
**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS
SUPERIORES DE OCCIDENTE**

Reconocimiento de validez oficial, acuerdo SEP No. 15018
Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



**“La ciudad y el acontecimiento. Un estudio de la violencia a través de la
fotografía de Enrique Metinides.”**

**Tesis que para obtener el grado de
Maestro en Comunicación de la Ciencia y la Cultura
presenta**

Lic. Mario Alberto Rosales Ortega

Directora de tesis: Dra. Rossana Reguillo Cruz

Tlaquepaque, Jalisco. Septiembre de 2010

Agradecimientos

Este ha sido un proceso intenso, largo y profundo, que ha sido acompañado desde un inicio por la doctora Rossana a quien estoy infinitamente agradecido por sus horas dedicadas, sus reflexiones, su orientación y sobre todo su sensibilidad y comprensión al atropellado proceso vivido mientras realizaba esta investigación. Rossana me ha enseñado y demostrado que este oficio de estudioso e investigador, además de ser apasionado, creativo y perseverante, se necesita tener un gran corazón.

Agradezco con todo mi ser a mi familia, que me ha apoyado incondicionalmente durante estos años, desde la decisión de iniciar la maestría hasta este pesado tiempo de trabajo en la tesis, gracias por la paciencia en esos días de histeria académica, por los días de abandono y encierro en mi estudio con mis letras y muertos, por soportar tantas ausencias y silencios, y sobre todo gracias por el amor y la paciencia que todo esto implicó. Catalina, Sebastián y Daniel, un millón de gracias, los amo. A mi madre y mis hermanos por insistir en que llegara al final de este proyecto.

En estos agradecimientos no puedo dejar de nombrar a todos mis compañeros de maestría, que en verdad fueron muchos, y que me apoyaron y ayudaron de mil formas, gracias a todos por esas largas horas de plática, por el envío incesante de documentos, por los libros prestados, por el intercambio de ideas, por el cariño, por los litros de café compartidos, por tantas desveladas acompañadas, por los infinitos encuentros virtuales a altas horas de la madrugada, por las sinceras porras, por su inspiración y sobre todo por su entrañable amistad.

No quiero dejar pasar la oportunidad de agradecer especialmente a mis lectores, Renné de la Torre y Gerardo Gutiérrez Cham, por sus valiosos comentarios y sobre todo por compartir su conocimiento y experiencia conmigo. También agradezco a mis compañeros de oficina por su palabras de aliento y comprensión, en especial a Gutierre por sus consejos, su paciencia, su intuición y sus libros, sobre todo uno base de esta investigación; a mis amigos de biblioteca sin duda alguna muy importantes también, y todas aquellas personas en ITESO que directa e indirectamente colaboraron para que este proyecto pudiera realizarse.

Índice

Introducción	1
Pregunta de investigación	3
Capitulo 1. Imagen comunicación y fotoperiodismo	4
La imagen	4
Sobre la fotografía y el fotoperiodismo	20
El acontecimiento: violencia y comunicación	26
La violencia	29
Violencia y medios de comunicación	33
Capitulo 2. Metodología	37
Modelo de Barthes	42
Delimitaciones empíricas	45
El catálogo	46
El libro	49
Capitulo 3. Metinides y la ciudad	50
Las imágenes de Metinides	50
Metinides y la urbe desordenada	55
Sobre el análisis	61
Las imágenes seleccionadas	66
Valores morfológicos de la obra de Metinides	67
Consideraciones generales de la estética de Metinides	69
Análisis semiótico	71
Las cinco fotografías	74
Capitulo 4. Conclusiones	94
Siempre hay mirones	97
El cuerpo violentado	100
La encrucijada del fotoperiodismo	104
Bibliografía	107
Anexos	110

Introducción

El tema de la presente investigación está relacionado con la fotografía y la violencia en un contexto de modernidad, entendida ésta como un proceso amplio que se da en múltiples ámbitos y que desde su llegada transforma no sólo la idea de ciudad que se tenía, la forma en que se vivía el tiempo y el espacio, sino también la manera en cómo era representada, modificando también la memoria colectiva, en dónde la fotografía tiene especial importancia, específicamente a partir del nacimiento del fotoperiodismo y del registro de los acontecimientos, al cual se le otorgaba “un peso importante para captar la atención de los lectores”(De los Reyes, 2006, p. 230) y en el caso específico de la nota roja, el papel de la imagen es preponderante. Esta relación entre la fotografía y la modernidad, también vista a partir del concepto de violencia, busca de una manera muy operativa, abordar la problemática de la violencia a partir del análisis de imágenes de periodismo policiaco o fotografía de nota roja.

De esta manera, la propuesta principal de este trabajo es que es posible entender algunos rasgos de la ciudad a través del análisis de la fotografía; específicamente de las imágenes periodísticas, ya que proporciona elementos de las principales vinculaciones entre el sujeto y los diversos ámbitos de la ciudad, como pudieran ser los oficios, la circulación, los movimientos sociales, la mirada, la política, la economía y la forma en que se habitan los espacios públicos; en general ofrece una idea de lo noticiable, de aquellos acontecimientos con densidad significativa (Martini, 2000), que gracias a su registro existe acceso a varias escenas, por más distanciadas que estén unas de otras en tiempo y espacio (N. C. García Canclini, Alejandro; Mantecón, Ana Rosa, 1996), con las cuales se puede construir una visión más amplia de la ciudad, complementaria y que ayuda, en nuestro caso a generar una noción general de cómo el sujeto vive en la ciudad. En este sentido, la fotografía tanto en prensa como en revistas ilustradas, muy populares en la segunda mitad del siglo XX, actúa por un lado como documento histórico gráfico, al representar sujetos, objetos y situaciones específicas capaces de contener datos y detalles de la época, me refiero con esto

a la función documental de la fotografía; y por otro, como un documento portador de símbolos, objetos o imágenes significantes al individuo, en donde la representación de la violencia tendría un especial enfoque como contenido, su función como signifiante.

Precisamente la prensa, una de las ampliaciones letradas más notorias de la modernización (Rama, 2004, p. 107) y las revistas ilustradas, lograrían una transformación en la forma de ver los acontecimientos, a partir del acercamiento a las escenas trágicas, y del acceso a otras realidades por medio de imágenes, instalaría una sensación de miedo e inseguridad, conceptos contrarios al proyecto de modernidad, en donde se promueve, a partir de la tecnología y el progreso, la seguridad y la confianza de una vida cómoda. En una búsqueda por mantener el interés del público, la prensa presenta una racionalidad comunicativa basada en una producción de visibilidad del dolor y el drama humano, la significación de la catástrofe como elemento de noticia cotidiana, como un lenguaje que evidencia lo frágil del orden de la modernidad y la violencia de la sociedad.

El análisis de la fotografía policiaca o de nota roja de este trabajo se centrará en el trabajo del fotógrafo Enrique Metinides, quien a partir de 40 años de trabajo periodístico, logra establecer una relación entre el acontecimiento, la ciudad y los testigos, que se refleja en el lenguaje estético-simbólico de su obra, basado en la expresividad de los acontecimientos dignos de nota roja y en la presencia de un sujeto observador de tal escena. Metinides presenta imágenes de diversos acontecimientos trágicos que confrontan lo caótico de la ciudad con el orden y perfeccionamiento del discurso de la modernidad, el avance tecnológico contra la fragilidad humana, la lucha por el orden contra las calles bajo la tensión de la inseguridad, convertidas en un territorio poblado de imágenes aterradoras que van asociándose peligrosamente a ciertas categorías socioculturales (Reguillo, 2000), objetos de esta investigación.

También se reflexionará sobre la relación existente entre el campo periodístico y el campo artístico, pues este fotógrafo después de haber sido decano del fotoperiodismo policiaco, en uno de los periódicos de menos prestigio

noticioso en el país, ahora incursiona de manera sorpresiva en los museos y galería internacionales con un impresionante impacto en los críticos y en los medios. No podemos decir que es el primer periodista gráfico que se presenta en estos espacios museístico, encontramos constantemente obra de Sebastiao Salgado, de Pedro Valtierra y Pedro Meyer y por supuesto la muestra de World Press cada año, pero en definitiva sí encuentro que el ámbito en el que Metinides se desarrolló, foto de nota roja, no ha sido el referente para este tipo de traslado o movimiento de obra fotográfica del periódico a las galerías.

Pregunta de investigación

Es a partir del supuesto, de que es posible entender el fenómeno de la violencia y su influencia en la dinámica social a través del fotoperiodismo de nota roja, específicamente a partir de imágenes trágicas de Enrique Metinides, que se define la siguiente pregunta de investigación:

¿De qué manera se representa la violencia en la fotografía del acontecimiento urbano del fotógrafo Enrique Metinides?

Por lo tanto concibo para esta investigación, que la violencia es una condición que está incorporada a la estructura social, no es una enfermedad colectiva, o consecuencia de acciones aisladas de individuos que rompen con las reglas sociales, la violencia es un elemento estructurante de las relaciones sociales, ya que lo considero un elemento simbólico que influye en la generación y circulación de sentidos.

Con esto en la mira, los objetivos de esta investigación son: por un lado encontrar, en las imágenes de Metinides, los elementos que nos ayuden a identificar cómo la violencia es comunicada en la fotografía policiaca o de nota roja, cuáles son las características generales de la estética de Metinides que ayudan a esta comunicación de la violencia, y por otro lado, utilizar a la fotografía como herramienta para el análisis social, entendiendo su capacidad documental y de construcción de discurso estético-visual.

1 Capítulo 1. Imagen, comunicación y violencia.

1.1 La Imagen

La modernidad ha modificado la forma en que las personas ven, por un lado, en la experiencia diaria hemos educado nuestra visión para observar de una manera determinada, y por otro, estamos acostumbrados a percibir lugares espacio temporales distantes a través de las imágenes que sentimos cercanas, específicamente resalto en esta transformación, el papel de la prensa y la fotografía, medios por los cuales se buscaba la veracidad, bajo el supuesto de la cualidad objetiva de la fotografía. Y es precisamente el impulso a la objetividad otra de las características de la modernidad, que es llevado a través del desarrollo de la industria, del progreso de las ciencias y lo racional, logrando una transformación de la manera en que se representaba la naturaleza, más científica y, junto con la tendencia a la reproducción, hacían que esa nueva actitud espiritual “despertara una viva atención por la fotografía” (Freund, 1983, p. 68). En este sentido la fotografía tenía las cualidades necesarias para entrar en el mundo moderno como el medio de expresión y representación más objetivo, que nacía con la nueva sociedad, que era capaz de retratar su aceleración y la velocidad con que se vivía y se presentaban los acontecimientos sociales y políticos, que fotografiaba a los nacientes actores sociales, era un medio que a través de la ciencia química y óptica se habían abierto el camino a ser un arte “democrático” y que planteaba una nueva estética, la estética de lo urbano y de lo inmediato.

“El significado contemporáneo de la modernidad radica en la razón de la ilustración, una idea de progreso, ciencia empírica y positivismo. Modernidad significa cultura de innovación, un ethos racional que reta tradiciones y rituales en el nombre del pensamiento crítico, el conocimiento empírico y humanista.” (Singewood, 2000: 138) La fotografía condensa todos estos pensamientos modernos, por un lado es producto de la ciencia del desarrollo aplicado de química, óptica y tecnología, y representa el progreso de las artes debido a la particularidad de su lenguaje plástico, y por otro lado la foto es innovación en la

visibilidad pues rompe con la tradicional forma de mirar los acontecimientos, lo distante se acerca a la cotidianidad, lo completo de la escena con el encuadre se vuelve fragmento, y aún así mantiene nuestra forma tradicional de ver. A partir de esto podría decir que la fotografía transformó en la modernidad, la visibilidad de tres maneras. La primera de ellas relacionada con el acercamiento a otros escenarios en la vida cotidiana y que pudiera ser ésta, sin duda alguna, la transformación más importante de la fotografía periodística, acercar a la vida cotidiana de cualquier sujeto a la nuestra, escenas distantes en tiempo y espacio, otras realidades y acontecimientos ajenos se vuelvan cercanos, en esta transformación, “la vida diaria aparece en las imágenes, pero ellas también forman parte de la cotidianidad” (González Cruz Manjarrez, 2006).

La segunda transformación está relacionada con la capacidad de reproducir la naturaleza de un objeto, desarrollada en primera instancia a partir de la idea de que la fotografía era la copia “fiel” del objeto. En este sentido la fotografía nace con el acuerdo social de ser una representación objetiva y real, gracias a una de sus principales características, que este medio se ajusta a los cánones de la visión tradicional, razón por la cual se considera objetiva. Pierre Bourdieu en su texto *Un arte medio*, textos dedicados al estudio de la fotografía, presenta que “si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo, es porque le han atribuido (desde su origen) usos sociales considerados realistas y objetivos” (P. Bourdieu, 2003, p. 138), atribución dada por el tipo de representación que se presenta en la fotografía, una muy cercana al objeto representado y que hace referencia a una situación, en el caso de la fotografía documental, que aconteció. Gracias a estos atributos sociales, es que la función de la fotografía ha sido la solemnización y eternización de un tiempo importante en la vida colectiva (P. Bourdieu, 2003, p. 57), tanto en el ámbito privado, fotografía familiar, de viajes o de amigos, como público, caso del periodismo y sus géneros como el policiaco, al que hacemos referencia en esta investigación.

También podríamos incluir en esta segunda transformación la reproducción en un sentido cuantitativo, la impresión repetitiva e industrializada, la facilidad de

la fotografía de reproducirse en cualquier medio gráfico: revistas, periódicos, boletines, y ahora también en los medios electrónicos, una imagen puede reproducirse infinito número de veces en diversos medios. Esta cualidad, la cual daría inicio con la reproducción de obras de arte del Museo de Louvre, a iniciativa de Adolphe Braun, quien comprendió la capacidad reproductiva de la fotografía y en 1862 comenzó la reproducción metódica de dibujos de museo (Freund, 1983, p. 39) y realizó en 1887 el primer catálogo de obras de arte, obras del Museo de Arte de Luvre, representaría la primera forma de industrialización de la fotografía, que después se extendería a otros ámbitos como el científico, el político y por supuesto el periodístico. De la mano del desarrollo de la imprenta, esta capacidad de reproducción de la fotografía encontró en los catálogos de obras de arte una veta importante, primero como negocio y segundo como “democratización del arte”, dando el acceso a obras de arte para cualquiera que no puede adquirir una obra original pero sí pueda comprar un catálogo impreso. Hoy en día se venden millones de catálogos y se editan por exposiciones, por artistas, por tendencias, por escuelas de artes, etc. Así “la fotografía es el vehículo más exitoso del gusto modernista en su versión pop, con ese empeño en desmitificar la cultura elevada del pasado” (Sontag, 1981, p. 141).

En lo que considero es la tercera transformación, la fotografía modifica profundamente la forma en que se registran los acontecimientos, el uso de la fotografía en lo privado altera o refuerza la memoria colectiva, en el ámbito privado los rituales y los acontecimientos ahora son captados por las cámaras de varios familiares, completando lo sucedido, el recuerdo de cada una de las actividades familiares no cotidianas, como vacaciones, fechas importantes tales como cumpleaños y bodas, u otras reuniones. Y en lo público, ahora cada acontecimiento es registrado por el fotógrafo-periodista, cientos de imágenes son tomadas de un mismo hecho, llenando así los vacíos de memoria, completando la escena. Por otro lado, el periodista gráfico con sus imágenes, y mediado por la institución a la que pertenece, ayuda a conformar y orientar la memoria colectiva, a partir del fragmento de escena y del encuadre que realiza.

En términos generales, el surgimiento de la fotografía “no solamente representó innovación en el ámbito técnico de la capacidad reproductiva de la imagen, sino que trajo repercusiones profundas en los hábitos visuales de las personas, entre los que cabe destacar la reeducación de la mirada: esto es, la revolución visual que modificó actitudes, comportamientos y creencias” (Del Castillo, 2006, p. 32). Desde su nacimiento la fotografía despertó la atención y el interés de casi todos los medios sociales, al principio su uso se centró en retratos, supliendo a la pintura en su antigua labor, y haciéndolos más efectivamente dada su capacidad de reproducción del objeto. En este periodo de finales del siglo XIX, los dedicados a la fotografía eran pintores de miniaturas (Benjamin, 2004, p. 33) que no habían tenido la capacidad de sobresalir como artistas plásticos y que se había convertido en fotógrafos profesionales como Nadar, Carjat, Le Gray, Pierson y otros, que lograron crear una sensibilidad única en el retrato de los personajes, sin llegar a establecer un lenguaje plástico propio de la fotografía, sino que los valores estéticos de la pintura eran transferidos por estos artistas a la fotografía incluyendo el valor económico, que en ese momento era alto, debido al gran formato y a que no podía reproducirse, por lo que sólo podía ser pagado por los burgueses. Más adelante la estética fotográfica pasaría de ser una estética burguesa, con base en cánones pictóricos, a ser una estética popular, gracias al desarrollo de equipos y formatos más accesibles, como la *Instamatic* de Kodak y el 35 mm de Leica, que permitían tomar imágenes fuera de estudio, rompiendo con lo pictórico y mezclando lo documental con el gusto popular, llegando así a una propuesta muy cercana a la forma tradicional de ver las cosas, alejada del ojo educado al arte. Bourdieu incluso, considera que la estética fotográfica está basada en este gusto clase mediero, que se encuentra lejos del gusto popular de la artesanía y del gusto burgués de la pintura.

En principios del siglo XX, “el fotógrafo que juzgaba la estética de su arte con relación a la de la pintura, creía ser pintoresco cuando, a base de retoques, creaba figuras lisas y sin sombras”(Freund, 1983, p. 63), de este modo trataba de llegar al gusto del público, que prefería los cuadros lisos con contornos bien perfilado como los del pintor Delaroche. Aunque la fotografía era una copia fiel de

la realidad, carecía del color, por lo que los retocadores tenían un papel muy importante en el retrato. En México los fotógrafos solían tener algún tipo de formación artística, al menos una de las clases nocturnas en la Academia de San Carlos, pero “eran los pintores los expertos en aplicar color a las imágenes” (García Krinsky, 2005, p. 8) y hacerlas del agrado de la clientela que pensaba en obtener una obra más cercana al retrato pictórico pero a precios accesible.

Años después los fotógrafos artistas, debilitados por la industrialización de la fotografía, terminaron por ceder su lugar a los fotógrafos de oficio que se adaptaban al nuevo pensamiento de industrialización, un ejemplo sin duda fue Disderi, quien adaptó la fotografía de retrato a la lógica de la demanda, su principal idea era aumentar la clientela y reducir los costos, y para esto redujo el formato de la fotografía, de gran formato a las *tarjetas de visita*, y cambió la placa metálica por el cristal para poder realizar múltiples copias. Con esto Disderi logró la popularidad de la fotografía, y al mismo tiempo hizo accesible este medio para las masas. Con esta popularidad lograda por la fotografía de Disderi aparecieron varios talleres fotográficos que reprodujeron el formato y copiaron el proceso, a partir de ahí la foto pasó de ser un medio expresivo de la burguesía a ser un medio popular. “El valor del fotógrafo Disderi como hombre de negocios residía en el hecho de que adaptaba su producción, no sólo a la situación económica de la clientela, sino también a sus condiciones intelectuales. (Freund, 1983, p. 61). En México estas tarjetas también tuvieron un éxito rotundo, a finales “de los años cincuenta y en la siguientes tres décadas del siglo XIX este tipo de formatos inundó el mercado y se difundió, no sólo entre las clases altas, sino también en el resto de la sociedad”. (Del Castillo, 2006, p. 41) De los primeros en utilizar este formato fue Cruces y Campa, firma que nace de la asociación de Antíoco Cruces, ex alumno de San Carlos, con Luis Campa, profesor de grabado que siguió el formato y código de Disderi, pero trasladado al contexto mexicano, un pasaje histórico que estaba rodeado de la búsqueda de identidad nacional, que dio pie a los tipos mexicanos, con cierta idea a la obra de Rugendas, y a la fotografía de identificación social, principalmente con los retratos en las cárceles mexicanas enmarcados en el trabajo de antropometría criminal realizado a partir de la teoría

del médico y antropólogo francés Alphonse Bertillon, que propusiera un sistema de identificación y clasificación de criminales basada en las medidas de la cabeza y de las manos; y también en el trabajo de control higiénico de las prostitutas, en el tiempo de la eugenesia mexicana, que basado en retratos de las mujeres, pretendía dar solución al problema de salud sexual.

La masificación de las *tarjetas de visita*, hizo hablar a los sociólogos del arte de una supuesta democratización de la imagen, pues ya no sólo podía ser utilizada por las clases altas (Fontcuberta, 2003, p. 23) sino que cualquiera podría tener un retrato. A la característica de la reproducción se le sumó la característica de la accesibilidad, no sólo económica sino simbólica, pues la fotografía a diferencia de la pintura no requería de conocimiento de las artes para ser interpretada, pues representaba analógicamente a algo o a alguien. Más adelante no sólo el medio se haría accesible en estos términos, sino también en los temas que se reproducían en las fotografías, que serían escenas cercanas de la vida cotidiana y sucesos de la vida pública, accesibles a todos.

Hasta aquí el impacto de la fotografía se concentraba en la reproducción de la realidad de una manera más fiel, pero sólo ha llegado a quienes tenían el interés y el capital económico para pagarlo, pero con la “introducción de la foto a la prensa cambia la visión de las masas, hasta entonces el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo” (Freund, 1983, p. 96). Si bien este cambio ya lo había empezado a realizar la imprenta con su surgimiento a principios de la Europa moderna, lo público, creado por la palabra escrita quedaba en contextos de co- presencia, a disposición de quienes tenían la capacidad para leer y que les diera acceso a ella a los demás (Thompson, 1997, p. 172). En cambio la foto tenía la virtud de ser un lenguaje accesible para todos, pues no requería de conocimiento alguno para interpretarla debido a su semejanza con la realidad. Gracias a toda esta tecnología y ajuste de formatos, “la fotografía se ha transformado en una diversión casi tan difundida como el sexo y el baile, lo cual significa que la fotografía, no es practicada como forma de arte por la mayoría”

(Sontag, 1981, p. 18) sino como un lenguaje cotidiano, y como lenguaje, las fotografías presentan de manera directa, a veces engañosa, diversas realidades que suponen, a su vez, distintas maneras de asumir la cotidianidad.(González Cruz Manjarrez, 2006, p. 229)

“La fotografía inaugura los *mass media* visuales cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo” (Freund, 1983, p. 96) las sesiones de retrato ya no era en los estudios fotográficos sino en las calles, eran escenas de la vida cotidiana como dos hombres en la tarde parados en una plaza, un señor cuidando una entrada a un edificio o una escoba en la puerta de una casa; o bien grandes acontecimientos sociales, por ejemplo, la inauguración del tranvía, la celebración del centenario de la independencia, la llegada del tren a una ciudad o incluso pudiéramos hablar del registro gráfico de la guerra de Revolución.

