohibidas del pulgarcito*, Siglo XXI, México, 1974

De la Grange, Bertrand y Rico, Maite, *Marcos, la genial impostura*, Aguilar, México, 1998

De la Peña, Ireri (Coord.), *Ética, poética, prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*, Siglo XXI, México, 2008

Del Castillo Troncoso, Alberto, *Rodrigo Moya*, Conaculta, 2006

Del Castillo Troncoso, Alberto, *Rodrigo Moya. Una mirada documental*, UNAM- Instituto de Investigaciones Estéticas, México, 2011

Del Castillo Troncoso, Alberto, Monroy Nasr, Rebeca y Mónica Morales Flores (textos), *Pedro Valtierra. Mirada y testimonio*, UNAM- FCE- CCU Tlatelolco- Fundación Pedro Valtierra- Cuarto Oscuro, México, 2012

Di Piramo, Daniela, *Political leadership in zapatista Mexico: Marcos, Celebrity and Charismatic Authority*, First Forum Press, Boulder (Colorado), 2010

Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Paidós, México, 1986

El poder de la imagen y la imagen del poder. Fotografías de prensa del porfiriato a la época actual, Universidad Autónoma de Chapingo, México, 1985

Eco, Umberto, *La estructura ausente*, Ediciones de Bolsillo, México, 2005

Escobar, Juan Camilo, *Lo imaginario. Entre las ciencias sociales y la historia*, Cielos de Arena, Medellín, Colombia, 2000

Ette, Ottmar, *José Martí. Apóstol, poeta, revolucionario: una historia de su recepción*, UNAM, México, 1995

EZLN. Documentos y Comunicados, ERA, México, 2003 (con Prólogo de Antonio García de León, crónica de Elena Poniatowska y Carlos Monsivais)

EZLN, *Crónicas Intergalácticas. Primer Encuentro Intercontinental por la Humanidad y contra el neoliberalismo*, Planeta Tierra-Montañas del Sureste mexicano, México, 1996

Fannon, Frantz, *Los condenados de la tierra*, FCE, México, 1963

Fernández Bravo, Álvaro (comp.), *La invención de la nación*, Manantial, Argentina, 2000

Flores Galindo, Alberto, *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*, Casa de las Américas, La Habana, 1986

Fotografía de prensa en México. 40 reporteros gráficos, Impresión Disigraf S.A. De C.V., Procuraduría General de la República, México, 1992

Foucault, Michael, *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 2007

Fradkin, Raúl, *La historia da una montonera. Bandolerismo y caudillismo en Buenos Aires, 1826*, Siglo XXI, Argentina, 2006

Galeano, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo XXI, México, 1993

Galich, Franz, *Managua Salsa City ¡Devórame otra vez!*, Managua, 2002

Gálvez de Aguinaga, Andrea (coord.), *Pedro Valtierra. Mirada y testimonio*, FCE-CCU Tlatelolco-

- UNAM, México, 2012
- Gallegos, Luis Jorge, *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2011
- García, Emma (Coord.), *Imaginarios y fotografía en México, 1839 – 1970*, Lunwerg Editores, España, 2005
- García de León, Antonio, *Resistencia y utopía. Memorial de agravios y crónica de revueltas y profecías acaecidas en la provincia de Chiapas durante los últimos quinientos años de su historia*, ERA, México, 2002
- Gasparini, Paolo, *Para verte mejor América Latina, Siglo XXI*, México, 1972
- Giap, Vo Nguyen, *Guerra del popolo Esercito del popolo*, Feltrinelli, Italia, 1968
- Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida*, Ediciones El Caballito, México, 1971
- Gilly, Adolfo, *Historia clandestinas*, La Jornada ediciones, México, 2009
- Gilly, Adolfo, Subcomandante Marcos, Ginzburg, Carlo, *Discusión sobre la historia*, Taurus, México, 1995
- Gruzinski, Serge, *La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español. Siglos XVI- XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007
- Gruzinski, Serge, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, FCE, México, 2003
- Guevara, Ernesto, *Pasajes de la guerra revolucionaria*, versión digital del libro disponible en la página: <http://www.marxists.org/espanol/guevara/escritos/op/libros/pasajes/01.htm>.
- Guevara Ernesto, *La guerra de guerrillas*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, Cuba, 1985
- Guzmán Campos, Germán, Fals Borda, Orlando, y Umaña Luna Eduardo, *La violencia en Colombia*, Editorial Punta de Lanza, Bogotá, 1962
- Halperin Donghi, Tulio, *Historia contemporánea de América Latina*, Alianza, Madrid, 2000
- HECHO EN LATINOAMERICA 1, Catálogo de la Primera Muestra de Fotografía Latinoamericana Contemporánea, I Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, INBA-SEP- CMF, México, 1978
- Holloway, John, *Cambiar el mundo sin tomar el poder*, El Viejo Topo, España, 2002
- Holloway, John, Matamoros, Fernando y Tischler, Sergio, *Zapatismo, reflexión teórica y subjetividades emergentes*, Herramientas ed. - Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, México, 2008
- Hobsbawn, Eric, *Historia del siglo XX*, Crítica, Barcelona, 1995.
- Kossoy, Boris, *Fotografía e historia*, Biblioteca de la mirada, Argentina, 2001

