

Rebeca Monroy: imágenes de una vida

Rocío Martínez Guzmán*

Mario Camarena Ocampo*

En esta entrevista, Rebeca Monroy recorre más de cuarenta años dedicados a estudiar la imagen fotográfica. A partir de las preguntas “¿de qué manera te formaste como investigadora de la fotografía?” y “¿en qué sentido es la fotografía una fuente histórica?”, rastreamos no sólo su formación en artes visuales e historia, sino también las circunstancias vitales y los movimientos sociales vividos que le permitieron reinventarse en sus concepciones. Es ahora una de las referencias ineludibles en la materia, pionera de su estudio como fuente histórica.

Rebeca es de la generación heredera del 68, que no lo vivió en carne propia pero sí a través de anécdotas y —sobre todo— en sus múltiples repercusiones, que recibió del 68 un gran interés por la cuestión social y los movimientos de cambio. Rebeca estaba convencida de que la fotografía sería uno de los detonantes de dicho cambio mediante la construcción de una conciencia visual del mundo, y de que las imágenes tendrían una mayor fuerza de convicción y ofrecerían una óptima respuesta a la necesidad de hacer un arte libertario.

Al hablar de la historia de la fotografía, Rebeca Monroy recorre su propia historia, llevándonos por los momentos que la marcaron, desde sus años de estudiante hasta su entrada a la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia y cuando se volvió maestra de posgrado en el programa de Historia y Etnohistoria de la Escuela Nacional de Antropología e Historia. El conflicto brota para ayudarla a tomar posición, haciendo de su vida académica y personal una sola narración.¹

MCO: Rebeca, nos interesa conocer en tus propias palabras cómo te has formado en la investigación sobre la fotografía. Nuestra preocupación es que todas estas experiencias de investigación que hemos vivido no se pierdan y transmitir las a través

de la revista digital *Con-temporánea* y la revista *Historias*, y, por otra parte, que se conozca lo que se está haciendo en la Dirección de Estudios Históricos del INAH.

RM: En la mañana yo estaba pensando, la DEH [Dirección de Estudios Históricos] siempre ha sido vanguardista en temas como la historia oral, sobre las mujeres, la fotografía o el cine; ha roto todos los esquemas de historia de la UNAM. Además, ha abierto las puertas: a mí me abrió las puertas con la fotografía, ¡algo impensable! Incluso había compañeros que me decían que ya mejor me siguiera de fotógrafa, porque aquí no había mucho futuro para mí. La Dirección abrió esa posibilidad de trabajo, con colegas que estaban también haciendo cosas no tradicionales y no convencionales.

MCO: ¿En qué año empezaste como fotógrafa?

RM: En diciembre de 1977, mi papá me regaló una cámara y me empezó a gustar la fotografía. Yo había entrado a la Academia de San Carlos, la Escuela Nacional de Artes Plásticas, y había pensado que también podía ir al CUEC [Centro Universitario de Estudios Cinematográficos]; pero había puro viejo zorro ahí, gente muy formada, de mucha experiencia. Yo tenía diecisiete años; entre aquellos personajes de izquierda, maravillosos, yo iba de oyente. Decía: “yo estoy muy chiquita para estos...” [risas]. Puro villano.

Yo quería hacer cine. Había cursos de foto impartidos por Nacho López y Álvarez Bravo, pero nunca los tomé. En esa época, yo conocí a Jorge Acevedo, que era fotógrafo; él iba en las noches al CUEC y me iba con él; ahí conocí a Antonio Saborit... ¡Puro chavito! Toño era chavito; Jorge no, Jorge me llevaba nueve años; ya era un personaje, trabajaba en el INAH como fotógrafo. Yo me empecé a involucrar en las marchas y en todo el trabajo fotodocumental.

MCO: ¿Y por qué te involucraste en las marchas?