En la guerra declarada por los Estados Unidos a México en 1846, se tomaron unas de las primeras imágenes de guerra, que mostraban retratos de soldados y su entorno cotidiano, “destacan los daguerrotipos que muestran las maniobras militares de las tropas norteamericanas en Saltillo y sus alrededores por parte entre diciembre de 1846 y febrero de 1847 cuando se libró la batalla de Buenavista”. (García Krinsky, 2005, p. 4). De esta batalla resalto la imagen de daguerrotipo en donde se presenta un escena en la que están amputando la pierna a un soldado, en la fotografía salen los soldados-médicos volteando a la cámara, mientras realizaban la operación. En 1855 Fenton retrató la guerra de Crimea, todavía con la técnica del colodión húmedo, con esta técnica cada toma se tenía que preparar al instante, y las fotografías tenían que ser expuestas en pleno rayo de sol debido a la poca sensibilidad de la emulsión hasta ese momento lograda por la fotografía. Con esas condiciones las fotografías que logró Fenton eran limitadas a escenas de día y sin mucho movimiento, pero fueron de los primeros ejercicios de captar escenas en una guerra, aunque estas fueran solo retratos de los soldados o paisajes. Otro caso de registro temprano de guerra fue el de Matthew Brady que hizo un trabajo fotográfico sobre la guerra americana en 1861, el proyecto tenía una intención comercial, pues creía que las fotos serían

compradas por muchas personas que deseaban ver cómo era la guerra sin tener que moverse de su localidad, lamentablemente para él, las fotografías no se vendieron como esperaba, pues la mirada ciudadana no estaba educada para “ver” temas como este y menos tener una reproducción en la sala de su casa. Estos trabajos fueron los primeros intentos de expansión de la visibilidad, ambos pretendían llevar las escenas de lo acontecido en la guerra a otros escenarios cotidianos.

La fotografía irrumpe totalmente en lo público cuando la tecnología crea las condiciones para hacer más portátiles las cámaras y dotar a las películas de sensibilidad para tomar fotos en cualquier condición. En este sentido es que “el progreso técnico no es de ningún modo, en sí mismo, un enemigo del arte; al revés podría secundarlo” (Freund, 1983, p. 47). Si bien la popularidad de la práctica de la fotografía aficionada se dio, en primera instancia, a finales del siglo XIX con la primera cámara de George Eastman, que hace que cientos de personas dejen a un lado la práctica de visitar al fotógrafo para tomarse su retrato, ya sea individual o en familia, y tengan la posibilidad de adquirir de su propia cámara y se retraten ellos mismos, la masificación de la fotografía no llega hasta 1963 cuando “Kodak pone a la venta su cámara *Instamatic*, que revolucionara el mercado” (P. Bourdieu, 2003, p. 138) y la forma de usar la fotografía.

De la mano de este desarrollo tecnológico, el fotoperiodismo se coloca en la visión de todos, al ingresar en lugares donde antes no se podía introducir una cámara por las condiciones de luz y por el tamaño del equipo fotográfico. El nacimiento del periodismo Gisèle Freund (1974) lo identifica a partir del alemán Erich Salomon y la herencia que dejara en los miembros¹ de la “escuela” que este fotógrafo formara antes de su muerte en los campos de concentración durante la Segunda Guerra Mundial. Salomón es de los primeros que intentan fotografiar a la

¹ Estos fotógrafos forman la Agencia Dephort (Deutscher photo-dienst) y varios de ellos serán reconocidos fotógrafos, ejemplo Hans Baumann, realizador del primer reportaje nocturno, Stephan Lorant, precursor de la fórmula moderna de periodismo, Moholy- Nagy, figura importante de la Bauhaus y teórico de la fotografía, sus conceptos serán confirmados más tarde por Walter Benjamín, Alfred Einsestaedt, de la Associated Press Berlín, André Kertesz, Martin Muncaszi, Germanine Krull, Wolfgang Weber, los hermanos Gidal, etc. (Freund 1974)

gente sin que ésta se dé cuenta, “inventa la foto cándida, la foto desapercibida. De este modo comienza el fotoperiodismo moderno. Ya no será la nitidez de la imagen la que marque su valor, sino su tema y la emoción que suscite” (Freund, 1983, p. 103), por lo que el fotógrafo vive en la búsqueda de la foto única, dentro de un mundo en constante movimiento y modernización; donde diversos grupos sociales que se mueven a la ciudad se incorporaban a la vida urbana (Romero, 2001a, p. 259), donde el movimiento de la gente se acelera, la circulación es la prioridad y se refleja en el reordenamiento de la ciudad, donde lo público se expande más allá de la vida política y donde lo local se traslapa con lo global, tanto en temas como en situaciones periodísticas.

Con esta consigna, el proceso de modernización de las ciudades era registrado continuamente a través de la fotografía, en un principio a partir de celebraciones monumentales, como la construcción de un edificio o el centenario de la independencia, y después de la creciente intención de los fotógrafos por registrar el paisaje urbano, en donde ubicamos la fotografía de acontecimientos. “La propia modernización de la fotografía, llevó a incorporar nuevos puntos de vista para representar y analizar el espacio urbano” (N. C. García Canclini, Alejandro; Mantecón, Ana Rosa, 1996, p. 47) y un claro ejemplo de eso es Enrique Metinides, con su muy particular punto de vista sobre los acontecimientos y la vida cotidiana, especialmente la incorporación al cuadro del sujeto observador en la escena del acontecimiento.

Esta nueva estética compuesta de nuevos personajes urbanos que no sólo eran personalidades o personajes públicos como los políticos, sino también los diversos actores sociales que circulaban por las calles cotidianamente incluían “los seres anónimos que no eran vistos como ciudadanos –pese a que trabajaban en las calles- el escenario urbano entró a formar parte de la iconografía de los estudios de retrato” en los tipos mexicanos. (N. C. García Canclini, Alejandro; Mantecón, Ana Rosa, 1996, p. 44) y de esta manera encontramos escenificaciones de escenas de la calle en los retratos de tipos mexicanos, la

mujer en el metate, la niña vendedora de panes, los indígenas vendedores de pájaros, el bombero, y una diversidad de tipos.

Considero a la fotografía como una forma de ver, que impregnaba toda la cultura moderna, de ahí que decida utilizar a la fotografía como eje del análisis de la modernidad. “La fotografía era una manifestación de la sensibilidad tecno científica decimonónica...” que esparcía tales valores en el siglo XX, “no sólo imponía una cierta estética a la forma de configurar el mundo, sino que contribuía a conformar nuevas categorías éticas, como la precisión y la objetividad” (Fontcuberta, 2003, p. 9); en general la fotografía “ha ayudado a iniciar cierta democratización de la responsabilidad, en el sentido de que una preocupación por los otros no presenciales se ha convertido en parte de las vidas cotidianas” (Thompson, 1997, p. 337).

En palabras de Sebastião Salgado, fotógrafo brasileño, la fotografía contiene información y ésta es “el puente más evidente entre causa y efecto” (Salgado, 2000, p. 10) es así que el papel de la fotografía es importante en la era moderna, pues a través de ésta, emerge una nueva conciencia sobre la verdad y la memoria, sobre lo público y lo privado, lo visible y lo objetivo. Conciencia orientada por el resultado de procesos sociales e interacciones humanas, y muy particularmente en la foto, por la decisión que enfrenta el propio fotógrafo en el encuadre del objeto fotografiado. Ansel Adams llama a este proceso de construcción de la imagen, visualización, y “se refiere a todo el proceso emotivo-intelectual de creación de la fotografía” (Adams, 1980, p. 1) por parte del fotógrafo, proceso en el cual, no sólo se contempla la participación del fotógrafo, sino que están involucrados varios actores e instituciones. Luc Boltanski en *Un arte medio* de Bourdieu (2003) plantea, por ejemplo, que el desarrollo de un reportaje fotográfico no es obra ni siquiera de un solo fotógrafo, sino que es el resultado de una multiplicidad de intervenciones, donde “la fabricación de un reportaje coherente y de una significación unívoca sólo es posible en la medida en que todos los que participan en él posean cierto conocimiento del estilo de su

periódico, entendido como un conjunto de preceptos y prohibiciones, de trucos y recursos, en definitiva, de una retórica.” (P. Bourdieu, 2003, p. 229).

Susan Sontag al respecto menciona que, “aún cuando los fotógrafos se proponen sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por imperativos tácitos del gusto y conciencia” (Sontag, 1981, p. 16), lo que implica el ingrediente social en la construcción de la imagen. Sontag describe como ejemplo de esto, la forma en que los fotógrafos de la Farm Security Administration en 1930 (Walker Evans, Dorothea Lange, Ben Shann y Russell Lee), retrataban a los campesinos una y otra vez con el fin de representar de manera adecuada y objetiva la pobreza y la situación en la que se encontraban, respondiendo claramente a ese planteamiento estético sobre la objetividad, característica que se le ha atribuido socialmente a la fotografía desde sus inicios. (P. Bourdieu, 2003, p. 130)

Como comentaba anteriormente, no se puede desligar el impacto de la fotografía del desarrollo de la prensa, la incorporación de la fotografía en este medio, a partir de finales del siglo XIX, transformó la relación entre espacio y tiempo, ahora a partir de la impresión de imágenes en los periódicos, escenas de otros lugares podían ser vistas en cualquier parte donde llegara la prensa. La prensa era una de las ampliaciones letradas más notoria y abarcadora de la modernización (Rama, 2004, p. 107) primero por su importancia con la difusión de la palabra escrita y con ella las historias de acontecimientos mundiales, y segundo por la expansión de las imágenes, no sólo de escenas al exterior, sino que algunas de ellas ya eran sacadas del ámbito privado a partir de la creación de la “foto cándida” de Erich Salomon.

En este sentido, la discusión que propone Thompson sobre la dicotomía de lo público y lo privado tiene relevancia para determinar el impacto de la fotografía en el cambio de la visibilidad en la era moderna. Lo público significa “abierto” y disponible a todo aquel que quiera acceder a él, lo que resulta visible u observable. Lo privado, en cambio, significa lo hecho en la privacidad, como individuo o como grupo. El desarrollo de los media, y específicamente de la fotografía, ha creado nuevas formas de configurar lo público, “los individuos, las

acciones o acontecimientos, dejan de vincularse al hecho de compartir un lugar común” (Thompson, 1997, p. 169).

A través de la fotografía tenemos el acceso a varias escenas, por más distanciadas que estén unas de otras, hablan de una visión de la ciudad, que es complementaria y que ayuda a construir una idea general de la modernidad y un imaginario de lo que la ciudad es. En *La ciudad de los viajeros*, Alejandro Castellanos resalta la importancia de la fotografía, “con su captación de instantes aislados, con lo enormes espacios virtuales que dejan entre una imagen y otra, parecen representar mejor... las percepciones y los saberes fragmentados que se obtiene en una gran ciudad” (N. C. García Canclini, Alejandro; Mantecón, Ana Rosa, 1996, p. 109), como si a partir de varios momentos captados se pudiera representar de una forma más extensa, a la ciudad, en una especie de rompecabezas urbano. De esta manera, se propone la construcción de una visión sobre el mundo, a partir de imágenes mediadas institucionalmente, fotografías de otros lugares, de hechos aislados y de enfoques sugeridos por los medios, con el fin de que el sujeto construya la idea de un mundo y elabore su memoria, la memoria colectiva.

Si bien las agencias internacionales de información, como AP y Reuters han sido las pioneras en el campo y tienen una parte del control de la información, se destaca el papel de la agencia *Magnum*, fundada por el fotógrafo de guerra Robert Capa y el prestigiado Henry Cartier Bresson en 1947, debido a su funcionamiento como cooperativa de fotógrafos independientes²; esta agencia nace con el fin de que un grupo de fotógrafos no se vieran limitados por el control de la información y más específicamente de la publicación de las fotografías, que tenían las agencias, y así dejarlo al criterio de los fotógrafos, que tenían como objetivo “expresar, a través de la imagen, sus propios sentimientos y sus ideas sobre los problemas de

² Entre los fotógrafos destacados de esta agencia encontramos a Henri Cartier- Bresson, David Seymour, George Rodger, Werner Bischof, Ernst Hass, Elliott Erwitt, Burton Glinn, Denis Stock, Kryn Taconis, Brian Brake, Marc Riboud, Inge Morath, Ernst Lessing y Hartmann.

su época” (Freund, 1983, p. 142), algo así como un periodismo gráfico editorial o autoral.

En México la revolución modificó la tipología habitual de la iconografía citadina por vía de la violencia y de los nuevos actores sociales que aparecieron en las calles (N. C. García Canclini, Alejandro; Mantecón, Ana Rosa, 1996, p. 45) que hizo que el periodismo gráfico en el país madurara con rapidez y estuviera anclado en lo urbano, más que en ningún otro escenario, y que lograra el registro del desarrollo urbano principalmente, con reminiscencias de lo rural, visión que se desarrollara más al finalizar la revolución y que significa un cambio en la forma de representar. De esta manera, la propia modernización de la fotografía llevó a incorporar nuevos puntos de vista para representar y analizar el espacio urbano. (N. C. García Canclini, Alejandro; Mantecón, Ana Rosa, 1996, p. 47), y una de estas innovaciones de representación del espacio urbano fueron las imágenes de Metinides, la fotografía de nota policiaca es un documento histórico- gráfico de sumo valor para este estudio, primero por su capacidad de registro histórico y segundo por su posibilidad expresiva en aquel momento de la historia.

La ciudad ha sido escenario de incontables representaciones, en las que se convierte en un reflejo que se repite a sí mismo, el laberinto de significados que ello supone ha encontrado, en la mirada de los fotógrafos, uno de sus tantos equivalentes (N. C. García Canclini, Alejandro; Mantecón, Ana Rosa, 1996, p. 55). De estos escenarios interesan aquellos que se muestran como un reflejo de la violencia o de acontecimientos trágicos, que no sólo representan la tragedia, sino el significado de ésta en el orden social. La preocupación por la calidad estética de la imagen es sin duda tanto más excepcional cuanto más ritual es el objeto fotografiado, y en las foto de Metinides, la muerte representa un ritual público al haber sido tras un hecho violento, por lo que el ritual no sólo se concentra en la muerte del sujeto sino también en el proceso de reconocimiento público de cómo ocurrió la muerte y quienes fueron testigos. Sin embargo, y pese a la temática, se mantiene el interés estético del autor por presentar una escena que no sólo describa sino que también deleite el ojo del testigo, por lo tanto las probabilidades

de que se ponga entre paréntesis la intención estética va disminuyendo, sin llegar a anularse jamás. (P. Bourdieu, 2003, p. 156)

En México, según describe Maricela González Cruz Manjares, “desde fines de los años treinta, la fotografía está presente en la vida diaria por medio de la publicidad; en las agrupaciones y agencias fotográficas como la de Enrique Díaz, la de los hermanos Casasola y la de los hermanos Mayo, y también en la actividad de destacados fotógrafos y fotoperiodistas como Rafael Carrillo, Manuel Madrigal, Rafael Sosa, Manuel y Lola Álvarez Bravo, Berenice Kolko, Kati Horna, Nacho López, Rodrigo Moya, Héctor García, Enrique Bordes Mangel y Antonio Reynoso, entre muchos.” (De los Reyes, 2006, p. 233). Sin embargo a partir de 1940, con la llegada de varios fotógrafos extranjeros a México, por diversas circunstancias, especialmente la segunda guerra mundial, el papel de la fotografía toma más relevancia, en especial la llegada de Hans Gutmann o Juan Guzmán y Walter Reuter, de Edward Weston, Tina Moddoti, de Katy Horna, y Senya Flechine. Estos fotógrafos empiezan a resaltar en imágenes la vida cotidiana en la ciudad, específicamente en la ciudad de México, con un estilo e influencia del fotoperiodismo alemán promovido por Salomón previo a la Segunda guerra mundial y con un discurso basado en la reivindicación de las clases sociales.

Entonces la vida cotidiana empieza a ser el gran tema de los fotógrafos, que llevan su sentido modernista y de compromiso por una sociedad más justa y democrática, a su trabajo gráfico, y es así que “la capacidad para captar la vida cotidiana y establecer una comunicación mediante las imágenes fotográficas se expresó de los años cuarenta a los sesenta en múltiple formas: en imágenes aisladas de fotógrafos reconocidos, en foto ensayos, en reportajes de las revistas ilustradas” (De los Reyes, 2006, p. 235). Así encontramos foto reportajes de la marcha del 1 de mayo del 1952, realizado por los hermanos Mayo; la vida cotidiana en el Centro de la ciudad de México y sus actores, como el foto reportaje del cilindrero, el de de las inundaciones del 51 y 52, el de los mercados de la ciudad, todos ellos de Juan Guzmán, el foto reportaje de “¡sólo los humildes van al infierno, siempre!” donde Nacho López muestra de manera cruda la situación de

los marginados; el foto reportaje de Enrique Bordes sobre las represiones a las marchas de apoyo a Cuba, en el 58 y a los maestros y estudiantes en el 60. La modernidad es representada en la vida cotidiana, en el diálogo entre lo tradicional y el progreso que se representa más que nunca en estos trabajos fotográficos, menciona Maricela González Cruz. “La propia fisonomía de la ciudad, y los espacios arquitectónicos cambian y determinan otros modos de circular y de asimilar el entorno. La concentración en un barrio de las actividades diarias se dispersa: los pequeños comercios conviven con grandes supermercados, las calles con amplias avenidas, los parques con plazas comerciales”. (De los Reyes, 2006, p. 279)

La fotografía tanto en el cine como en el periodismo y trabajos independientes, ayudaba a la conformación de los imaginarios mexicanos, el mexicano de la vida cotidiana, el que estaba en la calle, el trabajador. “La representación creativa o condescendiente que promovió la estética nacionalista, la ilusiones y realidades que prohió la modernidad pos-revolucionaria, la hegemonía del arte realista y las tendencias que exploraron otras formas de representación tuvieron sus correspondientes fotográficas,” menciona Alfonso Morales en su investigación (García Krinsky, 2005, p. 182).

El papel de Enrique Metinides es importante en el desarrollo de la fotografía, pues no sólo registra acontecimientos catastróficos de la ciudad de México, sino que cambia la mirada y la lleva de la estética de los tipos mexicanos, como los fotografiados por Cruces y Campa y Winfield Scott, a los anti-tipos mexicanos, de la fotografía de reportaje de temas cotidianos, en donde se resalta la figura de los obreros, de grupos minoritarios, de personalidades de política, y otros tipos mexicanos modernos, a la fotografía de la violencia, de temas policiacos y de acontecimientos violentos inesperados, de hechos que suceden a cualquiera y que representan una morbosidad diaria en el común de la gente, y un acontecimiento irruptivo en la vida de los sujetos afectados. De esta manera Metinides, propone, desde varios géneros fotográficos, un nuevo tema en la fotografía: la nota roja, y la lleva no sólo a colocar en el gusto popular de la gente

por ver imágenes de dolor y destrucción, sino que también, años después, la coloca en el gusto “educado” de las galerías y museos.

En resumen la fotografía entre 1940 y 1960 en México, retrata a un país moderno, las imágenes se construyen a partir de las ciudades, de un collage modernista, entre la historia socialmente reconocida y la historia vivida por la gente común. Maricela González Cruz describe esta etapa de la fotografía como “el mosaico de imágenes que nos ofrece alterna las costumbres, el entorno, los atuendos, las expresiones y actitudes de la vida diaria con los acontecimientos, modelos y símbolos representativos de una época.” (De los Reyes, 2006, p. 236)

Hay una conexión histórica que puede hacerse entre la fotografía y la emergencia de lo público como un dominio de visibilidad abierta, (Frosh, 2001, p. 46) y en este sentido Frosh propone entender a la fotografía no sólo como una tecnología de representación visual, sino también como un tipo de acción (visible) constitutiva del mundo social, en otras palabras, asegura que la fotografía tiene la capacidad de formar nuestras ideas, influenciar nuestro comportamiento y por lo tanto definir nuestra sociedad a partir de lo que se muestra y dice con las imágenes. En esta línea Gisèle Freund presenta a la fotografía como un documento social, no sólo como una representación de algo o alguien (Freund, 1983), es decir, las imágenes son producidas en un tiempo específicos; en un sentido un tanto diferente Susan Sontag también lo menciona, pero más centrado en el trabajo que realiza el fotógrafo: “La fotografía no es meramente el resultado del encuentro entre un acontecimiento y el fotógrafo; fotografiar es un acontecimiento en sí mismo, y un acontecimiento que se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que esté sucediendo.”(Sontag, 1981) La misma selección de la imagen a fotografías, y la selección de las fotos a publicar implican un criterio que media entre lo que acontece y lo que es publicado en los medios de comunicación. Esta situación se presenta contraria a lo que el pensamiento moderno intentaba con el desarrollo de la fotografía como ciencia y herramienta, pues una de las características de la modernidad es el impulso hacia la objetividad que es llevado a través del

desarrollo de la industria, del progreso de las ciencias y lo racional, y de una transformación de la manera en que se representaba la naturaleza, ahora más científica, una nueva actitud racional que “despertará una viva atención por la fotografía” (Freund, 1983, p. 68). Con esta racionalidad nació la fotografía, con la intención de registrar la realidad de manera más objetiva, y debido a esto era el medio capaz de captar la aceleración y el movimiento, la velocidad con que se vivía, de hacer una imagen “fidel” de los acontecimientos políticos en fracción de segundos, de retratar a los nacientes actores sociales, era un medio que a través de la ciencia química se había abierto el camino a ser un arte “democrático” y por lo cual planteaba una nueva estética, la estética de lo urbano y de lo inmediato. En un sentido más amplio, la modernidad era una nueva sensibilidad que reclamaba nuevos estilos, era como una nueva conciencia, en busca caminos inéditos de expresión (Cuadra, 2003) y la fotografía era la herramienta perfecta para eso, provocando “repercusiones profundas en los hábitos visuales de las personas, entre los que cabe destacar la reeducación de la mirada: esto es, la revolución visual que modificó actitudes, comportamientos y creencias.” (Del Castillo, 2006, p. 32)

1.1.1 Sobre la fotografía y el fotoperiodismo

Si bien, el fotoperiodismo moderno tiene sus inicios a nivel internacional años después del nacimiento de la fotografía, específicamente con el desarrollo de la foto cándida de Erich Salomon y el desarrollo tecnológico de las cámaras fotográficas como la Leica; el periodismo gráfico en México podría ubicar sus inicios en las imágenes de la revolución, especialmente a través del lente de los Casasola, Pedro Flores y otros fotógrafos y documentalistas como Jesús Hermenegildo Abitia Garcés y Salvador Toscano, quienes, no sólo registraría las escenas de guerra en el proceso de la revolución mexicana, sino también empezaría a retratar los acontecimientos con la idea de utilizar la imagen como registro histórico de los sucesos sociales, la imagen como un documento social; caso contrario al rumbo que tomaría el fotoperiodismo pos- revolucionario de los hermanos Mayo, de Juan Guzmán y Nacho López entre otros, cuando lo popular

sería parte sustancial del discurso visual y de la estética fotográfica, llegando incluso a un idealización social de los actores sociales en turno.

Para Del Castillo en los inicios del siglo veinte se crearon las condiciones culturales para una percepción distinta de la realidad, gracias a instrumentos como la fotografía, que ayudaron a fortalecer la confianza en la técnica y el progreso. (Del Castillo, 2006, p. 23) La fotografía gradualmente se fue instalando en la percepción social, sobre todo a partir de esta visión moderna centrada, principalmente, en el pensamiento positivista sobre la objetividad de la fotografía. Este mismo autor en su artículo “*Historia de la fotografía en México, 1890 a 1920. La diversidad de los usos de la imagen*” (Del Castillo, 2005), hace un recuento de cómo la fotografía se fue introduciendo a la vida cotidiana de la ciudad de México, gracias a las tarjetas de visita de *Cruces y Campa* y de publicaciones especializadas en fotografía como el *Universal Ilustrado* y el *Fotógrafo mexicano*, sobre todo describe la incorporación de la foto a los *magazines* y a la prensa, en donde se empieza a gestar el cambio en la mirada y en la memoria, y por lo tanto del papel de la fotografía que, una vez vinculada con la prensa, se vuelve un género fotográfico que transforma la visión social, pasando de una mirada distante en tiempo y espacio, a una mirada inmediata y cercana de diversos escenarios políticos y sociales.