La jornada. El rostro de un país 1984- 2004, La Jornada, México, 2004

Lejeune, Philippe, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna, 1986

León- Portilla, Miguel (recopilador), *La visión de los vencidos*, UNAM, México, 2009

López y Rivas, Gilberto, *Autonomías. Democracia o contrainsurgencia*, Era, México, 2004

Macías, Julio César, *Mi camino la guerrilla*, Planeta, México, 1998

Marzo, Jorge Luis (Ed.), *Fotografía y activismo*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006

Meiselas, Susan, *Nicaragua. Junio 1978 – julio 1979*, Blume, España, 2008

Mijango, Raúl, *Mi guerra (Testimonio de toda una vida)*, Impresa Laser Print, El Salvador, 2007

Moguel, Julio, *Chiapas la guerra de los signos. Del amanecer de 1994 a las masacre de Acteal*, La Jornada, México, 1998

Moya, Rodrigo, *Foto Insurrecta*, El Milagro, Italia, 2004

Mraz John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, CONACULTA-INAH-Océano, México, 1999

Muñoz Ramírez, Gloria, *EZLN. 20 y 10 El fuego y la Palabra*, La Jornada-Rebeldía, México, 2003

Naranjo, Juan (ed.), *Fotografía. Antropología y colonialismo (1845- 2006)*, Gustavo Gili, Barcelona, 2006

Núñez Soto, Orlando, *Transición y lucha de clases en Nicaragua 1979- 1986*, Siglo XXI, México, 1987

Oikión Solano, Verónica y García Ugarte, María Eugenia (Coord.), *Movimientos armados en México, Siglo XX*, El Colegio de Michoacán- CIESAS, México, 2008 (3 volúmenes)

Ortiz Monasterio, Pablo, *Manuel Álvarez Bravo*, Conaculta, México, 2013

Payeras, Mario, *Los días de la selva*, Casa de las Américas, Cuba, 1980

Payeras, Mario, *El mundo como flor y como invento*, Joan Boldó y Climent, México, 1987

Payeras, Mario, *Los fusiles de octubre*, Juan Pablos, México, 1991

Pérez Montfort, Ricardo, *Cotidianidades, imaginarios y contextos: Ensayos de historia y cultura en México, 1850- 1950*, CIESAS, México, 2008

Pigna, Felipe, *Lo pasado pensado. Entrevistas con la historia argentina (1955-1983)*, Editorial Planeta-Booket, España, 2011

Rama, Ángel, *La ciudad letrada*, Ediciones del Norte, Hannover, 1984

Reed, John, *México insurgente*, Editores Mexicanos Unidos, México, 2003

Reynaga Mejía, Juan Rafael, *La Revolución cubana en México a través de la revista "Política": construcción imaginaria de un discurso para América Latina*, Universidad Autónoma del Estado de