RM: En esa época, justamente empieza a haber medios periodísticos que abren la puerta a la fotografía no convencional. Está el *Unomásuno*, años después estará *La Jornada*, y empieza a haber un rumbo fotográfico de disidencia que no había. Porque cuando corren en el 76 a Julio Scherer del *Excélsior*, se va a hacer el *Proceso*. *El Universal* es de derecha, el *Excélsior* acaba siendo totalmente la cooperativa de derecha, con Echeverría, que les da el golpe de Estado. No hay fuentes, como había en los años treinta, cuando existía una crítica fotográfica durísima en los medios, en las revistas ilustradas. Pero el mundo de la fotografía se fue paralizando. Con

Miguel Alemán surgió esta cuestión del “chayote” y del “embute”, que les dan dinero a los fotógrafos por no sacar “fotos inconvenientes”. O sea, no puedes sacar al presidente fumando, comiendo o viendo lascivamente a alguna mujer. Hay un código de conducta que congela todo. Este “cincho” a la fotografía se va a develar después del 68. Entonces viene como un quiebre, la gente ya no se la cree, ya está en contra de todo lo establecido, hay muchos fotógrafos y periodistas que salen y se deslindan de la oficialidad.

MCO: ¿Qué tipo de fotógrafos hay?

RM: Hay dos tipos de fotografía. Por un lado, los que tienen que vivir de ella fotografían el 68 de las Olimpiadas, y por otro, están retratando las marchas y las manifestaciones del 68.

MCO: No podían vivir de la fotografía disidente...

RM: Los fotógrafos no podían vivir si no entraban en un medio. Entonces publican en la revista *Impacto*, publican en *Siempre!*, les compran sus fotos, pero tienen que condescender con el régimen. A la vez, van haciendo un acervo personal, con documentos visuales contestatarios, diferentes. Van documentando esa realidad que ya es inaceptable para ellos también. Ésta es la fotografía del 68.

MCO: ¿En qué año empiezas de fotógrafa? Tú entras en los setenta a la foto, muy joven. ¿También tienes la posibilidad de trabajar de eso?

RM: Empiezo en el 78, cuando aún soy estudiante, y lo hago por el gusto de hacer fotografía documental, porque me parece que es la opción de trabajo.

MCO: ¿Por qué?

RM: Porque el arte es muy lindo, pintar y hacer escultura es muy lindo (yo hacía mucha serigrafía), pero yo quería involucrarme con los hechos a mi alrededor. Yo venía de Sociología, de donde me salí porque era demasiada teoría y me la pasaba haciendo audiovisuales. Entonces dije: “¿Qué hago aquí? ¡Plusvalía!”, y salí a tomar fotos de los obreros. “¿Qué hago aquí? Yo quiero transmitir un mensaje y hacer que la gente tome conciencia”. Ése era mi cometido en la vida.

RMG: Pero te gustaba el arte, ¿verdad?

RM: Me gustaba la imagen, desde siempre. Lo descubrí en un momento con mi hermana Zuraya, que empezó a involucrarse con gente de música, de cultura. Aparece Jorge Acevedo, su hermano hace teatro, él hace foto, aparece Pedro Idiarte, Alicia Ahumada, que hacen foto, y empiezo a ver que es una maravilla: la foto es un discurso que llega a mucha gente.



Figura 1. Rebeca Monroy Nasr. Intervención teatral del colectivo La Revuelta con integrantes de la Coalición de Mujeres Feministas, afuera del Auditorio Nacional mientras en el interior se realizaba el concurso Miss Universo. Ciudad de México, 14 de julio de 1978.

MCO: ¿Por qué crees que mediante la fotografía puedes ayudar a que la gente tome conciencia?

RM: Eso se ha cuestionado mucho, ¿verdad? Pero en ese momento, parecía que la foto era tan fiel a la realidad, era un documento tan fidedigno, que podrías mostrar esa realidad que querían ocultar los medios impresos. Te has de acordar, Mario, que Jacobo Zabłudovsky estaba distorsionando todas las noticias, como lo hicieron todos los periódicos. Nadie decía la verdad, todo mundo se iba por las tangentes. El 68 se esconde, sólo algunos medios presentan las fotos de los chavos muertos, pero todo eso se oculta. Y yo escuchaba que mi padre se quejaba, porque mi padre ya andaba en la izquierda, con Heberto Castillo. Mi mamá era de derecha, era priista, y mi papá era de izquierda, comunista; mi mamá era católica y mi papá era ateo... Entonces...

RMG: ¡Qué combinación!

RM: Alguien me dijo una vez: “qué riqueza de familia, podías elegir”. Pues sí, pero era un caos también, porque ¿con quién te vas? Tu mamá te dice que vayas a misa y tu papá te dice que Dios no existe, entonces... ¡Ay!

RMG: Pero finalmente, eso te obligaba a tener tu propia posición.