En este sentido Rebeca Monroy desarrolla una investigación del Fondo fotográfico Porfirio Díaz de la Universidad Iberoamericana de la ciudad de México, en donde explica (Monroy Nasr, 2005), la evolución de la fotografía documental en la ciudad de México³, y la lucha entre la visión tradicional pictórica de la fotografía, hasta esos años utilizada, y la vanguardia artística encabezada por Moddotti y Weston, Jiménez y Álvarez Bravo. Este artículo, así como el de Alfonso Morales (Morales, 2005), explican cómo se fue conformando la fotografía documental en México⁴, haciendo un recorrido desde del fotógrafo alemán Juan Guzmán, y su

³ En el artículo, “*Del medio tono al alto contraste. La fotografía mexicana de 1920 a 1940*”

⁴ “*La venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940- 1970*”

peculiar estilo europeizado, hasta las vanguardias de Tina Moddotti, los Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Gabriel Figueroa.

Morales va desarrollando en su texto la forma en que los fotógrafos mexicanos iban registrando los acontecimientos y la vida cotidiana en la ciudad, cómo se construía esta mirada del fotógrafo como un sujeto importante para la construcción de la memoria gracias a la manera de registrar los acontecimientos sociales, a partir de su compromiso social, de esta manera los fotógrafos apostaban a que las imágenes empezaran a ser un referente importante para la formación de una sociedad más democrática y justa. En este periodo en México, existe una estética populista, que resalta en la fotografía a los actores sociales como los obreros, los campesinos, los estudiantes, las mujeres y los políticos, actores que también serían los protagonistas en el proceso del desarrollo de la modernidad.

Maricela González Cruz Manjarrez, (González Cruz Manjarrez, 2006) aborda⁵ algunos aspectos de la vida cotidiana de la ciudad de México en este periodo mediante fotografías de Juan Guzmán, quien tomó durante su trabajo más de 100,000 fotografías. Según la autora, el material gráfico de este fotógrafo “permite ejemplificar la modernidad en varios sentidos: en el tratamiento de la imagen, en su estilo moderno y en su propuesta visual, que concuerda con el desarrollismo del discurso oficial”. En general la escritora menciona, que para abordar la vida cotidiana con imágenes es necesario destacar aspectos de los sujetos como individuos y de sus relaciones con los grupos sociales, así hablar de la vida cotidiana es hablar de la vida laboral, de espacios públicos y privados, sin desvincularlos de los modelos de vida, figuras públicas, de las categorías y mitos impuestos para construir una nación que se abría al desarrollo a partir del modelo de modernidad.

⁵ En el tomo V de la *Historia de la vida cotidiana en México: Siglo XX La imagen ¿espejo de la vida?* Volumen 2 publica un texto titulado “Momento y modelos en la vida diaria. El fotoperiodismo en algunas fotografías de la ciudad de México de 1940 a 1960”

Si bien estas discusiones nos llevan a entender el desarrollo histórico de la fotografía, y de su estética, también abordaremos textos dedicados al análisis de la imagen, la ciudad y la violencia. En la *Revista de crítica cultural* en su publicación número 34, su directora Nelly Richards, ha apostado por cruzar el debate político-cultural con la reflexión crítico-estética sobre la problemática de los lenguajes artísticos. En este número, se presentan varios autores de distintas nacionalidades, que abordan el problema de la modernidad, y algunos de ellos lo desarrollan a partir de imágenes. A partir de esta investigación, resalto tres artículos: el de Andreas Huyssen, "*Modernidad como antigüedad. Un error categorial*", -estadounidense que pone en la mesa la discusión sobre si la modernidad es nuestra antigüedad, y con esto trae a la luz nuevamente la disputa sobre la modernidad y la posmodernidad, en este texto Huyssen trata de ubicar la temporalidad de cada una de ellas y resalta la necesidad de historiar las etapas y geografías de la modernidad, además de los múltiples modernismos que se han engendrado en el tiempo a través del mundo, en otras palabras, realizar una geografía de la modernidad.

En esta misma revista, en el artículo "*¿La modernidad dejó de ser una etapa histórica?*" (N. García Canclini, 2006), García Canclini desarrolla la idea de que han existido varias modernidades, en especial hace referencia a la propuesta de Ulrich Beck de la existencia de una primera y una segunda modernidad. La primera modernización latinoamericana la podemos ver, menciona este autor, "como el proceso en que las élites se hicieron cargo de diferentes temporalidades históricas: las tradiciones indígenas, el hispanismo colonial católico y las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas." (N. García Canclini, 2006, p. 30) y la segunda es la modernidad del siglo XX, a la que hacemos referencia en este estudio. Este mismo autor, en conjunto con Alejandro Castellanos y Ana Rosas Mantecón, da un giro a la investigación de la modernidad y la fotografía en "*La ciudad de los viajeros*" (1996), el texto está planteado desde la idea de que la ciudad moderna no es sólo un lugar de residencia y trabajo, sino que ha sido hecha también para viajar a ella, desde ella y a través de ella. Esta investigación utiliza la fotografía como material de análisis de estos viajes dentro de la ciudad y

aborda la modernidad desde el principio de circulación, definido por Renato Ortiz como un elemento estructurante en la modernidad (Ortiz, 2000). Para esta investigación se recurrió a los archivos fotográficos de Nacho López y de los Casasola como referente para preguntarse sobre el significado para los viajeros ciudadanos de atravesar, padecer, disfrutar y experimentar diariamente la densidad humana en la ciudad de México. Las imágenes fueron utilizadas como un refuerzo al texto, con una función estética y simbólica.

Susan Sontag además de trabajar en su libro *Sobre la fotografía* (Sontag, 1981), donde describe el desarrollo histórico de la fotografía a partir del cuestionamiento sobre su función objetiva y la propuesta subjetiva en vistas de una estética y búsqueda del conocimiento a través de la imagen, escribe su último libro a partir de la reflexión de la función de la fotografía de guerra, y en general de las imágenes de escena de dolor y muerte en los medios de comunicación. *Ante el dolor de los demás* es una obra que gira a partir de la pregunta por qué las imágenes de dolor y violencia se han vuelto un entorno cotidiano, sobre todo como componentes rutinarios del entretenimiento doméstico y en este sentido, resalta el papel de las imágenes fijas, debido a la cualidad que tiene de instalarse en la memoria, pues la fotografía “a la hora de recordar cala más hondo”.(Sontag, 2003, p. 31)

La escritora desarrolla su texto tratando de explicar la fascinación a las imágenes del sufrimiento, que en la modernidad del siglo XX, se han concentrado en las imágenes de desastres naturales, acontecimientos policíacos y guerras, que ahora se difunden de manera tan amplia, que es fácil olvidar cuán recientemente tales imágenes se convirtieron en lo que se esperaba de fotógrafos notables (Sontag, 2003, p. 59) como Capa, Cartier Bresson, Salgado, Natchwey y otros destacados; al mismo tiempo la autora pone un elemento en juego que no se había desarrollado con anterioridad y que es parte fundamental en el trabajo de Metinides: los testigos. Para Sontag, el placer por mirar imágenes de sufrimiento tiene un antiguo linaje, sobre todo con las representaciones religiosas, práctica que se ha consolidado por un lado con la difusión de imágenes de guerra, que va

desde las primeras batallas registradas, Crimea en 1855 con las imágenes de Fenton y la guerra civil estadounidense con Brady, hasta las últimas guerras contra el terrorismo, especialmente la de Afganistán-EU altamente mediatizada, pese a que las condiciones que permitían el uso de las cámaras al frente se habían vuelto mucho más estrictas; pero por otro lado, las agencias tienen el imperativo de la cobertura, con el fin de satisfacer la demanda de información y el creciente gusto por el periodismo policiaco y de guerra, en general la fascinación por imágenes de dolor humano.

Esta fascinación por ser testigo del dolor ajeno, además de ser una tradición visual, Sontag lo presenta como una lógica moderna de los medios de comunicación que presenta todo acontecimiento como espectáculo, donde la muerte y el dolor se vuelven cotidianos, transformando una vez más la visión, de la indignación y la corresponsabilidad a la costumbre y hábito por esta temática y estética. A este respecto Sofsky profundiza y menciona en su ensayo sobre la violencia, la necesidad del hombre por sobrevivir a su propia muerte, éste “quiere sobrevivir a los demás, esta supervivencia necesita de la presencia de los muertos, pues sólo la muerte de los demás da sentido a la propia supervivencia” (Sofsky, 2004, p. 10), y esta presencia de los caídos se consolida en la nota roja en donde se manifiesta la tragedia y junto con la presencia del cadáver, de alguien que no sobrevivió, se tiene la certeza por parte del lector, del testigo a distancia, de que ha vencido a la muerte una vez más.

Los estudios sobre los acontecimientos trágicos, la fotografía, la violencia y ciudad son ahora más pertinentes que nunca, requerimos de la explicación de las diferentes relaciones entre la imagen y la modernidad, temprana y tardía; entre la imagen y las ciudades, donde los archivos fotográficos son utilizados como memoria gráfica de los acontecimientos del pasado y presente, y entre otras cosas, nos ayudan a entender lo que Ulrich Beck llamó la segunda modernidad, la modernidad del siglo XX; y por supuesto también entre la imagen y la violencia, en donde se identifique la relación entre los medios de comunicación, las imágenes de nota roja, de guerra y esta costumbre y gusto de ver imágenes violentas. Este

tipo de vinculaciones entre conceptos, y las relaciones de la fotografía con los diversos sucesos, confirman cómo “los acontecimientos han desatado intensas reflexiones y debates sobre lo que significa hoy ese riesgo llamado ciudad”.(Reguillo, 2005)

En este sentido, interesa para el presente trabajo la representación de la violencia en imágenes, por lo que nos enfocaremos en la violencia como elemento cotidiano de la experiencia social, por un lado desde la vivencia del sujeto, y por otro desde la cotidiana aparición de las imágenes de acontecimientos trágicos en los medios de comunicación. Desde que inventaron las cámaras en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte, puesto que la imagen producida con una cámara es, literalmente, el rastro de algo que se presenta ante el lente, las fotografías eran superiores a toda pintura en cuanto a evocación de los queridos difuntos y del pasado desapercibido.(Sontag, 2003, p. 33) De esta manera y una vez vinculada la imagen fotográfica a los acontecimientos trágicos, no se desvincularía jamás, caso contrario, con el formato digital esta relación de la fotografía y el acontecimiento tomaría más fuerza, impulsada con la inmediatez y la reproductibilidad del formato.

1.2 El acontecimiento: violencia y comunicación

Parte esencial de lo que podríamos llamar lo noticiable son los sujetos y sus prácticas, y en la modernidad son varios los actores que aparecen en escena, entre ellos mujeres, grupos sociales minoritarios como migrantes, obreros y profesionistas, de los cuales destaco la presencia de los foto reporteros, pues a partir de la incursión de la imagen en la prensa, la fotografía se enfoca a la representación de la vida pública, de la cual, por un lado se registran prácticas de actores sociales y por otro, diversos tipos de acontecimientos o hechos. Y para el tipo de fotografía con el que trabajamos en esta investigación el acontecimiento resulta parte fundamental, por lo que es importante definirlo y tratar de identificar sus características.

El acontecimiento es un hecho que sucede en tiempo y espacio específicos, resultante de la acción humana y de las condiciones que la rodean, en palabras de Rossana Reguillo, los acontecimientos son aquellos que irrumpen en la vida de las comunidades trastocando las rutinas, la dinámica y el sentido con el que la gente interpreta el mundo (Reguillo, 1995), resalto el elemento simbólico de esta definición, y el alcance que un acontecimiento tiene en la dinámica social, ya sea a una gran escala, como lo fueron las explosiones de Pemex, o bien a escala comunitaria, como podría ser un atropellamiento o un asesinato. Por otro lado Stella Martini, menciona en su definición al acontecimiento como “una ruptura en cualquier ámbito, privado o público, que se destaca sobre un fondo uniforme y constituye una diferencia, y se define por los efectos en el tiempo y en el espacio en lo que ocurre.” (Martini, 2000, p. 30) En ambas definiciones el acontecimiento significa una ruptura en la cotidianidad, que lleva al sujeto a modificar sus prácticas y sus relaciones, pero en la definición de Martini se contempla el ámbito privado, también importante para las imágenes de nota roja, pues ofrece una dimensión que me permite plantear una posible clasificación de los acontecimientos que ayude al estudio del objeto de esta investigación.

La sociología del desastre, menciona Reguillo, distingue entre los acontecimientos provocados por desastres naturales como inundaciones, temblores o bien cualquier elemento natural que no puede ser neutralizado en su origen; y los antropogénicos, o provocados por la acción humana, en donde podemos enmarcar todas las situaciones de violencia como ajusticiamientos de narcotraficantes, asaltos, masacres; y los provocados por alguna falla tecnológica o del sistema industrial, como podrían ser las explosiones de Pemex, que incluso podrían movilizar masas o desatar procesos de ingobernabilidad y de anomia o de acción concertada y solidaria o, simultáneamente, de cohesión y fragmentación social (Reguillo, 2005). Ambos tipos de acontecimientos tiene un impacto social, pero diferentes dimensiones y repercusiones.

Si bien esta clasificación de los acontecimientos no es suficiente para describir todos los hechos como se presentan, sí nos puede dar un orden en el sentido analítico. La definición de Stella Martini me permite plantear un tipo de acontecimientos de ámbito privado, trágicos y violentos, que son base importante para estas imágenes de nota roja, como los asaltos, atropellamientos, asesinatos dentro del ámbito familiar, violencia pasional, en general acontecimientos provocados por infinidad de razones, por la violencia como parte de las relaciones de los sujetos, que si bien no tienen ese impacto comunitario o social inmediato, sí ayudan a construir otorgan sentido y significado sobre la vida y la muerte, y otras características de la ciudad, como la seguridad, percibida como manifestación en la cotidianidad de un orden general (Balandier, 1988, p. 191), y la confianza.

En esta línea, la fotografía le otorga un sentido diferente a los acontecimientos en la ciudad moderna, muestra lo posible y cotidiano de la violencia y los accidentes, resaltando –en el caso de las imágenes de Metinides- el contexto general de la violencia y la presencia permanente de los “mirones”, García Canclini menciona al respecto, en su ensayo titulado, *La gran ciudad ordenada desde los accidentes*, realizado para el catálogo de la exposición de Metinides en Londres, que “la multitud mirando a las cámaras del fotógrafo, ya no el accidente o el muerto, encuentra que el acontecimiento inesperado les da la oportunidad de ser reconocidos y difundidos por la prensa”, y al mismo tiempo que unos muestran conmoción, otros “sugieren que la vida sigue, ya sea mostrando que están a salvo, que no les ocurrió a ellos o posando para el fotógrafo” (N. García Canclini, 2003, p. 19).

Sontag entra a una discusión más de índole ética sobre el papel del testigo, y en general de la participación social en el accidente, menciona que fuera de las personas que tiene derecho a ver las imágenes de sufrimiento, que son las que pueden hacer algo para aliviarlo, el resto de las personas, “somos mirones, tengamos o no la intención de serlo.” (Sontag, 2003, p. 53) Sin embargo esta autora no considera que es posible que la multitud podría estar dándole otro sentido a la acción de mirar, no necesariamente es al hecho de ver la muerte

ajena lo que motiva al “mirón” a quedarse en la escena, sino el derecho a verse “reconocido un día, en el diario o la pantalla, como testigo del incidente y participante en la espectacularización mediática”, como lo menciona García Canclini. (N. García Canclini, 2003) Por lo tanto no podríamos decir que el testigo tiene una sola intención al presenciar la escena trágica, sino que su presencia está conformada por una serie de motivación que van desde el hábito de ver el dolor de los demás, hasta la necesidad de sentir que trascendió el anonimato mediático.

1.2.1 La Violencia

La violencia es un concepto clave para entender las imágenes de nota roja, reconozco que el concepto puede ser muy amplio y multidimensional, pero para fines de esta investigación presento una definición acotada al ámbito del objeto de estudio, sabiendo que no será abarcadora de todos los hilos y posibilidades de la violencia, pero que ayuda a encontrar su presencia en las relaciones sociales, y suficientemente operativa para el análisis comunicativo de la violencia representada en imágenes de nota roja.

Ya que el presente trabajo busca abordar la violencia como uno de los ejes estructurales de la sociedad, no como el resultado de una enfermedad de la sociedad, efecto de decisiones individuales, sino a partir de la idea de que la violencia es un componente social y las diversas relaciones del sujeto, es importante resaltar que la violencia ha adquirido un mayor peso en la experiencia cotidiana del ciudadano en la ciudad. La violencia puede considerarse fruto de la condición humana específica del hombre (Sofsky, 2004, p. 7) pero no por eso debe entenderse como un proceso individual, entendiéndola desde una concepción psicológica del concepto, sino que se aborda desde una definición sociológica, pues a pesar de que, al fin y al cabo, siempre son personas concretas las que realizan los actos violentos, entendemos a la violencia como un proceso social (Sofsky, 2004, p. 20), un elemento simbólico que influye en la creación y circulación de sentidos en todos los niveles. De esta manera la violencia se aborda desde la perspectiva de la comunicación, en un primer término como elemento presente en prácticas cotidianas de los sujetos, Bataille entiende una forma de que

la violencia esté presente en las prácticas, lo que él define como “prohibición”, es decir las acciones que el sujeto no realiza por el temor a las consecuencias de ejercer la violencia; y en segundo término, la violencia se ve como el objeto representado en las imágenes de nota roja, en dos sentidos, por un lado como signo indexical de la violencia, es decir, lo puesto en el encuadre nos habla de que hubo violencia, y por otro lado, también se ve a las imágenes de violencia como un objeto simbólico, un elemento que marca referente cuando los sujetos hablan sobre la ciudad.

Sodré presenta una primera definición de violencia muy básica, que retomo para empezar con la reflexión al respecto de este término, la violencia es “todo tipo de acción que resulte en daño serio para la vida o sus condiciones materiales” (Sodré, 2001), esta definición expresa todas las posibilidades de la violencia anómica, definida por el mismo Sodré como la violencia visible, sin embargo esta definición no es suficiente para identificar a la violencia como un elemento esencial para el orden y la estructura. En este mismo sentido Balandier en su obra *El desorden* (1988), hace mención de una violencia siempre en marcha y permanentemente bajo control, una energía útil para el funcionamiento social, para la producción del orden (Balandier, 1988, p. 189) y en este sentido las imágenes policiacas son útiles, son el referente inequívoco de que la violencia existe y es posible en todos los niveles.

La propuesta de Sodré (2001) no pretende quedarse con esta definición, sino que ordena y caracteriza a la violencia en cinco diferentes modalidades⁶, que

⁶ Son cinco modalidades de la violencia las que Muniz Sodré identifica: a) la violencia anómica, cuyos aspectos cada vez más crueles se hacen visibles en las calles, en los medios de comunicación y cuyos índices crecientes engrosan las estadísticas; b) La violencia representada, esto es, discursivamente modalizada y manejada tanto por el periodismo que tiende a hacer visible públicamente la agresión recurrente en la vida cotidiana, cuanto por la industria del entretenimiento; c) La violencia socio-cultural, resultante del puro y simple arbitrio de un poder, el masculino, amenazado por la emergencia histórica de las mujeres en la escena pública; d) la violencia socio-política, ejercida por lo aparatos represivos del Estado y; e) la violencia social o estado de la violencia, es el resultado de un modelo social fijado por la hipertrofia centralista del poder.

cubren el amplio rango de la violencia. En este trabajo me referiré sólo a dos de las cinco caracterizaciones de la violencia, la *violencia anómica* y la *violencia representada*, pues son las que considero están relacionadas directamente con el objeto de estudio de esta investigación, ya sea por ser parte fundamental de los contenidos de los mensajes en la fotografía de nota roja (violencia anómica) y, por ser objeto de la función de los medios de comunicación, dispositivos centrales de representación (violencia representada).

La violencia anómica, es aquella que sus “aspectos, cada vez más crueles, se hacen visibles en la calle, en los medios de comunicación y cuyos índices crecientes engrosan las estadísticas oficiales de criminalidad” (Sodré, 2001), podría decir que es la violencia burda, expresada públicamente con la intención de hacerse visible y evidente, en algunas ocasiones este tipo de violencia es como un dato en sí, un mensaje o una señal; al mismo tiempo la violencia representada, la discursivamente modalizada y manejada tanto por los medios de comunicación como por la industria del entretenimiento, es la materia prima esencial del periodismo policiaco o de la nota roja, es la violencia expresada y difundida ya con la postura institucional. En este sentido podría decir que la nota roja es el género periodístico que encabeza la representación de la violencia en los medios de comunicación tanto de los acontecimientos de tipo privado como de índole pública. En este tipo de violencia encontramos una paradoja de la cual no es fácil escapar, por un lado la misma representación de la violencia es justificada en la necesidad de información que demanda la sociedad, pero por otro lado, estas imágenes contribuyen a formar un imaginario de ciudad y de relaciones a partir de la violencia.

La caracterización que nos presenta Sodré, permite identificar varios de los niveles en los que la violencia está presente en la estructura social, por un lado en la vivencia del sujeto diaria, donde se topa con las acciones violentas y agresiones en la calle en la vida cotidiana, así como también en el contenido mediático, noticias e imágenes. Pero por otro lado también me da elementos para identificar a la violencia sutil que permea las relaciones del sujeto tanto en el manejo del

poder institucional como en el reflejo o manifestación del poder simbólico. Pierre Bourdieu define el concepto de poder simbólico como el poder de constituir lo dado enunciándolo, es el poder de actuar sobre el mundo al actuar sobre la representación de éste (P. a. W. L. Bourdieu, 1995, p. 106) y aceptar esta visión del mundo, en términos generales esta dominación; así el concepto de violencia simbólica de Bourdieu, se deriva de esta noción y es definida como una forma de la violencia “que se ejerce sobre un agente social con la anuencia de éste” (P. a. W. L. Bourdieu, 1995, p. 120), de esta manera la representación de la violencia y sus formas, es una visión que está enunciada por la misma estructura, que permite la muestra de dichas formas simbólicas y no de otras, bajo el premisa de que “la violencia simbólica puede lograr más que la violencia político policiaca, bajo ciertas condiciones y a cierto costo.” (P. a. W. L. Bourdieu, 1995, p. 119) Balandier menciona que la violencia ha contribuido a la formación de las sociedades modernas, nunca se ha erradicado totalmente, sino que se ha controlado en “proporción a las incapacidades que tiene la sociedad para definir con claridad y hacer reconocer su sentido, imponer sus normas, sus códigos, sus reglas, dominar sus pruebas, obtener la adhesión de la mayoría de los hombres que las constituyen.”(Balandier, 1988, p. 190) Para la violencia simbólica es importante tener en cuenta el papel de los medios de comunicación, pues a través de ellos se realiza la difusión de las consecuencias de la violencia, el significado de estar en una situación de violencia.

En este sentido la pregunta que plantea Reguillo por qué la muerte, la desestructuración, el dolor, la pérdida de certezas, en síntesis el acontecimiento trágico, se convierte en un insumo fundamental para pensar la vida (Reguillo, 2005, p. 315) es un cuestionamiento muy pertinente que también ayuda a orientar esta investigación centrada en la fotografía, que plantea como una de sus preguntas clave, ¿cómo esta fascinación de lo sujetos a las imágenes de tragedia, de dolor y muerte nos ayudan a pensar la vida?, y ¿por qué se ha establecido la nota roja como un género creciente en el gusto y en los medios de comunicación?.