- México – UNAM -CCYDEL, México, 2007
- Rodríguez, Heriberto (Coord.), *La Caravana de la Dignidad Indígena. El otro jugador*, La Jornada, México, 2001
- Rodríguez Moya, Inmaculada, *La mirada del Virrey*, Universitat Jaume I, Cataluña, 2003
- Romero, José Luís, *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Argentina, 2001
- Rovira, Guiomar, *Zapatistas sin fronteras. Las redes de solidaridad con Chiapas y el altermundismo*, Era, México, 2009
- Rovira, Guiomar, *Mujeres de maíz*, Era, México, 2000
- Sanjinés, Jorge y Grupo Ukamau, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI, México, 1979
- Simon, Jean Marie, *Guatemala: eterna primavera, eterna tiranía*, Norton & Company, Nueva York, 1988
- Sontag, Susan, *Sulla Fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 2004
- Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, México, 2003
- Sougez, Marie- Loup (coord.), *Historia General de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 2007
- Suárez, Luis, *Lucio Cabañas el guerrillero sin esperanza*, ed. Roca, México, 1976
- Subcomandante insurgente Marcos, *Nuestra arma es nuestra palabra. Escritos selectos*, Siete Cuentos Editorial, Nueva York, 2001
- Subcomandante Marcos, *Detrás de nosotros estamos ustedes. Recopilación y notas Nadie*, Plaza y Janés, Barcelona, 2000
- Szurmuk, Mónica y McKee, Irwin Robert, *Diccionario de Estudios culturales latinoamericanos*, Instituto Mora- Siglo XXI, México, 2009
- Tarrow Sidney, *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, Alianza, Madrid, 1997
- Tello Díaz, Carlos, *La rebelión de las Cañadas. Origen y ascenso del EZLN*, Cal y Arena, México, 2000
- Tibol, Raquel, *Episodios fotográficos*, Ediciones Proceso, México, 1989
- Tischler Visquerra, Sergio, *Imagen y dialéctica. Mario Payeras y los interiores de una constelación revolucionaria*, F&G- Benemérita Universidad de Puebla- Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”- Flacso, Guatemala, 2009
- Todorov, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI, México, 2008

Turok, Antonio, *Imágenes de Nicaragua*, Casa de las Imágenes, México, 1988
Turok, Antonio, *Chiapas: El fin del silencio*, Aperture- ERA, México, 1998
Vanden Berghe Kristine, *Las novelas de la rebelión zapatista*, Peter Lang, Bern, 2012
Vázquez Montalban, Manuel, *Marcos el señor de los espejos*, Aguilar, México, 2000
Volpi, Jorge, *La imaginación y el poder. Una historia intelectual de 1968*, ERA, México, 1998
Volpi, Jorge, *La guerra y las palabras. Una historia intelectual de 1994*, ERA, México, 2004
Zanker, Paul, *Augusto y el poder de las imágenes*, Alianza, Madrid, 1992.

Artículos

Cortez, Beatriz, *Estética del cinismo: la ficción centroamericana de posguerra*, texto presentado al V Congreso Centroamericano de Historia que tuvo lugar del 18 al 21 de julio de 2000 en la Universidad de El Salvador

Angeli, Massimo, "L'autorappresentazione delle Brigate rosse: dal collettivo alla memoria individuale" en *Storia e futuro. Rivista di storia e storiografia* n. 14, maggio 2007

Díaz Velasco, Elsa, "Antes del daguerrotipo, la fotografía se habría inventado en Brasil", entrevista con Boris Kossoy

Ette, Ottmar, "Iconografía Martiana", en *Lateinamerika Studien* 34, "José Martí 1895- 1995", Coloquio Interdisciplinario de la Sección Latinoamérica del Instituto Central de la Universidad de Erlangen – Nürnberg, Alemania, Vervuert, 1994,

Huffschmid, Anne, "De los cuerpos al *corpus*", versión publicada en Internet en la página <http://ela.cele.unam.mx/doctos/ela46/ELA46txt5.pdf>, consultada por ultima vez el 23 de octubre de 2012

Mraz, John, "Nacho López y la mexicanidad", en *Luna Córnea*, Núm. 31, Conaculta-CNA-Centro de la Imagen, México, 2007

Saade, Carmen Lira, "La sociedad en el espejo de las princesas"