RM: Sí, me volví marxista guadalupana, hice una mezcla. Mi hijo me dice: “Eso no existe mamá”, y yo le digo: “Pues sí, yo aquí estoy”. Y finalmente, al oír el quejido de mi padre, de “no están diciendo la verdad del 68”, que veías que las fotos sí documentaban, concluí que la fotografía tiene un valor, una posibilidad discursiva con la que no cuenta ningún otro medio. Porque un texto te puede decir: “ésta es tu opinión”, pero ahí está la foto... ¡O eso pensaba yo en los setenta! Creía que la foto es innegable; no como una pintura, pues puede ser una recreación de un profesor. Ahora, el movimiento en San Carlos fue bien interesante con los profesores; sobre todo los de la Gráfica Popular. Estaba el Grupo Mira, estaba Pérez Vega, había gente muy combativa y sabías que a través de la foto podías generar una conciencia. Yo lo entendía así. Más que convencerlos con un libro, un discurso, al ver la foto de la gente empobrecida o masacrada, era innegable: ¡ahí estaban!

MCO: ¿Qué era lo que te interesaba resaltar?

RM: A mí me encantaba, por ejemplo, ir a las marchas, y algo que trabajé mucho era cómo mostrar las marchas, que se viera la identidad de la marcha. Qué está pasando, cuál es la queja, qué están solicitando. En esa época, ocurrió el movimiento de los médicos. Les pagaban tres pesos; mi papá era médico, estaba en el Seguro Social: usaban las sábanas sucias para los pacientes, apenas tenían jeringas,

no reponían las citas... Era una cosa tal que ya estaban ellos en las calles, pidiendo mejores condiciones para los pacientes. Luego está el movimiento magisterial, el movimiento de telefonistas, el movimiento estudiantil... ¡Todo estaba reventando! ¿Qué había que hacer? Captar en esas imágenes, más que la “masa” (que sí tomabas, digamos, la cosa general), el retrato. A mí me encantaba el retrato; reflejar a las mujeres con sus letreros, o simplemente las manos tomando un letrero así, diciendo: “El gobierno es corrupto”... A mí me encantaba, me parecía genial. La gente de a pie, eso era lo que yo quería enseñar.



Figura 2. Rebeca Monroy Nasr. El contingente de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en la Marcha de la Semana de Solidaridad contra la Represión a las Luchas Sociales. Paseo de la Reforma, Ciudad de México, 24 agosto de 1978.

RMG: Es como dar un poco de carne y hueso a la marcha, ¿no?

RM: Exacto. Quién es esta señora que fue a una marcha; quién es esta viejita que fue a una marcha feminista y dijo: “Las mujeres no se embarazan solas pero sí abortan solas”, y entonces... entonces mira, se me eriza la piel de recordarlo, porque era súper intenso hacer el retrato de estas mujeres. Había muchos niños también, que se asomaban a las marchas a pesar del miedo, porque ustedes se han de acordar (Rocío es muy jovencita, pero tú te has de acordar, Mario) de que llegabas y estaba lleno de caballos, granaderos, policías, tú decías: “a ver a qué hora me apañan”; y a pesar de eso entrabas y tomabas fotos o marchabas con tu contingente, con lo cual tenías cierta protección. Entonces entré al INAH.



Figura 3. Rebeca Monroy Nasr. Manifestación de grupos feministas a favor de la maternidad voluntaria y por la legalización del aborto. Monumento a la Madre, Ciudad de México, 31 marzo de 1979.



Figura 4. Rebeca Monroy Nasr. *Sí, sí, sí, abortemos al PRI*. Manifestante feminista a favor de la maternidad voluntaria y a favor del aborto. Monumento a la Madre, Ciudad de México, 31 marzo de 1979.

MCO: ¿En qué año entraste?

RM: En febrero de 1982, cumplo esta semana cuarenta y un años de estar en el INAH. Toda una vida.

MCO: Oye, ¿y qué fotografías tomabas cuando entraste al INAH? ¿Hubo algún cambio sobre el tipo de fotos?

RM: En las que yo hacía, mi producción, no. Lo que sí pude hacer fue ahorrar para montar exposiciones, por ejemplo. Porque uno financiaba su impresión, el papel, el cuarto oscuro. Pude pedir un préstamo del ISSSTE de un año para comprar mi impresora, la pagué en un año, y eso no lo habría podido hacer de otra manera.

MCO: ¿No te generaba conflicto que, al entrar al INAH, cambiara esta escuela que traías de fotografía de movimientos sociales?