Es preciso considerar la hipótesis de que la tal vez no tenga el mismo vigor el concepto clásico de violencia, por su vinculación a un historia determinada, podemos estar ingresando, menciona Sodré, en la era de la manifestaci3n generalizada de un sentimiento inquietante de odio sin historia y sin objetos específicos, excepto la propia condici3n humana, para la cual ya se desvanece la valoraci3n  tica. (Sodré, 2001, p. 115) En general los acontecimientos violentos toman un papel importante en este sentido, en la configuraci3n de la relaci3n del sujeto con la ciudad, “si bien el acontecimiento irruptivo, los desastres, las violencias y las respuesta ciudadanas ante éstos no son una novedad en la historia de las ciudades, adquieren hoy una especificidad distinta, en tanto se vinculan al conjunto de nuevos riesgos que ha traído consigo el tipo de proyecto político-econ3mico dominante, el aceleramiento tecnol3gico y la consolidaci3n de los medios de comunicaci3n como dispositivos centrales de representaci3n de la vida moderna.”(Reguillo, 2005, p. 308) Ya lo mencionaba Sontag al cuestionar la intensi3n de los medios de comunicaci3n en la difusi3n de las imágenes de guerra, más orientada a la cultura de entretenimiento y a la hist3rica seducci3n de ver el dolor de los demás, que nos plantea un cuestionamiento más,  qu  papel tienen los medios de comunicaci3n ante ésta fascinaci3n por las imágenes trágicas? Y   en la configuraci3n de la violencia como parte esencial de la dinámica social?

1.2.2 Violencia y medios de comunicaci3n

Es necesario reflexionar sobre la relaci3n que se ha tenido entre los medios de comunicaci3n y la violencia, pues están colocados en el centro de la discusi3n sobre este creciente fen3meno. Si bien se menciona que los medios de comunicaci3n, específicamente la televisi3n y la prensa, son co-responsables de inducir a la violencia por los contenidos difundidos, y gracias a la imagen y fama de los mismos medios de comunicaci3n como creadores de ficciones violentas, “se ha dicho que su presentaci3n espectacular engendraría un proceso en espiral: estimula el deseo de su representaci3n, pero es difícil probar que el ‘síndrome de espectador culmina en una explosi3n de violencia civil.” (Balandier, 1988, p. 192) Pero a mi consideraci3n eso no los exime de su corresponsabilidad, que la

encuentro en un ámbito más sutil, más allá de impulsar acciones violentas, y es en la formación de imaginarios sobre la ciudad y las relaciones sociales, la construcción de una memoria colectiva a partir de imágenes violentas, y en términos general la contribución al poder simbólico, el sostenimiento de un discurso en donde la violencia tiene un papel determinante en el mantenimiento del orden y de la justificación de las fuerzas policíacas.

Cuando los medios de comunicación hablan de violencia, normalmente se refieren a la violencia anómica, a las situaciones que se presentan en la calle, a los asaltos y crímenes objetos de la estadística (Sodré, 2001, p. 15) y lo mismo para la fotografía de nota roja, que muestra lo acontecido en la calle, imágenes de escenas del ámbito privado que son dignas, debido a su tragedia y atrocidad, de salir a la luz pública, y también del ámbito público como desastres, la guerra contra el narcotráfico y una infinidad de accidentes trágicos, creando así inseguridad, temores e incomprensiones por parte de los ciudadanos. En esta línea Balandier sostiene que esta “cultura mediática nutre el terror o la inquietud, propone versiones *hard* y versiones *soft*, libera una literatura del horror, de la sangre, o más perversamente de los temores que convierten al hombre en un máquina infernal.” (Balandier, 1988, p. 193)

De esta manera, menciona Sofky, “la violencia inspira rechazo, provoca asco, miedo y estupor, pero al mismo tiempo seduce y deleita” (Sofsky, 2004), es una amalgama de pasiones y tradiciones, y de esta forma también lo plateaba Sontag en su ensayo, el placer por ver imágenes de dolor es antiguo y es reconfigurado actualmente por los medios de comunicación en busca de presentar a la violencia en la lógica de un programa de entretenimiento, incorporándola así en la vida cotidiana. En este sentido Balandier afirma que la violencia, en las ciudades modernas, se encuentra en el escenario, lo que aumenta su visibilidad, es contagiosa, da la impresión de engendrarse así misma, pues se experimenta en la calle, en los lugares públicos, en las rutas y hasta en los reductos de la vida, cada una de estas situaciones es puesta en imágenes que circulan y dan sentido a un imaginario.

La tecnología en tanto institución prevaleciente del espíritu modernizador, al establecer la eficacia como valor supremo, relega necesariamente a segundo plano el universo axiológico tradicional y hace oportuna la creación estética de funciones compensatorias de las pulsiones, en tanto funciones reductoras de la pluralidad de los modos de interacción entre los sujetos. La publicidad y los medios de comunicación han desempeñado un papel importante en el cuadro de esas funciones estetizantes. (Sodré, 2001). Es una estética que lleva implícita la violencia, que podría llamarse: estética de la muerte, que busca la consciencia de la violencia y se traduce en términos de inseguridad.

Para Sodré, los medios masivos de comunicación, bajo la apariencia de “Máquinas de información” son, de hecho, máquinas integradoras de esas simulaciones necesarias para el nuevo orden en la ciudad (Sodré, 2001, p. 82). Lo interesante en esta relación es que se pretende un orden a partir del desorden, de lo presentado en imágenes de trágicas escenas de la calle. Al respecto Balandier mencionaba en su obra *El desorden*, que el orden y el desorden “son como el anverso y el reverso de una moneda: inseparables.” (112) En esta relación el desorden llega a ser una dinámica necesaria para el orden, pues puede ser su refuerzo o ser constitutivo de él, así el orden se establece a partir del desorden, al igual que la vida con la muerte, analogía útil para nuestro tema de investigación. Aquí es donde podemos ubicar la reflexión de por qué las imágenes de acontecimientos trágicos son un elemento importante para analizar, pues es a partir de ellas que se representa no sólo una situación de tragedia o violencia, sino que se representa la ruptura del orden, y se muestran las consecuencias, dando así un sentido a su circulación, que va más allá de la información del acontecimiento.

A manera de conclusión de este capítulo, puedo decir que la fotografía es un medio no nada más utilizado para el registro sino también para la circulación de sentidos, si bien las imágenes creadas son representaciones del acontecimiento, las posibilidades de la fotografía no se quedan en la mera ilustración noticiosa, sino que su capacidad enunciativa y simbólica la vuelve un

documento rico en contenido y forma para ser utilizado por diversas disciplinas para estudios sociales, específicamente desde la comunicación, lugar desde donde utilizo las imágenes policíacas como punto de partida para el análisis social, específicamente del fenómeno de la violencia, que desde la semiótica visual la abordo como proceso de comunicación y de significación, que genera sentido, y por lo tanto repercute en el desarrollo sociocultural del hombre.

De esta manera entiendo la capacidad expresiva de la fotografía a partir de la construcción de un discurso estético-visual, que por un lado genera sentidos, es un objeto que ayuda a la construcción de imaginarios a partir de lo que hace visible; y por otro lado educa la mirada, pues además de presentar solo lo que para los medios es lo significativo, genera referentes a partir de la selección, y la composición, y enseña a ver el todo desde el fragmento. Cabe señalar que no estoy estudiando a la fotografía desde un ámbito privado, como el familiar, sino específicamente su presencia en los medios de comunicación como la prensa, que desde su cultura mediática, proponen diversas versiones de los acontecimientos, mismas que determinan la manera de circulación de la información, y es precisamente, a través de esta mediación de los acontecimientos que se crea y se hace circular un sentido sobre la violencia que afecta en la dinámica social al ser parte de los referentes más amplios. Como ya se había mencionado, la violencia que se presenta en los medios es la violencia anómica, que se vuelve representada, son los acontecimientos violentos visibles, públicos, que a mi consideración están hechos para ponerse en la opinión pública, es decir tienen una doble función, por un lado violentar a alguien, pero por otro “educar” a todos. La violencia entonces, presenta dos caras, una atemorizante y otra seductora, una acusadora y otra formativa, ambas caras contribuyen a incrementar ese placer por ver imágenes de violencia, que nos presentan a la víctima o al culpable, a la forma y al resultado,

2 Metodología

Son muchas las investigaciones sociales y estudios de la sociedad que se realizan a partir de las imágenes, y en específico de la fotografía, que tiene un papel especial en la sociedad desde su nacimiento, y más actualmente que vuelve a tener un auge gracias a los medios electrónicos, que alimentan nuestra cultura hipervisual. Para esta investigación se propone efectuar un análisis de la fotografía tanto morfológico como semiótico, ya que considera que por un lado, es necesario encontrar elementos técnicos de la imagen, y por otro, los elementos de estilo de Metinides, el tipo de estética que utilizaba este fotógrafo, pues a mi consideración la técnica fotográfica utilizada define además del mismo objeto, la forma misma de mirar (Corona Berkin, 2002, p. 39), pues aún cuando los fotógrafos se proponen reflejar la realidad, ya sea desde el periodismo o desde la práctica común de la fotografía, sigue acechados por imperativos de gusto y de conciencia (Sontag, 1981, p. 16), que están determinados por la época y por la posición en el espacio social.

En esta investigación se entiende a la semiótica como una teoría de la producción de sentido (Verón, 1997), en este sentido, el problema semiótico en la fotografía parte de la semejanza con la realidad, y en la forma de componer de los mismos fotógrafos, pues el significado de la fotografía emana del mismo objeto fotografiado y de su construcción por parte del fotógrafo, de ahí que tendremos que determinar categorías para diferenciar en las fotografías la información de las características de los objetos fotografiados, en este caso de los acontecimientos en la ciudad, y las características de la forma de componer de Enrique Metinides.

Esta semejanza con la realidad desde la fotografía, propone Vilches, se debe estudiar como una correspondencia entre el contenido cultural del objeto y la imagen, pues “la fotografía y la realidad parecen ser una pareja indisoluble no sólo en la historia de la reproducción icónica” (Vilches, 1986, p. 14), en este tipo de estudios, y a partir de esto es que, al igual que pretendía Aby Warburg, con la pintura de la época Florentina (Ginzburg, 1989, p. 49), es llegar a la comprensión

de una situación histórica a partir de un concepto, en este caso el de violencia, sobre la base de fuentes figurativas y documentales, que en esta investigación serán las imágenes de Metindies, pues considero que la fotografía es el medio idóneo por sus cualidades documentales y estéticas. Reséndiz menciona precisamente, que “la fotografía no se ubica, ni dentro del campo del arte, ni dentro de campo de la técnica. Se mueve entre ambos y sus alrededores: lo social, lo político, lo económico, lo cultural” (Reséndiz, 1995, p. 90) en este caso las fotografías están consideradas más allá del arte, aunque si se toca el tema de por qué las fotografías de Metinides dieron el salto a ser consideradas obra para galerías de arte en todo el mundo; y también, no son sólo técnica sino contenido, un documento en el que importa tanto el objeto representado como la representación en sí.

Cuando se realiza un análisis de la realidad desde las imágenes, específicamente desde la fotografía, la primera pregunta que surge es sobre la representación de ésta en la imagen, si en verdad la representación del objeto posee propiedades del objeto mismo, o si sólo es una forma falsa de organizar la transposición del mundo natural, sobre cierto soporte cultural (Reséndiz, 1995, p. 77), lo que lleva a que el concepto de representación esté relacionado con el de referente. De esta manera no podemos decir que la fotografía no muestra algo de lo que hubo o sucedió en un lugar, tenemos un referente de un momento determinado en tiempo y espacio, pero tampoco podemos decir que nos muestra todo lo que aconteció, sino la parte que el fotógrafo decidió retratar, una representación.

La fotografía ha sido vista como signo desde las primeras teorías semióticas, menciona Philippe Dubois, en los inicios del siglo XX la trataban como un espejo de la realidad, una imitación perfecta, una visión cada vez más cerca de lo verdadero (Dubois, 1983, p. 21), lo cual embonaba con la mentalidad científicista de la época, y que le daría a la fotografía una de sus principales características asignadas, “lo real.” En ese momento parecía que la repartición de funciones estaba clara, a la pintura le correspondía la imaginación y el mundo del

arte, y la fotografía se quedaba con la función documental, lo concreto y lo real, y por supuesto con el mundo del periodismo. En este sentido se trataba, además de tener algo más verdadero, una clase de testigo fiel, de lograr una visión más cercana a lo que tenemos del mundo, por lo cual se generaron varias investigaciones sobre la mimesis de la fotografía, y sobre la fotografía binocular, y con ellas vino la invención de la fotografía estereoscópica. Todo esto orientado a sostener la “objetividad” de la fotografía, a lograr una experiencia visual muy cerca a la forma en que el ser humano ve, de la manera más natural posible.

Esta teoría cedería su lugar al enfoque “pictoralista”, que veía a la fotografía como una realidad cifrada, apoyada por varios artistas que, contrarios a la visión realista, afirmaban que la fotografía era un arte, volviendo a lo que desde los inicios de la fotografía se había tratado de superar, desligar a la fotografía de la pintura, de su estética y reglas de composición y de interpretación. De hecho los pictoralistas, fundamentaban a su favor las carencias de la fotografía como reflejo de la realidad, los que estaban a favor de su vocación artística argumentaban que la fotografía ofrece al mundo una imagen determinada a la vez por el ángulo de visión elegido, por su distancia respecto del objeto y por el encuadre (Dubois, 1983, p. 35), además la imagen fotográfica reduce lo tridimensional a lo bidimensional, reduce la gama cromática también, y en un principio ni siquiera consideraba el color, por lo cual no podía ser un reflejo perfecto de la realidad.

Además de esta discusión sobre el realismo fotográfico, asentado en el desarrollo de la técnica, vendrían más críticas a su objetividad basadas principalmente en la cuestión ideológica, pues como he expuesto aquí, se cuestiona el papel de lo subjetivo y se mete a discusión el factor de predisposición del fotógrafo en la fotografía, su neutralidad y objetividad a la luz de las condicionantes subjetivas del fotógrafo, o dicho de otra manera, toda significación de los mensaje fotográficos están culturalmente determinados. (Dubois, 1983, p. 39) y mediados por instituciones a las que pertenecen, específicamente a los medios de comunicación.

La fotografía finalmente es vista como índice, es decir, una huella dejada por el pasaje del referente mismo: el peso de lo real que la caracteriza proviene de su naturaleza de huella y no de su carácter mimético (Dubois, 1983, p. 31), por lo que, podemos entender a la fotografía como una huella de la realidad, no como la realidad misma. Por lo tanto cuando se dice que la fotografía es indexical, no se puede tratar de factorialidad, sino de contigüidad, y más aún, de una contigüidad muy especial: la abrasión, es decir, de la relación indexical particular resultante del hecho de que el objeto que ha de convertirse más tarde en el referente, ha estado en un momento anterior en el tiempo, en contacto con lo que vendrá más adelante a convertirse en el plano de expresión del signo, para finalmente separarse de ese (Sonesson, 2006, p. 13). Sin embargo la fotografía no es nada más indexicalidad, sino que también contiene aspectos icónicos, es decir, toda imagen es semejante al objeto fotografiado, por lo que fotografía es una clase de signo llamado imagen que depende de la ilusión de la semejanza.

A partir de la función de documentación, la fotografía toma una importancia como objeto de estudio, el investigador Felix del Valle define tres modos en que la fotografía se relaciona con el mundo; el primero es el modo simbólico, en esta forma las imágenes son utilizadas como el símbolo de un movimiento o una causa, a partir de esta relación es que hemos visto imágenes como la del Che, la de la niña Kim Phuc en la guerra de Vietnam tomada por Huynh Cong Ut o la de la Sharbat Gula mujer de Afganistán quien fuera captada por el fotógrafo Steve McCurry y su rostro diera la vuelta en portadas de National Geographic, u otras imágenes de desastres naturales que son utilizadas también como parte de un discurso, de una campaña o bien para el reforzamiento de una ideología. Entonces, imágenes de animales en peligro de extinción, bañados en petróleo, fotografías de guerra, de ataques terroristas y muchas más son utilizadas para fortalecer, a partir de los hechos, y aquí la fotografía vuelve a ser manejada como un documento demostrativo y objetivo, una forma de pensar como la ambientalista, la pacifista, la anti-terrorista, etc.

El modo estético, la fotografía está destinada a complacer a los espectadores a partir de los elementos formales de composición, en este tipo de relación podrían entrar las imágenes publicitarias e imágenes artísticas, y aunque es difícil separar la intensión artística de la intensión ideológica, sobre todo con autores como Man Ray o Moholy Nagy, y otros fotógrafos de la vanguardia, que si bien trataban de encontrar una estética basada en la belleza de las formas de los objetos a partir del encuadre o de la estética del fragmento, también fundamentaban su búsqueda en elementos de la “mexicanidad” o en la identidad mexicana, también sostenida por una postura política como el comunismo que resaltaba un específico tipo de valores, en este caso en la sobrevaloración de lo popular y las clases obreras. Dentro de este modo de relacionarse de la fotografía, se puede considerar la obra de Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Weston y Modotti, entre otros fotógrafos de esa época, como obra fotográfica que incorpora en sus imágenes, elementos y símbolos muy reconocidos y legitimados, desde una búsqueda estética vanguardista.

Por último, Del Valle identifica el modo epistémico, el cual sostiene que la imagen contiene información sobre el mundo, y cuyo conocimiento permite abordar incluso aspectos no visuales (Del Valle Gastaina, 2005), permitiendo así que se realicen investigaciones de diversos enfoques y disciplinas como la antropología, la historia, la comunicación o incluso la criminalística, a partir del contenido de la imagen fotográfica. Este modo de relacionarse equivaldría a lo que Giselé Freund nombró la fotografía como documento social, donde se reconoce el valor histórico de la fotografía, reconoce su valor documental y su valor como objeto patrimonial, sin dejar de mencionar que independientemente de sus características histórico-patrimoniales, las imágenes requieren de elementos textuales, éstos pueden ser tomados desde la historia hasta cualquier documento o información que sostenga los elementos visuales en la fotografía, con el fin de determinar su contextualidad, la información y por lo tanto su valor, aunque últimamente se ha estado analizando imágenes como la del “miliciano” de Robert Capa, para comprobar su autenticidad.

Desde esta perspectiva, la fotografía periodística no es un mensaje aislado, como lo menciona Carlos Sojo, antes Giselé Freund y también Roland Barthes, al contrario, está enmarcado dentro de un entorno estructurado por la leyenda, un titular y/o un texto escrito que, conforman una unidad (Sojo, 2005) de significación, como también lo expone Barthes, que presenta a la fotografía como un objeto polisémico que depende en una parte del texto para contextualizarse (Barthes, 1989), lo que no quiere decir que la fotografía no pueda ser examinada a partir de sus propios recursos, como lo propone el mismo Barthes en su modelo de análisis semiótico.

2.1 Modelo de Barthes

La fotografía lleva siempre consigo a su referente, son parte uno del otro, “la fotografía pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar las dos láminas sin destruirlos” (Barthes, 1989, p. 31), y esta adherencia del referente trae consigo un problema en el análisis.

Barthes ha pasado del análisis textual, al análisis contextual, considerando al público, que denomina *spectator* (Barthes, 1989, p. 35), transición que es de mucha utilidad en este análisis de la violencia a través de la imagen fotográfica, y más en las imágenes de Metinides, pues el *spectator* está representado en dos niveles, dentro del cuadro: los testigos de la escena, incluidos como elemento significativo y estético; y fuera del cuadro: los que veremos la foto después, publicada ya sea en el periódico o bien en las exposiciones en galerías y museos. Barthes trata de asociar un análisis objetivo de estructuras narrativas y semánticas, con un análisis subjetivo, a partir de las nociones del *studium* y el *punctum*, esta propuesta desarrollada a detalle en su obra *la Cámara lúcida* no se refiere al estudio de técnicas fotográficas, ni al análisis estético, sino a la clasificación formal de las fotografías a partir de lo que él define como el *punctum/studium*, que son parámetros con los que hace el nexo entre la fotografía y el sujeto, la relación entre el significante y el significado, entre la denotación y la

connotación. Para Roland Barthes la imagen fotográfica es la reproducción analógica de la realidad, no contiene ninguna partícula aislable que pueda ser considerada como signo, aunque más adelante pondría sobre la mesa esta postura.

En la propuesta de Barthes, el *studium* es una aplicación a una cosa, una suerte de dedicación general, un gusto o interés por algo o por un tema en específico. Particularmente en este caso, el *studium*, el elemento que me hace interesar por determinado tipo de fotografía, es la violencia, un fenómeno que actualmente es eje de muchas de las relaciones sociales, en este particular mi interés es por la fotografía policiaca o de nota roja, que representa “la extensión de un campo que yo percibo bastante familiar en función de mi saber, de mi cultura: este campo puede ser más o menos estilizado, más o menos conseguido, según el arte o la suerte del fotógrafo.” (Barthes, 1989, p. 57) Desde esta perspectiva, el *studium* en esta investigación es la relación entre violencia y fotografía, y en este sentido me interesan las fotografías como documento social, por un lado como testimonio histórico y por otro como narrativa, es un interés vago y educado, porque supone saber y supone dar con las intenciones del fotógrafo, entrar en armonía con ellas, comprenderlas. Si bien el interés está en las imágenes policiacas, no son todas las imágenes las que me llaman, sino específicamente las elaboradas por un fotógrafo considerado el decano de la fotografía de nota roja, ya retirado, pero vuelto a la escena desde el ámbito del arte, Enrique Metinides.

En cambio el *punctum* de una foto es ese azar que en ella despunta, punza, en palabras de Sontag, eso “que cala hondo” casi podría decir que incomoda. Muy a menudo el *punctum* es un detalle, es decir un objeto parcial que jala la mirada del observador, el detalle aparece en el campo de lo fotografiado como un suplemento inevitable (Barthes, 1989, p. 79) algo que ya está en la fotografía pero no fue puesto ahí y que no tiene una regla precisa para establecerlo. En esta investigación, pongo especial énfasis en los testigos, elemento visual que incorpora Metinides en la composición, además de los detalles no “morbosos” de la escena, las líneas o bien los objetos utilizados en los crímenes. Uno pudiera imaginar en las imágenes de nota roja lo que llama o punza es la sangre, la

muerte, pero dentro del contexto de la violencia encontramos elementos que brincan en la escena que parecieran inexplicables, que quizás tengan explicación “fuera del cuadro”, en la parte de la historia que no se conoce, en lo que nadie nos ha contado pero que quisiéramos conocer.

A partir de que la fotografía no se consideró un reflejo de la realidad, aunque si pudiera presumir de cierta “objetividad”, ésta responde a un proceso estético que está inmerso dentro de un lenguaje que oscila entre el arte y la técnica, alejado de los cánones de la pintura, la fotografía es icónicamente más fiel a su verdadera representación. Esto me coloca en una disyuntiva de análisis de la fotografía que no es nueva, que tiene origen desde el siglo pasado, ¿se analiza la foto como documento histórico o se analiza la fotografía como discurso fotográfico? Rafael Reséndiz realiza una propuesta de relacionar el análisis de la fotografía desde los dos enfoques: el histórico y el fotográfico, ya que “ambos solicitan dos tipos de competencia diferente: la primera, una competencia para la interpretación histórica, y la segunda una competencia semiótica” (Reséndiz, 1995, p. 75), la primera implica conocimiento, no sólo del acontecimiento sino también de la historia de la fotografía y de la comunicación en medios masivos, y la segunda implica el estudio de los signos puestos en las imágenes, debido a esto se denomina a este tipo de análisis, histórico- fotográfico. Para Reséndiz la tarea de la semiótica de la imagen no consiste solamente en determinar la especificidad de la imagen como signo, sino también en describir las particularidades de diferentes imágenes, en este caso la fotografía policiaca.