Tesis

Cedillo Cedillo, Adela, *El suspiro del silencio. De la construcción de las Fuerzas de Liberación Nacional a la fundación del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1974- 1983)*, Tesis de Maestría

en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Asesora: Dra. Alba Teresa Estrada Castañón, UNAM, México, 2010

Corona Gómez, Fernando, *Imágenes de América Latina en el imperio. Las fotografías de Life sobre el proceso político cubano (1936 -1960)*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Asesor: Dr. Enrique Camacho Navarro, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2011

Corona Godínez, Monica, *La guerrilla y la integración indígena a la revolución guatemalteca: un análisis histórico*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Tutor: Dr. Ignacio Sosa, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1991

Cruz Domínguez, Jorge Alejandro, *Imágenes revolucionarias. Zapata y Sandino interpretados por Arnold Belkin*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Tutor: Dr. Enrique Camacho Navarro, UNAM, México, 2013

Damián Guillén, Claudia Ivette, *La imagen de Sandino y los combatientes sandinistas a través del discurso somocista en “El verdadero Sandino” o “El Calvario de las Segovias”*, Tesis de Licenciatura en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Asesor: Dr. Enrique Camacho Navarro, UNAM, México, 2007

Escárzaga, Nicté Fabiola, *La comunidad indígena en las estrategias insurgentes de fin del siglo XX en Perú, Bolivia y México*, Tesis de Doctorado en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Ciencias políticas y Sociales, Asesor: Dr. Ricardo Melgar Bao, UNAM, México, 2006

Figueroa Ibarra, Carlos, *Violencia y revolución en Guatemala. 1954 -1972*, Tesis de Doctorado en Sociología, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, México, 2000

Guillén Vicente, Rafael Sebastian, *“Filosofía y educación” (prácticas discursivas y prácticas ideológicas)(sujeto y cambio histórico en libros de texto oficiales para la educación primaria en México)*, Tesis de Licenciatura en Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1980 (Copia: ediciones pirata, San Cristóbal de Las Casas, Chiapas, México, agosto de 2001)

Morales, Mónica, *Rodrigo Moya fotorreportero y el Frente Guerrillero “Édgar Ibarra”*, Tesis de Maestría en Historia moderna y contemporánea, Asesor: Dr. Alberto del Castillo Troncoso, Instituto Mora, México, 2007

Rodríguez Aguilar, Susana, *Los actores-personajes de los retratos periodísticos en la campaña electoral de Carlos Salinas de Gortari: análisis de notas informativas y artículos de fondo de los periódicos “El Nacional” y “La Jornada” en la etapa pro-voto*, Facultad de Periodismo y Comunicación, Asesor: Jesús Jorn lima, FES- Acatlán, UNAM, México, 1991

Susi, Anna, *Identidades. De la Bienal de Gráfica a los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía*, Tesis de Maestría en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Tutora: Mtra. Norma de los Ríos Méndez, UNAM, México, 2009

Vela Castañeda, Manolo, *Los pelotones de la muerte. La construcción de los perpetradores del genocidio guatemalteco*, Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales con especialidad en Sociología, Centro de Estudios Sociológicos, Asesora: Dra. Viviane Brachet Márquez, El Colegio de México México, 2009

Archivos consultados

Centro de la Imagen, Colección del Consejo Mexicano de Fotografías (México D.F.)

Archivo Fotográfico del periódico *La Jornada* (México D.F.)

Archivo Manuel Álvarez Bravo (México D.F.)

Archivo Antonio Turok (San Agustín Etna, Oaxaca)

Hemeroteca del periódico *La Jornada* (México D.F.)

Entrevistas realizadas

Antonio Turok, San Agustín Etna (Oaxaca), noviembre de 2011; agosto de 2012; septiembre de 2013

Laura Castellanos, México D.F., enero de 2011

Ricardo Trabulsi, México D.F., octubre de 2011

Arturo Taracena, México D.F., diciembre de 2010

Marco Antonio Cruz, México D.F., junio de 2012

Raúl Ortega, San Cristóbal de Las Casas (Chiapas), enero de 2013