RM: Te voy a confesar que entré a Registro Arqueológico y era muy paralizante trabajar ahí, muy paralizante, porque las imágenes eran de puras piezas. Había veinticinco mil piezas que sacar en Monterrey, por ejemplo, y contando las cuatro copias necesarias, eran cien mil impresiones, una locura. Cuando yo llegué a Registro, tenían un atraso de cuatro años o cinco de impresión y ellos tenían que imprimir para que se hiciera el registro. Había un atraso brutal. Además, era un medio súper masculinizado. Cuando llegué al lugar de trabajo, las paredes estaban tapizadas de puras modelos encueradas, y yo pensé: “¡Ay, ¿qué hago aquí?!” yo venía de la UNAM, me había graduado, pasé mi examen con Oliva Castro, me fue muy bien, pero de repente entras y uno de ellos era guarura, casi un golpeador... y yo de izquierda. Entonces, sí fue un poco sufrido, pero eventualmente los dos trabajadores, Mayita y otro señor muy lindo, me acogieron bien. Me decían: “No trabajes tanto, porque se va a notar que no hemos hecho nada”. “Pues sí, pero yo no me voy a sentar aquí, a los veintitantos años, a ver el poster de la vieja encuerada”. Saqué toda la chamba; la saqué, todo lo atrasado, y me metí al trabajo del sindicato.

MCO: Antes de que entraras, ¿ya hay un choque sobre el fotógrafo hombre y la fotógrafa mujer?

RM: Era horrendo.

MCO: ¿Por qué?

RM: Fue horrible porque en todos los sentidos, el espacio era burocrático y muy masculinizado; y que entrara a trabajar una mujer, que les rompiera su ritmo de

flojera, de “no hago nada”... Me acuerdo que agarré una novela que Mayita tenía ahí, y descubrí que era una novela porno, con portada disimulada, o sea, sabías que había una sexualidad muy imbricada ahí, había que estar poniendo límites todo el tiempo. Luego te ibas con ellos de comisión, un mes, dos meses, a Acapulco, se establecía convivencia, pero yo dije: “No voy a poder tener familia en este changarero, porque yo ¿a quién le encargo a mis hijos?”. Llegué a mi límite de salario, que estaba muy apretado, no me iba a alcanzar para la vida que seguía. Por otro lado, yo quería seguir estudiando, no me quería quedar ahí nomás haciendo fotitos. Cuando empecé a soñar cabecitas olmecas que daban vueltas, dije “No, ¡me tengo que ir! Esto no puede ser”.

Tuve algunas jefas mujeres, pero fueron muy duras. Con los hombres había lugar a simpatía, pero ellas eran súper exigentes. A una le dije: “Oye, ya acabé mi tesis, voy a presentar mi examen tal día...”, “Te vas a Monterrey”, “Pero es que necesito...”, “Pues lo pagas con tu salario”, “¿Por qué voy a pagar con mi salario y regresar a hacer un examen final que necesito hacer?”. Se puso bien dura, y le dije: “¿Sabes qué? No voy”. Y me fui a una comisión sindical de prestaciones, me metí a trabajar ahí, y no me pudo obligar a irme. Sí era un medio muy fuerte; en cambio, las registradoras, los arqueólogos, son un amor... pero el ambiente de la fotografía era muy ríspido.

MCO: ¿Cambió tu situación al entrar al sindicato?

RM: Sí cambió. Primero entré como delegada. Ya nadie quería ser delegado, y entonces, ¡me eché nueve años!, ahí de delegada. Y bueno, en comisiones, prestaciones, haciendo mil cosas. Entonces iba, cubría mi jornada de trabajo, salía, nos íbamos al pleno de delegados, en la noche hacíamos impresiones o algún folleto, hasta la madrugada, y regresabas al otro día a trabajar, sin llegar ni un minuto tarde, a dar la información. Eran unas dobles y triples jornadas, durísimas. Pero era mucho mejor que estar muriéndose haciendo fotitos.

MCO: ¿Cómo incorporas la fotografía en todo este trabajo sindical?

RM: Pues ahí estás, ¡claro!, finalmente pues vamos a las marchas como INAH, como Delegación D-324 de los administrativos técnicos y manuales. En las marchas pues yo, ¡bueno!, iba protegida con el INAH.

MCO: Pero también te dieron tus cachetadas... [risas].