Entonces, de las fotografías habría que considerar su esencia histórica y cultural, al mismo tiempo que se considera la organización semiótica de los elementos que producen la significación. Independientemente de su expresividad histórica, la fotografía contiene elementos de que se manifiestan en el plano del contenido y que podrían ser elementos importantes para relacionar la imagen con el fenómeno social de la violencia. En este sentido, la fotografía es, desde el punto de vista semiótico, una acción de producción de discurso, por lo que es útil para entender cómo la fotografía de nota roja, informa y comunica la violencia.

2.2 Delimitaciones empíricas

Estudiar la ciudad a partir de imágenes de acontecimientos catastróficos y violentos, considero ayuda a encontrar con más claridad los rasgos de la violencia en la dinámica social, por oposición a la idea de orden y perfeccionamiento, de seguridad y circulación. Una de las más grandes obras fotográficas de catástrofes y acontecimientos trágicos en México es la de Enrique Metinides, fotografía que representa el principal interés para esta investigación. El trabajo de este fotógrafo es difícil de localizar, no es accesible más que unas cuantas imágenes en internet, o bien se encuentra en el único libro publicado hasta ahora titulado “El teatro de los hechos”, una publicación muy difícil de localizar, o bien en el catálogo de la exposición que se organizó en Londres y NY o la organizada para el MUCA de la UNAM, agotado en ambas ediciones, por lo tanto también muy complicado de encontrar. La búsqueda por internet es limitada, sólo se encuentran notas periodísticas de las exposiciones en Europa que ha tenido este fotógrafo, pero ninguna sobre su vida y obra, a detalle.

En primera instancia se buscó en internet la existencia de algún libro que estuviera a la venta y encontré varios. En búsqueda de abril de 2009, localicé dos ejemplares, uno en Nueva York y otro en Madrid, España, el primero tenía un costo de 350 dólares, en el sitio de internet de Amazon y el segundo de 900 euros en un blog. En esta primera búsqueda también hallé un ofrecimiento de venta del libro en otro blog, una blogger mexicana que pese a realizar la oferta de venta no respondió a los correos electrónicos enviados ni colocó un post con noticias de su venta. La entrada del blog está registrada en febrero de 2009.

En una segunda búsqueda realizada en septiembre de 2009, ubiqué dos ejemplares, diferentes a lo que ya había encontrado: ambos en EU, uno en Hollywood, CA con un costo de 350 dólares, y el segundo en Washington DC, a 295 dólares, ambos más envíos. Además se localizó otro blogger que ofrece la venta del libro, pero su entrada es la más antigua de todas. De esta segunda búsqueda anexo imágenes de las páginas de *ebay* y *amazon*.

Al mismo tiempo se hizo una búsqueda en la ciudad de México, primero a través de uno de los autores de los ensayos puestos en el Catálogo, Néstor García Canclini, a través del cual tuve acceso al escrito con el que participó en el catálogo. También se tuvo contacto con personas dedicadas a búsqueda de libros en el DF, y hasta ahora no se había logrado conseguirlo, así como pláticas con algunos fotógrafos. Además, de hacer contacto con el que fuera el director del Instituto Cultural Cabañas en el momento en que se exhibió la obra de Metinides en Guadalajara, Gutierre Aceves Piña que mencionó que la exposición llegó a la ciudad sin catálogos, sólo con un libro del “Teatro de los hechos” como referencia de la obra para la museografía de la exposición, al final de cuentas de este libro se toma el material para esta investigación.

A continuación describo ambas publicaciones con el objetivo de entender cómo esta obra ha sido publicada con dos fines diferentes, el libro como reconocimiento para los cuerpos policiacos del Distrito Federal, y el catálogo como material museográfico, publicado en el campo artístico con otros criterios y fines.

2.3 Sobre el catálogo

En el catálogo existe un discurso intencionado sobre la obra de Metinides, una selección que considera por un lado, la importancia biográfica de la obra y por otro, la importancia estética, desde la lógica del campo cultural, que incluye a las galerías y sus aparatos de producción de exposiciones en el que se circunscriben a los curadores y coleccionistas.

El catálogo está dividido en cuatro partes, la primera es un prólogo por parte del escritor inglés Geoff Dyer en el que nos introduce a lo íntimo del mundo de Metinides desde lo más básico de las imágenes del decano de la nota roja, partiendo del humor absurdo y perverso, hasta las aportaciones estéticas de este fotógrafo al campo del periodismo, como la utilización del flash en situaciones diurnas, la tendencia artística de utilizar lentes angulares y de incorporar a los testigos en cada una de las escenas en la que este fotógrafo retrató la tragedia de los accidentes en la ciudad y de las situaciones de violencia en la gran urbe. En

este apartado también se resalta la función del fotógrafo como un narrador, y de su relación con el público que observa en la escena, que tiene “la esperanza de que éste pueda dar una respuesta a la pregunta de por qué ocurren tales tragedias”, menciona Dyer.

La segunda parte es una entrevista al fotógrafo Enrique Metinides que realiza el artista mexicano Gabriel Kuri, en donde se resalta el trabajo que hizo diariamente y su impacto en el medio, tanto por las aportaciones estéticas de las imágenes como por la cobertura y definición de la nota roja en el país. Kuri entrevista al fotógrafo desde su retiro, y hace la pregunta explícita sobre su aportación al género: su técnica, narrativa y estética, y sobre el entendimiento de su trabajo en relación con la catástrofe. En la entrevista se perfila el impacto de la estética Metinides no sólo en el fotoperiodismo, sino también en otros medios como la televisión, y en la historia de la ciudad de México pues imágenes como las del Niño, sobrenombre que le dieran a este fotógrafo desde su temprana incursión en el medio de la fotografía policiaca, ya no son captadas como se hacía, por lo que Kuri afirma que las “fotografías como las de Metinides están desapareciendo del catálogo de imágenes del presente, condenándonos a asociar las escenas de choques, crímenes y desastres –junto con sus modelos de autos, sus edificios famoso, atuendos y peinados – con décadas pasadas”. Desde las respuestas se perfila que el fotógrafo del desastre marcó una época en el fotoperiodismo sin darse cuenta de la trascendencia de su trabajo, con encuadres arriesgados por buscar la primera plana, con innovaciones sencillas que dieron un giro a la estética del periodismo gráfico y con ideas éticas que también perfilaron su estilo, como no mostrar sangre o bien poner en lugar de la foto del cadáver, “la foto del difunto en vida.”

En general la entrevista muestra un lado sensible del fotógrafo de nota roja, algo que no todo pudiéramos imaginar, alguien que después de tener muchos años en el medio, y de haber fotografiado miles de cadáveres y situaciones de dolor, se haya preocupado por no mostrar sangre o bien por conservar la dignidad de la persona fallecida. En esta entrevista Kuri nos presenta al Niño Metindies en

primera instancia como un fotógrafo técnico, que propone y hace innovaciones al medio, como el uso del angular y del flash, y después nos presenta al fotógrafo periodista, que expone la idea detrás de las fotos, el tratar de alejarse del morbo, de evadir la sangre, encontrar las motivaciones y las influencias en su manera de hacer imágenes; y en general nos lleva a profundizar en la vida del fotógrafo, conocer los miedos y aquello que lo llevó a ver al mundo de otra manera, desde las imágenes policíacas.

La tercera parte, es un ensayo de Néstor García Canclini, titulado “La gran ciudad ordenada desde los accidentes” donde presenta una reflexión desde la antropología urbana. García Canclini menciona que los “accidentes aparecen como los grandes perturbadores de la confianza en que casi todo podía explicarse y preverse”, son la forma en que se demuestra que el mito de la modernidad se quedó en proyecto, y que la ciudad se re-ordena desde los acontecimientos. En este ensayo el autor realiza la reflexión sobre el orden urbano y la lógica de su transformación. En esta transformación, “debido a las migraciones masivas, la expansión de las industrias y las comunicaciones, y el repliegue de lo público a lo privado”, resalta la participación del fotógrafo de hechos policíacos, que muestra lo que ya pasó, incorporándolo a la rutina de información de los medios, que insertan el dolor en el orden de lo que acontece y puede comunicarse; al mismo tiempo el fotógrafo establece una relación con el público que se queda en la escena trágica, y que “encuentra que el acontecimiento inesperado les da la oportunidad de ser reconocidos y difundidos por la prensa”. En términos sociales, el fotógrafo contribuye a compaginar el mundo, es cómplice de la organización social a partir de la producción de imágenes que fijan “eventos fundadores”.

El ensayo termina con la pregunta sobre cómo sobrevive la persona que durante cincuenta años fotografió a diario las tragedias y tantas muertes, a lo que responde Metinides con el aislamiento en un departamento y con la obsesión por coleccionar videos de catástrofes, por escuchar la radio policíaca y por clasificar para mostrar sus más de 14,000 imágenes.

2.4 Sobre el libro

El libro titulado *El Teatro de los hechos*, fue publicado por el Comité editorial del Gobierno de la Ciudad de México y por Ortega y Ortiz Editores en el 2000, y es una publicación coordinada por Fabrizio de León y editada por Mauricio Ortiz y Alfonso Morales, quienes además escriben los artículos *Réquiem* y *El niño y las sirenas* correspondientemente. Las fotografías utilizadas en el libro son parte del acervo particular de Enrique Metinides Tsironides, la investigación hemerográfica se realizó tanto en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada de la SHCP como en la hemeroteca de la UNAM y la información utilizada para la redacción de los pies de foto y otros textos fue consultada en los periódicos *Zócalo*, *Alarma*, *¡Crimen!*, *Jaque al Crimen*, *Nota Roja al servicio de la Ley*, *el Excelsior* y *La Prensa*.

Este libro está dividido en ocho capítulos, en donde desfilan imágenes de autos chocados donde los policías que los inspeccionan posan ante la cámara de un niño, una autobiografía, una serie de asesinatos y grandes accidentes, un capítulo con las primeras publicaciones del autor en semanarios de la nota roja donde tenía publicación periódica y al final, una muestra del trabajo a color realizado por Metinides. Varias de las imágenes están acompañadas por los pies de foto o bien por notas completas con los que fueron publicadas originalmente en los diarios de *La Prensa*, *Crimen* o *Alarma*, lo que es de gran importancia para esta investigación, pues es material para el análisis de las imágenes.

Esta publicación, que sirviera como obsequio para los integrantes de los diferentes grupos de servicios de seguridad del DF, es hoy en día altamente cotizada en el medio de la fotografía, del coleccionismo y del arte, tras el reconocimiento internacional de las imágenes de Metinides y su exhibición en diversas galerías internacionales. Y así como se puede encontrar raramente en lugares como puestos de libros viejos, en algún tianguis y en lugares de venta de libros usados a cantidades simbólicas, también se pueden encontrar algunos ejemplares en subasta en medios electrónicos, los cuales ponen precio de salida de más trescientos dólares, y en Europa incluso el precio por un ejemplar de este libro se puede encontrar cotizado hasta en novecientos euros.

3 Metinides y la ciudad

3.1 Las imágenes de Metinides

Es precisamente en la década de los 50, en la que Enrique Metinides comienza su carrera. Con tan sólo doce años empieza a estar presente en el caos que presenta una sociedad en la transición de la ciudad pos-revolucionaria a la ciudad moderna. 1950 es la década en la que vanguardia estaba dejando su lugar al documentalismo, que no sólo representa un género en la fotografía sino una actitud, que “no implica menospreciar los elementos plásticos, que deben quedar como criterios esenciales en cualquier trabajo, simplemente dota a estos elementos de limitación y dirección” (Fontcuberta, 2003).

A diferencia de los grandes documentalistas mexicanos de la época, como Juan Guzmán, Enrique Díaz e Ignacio López, fotógrafos que dieran una característica muy importante al trabajo fotográfico periodístico en las revistas ilustradas de mediados de siglo XX. Enrique Metinides no tiene su trabajo fundamentado en las tendencias estéticas nacionalistas, o en la línea populista o indigenista que tenía influencia en la estética del momento, sino en la propuesta visual cinematográfica americana, específicamente en las películas de *gánsters*, lo que provocaría una nueva sensibilidad visual en este fotógrafo, orientada a una nueva estética policiaca en la fotografía de nota roja de la época, y que puedo afirmar con una mínima duda, difícilmente se volvería a repetir en el periodismo policiaco.

Hijo de padres griegos, llegados a la ciudad de México Jaralambos (Enrique) Metinides Tsironides, empieza su carrera fotográfica a muy temprana edad, lo que es curioso y por demás interesante es que inicia esta práctica fotográfica tomando imágenes de autos que chocaban o bien en la estación de policía que se encontraba cerca del trabajo de su padre, por la Calle de San Cosmes, con una cámara que su propio padre le había regalado.

"Mi papá tenía una tienda de fotografía junto al Hotel Regis —cuenta Metinides—, y cuando la vendió, me regaló la cámara. Entonces yo andaba con mis rollos tomando fotos por todos lados. Mis padres habían nacido en Grecia; vinieron a México de luna de miel y aquí se quedaron. Yo nací en 1934. Por San Cosme pasaban los tranvías y para que no atropellaran a la gente que se paraba a esperar hicieron unos camellones con una especie de boya de concreto, y ahí se estrellaban los carros y yo tomaba fotos de eso. Todavía no cumplía los doce años."⁷

Influenciado por las películas de gánsters, Metinides encuentra su propuesta estética a nivel de contenido en la incorporación, a su composición fotográfica, de uno de los elementos ya existentes en la escena trágica: los testigos o los también llamados mirones. “Los mirones siempre querían salir retratados, les daba curiosidad que un fotógrafo estuviera retratando accidentes, pero además querían aparecer en la foto”, dice el autor en entrevista con Gabriel Kuri. La incorporación de este elemento a la imagen periodística le daría un giro al campo al tomar en cuenta, para la construcción del hecho, al ciudadano que busca una explicación del acontecimiento, que simplemente quiere evidenciar que estuvo cerca o que claramente busca la posibilidad de encontrarse en la página de un diario como testigo ocular de la escena.

Otra aportación a nivel de contenido es el manejo de la violencia en la imagen, tratando de realizar una fotografía que mostrara lo que sucedió pero sin caer en la morbosidad, él mismo describe su propuesta como “una fotografía no macabra, no tan sangrienta” a partir de una toma panorámica, en busca del contexto urbano o bien fragmentos de la víctima o de la escena, pero siempre en una sola fotografía, no tanto en series, una imagen donde “se viera todo el rompecabezas, que se viera todo lo que sucedió en una misma imagen”⁸. Esta estética de la contextualización, llamada así por Néstor García Canclini, proviene de la necesidad de proponer una nueva imagen fotográfica que no fuera morbosa,

⁷ <http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/03/01/u-00211.htm>

⁸ <http://www.youtube.com/watch?v=Z0m67P9sVbk&feature=related>

que incluyera, además del acontecimiento trágico, al contexto y por supuesto, a los testigos. El *Niño Metinides*, así conocido desde sus inicios, buscaba una fotografía que no fuera sangrienta para el público, bajo la premisa estética de que “la misma fotografía policiaca se puede hacer con arte, sin la necesidad de ser sangrienta”. A nivel técnico la aportación de Metinides al campo periodístico fue la incorporación del flash en tomas diurnas, con ese simple detalle se “rellenaba las sombra (...) iluminaba los dientes, los ojos, resaltaba muchísimo” -menciona Metinides en la entrevista que le hizo Kuri- esta práctica le recordaba a los fotógrafos que parecían en las películas que los inspiraron, en donde tomaban fotos con flash tanto de día como de noche. Otra de las aportaciones estéticas fue la utilización preferente de angulares sobre los telefotos, lo que le facilitaba acercarse más a la escena y tomar la fotografía en su contexto completo.

La fotografía de reportaje aplicada a los medios de comunicación, introdujo un nuevo lenguaje verbo-icónico, la imagen fotográfica, la tipografía y el diseño, establecieron una nueva narrativa visual que Metinides aprovechó para estar presente en la vida cotidiana de miles de personas a través del diario La Prensa y otras revistas ilustradas en las que participó durante cuarenta años de trayectoria, como Alarma, Crimen, Prensa Roja y el magazine Policía del Excelsior.

Un día llegó un fotógrafo de La Prensa. Era Antonio Velázquez, al que le decían “El Indio”, quien extrañado y luego de preguntarme qué hacía, me propuso que llevara al periódico las fotos de los coches que a cada rato iban a dar contra esa boya. De tal suerte que mi primera foto apareció publicada en 1946. Tenía yo entonces doce años. “El Indio”, originario de El Oro, Estado de México, era sin duda el mejor fotógrafo de policía de esos tiempos. Me convertí en su asistente; le cargaba las dos cámaras y un reflector con cables. Él hablaba cada media hora a las Cruces y a la policía para tener noticias. (Gola, 1996)

Las imágenes de Metinides han sido testigos de casi todo tipo de acontecimientos, de violencia, de caos, de fragilidad humana, y por su puesto de toda una época en dónde una ciudad que quería reconocerse en la modernidad, a partir del orden y progreso, es vista y captada desde el desorden y la fragilidad de la vida. Ganador del premio *El espejo de la luz* en la II bienal de fotografía de 1996, Metinides mira esa "otra ciudad" a través de la lente de su cámara, la ciudad de desastres se vuelve protagonista de sus fotos, un territorio de las obsesiones de este hijo de griegos, que se plasman en composiciones que involucran no sólo a los sufrieron la tragedia y sus salvadores y, a la misma catástrofe, sino también a los que se acercaron a presenciar tal escena.

En este sentido el trabajo de Metinides, que evidencia la presencia de los testigos, de los seducidos por lo cercano de la muerte, testimonia lo ya antes mencionado por Sofsky "la violencia seduce y deleita" (Sofsky, 2004) y por Sontag, en su último libro, las imágenes de dolor tienen atracción y calan hondo. En estas imágenes encontramos, la fila de testigos que intentan meterse en la escena, y tener la certeza de haber librado a la muerte y vencido al miedo, ese miedo a la muerte que trae consigo la necesidad de seguridad en la tragedia ajena, de encontrar orden en el caos y placer de ver el dolor de los demás.

El acervo de Metinides, quien ingresa a La Prensa en 1948 donde realiza la mayor parte de su labor de periodista gráfico de la sección policiaca, es de cerca de quince mil negativos, volviéndose para muchos el decano de la nota roja en México, sus fotografías pasan de ser simple registro documental a volverse, en algunos casos, documento testimonial del acontecimiento trágico del México del siglo XX, incluso llegan a ser utilizadas como documento policiaco, para identificar a posibles sospechosos de crímenes, que regresaran a la escena mezclados entre los mirones.

Luego trabajé en el Cruz Roja. Me convertí, gracias a "El Indio", en el primer fotorreportero asignado a esa fuente. Viajaba en las ambulancias junto a los socorristas. Era el primero en llegar. Tomaba todo. Seguía el proceso. Presenciaba, pongamos por caso, una operación, y luego registraba la

recuperación (o no) del paciente. Me apodaban “El Niño”. Logré incluso que las ambulancias fueran blancas y no grises oscuras como antes eran.(...) Me tocó estar incluso cuando mataron, ahí en Insurgentes, a Manuel Buendía. Fui el primero en reconocerlo. Buendía había sido director de La Prensa en los años 60. Fue él quien me mandó a llamar y ofreció pagarme por mis fotos.(Gola, 1996)

Se han realizado varias exposiciones de su trabajo fotográfico a nivel internacional, una de ellas en Londres 2003, en *The Photographer's Gallery*, la exposición titulada *Mexican newspaper photographer - works 1940 to 1990*, contó con un catálogo que incluía la colaboración de Néstor García Canclini, Geoff Dyer, y el artista Gabriel Kuri, publicación que ya describí en un capítulo anterior. En el 2004 la exposición de su obra fotográfica se colocó en Air de Paris, y posteriormente en Madrid, España en La Casa de América, esta exposición fue organizada con motivo de la muestra *Photo España*; en el 2005 expuso en *Kunsthall Rotterdam* en los países bajos, exhibición que fue titulada *Glorious accident* y de la cual desconozco si hubo un catálogo. En el 2006 en Austria se pondría la exposición en la galería *Kunsthalle Wien*, para la cual se publicaría otro catálogo de su obra que no ha sido posible ubicar; en ese mismo año se exhibe su material fotográfico en la galería *Blum & Poe* de Los Angeles, muestra titulada con el mismo nombre del fotógrafo: *Enrique Metinides*, mismo nombre que recibiría la exhibición en la Galería *Anton Kern* en Nueva York en el 2007, nombre que cambiaría en el 2008 cuando se expone en Josée Bienvenu Gallery con título de *Rare Vintage Prints 1947 – 1984* en la misma ciudad americana.

En México la muestra fotográfica de su trabajo fue expuesta en el 2000 en la ciudad de México, en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con el título *El teatro de los hechos*, después es misma exposición viajó a la ciudad de Guadalajara y fue exhibida en el Instituto Cultural Cabañas, con el mismo título, cuando éste estaba dirigido por Gutierre Aceves Piña.

El trabajo de Enrique Metinides no sólo cubre los acontecimientos trágicos de una ciudad, sino que es testigo de los cambios de la urbe, del orden descuidado que es roto ante los acontecimientos y el orden que se renueva ante lo acontecido, en palabras de García Canclini, Metinides “se dedicó a formar más imprevistas de vivir del riesgo, entenderse con el desorden y morir en la ciudad. Sus fotos no muestran una urbe caótica sino sorprendente.” (N. García Canclini, 2003, p. 20)

3.2 Metinides y la urbe desordenada

Cuando se estudia la ciudad en el contexto de la modernidad se debe situar en la idea de que no existe una sola y verdadera modernidad, el concepto es amplio y abarca muchos ámbitos, la modernidad es, de hecho, un territorio sin límites, difícil de reconocer (Hubinger, 2006). Sin embargo en este capítulo se exponen algunas de las características de la modernidad, con el fin de que podamos ir planteando una idea general de cómo se ha ido construyendo, material y simbólicamente, la ciudad, y cómo la fotografía ha colaborado con el imaginario de ciudad.

La modernidad era el evolucionismo industrializador que esperaba “la solución de los problemas sociales que trataba de pasar de los comportamientos prescriptivos a los electivos, de la inercia de costumbre rurales o heredadas a conductas propias de sociedades urbanas, donde los objetivos y la organización colectiva se fijaría de acuerdo con la racionalidad y tecnología.” (N. García Canclini, 2006, p. 31) La modernidad era una manera específica de ver y comprender los hechos en el tiempo como continuidad y también como ruptura (Hubinger, 2006), especialmente con el pasado. Las imágenes de Enrique Metinides son prueba constante de la transformación de la ciudad, de las complicaciones de la modernidad en la ordenación de una urbe que crece en todos los sentidos. Así encontramos las primeras imágenes de los autos de los 50 chocados contra la boya de San Cosmes, al electrocutado de Telmex y a los atropellados, a los asesinados en Chapultepec, a la mujer y que viaja la ciudad

con un ataúd para recuperar al cuerpo de su hijo en los 80, y también descubrimos al suicida Antonio de la estructura de Toreo, y a la suicida Guadalupe de la Torre Latinoamericana a finales de los 90.