RM: También me dieron mis cachetadas, pero eso es cuando ya estuvimos con la CNTE [Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación], ¿no? Pero mientras era sólo INAH, pues era más o menos tranquilo. El 1 de mayo de 1983 se da el enfrentamiento con De La Madrid, y los charros, hasta con sombrero venían. Entonces encuentran el camión de los charros en 20 de Noviembre, que tenía chacos, palos... de todo. Pues lo vacían los de la CNTE y entonces se van a confrontar, ahí donde está la Biblioteca de México. Ahí sí nos agarraron a todos a golpes, viles y vulgares; y yo con una playera que tenía el puño y la leyenda: “Este puño sí se ve D-324 INAH”, con mi cámara, trepada. Fue cuando, lo que les comenté, que voltearon los chavos, me vieron y dijeron: “¡sobre esa pinche vieja!”, porque la pinche vieja estaba tomando fotos y los podía identificar.

MCO: Entonces, en las marchas, ser fotógrafo y registrar era una labor riesgosa.

RM: Claro, era mostrar las situaciones reales. Cuando querían aparentar que los 1 de mayo, pura fiesta obrera, halagar al presidente y la felicidad, mostrabas que por debajo, tras bambalinas, estaba la inconformidad, la necesidad de subir salarios, de generar sindicatos que no fueran charros, o sea, ¡todas las demandas, Mario!

MCO: Oye, y ¿qué imágenes sacabas ahí?

RM: Ah, pues lo que se dejaba [risas]. Todo, todo, podías tomar tanto la parte muy oficial y luego la parte contraria...

MCO: ¿Cuál era la oficial y cuál era la otra?

RM: Pues todas las que eran: “¡Gracias, señor presidente!”, mantas colgando en el centro del Zócalo, con retratos de De La Madrid, y “Gracias”, “El pueblo está contigo”, mantas enormes ahí; luego, tiras dos calles atrás, y estaba: “Queremos aumento salarial”, “Necesitamos...”, o sea, todas las demandas que en realidad existían en el país. Con los maestros, con los médicos, todos, Mario; es que sí estaba... La situación era ya extrema, ya estábamos al límite. Seguimos ahí un rato, porque además (te has de acordar) no nos dejaban marchar ya, ese 1 de mayo nos cerraron el paso, insistimos...

MCO: Nos encapsularon...

RM: Nos encapsularon. Entonces dije: “¡Ah, cómo de que no!” Después de partirle la crisma a dos que tres charros, que yo sí vi así, sangrando horrendo, luego me

pegaron en el pecho, porque me quisieron robar la cámara, perdí un zapato... Pero de todos modos entramos al Zócalo.

RMG: Pero no te robaron tu cámara...

RM: No, no.

MCO: Porque te protegieron también, ¿no?

RM: Pues yo me tiré al piso, me acuclillé, me arrodillé y en eso no sé si llegó alguien más y yo salí volada.

MCO: Fue en 20 de Noviembre, ¿verdad?

RM: No, esto era Uruguay, antes de dar la vuelta. Ya entrando al Zócalo, nos aventaron de piedras, desde atrás... A David Acevedo le iba a caer una en la cabeza; le metí la mano y acabó de globo mi mano, entonces ya estaba yo hecha un desastre. Entonces agarré los rollos y se los di a Maribel Nájera, compañera de Claudio Vadillo. Le dije: "Llévatelos, porque a mí seguro me van a apañar, porque saben quién soy, seguro ya me identificaron". Porque además, cuando entramos a SEP, en alguna vez que hicimos el boquete (bueno, yo no hice, pero sí hicieron el boquete)...

MCO: ¿Tomaste fotos de ese boquete?

RM: Yo no tengo.

MCO: Porque se cerró la puerta, la cerraron, y entonces abrieron por un lado...

RM: Pero yo creo que Jorge sí tiene fotos del boquete. Hay que checarlo en su archivo. Cuando entraron, las paredes, Chío, estaban llenas de fotos de la gente del INAH, circulados quienes eran los líderes. Ahí estaba David, estaba Jorge, Luis Hernández...

MCO: Eso fue en el 83.

RM: Sí.

MCO: ¿Y estabas tú también en esas?

RM: No, es que ese día, yo llegué tarde, no sé qué pasó, que yo no tomé fotos del boquete.

RMG: Oye, y tu familia ¿qué decía de todo eso?

RM: No sabía nada.

RMG: ¿Cómo le hacías para esconderte? [risas].

RM: Mi mamá se hubiera infartado. Ya vivía sola; bueno, primero me fui a vivir con dos amigas, una que era museógrafa del Museo de las Culturas, Rosa Estela, que había estado en el sindicato y seguía militando durísimo, y con Marina, que era restauradora. Entonces todo el ambiente era sindicato, todo, todo, de mañana, tarde y noche. Finalmente, esto es en 82 u 84, me casé, pero me separé muy pronto porque me “cuernearon” a los seis meses de casada y cuando me di cuenta, dije: “no, yo no puedo así”, y me separé.

MCO: Estuviste trabajando durante todo esto, ¿no? Y llega un momento en que también te planteas el asunto de ser maestra.

RM: ¿Cuándo surge? Con la ENAH, yo creo, empezando con cursitos, luego ya con alumnos de tesis, hasta que formalizamos la línea de investigación, y yo creo que ahí entendí la importancia de transmitir el conocimiento.

MCO: Ahí topas, por un lado, con la historia, pero, por el otro, con la antropología.

RM: Yo creo que cada alumno tiene su especificidad. Yo hago mucho lo que Aurelio,² respetar lo que cada quien trae y promoverlo, catapultarlo para que sea su propia personalidad y su propio conocimiento. Yo comienzo con el “Sabor de la Imagen”, que es un seminario de tesis, y luego viene la línea de investigación, que Alberto del Castillo ya había desarrollado en la ENAH un año, y donde me invitó a trabajar con él. Sí había que diseñar cómo enseñarles a los chavos, no está fácil, porque no hay mucho escrito, hay escritos muy teóricos, pero no hay escritos sobre cómo leer imagen, y había que dotarlos de información y trabajar cotidianamente.

A mí me llegaron alumnos de Historia del Arte; o de la Facultad de Artes y Diseño, de la maestría y del doctorado, que ahora les están exigiendo mucha teorización, mucha producción; más que a los historiadores. Ellos tienen que entregar un capítulo, más un ensayo, más investigación, en un semestre; es una locura. Entonces, lo que hago con el seminario es muy rico: “Ustedes que leen fotos, platíquenles a los que hacen historia. Ustedes que hacen historia, coméntenles los libros que les pueden servir”, y así nos vamos trabajando y, bueno, yo normo ahí si hace falta alguna cosa u otra. Ahorita tengo una chiquita socióloga que está haciendo una tesis sobre unas chicas feministas; ella les tomó las fotos; se desnudaron en los diferentes monumentos, de la Madre, de la Independencia, de no sé qué, y va a

hacer el análisis de estas chicas, que se llaman “Calipso”. ¡Venga!, pero no niegues de dónde vienes, si eres sociólogo, si eres antropólogo, etnohistoriador. Nidia trabaja mucho la cuestión de la etnohistoria, con los hermanos Cachú, que son unos fotógrafos michoacanos. ¿Qué pasó con ellos?, ¿en dónde? Y la historia, fíjense, quedó muy linda, porque de repente las dos nos dimos cuenta: “¡Ah!, hiciste microhistoria regional de la fotografía”. Qué increíble, es una gran aportación, ya se lo publicaron, ahora. Entonces así, con cada uno en su coto de conocimiento.

MCO: ¿Qué trabajos te impactaron?

RM: Pues los hermanos Cachú me encantaron, la investigación que hizo Oralia [García Cárdenas] me encantó... ¿Quién más? Muchos me han impactado. Hay trabajos preciosos. Raquel se ganó el premio de fotoensayo del Centro de la Imagen para la impresión de su tesis. Otra chiquita, que hizo algo que me gustó mucho sobre Juan Rulfo fotógrafo. Pero ¿sabes qué hizo? Se fue a donde nació Rulfo, se paraba en la mañana a la hora que Rulfo iba a la escuela, veía lo que él veía ¿no? “Así le amaneció, así le atardeció, así el kínder, así...”.

MCO: Qué bonito.