El desarrollo industrial era la puerta a la modernidad y el progreso, la idea de aceleración y conquista del espacio, junto con el desarrollo de máquinas, modifica las prácticas de los sujetos en casi todos sus ámbitos, desde el laboral hasta el recreativo. Al igual que Renato Ortiz en *Modernidad y espacio* (2000), García Canclini en *La Ciudad de los viajeros* (1996), menciona el viaje dentro de la misma ciudad, como un elemento que aporta la modernidad y transforma el tiempo y el espacio, relación que a partir de la modernidad sería “mutable y dinámica, no predeterminada ni invariable” (Bauman, 2000, p. 15). En esta nueva movilidad nuevos viajeros llegaban a la ciudad y aparecían como protagonistas en la sociedad, ya no sólo se trata de los burgueses, los letrados y los políticos, sino de diversos grupos sociales que migran, contingentes humanos que se incorporaban a la vida urbana (Romero, 2001a, p. 259). Dentro de esta migración a la ciudad, todos se reubican constantemente y re-definen las ciudades, con lo que hace posible que coexistan en ellas mundos diferentes y constituyan diversas culturas urbanas, formando una cierta heterogeneidad desestructuradora, al tener una hibridación de culturas que adoptan, en la ciudad, nuevas lenguas, formas de edificar y organizar los espacios y por supuesto construir sentido y establecer un orden.

Esta movilidad ayuda a que se viva la ciudad de otra manera, que tome otro significado, el desplazamiento y su circulación representan una de las características de la modernidad, y la idea que desarrolla Walter Benjamín sobre el *Flaneur*, en su ensayo sobre la fotografía, ejemplifica muy bien al nuevo ciudadano, que es un sujeto que transita la ciudad y la disfruta (Benjamin, 2004), que se encuentra frente a una urbe y la vive en su totalidad y no sólo reside en el barrio o localidad a donde pertenece, viaja y toma otros escenarios de la ciudad como suyos, utiliza los diversos espacios para expresarse y para posicionarse como sujeto y ciudadano.

Y es precisamente, en este transitar y movilizarse que varios de ellos encuentran la muerte, hecho que empieza a ser de interés público, pues ésta acontece en la calles, y representa un giro, pues ahora es publicado en la prensa, lo que contribuye a la re significación de la modernidad y la ciudad, el reordenamiento entre lo público y lo privado, que se traslapa y en especial aparece en las imágenes de policiacas, de suicidados, asesinado y atropellados.

La conciencia moderna de comienzos del siglo XX, partía la idea de ruptura radical con el pasado, de la concepción racionalista de la historia como triunfo absoluto de la razón en el tiempo y el espacio y, con ella, de los ideales de justicia y de paz y, por último, de la fe en un progreso fundado en el desarrollo acumulativo y lineal de la industria, la tecnología y los conocimientos científicos (Machuca, 2006, p. 20). La modernidad planteaba a un sujeto con derechos, derecho al conocimiento universal a través de la educación, y a la riqueza, demandas que mantenían los *ilustrados* de la modernización, y que se hacía posible desde la universidad y la educación popular, misma que sumada al nacionalismo se traducía en la democracia latinoamericana. (Rama, 2004, p. 164)

De la mano de esta exigencia de educación, venía la exigencia del Estado y de las empresas a tener ciertos estudios para acceder a un trabajo, con esto el ejercicio profesional se hizo más difícil, incluso se llegó a hablar del proletariado profesional (Romero, 2001a, p. 345). Las organizaciones empresariales requerían de más técnicos y especialistas para realizar las obras que requería el desarrollo industrial, y al mismo tiempo aparecían los profesionales en todo los ámbitos urbanos, lo que presentaba una contradicción de la modernidad, por un lado en la modernidad se tenía la idea de la inclusión universal, pero por otro, el progreso y desarrollo industrial producían exclusión de distintos tipos, lo que llevaba a que la exclusión fuera una condición moderna del individuo.

Esta idea contrastaba con masificación del sujeto, el individuo cede su lugar a la multitud, la producción en masa es el reflejo de la Revolución Industrial, que redefinió las relaciones productivas y cambió la lógica de la sociedad (Ortiz, 2000, p. 110), ahora la industria era el centro de las actividades en las ciudades, hecho

que rompía con la tradición. No era suficiente la renovación urbana y la revolución de los transportes, faltaba la llegada de las tiendas de departamento para el que sujeto fuera masa, y la dificultad consistía sustancialmente en que esta masificación renovaba el problema de las relaciones entre individuo y sociedad (Romero, 2001a, p. 378). Estos procesos de modernización hacían explícito el hecho de que la modernidad no ha podido nunca producir una representación realizable de sociedad (Rojas, 2006, p. 22) y esto se refleja en las imágenes que toma Metinides de los acontecimientos, en donde los diversos sujetos se presentaban en conflicto, ya sea en enfrentamientos, violencia o en hechos dramáticos que se suscitan a partir de este nuevo orden, de la inminente presencia de la velocidad y sus consecuencias.

La modernidad es una ideología que ha influenciado a la ciudad, que la ha modificado en términos arquitectónicos, prácticos y simbólicos; con su advenimiento “algunas ciudades empezaron a cambiar su fisonomía: una suntuosa avenida, un parque, un paseo de carruajes, un lujoso teatro, una arquitectura moderna” (Romero, 2001b, p. 249). Este cambio muestra la intención de dejar atrás el pasado y romper con las tradiciones, empezar con un rediseño de la ciudad, donde convivan la ciudad moderna y la ciudad tradicional, un proyecto de transformación radical de la sociedad (Machuca, 2006, p. 20), que traería consigo una transformación, no sólo arquitectónica sino de paisaje urbano. En esta mutación Metinides presenta con detalle este panorama resultante de la dinámica cotidiana y su riesgo, es así que encontramos imágenes de una composición tenebrosamente bella, como si la estética de la muerte nos cautivara con la telaraña de cables y el electrocutado de Telmex, el suicida entre las vigas del Toreo, esas vigas que se cruzan y enmarcan la acción, también la bella fotografía del ahogado en Xochimilco que presenta al público en el reflejo del agua, un paisaje urbano basado en la estética de la muerte que aglutina un amplio número de personas que estaban circulando, y que se estacionan en el accidente para ser testigos de los sucesos en la ciudad, mirones de la muerte.

El orden de centro, periferia se descompone, el acomodo y reestructuración de la ciudad, los lugares de recreación, la reubicación de las zonas habitacionales y comercio, y en general de sus vialidades, reflejan este pensamiento de progreso, que incorpora la nueva noción de circulación, concepto que Renato Ortiz encuentra como un elemento estructurante en la modernidad (Ortiz, 2000, p. 114) que trae como consecuencia la transformación de la ciudad en diversos ámbitos. En un principio la arquitectura, al reestructurar la ciudad, y hacerla más transitable, reubica las zonas habitación y las zonas de comercio, con esto las prácticas sociales antes realizadas dentro de sus propios barrios cambian y ahora los ciudadanos viajan dentro de la ciudad para hacer lo que antes realizaban en su misma territorialidad, lo que conlleva a la circulación, y todas sus consecuencias, el tráfico, la ampliación de calles, el crecimiento de la masa vehicular, la insuficiente infraestructura para sobrellevar la circulación. Con la movilidad llegan las escenas de caos, los choques, los atropellados y diversas consecuencias de una incapacidad para controlar la velocidad y el crecimiento de la necesidad de circulación, que se confronta con la fragilidad, como característica humana.

En el espacio se reflejan las tensiones entre lo moderno y lo tradicional, la arquitectura es la manifestación material de espacio y su lucha, por un lado cambia el estilo de los edificios con la utilización de los nuevos materiales de construcción y con esto llega la nueva sensibilidad estética, más estandarizada e industrial y por otro lado, las vías de circulación se rediseñan, se realizan algunas demoliciones de edificios viejos, se amplían avenidas, se construyen los bulevares y edificios de departamentos, uno igual al otro, que traen la uniformidad a los espacios de toda la ciudad. De esta manera el urbanismo busca dar respuesta, de la mano de una nueva estética, a las preocupaciones por el espacio y circulación que vienen con el crecimiento demográfico de las ciudades. En este sentido la primacía de la movilidad no es simplemente una cuestión estética, el espacio público tiene un vínculo con las personas y su forma de relacionarse con el medio ambiente (Ortiz, 2000, p. 45). Esta movilidad ha sido retratada en su lado oscuro por Metinides, sin duda alguna la imagen más destacada es el atropellamiento en

Chapultepec de la actriz Adela Legarreta Rivas, que fue prensada por un Datsun contra un semáforo, y series de imágenes de niños tirados en el pavimento.

Podemos decir entonces que Metinides ha vivido la ciudad desde otro punto de vista, siendo testigo del caos, del desastre, y de esa fascinación por la muerte tanto de los mirones presentes en la escena, como de los testigos distantes que miran La Prensa. Una ciudad que ha revelado ante la lente de este fotógrafo, que está lejana de ser un proyecto seguro y realizable, una ciudad que se ha expuesto a través de imágenes impactantes que narran los desastres desde el objeto, el contexto y los testigos. Este niño que jugara a retratar autos destrozados frente al trabajo de su papá, ahora se ha convertido en el decano de la nota roja, un género fotográfico y periodístico que no sería el mismo sin él, sin las miles de imágenes que muestran a “la gran ciudad ordenada desde los accidentes”⁹.

⁹ Título del ensayo de Néstor García Canclini en el catálogo de la exposición de Metinides.

3.3 Sobre el análisis

Uno de los problemas al tratar de realizar un análisis de las imágenes de un fotógrafo tan prolífico como Metinides, es la selección de las imágenes pues cuenta con miles de negativos después de más de cuarenta años de carrera. Por ello me concentraré al trabajo publicado de la obra de este fotógrafo, y por trabajo publicado entiendo, no las publicaciones en los diarios y revistas ilustradas, sino las publicaciones que se realizaran de su obra y trayectoria. Reconozco la dificultad de localización de este tipo de ediciones, ya descrita en el capítulo anterior, por lo que me concentraré en un ejemplar del libro *El teatro de los hechos*, única publicación con estas características, y de ser posible el catálogo realizado de la exposición en Londres, que contara con la participación de Néstor García Canclini, estos ejemplares serán el universo de estudio de esta investigación.

El libro está compuesto por ocho secciones, como lo menciono en el capítulo anterior, que no corresponden a un orden cronológico sino a un orden temático y a partir de ahí se describe el trabajo de este fotógrafo. En estas secciones se pueden encontrar artículos originales, notas, pies de foto y participaciones de los editores. A continuación describo a grosso modo, cada una de las partes de esta publicación.

El primero de los capítulos, titulado *El niño y las sirenas*, tiene un texto de uno de los editores e investigadores del libro, Alfonso Morales, que hace referencia al periodo inicial de Enrique Metinides en donde se compila una serie de fotografías de los autos chocados en la boya de Cosmes. También se describe cómo fue su asignación como fotógrafo en las ambulancias de la Cruz Roja, así como su trascendente relación con el Indio Velázquez, maestro y protector de Metinides, y por último su inicio como fotógrafo de los medios impresos de nota roja como La Prensa, Alarma y Crimen entre otros.

El segundo capítulo, titulado *Retrato hablado*, tiene una selección de imágenes que fueron tomadas al mismo Metinides de parte de sus compañeros mientras realizaba su labor periodística. Las imágenes son acompañadas de un texto auto biográfico en el que el fotógrafo además de hacer comentarios sobre la técnica fotográfica que utilizaba, platica anécdotas y reflexiones sobre el oficio de ser periodista gráfico de nota roja. El capítulo termina con la reseña del momento en que Metinides sufrió el infarto que le obligara al retiro.

El tercer capítulo llamado *Fierros retorcidos* está dedicado a las imágenes de accidentes viales, tanto choques de automóviles, como los que retratara en su época inicial en la calle de San Cosmes, los posteriores en donde ya se veían choques contra postes o construcciones varias, atropellamientos diversos, en los que resalto las últimas imágenes, en dónde se observan sobre todo niños atropellados, un elemento que se vuelve constante en las imágenes posteriores de Metinides y que se observa en los siguientes capítulos del libro.

El cuarto capítulo titulado *Tinta sangre*, es el capítulo más sangriento de todos, y está dedicado a las fotografías de asesinatos, accidentes mortales y una sección especial de niños muertos, estas imágenes fueron tomadas en la década de los cincuenta. Todas las fotos presentadas en esta sección tienen como elemento central en el contenido de la imagen, la sangre, componente que después el mismo Metinides, en su época más madura, trataría de evitar en sus composiciones. En las series fotográficas de este tiempo, además de retratar al cadáver con la más claridad posible, el *Niño Metinides* toma imágenes de la reacción de los parientes al ver a su familiar muerto. En este capítulo resaltan las imágenes que están acompañadas por una copia de la página con el diseño original de la publicación, en dónde se muestran sobre todo tres noticias, el “Hincado, pidió perdón a su verdugo”, el “Horror en el cabaret Can can” y la nota del niño atropellado, que es acompañada por una ilustración de la que fuera su victimaria. De esta parte saldrían varias de las más famosas imágenes de Enrique Metinides en su época temprana.

El quinto capítulo lo comprenden varias imágenes tomadas en la sala de emergencia de la Cruz Roja, este capítulo lo abre una imagen de un letrero con la leyenda: “se prohíbe la entrada a perros y fotógrafos”, y es el preámbulo de una serie de imágenes que muestran el dolor y la vulnerabilidad del cuerpo humano en un espacio donde llegan casos de accidentes de gente muy dañada físicamente. En esta sección desfilan imágenes de gente con heridas vendadas, de niños que sufrieron todo tipo de accidentes, especialmente quemaduras y se muestra la participación permanente de las enfermeras en turno. A estas imágenes las precede un texto proveniente de la revista *Jaque al Crimen*, titulado “México, metrópoli de la muerte”, este escrito pudo haber sido un editorial en donde se describe la sensación que genera el sonido de la sirena de la ambulancia que circula por las calles de la ciudad y que sin duda alguna, anuncia tragedia.

R-11 es la clave de la ambulancia en la que se trasladan a los reporteros dedicados a cubrir las actividades de la Cruz Roja, *Erre once* también es el título del sexto capítulo dedicado a los accidentes más espectaculares que cubriera el Niño y donde encontramos descarrilamientos de trenes, grandes incendios, explosiones, electrocutados, ahogados, avionetas y aviones caídos, así como una vez más niños con múltiples accidentes e incluso muertos, que empiezan a ser una constante en las imágenes de Metinides, de éstas fotografías destacan dos series, la serie de la niña muerta en una clínica que no era devuelta a su madre por falta de pago, imágenes del cadáver de la bebé, de la madre colocando a su hija en el ataúd y de su partida en un taxi, que son acompañadas por el texto que describe la historia, y que diera pie al titular de *La Prensa*: ¡Criminales, está su obra!.

En este capítulo también encontramos la famosa serie de diez fotografías del suicida de la cúpula de El Toreo, en donde Metinides hace un juego visual con las vigas de la construcción, el suicida y la danza de los rescatistas que intentan salvar a Antonio, ciudadano de 45 años, que ante su frustrado intento, declaró querer conocer la muerte. Considero esta una de las obras de mayor valor estético.

El último capítulo del libro *Prensa a color*, muestra parte del trabajo fotográfico a color que Enrique Metinides realizara, y que también representa las imágenes más modernas del fotógrafo, pues varias están fechadas a finales de la década de los setenta y algunas son de los noventa, y de las cuales resaltan las del incendio de Texcoco, una de las fotografías más difundidas de Metinides, el atropellamiento de la actriz Adela Legarreta, los suicidios de la Torre Latinoamericana y el colgado del piso cinco, foto que tiene una composición con una perspectiva en donde el cadáver sólo es un fragmento y el público, visto desde arriba, es el centro de la imagen.

Al final del libro encontramos un texto de Mauricio Ortiz titulado *Requiem*, que presenta una reflexión sobre la muerte y su presencia en la prensa, quitando el sentimiento de morbo, Ortiz desarrolla el tema de la muerte como un proceso social que hay que entender y guardar en la memoria, toda esta reflexión generada a partir del repaso de “los muertos de Metinides”. En general la publicación no cuenta con una gran calidad de impresión, pero sí con una excelente muestra de la obra de este fotógrafo histórico y sobre todo porque tiene la atinada estrategia por parte de los editores de incorporar a la obra, los textos y pies de fotos de la mayoría de ellas, elemento que hace de esta publicación un material invaluable para el análisis de la obra de Metinides.

Este tipo de publicaciones presenta una característica diferente a la tomar las imágenes publicadas en los diarios de *La Prensa*, *Alarma* o *Crimen*, pues es el resultado de un trabajo editorial que considera dos particularidades, la primera es que retoma la trayectoria del fotógrafo desde sus inicios hasta la última etapa, es decir, considero que las imágenes ahí puestas cuentan con valor biográfico, ya sea porque describen la evolución de la fotografía de Metinides, en tiempo y forma o porque esas imágenes tuvieron un impacto específico en la trayectoria de este fotógrafo; y segundo, la obra tiene consideraciones de valor estético, no sólo en el campo del periodismo sino también en el campo del arte, tanto por haber sido consideradas dentro de la curaduría para la exposición presentada en un espacio museístico o una galería, como haber sido puestas en una publicación.

Del universo de imágenes presentadas en el libro, más de 200 fotografías, se seleccionaron cinco imágenes que constituyen el corpus de análisis, esta selección responde a tres criterios básicamente: el primero responde a la diversidad o tipo de acontecimientos, considero que deben ser cinco distintos, en donde se identifiquen accidentes, acciones de agresión o situaciones de violencia y circunstancias sociales de impacto en un sujeto o individuo, no considero en esta selección imágenes de acontecimientos de causa natural, sino acontecimientos de tipo antropogénico.

El segundo criterio es la temporalidad o año en el que fueron tomadas las imágenes, con esto se intentará cubrir cada década en la que Metinides trabajó, es decir, desde sus primera fotografías en la década de los 50, pasando por las imágenes famosas de los años 60 y las impactantes de los 70, hasta llegar a la década de los 80 y 90 con sus fotos a color. El tercer y último criterio es el estético, es decir, las imágenes seleccionadas deben ser consideradas de las más representativas a la estética Metinides, según lo expresado por él mismo en entrevistas y artículos, por lo que serán imágenes que cuenten con los elementos reconocidos en la manera de componer de este fotógrafo, que describo a detalle más adelante.

3.3.1 Las imágenes seleccionadas



Hincado pidió perdón a su verdugo,
1951



Ahogado en Xochimilco,
1960



Atropellada en Chapultepec,
1979



Accidente en la carretera,
1982



Suicida en la Torre latinoamericana,
1993

Como se había mencionado anteriormente, las fotografías serán analizadas tanto desde sus valores morfológicos como desde sus valores de significado, por lo que en primera instancia, definiré los valores morfológicos de la obra de este fotógrafo, para posteriormente pasar al análisis de las fotografías seleccionadas.

3.3.2 Valores Morfológicos de la obra de Metinides.

En el análisis morfológico se realiza un análisis de los rasgos formales de la imagen o de la fotografía, de las partes que la componen, en una primera instancia a nivel descriptivo y posteriormente a nivel discursivo, por lo tanto en este análisis se consideran tanto los valores expresivos de la imagen, como los valores de contenido. Los valores expresivos son los rasgos formales de la imagen, elementos de composición utilizados para la creación de la imagen, que van desde el tipo de plano utilizado, distribución de los elementos dentro del cuadro, distancia focal, exposición y narrativa visual, que son parte importante para definir el tipo de estética que existe.

En cambio, los valores de contenido son los rasgos históricos de la imagen, elementos contextuales de la fotografía que nos dan pauta para una primera interpretación, para ubicar la escena en tiempo y espacio. En esta parte del análisis se determina qué tipo de acontecimiento es, en dónde ocurrió, consideraciones de circunstancia, en dónde se realiza la escena, calle, interior de edificio, espacios públicos de recreación, cuántas personas hay en escena, el papel de cada uno de los sujetos que sale en la imagen, y qué están haciendo en la escena trágica. Para este análisis también nos ayudamos con los textos que acompañan a las fotografías, pues son determinantes para definir, de manera casi inequívoca, lo acontecido y representado en las fotografías.

En los elementos morfológicos o características técnicas y de composición de las imágenes, se contempla analizar los siguientes puntos:

- Aspectos técnicos: lente utilizada para la toma, exposición, enfoque, tipo de película, formato.
- Aspectos de composición: tipo de encuadre, distribución de los elementos en el cuadro, perspectiva, narrativa en términos de línea y punto.

Estos elementos nos dan una pauta para definir la forma en que el fotógrafo describe el acontecimiento, a cuáles elementos les otorga importancia en el discurso visual, qué relaciones son las que resalta a partir del ordenamiento en el cuadro, y pone en la historia, su historia sobre el acontecimiento, y por supuesto, cuáles deja fuera de cuadro. En la narrativa visual, cada encuadre propone una historia diferente, o mejor dicho, una versión de la historia en imágenes, así planos más abiertos, nos orientan a mirar el contexto, lo que rodea a la acción, un panorama que describe el lugar o el ambiente; y por otro lado, encuadres más cerrados, describen situaciones emocionales, más representativas de sentimientos de los sujetos en la escena, la historia dicha por el detalle.

La lente utilizada también nos habla de la relación del fotógrafo con el acontecimiento, a distancia focal más corta, más cerca debe el fotógrafo estar de la escena, lo que da una perspectiva diferente y ubicación de éste en el suceso, y por lo tanto de la selección que éste hace del acontecimiento. La profundidad de campo también ayuda a centrar la atención en un objeto, o bien, a enfocar toda acción en el escenario, si es que la profundidad de campo es mayor. Otro factor a considerar es el plano, o encuadre, éstos son formas preestablecidas de enmarcar la acción, y así como tenemos *close up*, plano medio y plano general, también tenemos otras formas discursivas como el picado, contrapicado, nivel cintura o a nivel de piso que marcan una estructura a partir de la cual se ordenan los elementos en el cuadro. Todos estos elementos en conjunto establecen un criterio de composición del fotógrafo, una forma, o modelo, de seleccionar la parte de la historia a retratar, siguiendo estructuras narrativas definidas por cada fotógrafo, a partir de su relación con el acontecimiento, así como criterios editoriales del medio en el que laboran.

En el lado del investigador, conocer las características y la técnica utilizada ayuda a la interpretación de la obra, pues este modelo fotográfico o estética, muestra las relaciones entre los elementos del cuadro y nos orienta a descubrir intencionalidades del fotógrafo en su discurso visual.

3.3.3 Consideraciones generales de la estética de Metinides

Las imágenes de Metinides tiene varias constantes en materia de composición, una de ellas es el tipo de lente utilizado, en su mayoría son lentes de distancia focal reducida, estos son de 20 a 50 milímetros en formato 35 milímetros, son pocas las imágenes encontradas en el libro en donde haya utilizado el telefoto, como en la serie del “Suicida en El Toreo” o el electrocutado de Telmex. En la entrevista realizada por Gabriel Kuri para el catálogo de la exposición en Londres, Metinides menciona que él utilizaba más el angular que el telefoto, específicamente el de 21 mm, práctica que le llevaría a realizar varias de las imágenes más famosas, e incluso a construir lo que él mismo considera una de sus aportaciones a este género fotográfico: construcción de imágenes donde se resalta o se pone en primer plano a un objeto utilizado en la escena del crimen y en segundo plano, al agresor o la escena del crimen.

Con esta composición se pueden ubicar varias fotografías como la de la señora con el cuchillo en la mano, o la pistola con el cuerpo de fondo o incluso aquella en donde se muestra en primer plano el zapato de tacón con el que asesinaron al empresario. También con esta característica encontramos imágenes entre multitudes, en donde Metinides se encuentra muy cerca y este tipo de lente le permite ampliar la escena e incorporar más elementos a ella, como lo hace en las imágenes del baleado, del niño atropellado en su bici, de la desmallada en el estadio o la de los familiares llorando, en éstas imágenes incorpora no sólo más elementos contextuales, sino también la presencia del testigo.

Sí existen, en el acervo de este fotógrafo, imágenes donde utiliza el telefoto, o una distancia focal más lejana, pero suele ser en imágenes en donde los accidentados están en la alturas, como pudiera ser las imágenes de los electrocutados, tanto el de Telmex como de aquel que se quería robar la luz, así como el suicida de las vigas en El Toreo, toda ellas son imágenes en donde se identifica que la escena ocurrió en un lugar alto, poco accesible al fotógrafo.

Como también lo menciona el mismo Metinides, otra de las constantes es el encuadre a los extremos, esto es, o a nivel de piso o bien desde una posición alta, un tipo de contrapicado. Ambos encuadres tratan de no mostrar la sangre como elemento central pero sí describen cómo está la escena, “Mis fotografías siempre fueron de otro estilo: aéreo, o al ras de piso, siempre diferentes a la de los otros”, menciona el Niño Metinides. En este tipo de fotografías encontramos varias imágenes de choques automovilísticos, el famoso atropellamiento en Chapultepec de la actriz Adela Legeratta, la escena del tiroteo en el supermercado, donde se aprecian a los policías y a personas de servicios médicos en el piso por las cajas, el accidente en carretera o la avioneta caída; y quizás una de las más interesantes imágenes es la del suicida colgado de un segundo piso donde la toma la realiza de arriba hacia la gente que se encontraba abajo viendo al cadáver colgado, en la foto no se ve el rostro, solo un fragmento del cuerpo y en segundo plano, con un encuadre en contrapicado, aparecen los testigos observando el cadáver suspendido de una cuerda.

Otra de las constantes estéticas en la obra de Metinides es el manejo de la línea en la composición de la imagen, el *Niño* encuentra líneas que cruzan el cuadro, casi siempre en forma de triangular, éstas tienden a enmarcan a los testigos y resaltar al objeto central del acontecimiento. Este elemento da profundidad a la imagen y pone orden visual en el panorama de la situación, en otras palabras estructura visualmente el desorden resultante del acontecimiento, a partir de resaltar los elementos importantes. En resumen, Metinides a partir de la línea vincula los elementos indisolubles a su obra, o lo que para él es importante: el hecho, el contexto y los testigos.

Una de las imágenes más representativas de esta tendencia de composición es el electrocutado de Telmex, en ella se muestra un entramado de cables de luz y de teléfono que hace ángulo con el mismo poste desde donde se sostiene, al centro de la imagen está el hombre sin vida, su cuerpo cuelga inerte haciendo una especie de punta de flecha con los cables. Otra de las fotografías que podrían clasificarse como representativa de esta forma de componer es la imagen del descarrilamiento del tren, una imagen que a partir de la perspectiva curva de las vías ubicadas en segundo plano, con el vagón que debido al colapso se subió en el de frente, hace un triángulo con el primer plano en donde se encuentran las personas que están bajando un cadáver. Un último ejemplo de este manejo de líneas es la fotografía del policía observando al suicida en la Torre Latinoamericana, en donde el barandal del balcón hace el triángulo compositivo en donde se enmarca al caído y al testigo, dejando al descubierto el detalle de humor casi perverso, del barandal abollado por el golpe del suicida.

3.3.4 Análisis semiótico

Retomando la propuesta de análisis semiótico de la imagen de Roland Barthes, en la que no se refiere al estudio de técnicas fotográficas, ni al análisis estético, sino a la clasificación formal de las fotografías a partir de lo que él define como el *punctum/ studium*, elementos ya descritos que conforman algo cercano para el estudioso de la fotografía, y que algunos definen como la semiótica de la pasión, donde Barthes propone empezar el análisis de la imagen a partir de aquello que “cala hondo”, en específico de eso que te mueve al ver la imagen, que te incomoda o bien que te inquieta. Eso es el parámetro con el que Barthes hace el nexo entre la fotografía y el sujeto, la relación entre el significante y el significado, entre la denotación y la connotación. Este método de análisis plantea, como se mencionaba en el capítulo 2, una relación del observador con las fotografías, en donde, por un lado construye el *studium* a partir de un gusto o interés, con una serie de fotografías seleccionadas bajo un criterio, y por otro lado, el mismo observador encuentra el punto (*punctum*) que salta en cada una de las

imágenes, un detalle en la fotografía que le punza, elemento que no está esperando ser visto, sino que salta a la vista del observador sin previo análisis, sin estructura, por lo que éste representa una relación entre el objeto y el observador o *spectator* que marca una historia fuera de cuadro o como denomina Barthes, un *más allá del campo* o campo ciego.

Desde esta propuesta, me atrevo a definir que la temática de las imágenes de Metinides tiene tres ejes, desde ahí he construido el corpus y por supuesto, el *studium* de esta investigación. El primero de estos ejes es el acontecimiento desde donde se manifiesta la muerte, representada de alguna manera en las fotografías, ya sea de forma explícita a través de la presencia de un cadáver dentro del cuadro, como se presenta en las fotografías del asesinado que hincado pide clemencia, el ahogado en Xochimilco, el choque en la carretera y la atropellada, o bien a partir de la sensación de la escena, de elementos determinantes de sentido ubicados fuera de cuadro, como lo presenta la fotografía de la persona que intenta suicidarse en la Torre Latinoamericana o aquella que sólo muestra la imagen del objeto con el que se dio muerte a alguien, como el tacón; o bien la fotografía del perico testigo del crimen, estos elementos que si bien no muestran a un cadáver, sugieren la muerte a partir de un símbolo u objeto significativo.

El segundo de los ejes que enmarca la obra de Metinides es el de los testigos, como he ya descrito y explicitado anteriormente, la presencia de éstos en las imágenes es de vital importancia en la construcción del discurso de Metinides, pues lo considero como parte importante de la aportación al género fotográfico del periodismo. Su inclusión en el discurso visual es parte de una visión que contextualiza el accidente, y busca, no sólo la imagen de lo evidente, el acontecimiento, sino también su impacto en una comunidad que busca hacerse visible en los medios de comunicación.

Por último encontré, tanto en la composición como en el discurso visual de este periodista gráfico, que en varias de sus imágenes incorpora a la presencia de un sujeto mediador entre el acontecimiento y los testigos. En varias ocasiones es representado por personal de la Cruz roja, y esto a que es conocido el desempeño

de Metinides como fotógrafo de esta institución, por otro lado, esta figura o elemento de significación también es representado por un tipo de trabajadores de instituciones de salvación como los bomberos, policías federales o la policía urbana. Para Susan Sontag esta figura del rescatista, es la única persona que tiene el derecho de mirar la tragedia y todo este tipo de escenas, pues desempeña una función importante para la conservación de la vida, y además representa el orden o bien quien puede restaurarlo. Estos tres ejes forman un triángulo de significado que podría ser dibujado de la siguiente manera:



En este triángulo podemos identificar elementos que nos ayudan tanto con la descripción morfológica de las imágenes, como con la lectura semiótica. Así como la muerte, representada en el acontecimiento, tiene a su contrario que es vida, representada en esta propuesta visual por los testigos, que a la vez que confirman su postura de vida, frente al acontecimiento, tienen a su complemento en el rescatista, que no sólo confronta al acontecimiento sino delimita el papel del testigo. Incluso en algunas ocasiones el mismo rescatista, deja su papel de auxiliar en la tragedia y toma el papel de testigo al ver que en la escena no hay más que hacer que observar la muerte. Entre estos polos se desarrolla la imagen de Metinides y en el siguiente capítulo hago el análisis e interpretación de unas de las imágenes de este fotógrafo.

3.3.5 Cinco fotografías

3.3.5.1 Foto 1

Hincado pidió perdón a su verdugo

Año: 1951

Texto en el libro: En los anales del crimen no se recuerda algo igual. El infortunado estaba arrodillado, con los brazos en alto y los ojos desorbitados, pidiendo clemencia a su victimario. *Crimen*, julio de 1951.



En la foto podemos apreciar al cadáver en una posición poco usual para alguien que fue asesinado pues ambas piernas del ahora fallecido, están dobladas y según se menciona en el texto, esta posición la toma pues estaba pidiendo de rodillas no ser asesinado, situación que habla no sólo de una relación de victimario y víctima de clara desventaja, sino también muestra una inminente relación de poder. Llama la atención en la imagen, que no se muestra sangre, ni indicios de cómo fue ultimada esta persona, pero sí podemos imaginar lo veloz y lo certero del método para mantener esa posición, aún después del final en su vida. Por la vestimenta y contexto se puede inferir que este hombre es de origen popular, un

prototipo del obrero. No podemos ubicar con precisión el lugar en el que fue victimado, parece piso de tierra, puerta muy sencilla de madera o bien una caja, y sólo podemos distinguir un elemento claramente, una pala, que resalta dentro del contexto en la imagen.

En materia de composición, encontramos las líneas cruzadas que ya mencionábamos en las consideraciones generales de la estética de Metinides, la primera de ellas está conformada por la orilla inferior de lo que podría ser una caja o puerta de madera, en donde se encuentra recargado el cadáver, y continua con los pies de la fila de mirones, ubicada en la parte superior de la imagen. Esta línea que nace del inferior izquierdo, cruza el cuadro al superior derecho, y nos conduce a otro elemento clave para la foto, lo que considero es la presencia de un agente del orden, que si bien sólo se ve un fragmento de la pierna izquierda de esta persona, lo deduzco a partir de los siguientes elementos: a) su ubicación, esta persona tiene la autoridad suficiente para mantener a distancia a los mirones, ubicado en línea en un tercer plano al lado superior izquierdo de la imagen, b) se encuentra en una posición privilegiada, cercana con respecto al cadáver; y c) utiliza una vestimenta diferente a los testigos en la escena y a la misma víctima, por la forma de la tela y el corte, usa vestimenta formal, un traje, según se aprecia tanto en el pantalón a rayas como en los mismo zapatos de vestir. Debido a estas tres características, puedo deducir que este sujeto es el mediador entre el acontecimiento (asesinato) y los testigos (mirones), que tiene un rol de “administrador” en la escena: la disposición del cadáver, pues se encuentra frente al cuerpo; la observancia del hecho, en la que se incluye la delimitación de la gente que mira el acontecimiento; y la relatoría de los hechos, con todos los asuntos de materia policiaca.

La otra línea de composición, la podemos construir con el cuerpo del asesinado, una línea que sube del pie del agente del orden, ubicado a la derecha del cuadro, al elemento extraño en la escena, ubicado en orilla superior izquierda: la pala. Ambas líneas se cruzan en el cuerpo del asesinado, que se convierte en el referente que vuelve a guiarnos por la imagen una y otra vez. Como mencionaba

llama la atención en la imagen la presencia de la pala, ese elemento del cual podríamos identificar como una posible herramienta que pudo utilizarse para su defensa ante el asesino, y que ahora sirve para sostener y enmarcar, en términos de composición, el cuerpo sin vida de esta persona.

No podemos dejar pasar por alto, que en esta imagen hay un juego temático casi simbólico con los zapatos que tienen un papel importante, narrativamente hablando, al grado de considerarlo como elemento central en el discurso visual, pues la participación de los sujetos en la imagen es a través de los zapatos, de los mirones, en donde identificamos hombres y mujeres; del sujeto procurador del orden, que muestra su posición con zapatos limpios y elegantes; y también el asesinado, que lleva zapatos de obrero llenos de lodo, como si hubiera sido presa de una persecución o bien estuviera en un lugar en construcción. Este encuadre nos permite, además, reforzar el estilo fotográfico de Metinides, que busca tomar fotografías desde un ángulo muy bajo, casi a nivel de piso, con lentes de distancia focal pequeña, con el fin de ubicar en el cuadro los planos, en el primero el cadáver, detalles de su posición, y en un segundo y tercer plano, sin perder la generalidad de la imagen, al rescatista y los testigos.

A través de esta imagen se puede observar la violencia que se presenta sin piedad ni perdón, en la fotografía hay un elemento visual que salta la vista, tanto por su intrusión en la imagen, rompe con el ritmo visual, como por su posible significado en el contexto de la violencia: la pala. Este elemento se convierte en el *punctum*, el elemento inevitable de la composición que nos mueve y “nos cala hondo”; el cadáver está caído sobre este objeto y por su posición suena inexplicable su presencia. No basta describir cómo estaba el rostro, según el texto que acompaña la imagen, con mirada desorbitada, para darse cuenta del miedo que se representa en la imagen, un miedo que congela, que te hace vulnerable, se puede apreciar en la fotografía que el hombre no muere luchando por su vida, quizás corre, pues los zapatos de él tienen algo parecido a lodo, pero al final de cuentas no termina por defenderse, no tiene la pala en la mano, está vencido ante el verdugo que le quitara la vida brutalmente y al cual pidiera “clemencia”. Un

verdugo anónimo, del cual sólo se conoce su fuerza y su violencia, se desconoce sus intenciones, su forma y figura, una persona que puede estar en cualquier parte, incluso entre los mirones, y esa cualidad de anonimato genera incertidumbre y contagia miedo.

La situación que se presenta en la fotografía, a partir de este detalle me punza, la dominación o fuerza es ejercida de tal manera que no permite que se pelee por la vida, pues la pala no está en la mano, que pudiera ser una señal de ataque, tampoco está de frente caída en el pecho del cadáver, una posible señal de defensa sino que la pala detiene el cuerpo, un cuerpo doblado, hincado, humillado que muestra que la dominación del verdugo a la víctima es total al no contar con una rastro de resistencia, sino todo lo contrario de súplica ante la inminente muerte. Esta muerte, representada en el cadáver es entonces, un signo de violencia, citando a Bataille, “aún inmóvil el muerto formaba parte de la violencia que había caído sobre él; y lo que se situaba en el ámbito de lo que podía resultar «contagiado» estaba amenazado por la misma ruina a la que el muerto había sucumbido” (Bataille 2007, 32), nadie está libre de verse sorprendido por la muerte, la misma situación de no conocer los motivos, de no identificar al atacante contribuyen a esta sensación de contagio del que cualquiera puede ser objeto.

Esta relación de dominación y muerte hace que la violencia sea presentada como un fenómeno fuera de nuestro posible control, una situación que nos rebasa, que se contagia, una escena que es vista por los testigos, que tratan de constatar ante la presencia del cadáver que ellos están vivos y confrontándose a la muerte, pero al mismo tiempo están expuestos a la violencia, un acontecimiento que no pudo ser prevenido ni detenido por agentes del orden, que sólo hacen presencia cuando la muerte ha sucedido, los zapatos sucios de lodo del asesinado contrastan con los zapatos limpios y finos de esta posible figura policiaca que llega a la escena sucia y desordenada a instaurar el orden, como si esta relación fuera una lógica social, la violencia no se erradica sino que se controla, se ordena.

En la imagen no vemos en sí a la violencia, ni siquiera una acción, sino sólo el resultado, su rastro, una violencia anómica que deja huella indudable de su impacto, no sólo en la vida del sujeto que no pudo escapar de la muerte, sino en la memoria colectiva de los mirones en la escena, en primera instancia, y de los lectores en segunda, una huella que cuestiona la seguridad y vuelve al planteamiento sobre la vulnerabilidad del hombre, pues si un hombre en edad madura y fuerte no pudo más que doblarse ante su presencia, qué queda de aquellos de menor fuerza, sabiendo que los zapatos limpios llegarán después, no antes, restablecerán el orden, más no evitaran la violencia, hasta ahora necesaria para la justificación del mismo orden.

Como en la imagen, esta situación es cíclica, violencia y orden van de la mano, uno no existe sin el otro, en *El desorden* (1988) Balandier hace mención de esta violencia siempre en marcha y bajo control, planteada como una energía útil para el funcionamiento social, para la producción del orden, para la incorporación del discurso sobre seguridad y violencia, en donde “zapatos limpios” siempre restablece el orden que el desconocido rompió, y explica lo sucedido, donde “zapatos limpios” no tiene rostro, sólo presencia, pero al igual que el asesino desconocido, deja rastros en la escena. Y donde el resto de los zapatos observan frente a ellos a la violencia, que en palabras de Sofsky, si bien “inspira rechazo, provoca asco, miedo y estupor, al mismo tiempo seduce y deleita” tanto que invita a mirar esta escena.

3.3.5.2 Foto 2

Rescate de un ahogado en Xochimilco.

Año: 1960

Texto en el libro: sin texto



Esta fotografía es tomada a una persona que, atado a una cuerda, se mete al lago de Xochimilco a sacar el cuerpo de una persona ahogada que flota boca abajo en el agua y del cual sólo se ve parte de la espalda y la nuca. Este rescatista es ayudado por otra persona que no se ve en la foto, fuera de cuadro, pero sí se alcanza a distinguir su mano, que sostiene la cuerda que tiene asegurado al rescatista.

La fotografía se tomó justo en el momento en que el rescatista se lanzó al lago, pues todavía no se ve el agua con mucho movimiento u ondas en la parte superior de la imagen, este detalle es muy importante en el discurso de la imagen, pues el agua todavía sin agitación, permite identificar el reflejo de varias personas observando la acción de rescate, elemento clave para la fotografía de Metinides,

pues es la inclusión en la imagen del testigo, que si bien no podemos definir el rostro de alguna de las personas presentes en la acción, sí podemos afirmar que están presentes en ese momento y son “testigos” del rescate.

La imagen fue tomada con una lente angular, que permite observar no sólo la acción del rescatista que se encuentra en la parte baja de la imagen, misma zona en la que el cadáver flota en el agua y una mano sosteniendo la soga que se pretende amarrada a la cintura del hombre que se lanzó al agua, sino también permite ver la otra escena del acontecimiento, una línea de observadores reflejados en el agua del lago. La fotografía mantiene una gran profundidad de campo pues uno puede ver con claridad los tres planos contenidos en la imagen y cada uno de los elementos en el cuadro, aunque estos sean a través de reflejos o sombras.

En materia de composición encontré dos posibles lecturas de la imagen, por un lado la fotografía maneja tres zonas horizontales, la primera de ellas contiene el elemento que ayuda al rescatista o la mano que sostiene la cuerda, en esta misma zona se encuentran los lirios y hasta podríamos incluir al rescatista. La línea central, sólo muestra al ahogado flotando boca abajo y las aguas calmadas y, por último la tercera zona horizontal es la que es formada por el reflejo de las personas que miran el acontecimiento. Sin embargo este tipo de composición no es habitual en Metinides, que suele utilizar una en donde, a partir de un triángulo, relaciona los elementos significativos de la fotografía, misma composición que también encontré y que paso a describir.

La composición triangular, empieza con una línea visual diagonal de derecha izquierda y de abajo a arriba, compuesta por la soga y lo que parecen lirios o algún tipo de plantas acuáticas, ésta nos dirige la mirada primero al rescatista y después al cadáver, esta línea termina en el punto en donde se encuentra una multitud observando lo que está aconteciendo, el rescate. La segunda línea del triángulo es dibujada por el reflejo en el agua de un árbol, un referente que tiene una carga simbólica de vida y que, en este caso, conecta al tercer elemento significativo en la imagen, los testigos. En esta imagen los testigos

están reflejados en el agua, formando una línea horizontal, no podemos ver sus rostros, pero sabemos que están ahí por un elemento indexical, que nos indica que lo ahí representado por sus formas reflejadas en el agua, son personas mirando la acción.

Esta multitud, ubicada del otro lado de donde ocurre el acontecimiento, esconde la individualidad del sujeto que busca saberse en el momento adecuado ya sea para conocer el desenlace del acto que llevo a la muerte a alguien o bien para ser ayudado a trascender tras salir en una foto del periódico. García Canclini lo mencionaba en su ensayo *La gran ciudad ordenada desde los accidentes*, “llega el momento en que la multitud mira a las cámaras, ya no el accidente o al muerto, encuentra en el acontecimiento la oportunidad de ser reconocidos y difundidos por la prensa”, así la muerte es elemento de trascendencia, ya no sólo espiritual, como lo presentan muchas culturas, sino mediática, el testigo busca quedarse en la memoria colectiva tras aparecer en las imágenes publicadas en la prensa. En esta ocasión no será posible aparecer ante los medios, pues Metinides no pone el rostro del testigo, sólo marca su presencia a través de un reflejo.

El detalle que me llama la atención en esta imagen es el puño del que asiste al rescatista, elemento que se mete en la imagen de último momento y se vuelve el inicio de la línea de composición de la fotografía, se vuelve *punctum*, pues este puño es una muestra humana de coraje, de fuerza ante acontecimientos que irrumpen en la vida y trastocan la rutina. Este acontecimiento sucedido en tiempo y espacio específicos, es resultante de la acción humana y de las condiciones que la rodean, que en este caso son condiciones que no se presentan en la imagen, que están más allá del cuadro, que deja la duda sobre el motivo del acontecimiento, y el cuestionamiento sobre si fue asesinato, suicidio o accidente, y la pregunta no sólo de quién es el fallecido, sino el cómo sucedió, el ojo testigo no se satisface con la determinación del rescatista por recuperar el cuerpo, la multitud contagiada quiere más, por eso permanece ahí donde se sabe que la muerte ha llegado y dónde la vida cotidiana se hace visible, no sólo para la misma comunidad, sino para todos a través de los medios de comunicación, como lo

mencionaba Balandier, “la violencia aumenta la visibilidad de cualquier escena, la vuelve contagiosa, no importa si se experimenta en la calle, en los lugares públicos, en las rutas o en cualquier reducto de la vida privada”. Y esta sensación de contagio está en los testigos que siempre están ahí, aunque sean sólo reflejo de una multitud al otro lado del lago.

En esta imagen la cuerda representa el vínculo con la vida, el cadáver que se dignifica al sacarlo y buscar la razón de su muerte, el agua tiene un papel importante, no sólo porque es el medio “sugerido” de cómo se le quitó la vida al ahora muerto, sino porque culturalmente representa vida en varias de las creencias religiosas, por eso se utiliza en el bautizo en occidente, o la idea de la lluvia purificadora en oriente, pero ahora, en este acontecimiento, significa su contrario: muerte, el rescatista se mete al agua para salvar un cuerpo, pero mantiene ese lazo con la vida en tierra, lazo que es sostenido por la mano de alguien, no importa quién, sino que está sosteniendo la cuerda del lado seguro y que genera confianza. En otra metáfora de vida, este “pescador de hombres”, no es aquel que busca vivos que quieran la vida eterna, sino que este pescador, literalmente, rescata cadáveres y los saca del elemento violento y del anonimato a la luz pública. En esta relación entre la vida y la muerte, ahogado y rescatista, se encuentra el testigo, que ahora no se mete en la escena, no juega con el símbolo de muerte en esta representación, que es el agua, sino que se mantiene distante, presente pero a salvo en el elemento vida, que es reforzado por la presencia del árbol, también símbolo de vida, que también se refleja en el agua, y que pierde su forma con las olas que provoca la rescatista al entrar al agua. Así se cierra el círculo simbólico entre la vida y muerte, unido por un elemento que trata de instaurar el orden, o bien que trata de re ordenar una escena que, sin duda alguna, trastocó el paisaje y la memoria, el cadáver flotando.