RM: Y lo tradujo en sus fotos, entonces fue así como de ¡ah, qué bárbara!, qué capacidad de empatía y de entender al personaje y decir por qué hizo lo que hizo visualmente; no como novelista. Hay unas tesis, Mario, increíbles, son un montón. En 2018 hicimos una evaluación, y había más de doscientas tesis de fotografía entre la UNAM, UAM, ENAH; yo creo que ahorita han de estar por cuatrocientas o más. Sí, fácil han de ser unas cuatrocientas tesis ahorita; hay que hacer otra vez el recuento. Porque además en los estados. Ahorita llegaron dos de Zacatecas y Aguascalientes, hay una de Guadalajara, o sea, en los estados ya se está trabajando también la fotografía y los estudios fotográficos. ¿Qué le sacan a un estudio fotográfico? ¡No tienes idea!, no tienes idea qué buenas tesis.

MCO: ¿Cómo te ubicas tú dentro de las diferentes posiciones historiográficas de la fotografía?

RM: Treinta años. ¡Se dice fácil!

MCO: Pero en ese periodo también surgieron otras posturas al interior de la fotografía. Lo tuyo se diferencia de los otros. ¿Cuál es tu relación con las otras posturas?

RM: Ay, no sé. No sé, porque creo que combinamos todos un poco de cada postura.

MCO: Pero todos dicen: “Ésta es alumna de Rebe”; ahí hay una identidad clara, y además, otra forma de construir escuela.

RM: Sí, pero yo creo que con Alberto y con la mirada documental...

MCO: Sí, por eso te digo, es una escuela que va por ahí.

RM: Sí.

MCO: Pero hay otras, también.

RM: No sé si hay otras escuelas. Porque, digamos, José Antonio tenía como... era el otro que podía dar como la parte escolar y de capacitación en el Centro de la Imagen, y tenía seguidores.

RMG: Como desde la historia social, ¿no?

RM: Sí. La historia social y cultural, ahí sí. Pero, si es elucubrar sobre un documento, me cuesta trabajo, no es lo mío. A mí lo que me encanta es el fotodocumentalismo. Entender de dónde viene, de qué manera. Hay quien tiene la escuela como por generaciones, ¿no? Les comentaba el otro día que Carlos Córdoba dice: “Yo la biografía, no”. A mí sí me importa, porque creo que el fotógrafo da respuesta a una serie de intereses. Y si no entiendes esos intereses, o sea, si estás trabajando para un medio muy de derecha, pues es que hay postulados; si estás trabajando para la izquierda, pues entiendes dónde estás parado, ¿no? Entonces sí entiendo dónde está parado el fotógrafo y qué quiere hacer, porque el uso social de la imagen es fundamental. Entonces a qué la está destinando, para qué. Si no entiendo eso, no puedo; no puedo hablar en el aire, no me gusta especular sobre la imagen, eso sí no. Así, por ahí va la línea.

MCO: ¿Con qué obra tuya te identificas más?

RM: ¿Mi obra maestra? Me gusta el libro de *El Gordo* Díaz; me gusta mucho porque es toda la metodología, aunque ya es viejito, es del 2003. Creo que lo de María Teresa de Landa fue padrísimo. Fue una investigación de diez años, y me encanta porque sale de dos fotos.

MCO: ¿De dos fotos?

RM: Sí. Toda la investigación sale de estas dos fotos, de cuando ella gana el concurso de *Miss* México en 1928, y el día que está siendo enjuiciada por el asesinato

de su esposo, que ella mata por bigamo. De esas dos fotos, que salieron publicadas en un libro que se llama *Bailes y balas*, que Mariana Yampolsky estaba haciendo; cuando lo veo, me empiezo a clavar en el personaje, a buscarla, a develarla. Además son dos cosas diferentes: una es hacer historia de la fotografía, y otra es hacer historia *con* las fotografías. Y lo que yo hago es un poco de las dos cosas. En otra obra, por ejemplo, vienen algunos fotógrafos como Eduardo Melhado, que hizo unas fotos de la Revolución y que luego se volvió muy conservador. Y entonces voy trabajando las dos cosas al mismo tiempo. Y hay otra, que es la serie de imágenes que te puede dar un relato, como lo hice con lo de los cristeros, historia gráfica, a partir de unas fotografías narro esa historia.

Mi primer obra es la tesis de licenciatura *De luz y plata*, que me publicó el INAH, ¡casi soy puro INAH! Pero hasta ahorita ya me diversifiqué, sí. Ahorita ya sacamos con UACM, con la Ibero y vienen otros por ahí. En *Luna Córnea*, lo que hago es platicar un poco la historia de cómo llegué a la foto y de cómo llegaron algunas de mis fotos al archivo de Monsiváis. Sí, porque nosotros trabajábamos justo para *Punto Crítico* y estas fotos que hicimos, muchas eran con nuestra queridísima señora Ibarra de Piedra, y se fueron a su archivo de Eureka, y Eureka luego las mandó a Sinafo. Aquí están las fotos de los golpes de los charros [Rebeca M. muestra diferentes imágenes en libros y revistas].

MCO: Las tiene Monsiváis, pero son tuyas.

RM: Pues sí, pero... Mira, ésta soy yo, un autorretrato en el Museo de Arte Moderno, en el año cuatro conejo.

MCO: Está mejor la que está ahí, la tuya, en la *Fama*.

RM: Ah, ya la vi, ya la mandé ampliar. Ésa la tomaste tú, Mario; si no, ¿quién más? Esta foto, déjame te cuento, es una escultura que está en el Museo de Arte Moderno, son puros espejitos, no sé si la han visto a la entrada. Yo estaba ahí, y volteé y la vi y entonces enfoqué, desenfocué, y la tomé y ahí está. Eran las *selfies*. Mis fotos ilustraron también un ensayo de Toño Saborit. Aquí está Jorge, aquí está Toño con Lola Álvarez Bravo, yo les tomé esas fotos. Porque estaban haciendo una película de Tina Modotti que no se acabó, desgraciadamente.

MCO: ¿De qué año es ésta, la de Toño?

RM: Del 78.

MCO: Oye, ¿ésta es la foto del bombazo al balcón [de Palacio Nacional]?

RM: Sí, exacto.

MCO: ¿Tú estabas ahí?

RM: Sí, yo estaba atrás, pero esa la tomó Jorge.

MCO: Yo iba en la esquina.

RM: ¿Y viste la...?

MCO: ¡Sí!

RM: El molotovazo. Sí, durísimo. Pues por eso no nos querían. Estábamos atrasito. Por eso tomó esa foto ahí Jorge. No estaba fácil; ese *México en la Cultura* era una joya. Yo ahí publiqué, gracias a Toño Saborit, publiqué varias fotos.

MCO: Y en ese momento estaba lo de la revisión del contrato colectivo.

RM: ¡Pues toda una época, Mario! Yo creo que todo esto te va formando, te va dando conciencia, te va armando. Esto de: “¿Qué es historiar?”, pues qué importante es. Ahora, una cosa: la fotografía dispara la memoria. Porque cuando ves las fotos... Como ahorita: ¿qué te pasó con la foto de los golpes? “Ah, aquí estábamos...” ¿No?

Participar en estos movimientos sociales sí nos generó un grado de conciencia bien intenso, bien importante, que ahora podemos calibrar a la distancia. Por qué es importante tener memoria y no olvidar, por qué es importante recordar. Estaba revisando ahorita en *La Jornada* lo de Ayotzinapa. ¡Es un caos el país, es un caos! Todo: Tlatlaya, Ayotzinapa, el peso se está desgajando, el petróleo se fue para abajo, digo, todo el país desgajado... ¿Qué esperar? De verdad. Y cada vez que ves una nota, está todo reventando, eso es algo que no podemos perder.

MCO: ¿Sabes qué? Nos tocó a nosotros ese periodo de romper límites, construir escuela.

RM: Pues esto también es romper límites, aquí estamos y seguimos. Como hemos dicho, revaloremos lo que ha hecho la DEH; no podemos quedarnos fuera. Somos la DEH, se ha hecho una labor muy importante, hay que cacarearlo, hay que presumirlo, hay que hacerlo estallar.



Figura 5. Rebeca Monroy Nasr. *No hay descanso eterno*, Panteón Francés, Ciudad de México, 1978.



Figura 6. Rebeca Monroy Nasr. *Tras las rejas*, colonia Roma, Ciudad de México, junio 1979.



Figura 7. Rebeca Monroy Nasr. *El Rayo de Jalisco pica piedra*, julio-agosto de 1982.



Figura 8. Rebeca Monroy Nasr. *La Fama fábrica textil*. En la fábrica La Fama con Mario Camarera y don Antonio, antiguo obrero fabril que nos enseñó su funcionamiento. Tlalpan, Ciudad de México, agosto de 1984.

* Dirección de Estudios Históricos, INAH.

¹ La entrevista fue transcrita por Liliana García Sánchez.

² Aurelio de los Reyes García Rojas fue profesor de Rebeca Monroy en sus estudios de posgrado.