3.3.5.3 Foto 3

Atropellada en Chapultepec.

Año: 1979

Texto en el libro: Cuando cruzaba avenida Chapultepec a la altura de la calle Monterrey, alrededor de las 14:00 horas del domingo 29 de abril de 1979, Adela Legarreta Rivas fue arrollada por un automóvil Datsun color blanco. Su cuerpo quedó prensado contra un semáforo.



En la fotografía se muestra el cadáver de una mujer joven postrado sobre un tubo diagonal que cruza la imagen de izquierda superior a derecha inferior, del cuerpo de la víctima sólo se observa el rostro, parte del brazo izquierdo y el antebrazo con la mano derecha, éstos últimos están arriba de un bloque de cemento ubicado en la parte izquierda inferior del cuadro. Atrás de la mujer fallecida se encuentra una columna o poste, a la derecha una persona de la Cruz roja, que aquí defino como rescatista, que está por cubrir la cabeza de la mujer y sobre el lado izquierdo se encuentra un automóvil blanco marca Datsun, abollado

del lado izquierdo en el poste B, lugar donde se unen las dos puertas. No se aclara pero se logra inferir por la forma del golpe que se estrelló contra el semáforo, pues la abolladura es muy fuerte para sólo haber golpeado al cuerpo de la mujer, por lo tanto considero que el auto prensó a la mujer contra el poste quitándole la vida. Entre el rescatista y el otro poste o columna, se puede apreciar la presencia de los testigos, unos mirando el vehículo y otros queriendo ver lo que pasó con la mujer. También se ve la presencia de un señor vestido de café oscuro, típico uniforme de los agentes de tránsito en la ciudad de México, que trata de contener en los límites a la gente.

En varios blogs se menciona que ese día la periodista “se había arreglado desde muy temprano para asistir a la presentación de un libro suyo. Como el teléfono no funcionaba, tuvo que desplazarse hasta la casa de su hermana, que vivía a dos manzanas, para decirle que el taxi ya venía a recogerlas”¹⁰ y en el camino sucedió el accidente, que fue devastador, no solo para la mujer que pierde la vida, sino para todo aquel que fue testigo y vio cómo el acontecimiento irrumpió con el orden, además de alterar el tráfico y poner en evidencia que un error en el sistema de movilidad y circulación resulta mortal, altera la cotidianidad y vuelve noticable ese momento.

La composición de la imagen es interesante por la excelente distribución de los elementos en el cuadro, encontramos la utilización de película de color, de una lente de 21 milímetros aproximadamente, óptica que resalta el rostro de la mujer que se coloca en primer plano, así como la acción del sujeto de la Cruz roja que trata cubrir el rostro de la mujer atropellada. Metinides utiliza buena profundidad de campo, suficiente para que todos los elementos importantes en la imagen estén en foco, la mujer, el rescatista, los testigos y el auto.

En esta imagen se puede observar con claridad el triángulo de composición, que está hecho con el semáforo caído y el poste que parte por mitad la imagen y los testigos. Como mencionaba anteriormente, este triángulo une los tres ejes de

¹⁰ http://galerianocturna-triplex.blogspot.com/2008_11_01_archive.html,
<http://blog.innerpendejo.net/2008/10/el-cadaver-de-adela-legarreta-rivas-por-enrique-metinides.html>.

la estética Metinides, el objeto material que provocó la muerte: el Datsun blanco; el cadáver, ubicado en la unión de los dos postes, en la punta del triángulo; y los testigos, en este juego también entra a escena el personal de la cruz roja, el rescatista que representa el elemento de contraste en el discurso visual.

En esta fotografía encontramos los polos de análisis: la muerte representada por la mujer, ubicada en la parte inferior de la fotografía; y la vida representada por los testigos, ubicados en la parte superior de la imagen, como si hubiera un juego de vida y muerte entre la parte inferior y la superior; y en medio se encuentra la salvación, al rescatista que si bien no puede hacer más por la mujer, ahora es quien cubre la muerte con un lienzo, como si se tratará de aquella imagen bíblica donde el rostro de Cristo es limpiado tras una caída camino a la muerte, este rescatista también, a partir de cubrir el rostro trata de empezar a restablecer el orden, cubriendo el elemento que lo altera, el objeto de miradas y temores, sobre todo al notar que los ojos de la mujer se encuentran semi-abiertos, asomando un halo de vida o lo que queda de ella. El rescatista observa detenidamente los detalles de la muerte, haciendo uso del derecho que le da su posición de observar con detenimiento el acontecimiento, y que según Sontag es justificado, puede ver el dolor y muerte del otro de cerca, situación que también lo lleva a hacer una pausa para ser, al mismo tiempo que rescatista, testigo de cómo la muerte también alcanza a una mujer de clase que se había arreglado para un día especial.

En esta imagen es difícil determinar el *punctum*, la escena completa es punzante, pero ese detalle no planeado, que me salta e incomoda en esta foto es está en la mano derecha de la mujer. En la fotografía la mano queda sobre un bloque de concreto que, al menos cómo está presentado en la imagen es difícil entender qué hace ahí, por lo tanto es difícil imaginar cómo fue que el cuerpo de la atropellada quedó en esa posición, abrazando al semáforo y con la mano sobre el bloque. Este detalle me mueve, pues plantea la fragilidad y vulnerabilidad de la vida ante una situación desafortunada como un accidente, el estar en ese momento cuando un automóvil pasa, y de alguna manera, te atropella y estrella

contra el semáforo, privándote de la vida. La mano muestra lo inesperado de tal acontecimiento, nadie se arregla así para morir, y aunque todo acontecimiento es producto de la acción humana y siempre hay un responsable del acto de quitar la vida, que podría ser el conductor del Datsun blanco, a quién culpar cuando al pasar por un lugar específico a una hora específica te encuentras con la muerte por un error en la conducción o por falla del sistema moderno de circulación.

Por otro lado la mano contiene elementos que representan la feminidad y por lo tanto la vida, accesorios como la pulsera y las uñas pintadas, acompañadas de un peinado todavía en forma y ondulante, nos muestran a una mujer accidentada que en la foto, todavía “se siente” con vida, también por los ojos entrecerrados, elementos que se confrontan con signos tan contundentes como los hilos de sangre en el rostro, la mirada perdida y el movimiento del rescatista de la Cruz Roja que intenta cubrir el rostro y que confirman, sin duda alguna, que el cuerpo violentado, ahora también es un cuerpo sin vida, un cadáver, una vez más signo de muerte violenta.

En este sentido el cadáver es siempre ilustrativo, plantea la relación inseparable entre la vida y la muerte, es signo de violencia, y como menciona Bataille “da testimonio de una violencia que no solamente destruye a un hombre, sino que los destruirá a todos” (Bataille 2007, 30), o al menos deja la posibilidad en el aire, pues en esta ocasión, no hace falta estar metido en peleas, o ser objeto de asalto, o estar con grandes problemas, sino basta con ser peatón y estar expuesto a las circunstancias de la ciudad y su modelo de movilidad, en donde una falla del sistema podría ser el final de la vida o un acontecimiento.

3.3.5.4 Foto 4

Accidente en la carretera

Año 1982

Sin texto



En la fotografía se observa un vehículo volteado, pareciera un bi-plaza deportivo, y dos cadáveres tendidos en el asfalto de una carretera, así como otro automóvil tipo guayín estacionado a la orilla de la carretera. También encontramos una persona, ubicada en la parte izquierda del cuadro de la foto, mirando el accidente, específicamente el vehículo. Ambos cadáveres están boca abajo, el que se encuentra en primer plano, en la parte baja de la izquierda del cuadro, es mujer y el otro, ubicado al lado de auto volteado, es difícil asegurar su género. Se puede apreciar que al lado de la mujer fallecida se encuentra una camilla y varias sombras en la parte derecha del cuadro, al lado contrario se ve parte de un cerro.

En la imagen encontramos una escena que permite ubicar todos los elementos compositivos de Metinides, una primera línea de composición es la forma del cerro ubicado al fondo de la imagen, dicha línea nos lleva al automóvil que representa el objeto del accidente, la disposición de los cadáveres forman otra línea de la esquina superior derecha hacia la esquina inferior izquierda, en donde también encontramos la camilla, que nos representa la presencia de los rescatistas, paralelo a esta línea compositiva, están las sombras de los mirones, sujetos de los cuales desconocemos su rol, pero que no están activamente participando en la escena fotográfica. El sujeto que forma la tercera línea, está ubicado en una posición central con respecto a los elementos del accidente, también se desconoce su papel en la escena, por la posición de su cuerpo, y específicamente de su cabeza, nos regresa a la primera línea del triángulo de composición de Metinides.

En esta escena, en la que son varios los elementos importantes, el *punctum* lo encuentro en las piernas de la mujer fallecida que se encuadra en primer plano, específicamente en la parte inferior. Esta mujer, además de ser el elemento visual que nos introduce a la escena del accidente, es signo del acontecimiento sucedido, la destrucción del auto y la pérdida de vida, si bien no sabemos qué sucedió, la presencia y acomodo de este cuerpo nos da una idea de los hechos a partir de la relación entre los elementos presentados en la fotografía. En esta imagen la falda y las piernas hacen un juego de múltiples significados, por un lado en esta forma de vestir tan femenina se reconoce, una vez más, lo inesperado de la muerte, pero por otro lado también se asoma una relación entre la muerte y el erotismo, que perfila así una idea del cuerpo violentado y al mismo tiempo el cuerpo atractivo. Culturalmente esta zona entre la cintura y las piernas en la mujer, tiene significados eróticos y sin embargo ahora se presenta en una situación de muerte, que confronta un símbolo tan sexual, por momentos fetiche, como unas medias a la altura del muslo y la mujer que muestra sus piernas, con el de la camilla, ubicada a un lado, y que es símbolo de cuerpo violentado. Aún y con este símbolo de erotismo, en la imagen se representa con dignidad el cuerpo de la mujer, no es una escena en la que el fotógrafo busque sexualizar la muerte, sino

que se presenta así, un cuerpo femenino tendido en el asfalto con elementos sexuales, que pasa de ser signo de erotismo a ser un signo de muerte, quizás es una erotización de la anatomía femenina, -tal vez parecida a la erotización de la anatomía en el renacimiento a partir de cuerpo en los teatros de disección (Sawday, 1995)- que pese a que esté tendido el cuerpo sobre el asfalto ya sin vida, no se escapa de la mirada, de la reducción erótica del cuerpo.

Una vez más en la fotografía de Metinides, se confronta la vida y la muerte, a partir de varios de los elementos en la fotografía, como ya había mencionado, está el cuerpo de la mujer que confronta significados y signos, por un lado la mujer representa y engendra vida a través de su cuerpo y sexualidad, por otro lado existe este tabú cultural y sexual de una mujer mostrando sus piernas, y en ambos casos la idea de vida generadora de vida, mujer y sexualidad están puestas en una situación de muerte, el símbolo es modificado por el signo de cadáver y replantea, sin perder del todo el anterior, un nuevo significado, ahora relacionado con la muerte, movilidad y violencia. Otro de los elementos que nos hablan de esta relación entre la vida y la muerte son los autos, por un lado está el auto deportivo, signo de poder y seducción, estrellado, volteado, desecho, pero muestra una sensación de movimiento todavía, que se confronta con un auto entero estacionado al lado de la carretera, y aunque se puede percibir todavía el movimiento en las llantas de vehículo volteado, esto no es más que signo de destrucción, donde se cambia el orden de las cosas, el vehículo que representa la muerte está ligado a la idea de movimiento, y el auto sin movimiento es el vehículo con vínculo a la vida, algo paradójico.

El último elemento en esta imagen, que confronta la vida y la muerte, son las sombras de los testigos, este elemento visual se mete a la escena sin presentar el rostro de las personas que miran el desastre, así como en la imagen anterior del ahogado, se deduce que los testigos están presentes por el signo

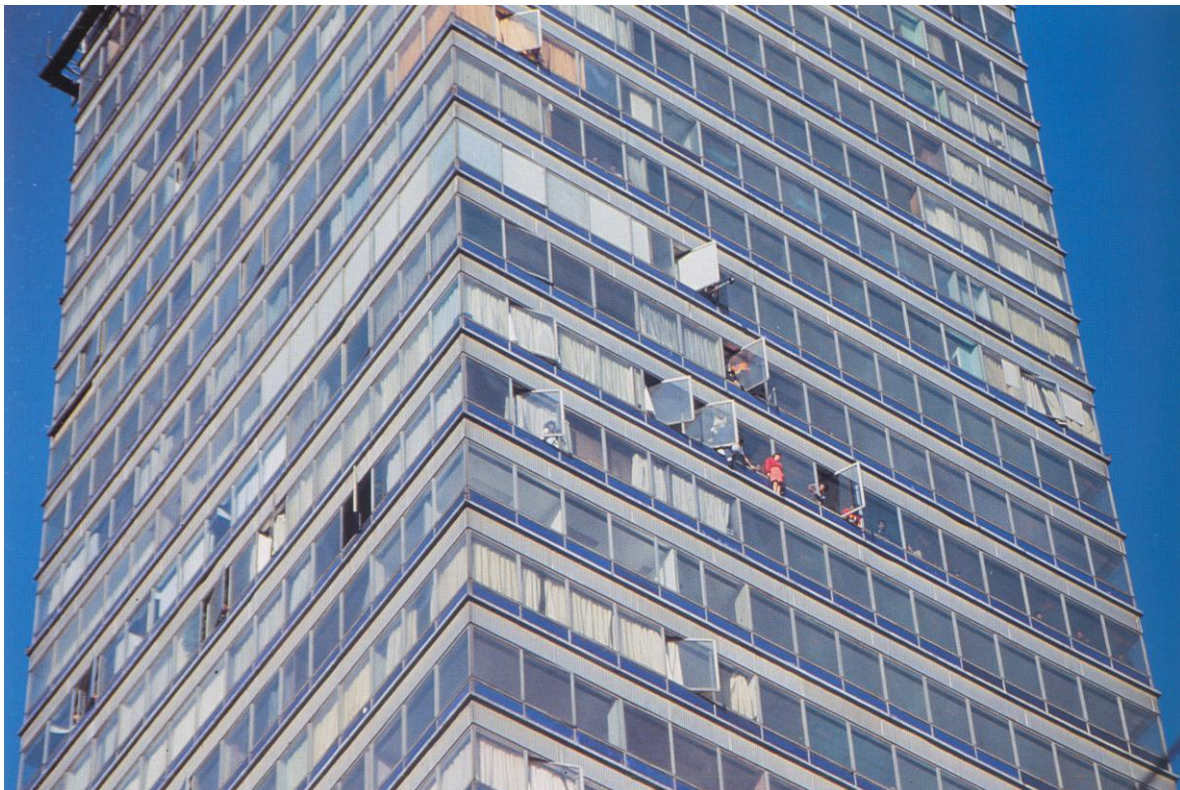
indexical de las sombras que se proyectan hacia los cadáveres, en el método de Vilches, estas sombras representan los elementos fuera de cuadro que influyen en el contenido del cuadro y por lo tanto en el discurso, que el caso de esta imagen de Metinides, completan el triángulo, y marcan uno de los elementos significativos de su estética: los testigos.

3.3.5.5 Foto 5

Suicida en la Torre Latinoamericana

Año: 1993

Texto del libro: El rescatista de la Cruz roja, Manuel Hernández Martínez, “arranco de las garras de la muerte” a Guadalupe “N” Guzmán, al sujetarla cuan “estaba a punto de lanzarse del piso 27 de la Torre Latinoamericana, para quitarse la vida, ante cientos de azorados testigos. La Prensa 2 de diciembre de 1993.



En la imagen se muestra una parte de la Torre Latinoamericana en donde se puede apreciar en el lado derecho del edificio y al centro de esa cara del edificio, una mujer vestida de rojo parada en la cornisa. También se ven varias ventanas abiertas a su alrededor, de las dos más cercanas a ella, también hay personas estirando la mano hacia la mujer. De las ventanas cerradas del mismo

piso que se ubican a la derecha, se pueden perfilar sujetos asomándose, y de la ventana que se encuentra dos pisos arriba, vemos que sale un tubo, que se podría considerar un tripe, con un objeto negro en la punta, que se podría deducir es una cámara, de video o fotográfica, que busca captar la imagen de la chica.

La composición de esta imagen mantiene la propuesta triangular, ahora formada más evidentemente por la estructura de la torre, en la que el juego visual de las líneas diagonales de los pisos de la torre nos orienta la mirada a los elementos que rompen este juego y que representan la misma ruptura de orden y cotidianidad en un día cualquiera, en primer lugar la mujer vestida de rojo sobre un edificio de tonos azulados; y segundo, varias ventanas abiertas cuando en su mayoría están cerradas. En las ventanas cerradas se pueden observar varios rostros de testigos queriendo ver la escena, la mayoría del mismo piso, un par más arriba. Otro detalle, que pareciera armar la composición de opuestos, es que mientras que el fotógrafo toma esta fotografía desde el piso, utilizando un telefoto y un encuadre contrapicado, la acción sucede arriba, un debate entre la vida y la muerte, un diálogo entre el azul de la torre y el rojo del vestido, incluso tomando referente más religiosos podría representar, una pelea entre el cielo y el infierno, entre las alturas y el suelo, que representa el punto final de una vida, y que, si así sucede pasará su tonalidad roja del vestido a la mancha sobre el pavimento, una pelea que trasciende la situación, donde la mujer no tendría salvación, ni siquiera en esta tierra si perdiera la vida terrenal, pues según los cánones religiosos se le negaría su salvación por haberse quitado la vida.

En esta fotografía localizo ese detalle que me confronta en la ventana abierta dos pisos arriba de donde se encuentra la suicida, de esa ventana sale una especie de tripe con una cámara que busca captar imágenes de la mujer que intenta suicidarse. Es un detalle que me incomoda y pone en la mesa la reflexión sobre la representación de la muerte y la noticiabilidad de una situación como esta, si bien Balandier había perfilado la idea de que la violencia aumentaba la visibilidad de aquellas cosas que se experimentaban en la calle y en los reductos de la vida privada, esta situación de búsqueda de la imagen se perfila más sobre

el deseo de ver el detalle de una circunstancia de dolor y posible muerte, de registrar ese momento para poder verlo una y otra vez, o bien para publicarlo y circularlo a través de un medio de comunicación, es decir, domina una lógica mediática.

Quizás esta incomodidad es más parecida a lo que Sontag en su ensayo, *Ante del dolor de los demás*, pone de manifiesto y es el placer por ver imágenes de dolor de los otros, práctica antigua que ahora es redimensionada y reconfigurada al grado, no sólo de hacer cada día más cotidiana la visibilidad del dolor de los demás, sino también de tratar de obtener imágenes cada vez más espectaculares de estos acontecimientos trágicos en la lógica de un programa de televisión, en el cambio de un tipo de visibilidad vinculado a los medios de comunicación que exige imágenes más detalladas y arriesgadas.

En la fotografía llama la atención, precisamente esta línea de testigos, con una actitud más a la idea de mirones como los llama Susan Sontag, pues cada uno en su ventana trata, al pegar su rostro al cristal y a la manera de parecer un aparato de televisión, no perder detalle de lo que la mujer está por resolver con su vida, y así ser testigos de primera línea de un acontecimiento digno de recordar, como si se tratara de un espectáculo mediático, en donde el testigo a través de una pantalla, no se involucra pero sí se siente cercano a la situación de la víctima o de la protagonista, podría ser llamada solidaridad de pantalla, en donde se mantiene cierta comodidad, confort ante una situación que disfrutas de alguna manera, en donde ese dolor es parte de la atracción de esa práctica de ver, pero también viene acompañado de cierta solidaridad, al mismo tiempo que del vértigo de sentir cerca de la muerte y salir bien librado, siendo testigo una vez más.

Como en otras imágenes de Metinides, en la fotografía aparece un elemento que rompe con el ritmo de los elementos incluidos en el cuadro, recordamos que en las anteriores fotos vimos la cuerda, la pala, la camilla y el poste, y en esta ocasión en la parte inferior del cuadro encontramos una línea, un fragmento de un cable de luz o de teléfono, que pierde su función real de conductor, y toma la función estética de romper el ritmo logrado con las diagonales de los pisos de la torre, al estar en sentido contrario a éstas y al ubicarse en un lugar dónde termina la lectura visual y te regresa a las diagonales de la torre, que te llevan de nuevo a la chica suicida.

4 CONCLUSIONES

Como hemos podido ver en este estudio, la fotografía es al mismo tiempo acto de enunciar y enunciado, por un lado es el acto del fotógrafo de poner, a partir de la selección de una parte de la escena, en el caso de la fotografía de Metinides, una representación del fotógrafo del acontecimiento policiaco, de esta manera el fotógrafo tiene un accionar directo sobre la escena al decidir qué poner y qué dejar fuera de la imagen; pero por otro lado, esa misma imagen resultado de ese accionar es el enunciado, la fotografía como documento visual contiene elementos ya ordenados que forman una narrativa y que producen un discurso. Esta enunciación-enunciada, como la nombra Reséndiz (1995), es la base para realizar el análisis, no podemos separar este accionar del fotógrafo que tomó la imagen, del contenido o de lo que en la fotografía aparece, problema al que también se refiere Barthes (1989) al mencionar que una fotografía jamás se distingue de su referente o de lo que representa, para ello se requiere de un saber de segundo nivel o de la reflexión. En el caso de Metinides, su accionar frente a estos acontecimientos ha sido particular, dada su composición visual, su estética, la influencia de filmes americanos, la no formación como fotógrafo y el mismo contacto con la fotografía de desastres que tuvo desde muy pequeño, esta misma experiencia lo llevó a ser el decano de la nota roja y, posteriormente a tener una trayectoria inesperada en estos últimos años de retiro, al pasar de ser un fotógrafo de periódicos de noticias policiacas a ser un fotógrafo de galerías internacionales, situación que también remite no sólo a la valiosa obra fotográfica de este autor, sino también a la reflexión sobre la violencia como tema, que está no sólo en los periódicos o medios periodísticos, sino también en el campo del arte.

Este mismo traslape de campos me lleva a la discusión sobre de cómo estos campos, que parecen tener lógicas muy claras y distintas, se mezclan o cruzan para lograr productos híbridos como las exposiciones de fotografías de Metinides, un fotógrafo de nota roja de la ciudad de México, que incluso se encuentra en el retiro, ahora es expuesto en galerías extranjeras. Me parece que esto es posible ante determinadas situaciones en el campo del arte, y ante la expansión de la

violencia como tema referente, lo que logra que este campo se extienda y abarque al campo periodístico, no basado en la importancia del artista, sino en la aportación a la estética fotográfica que éste realiza con su trabajo de reportero policiaco.

Metinides no es el primer periodista en traspasar estos campos y llegar a las galerías con obra sobre violencia, lo han hecho anteriormente Sebastiao Salgado, Robert Capa, James Nachtwey, por mencionar algunos, sin embargo encuentro diferencias de éstos con respecto a Metinides. La primera que encuentro es la naturaleza de su objeto fotografiado, mientras que estos fotógrafos son o fueron periodistas de guerra o documentalistas de una agencia internacional, cubrieron guerras y situaciones de violencia que representaban un conflicto político con impacto mediático ya fuera por su trascendencia internacional como las guerras que cubrió Capa, la de Vietnam, la guerra civil española, o Nachtwey, con su cobertura de las guerras en África y Medio Oriente, o por su importancia en el ámbito local como el conflicto de “Los de sin tierra” de Brasil trabajo trascendental de Salgado. En cambio Enrique Metinides, fue un periodista gráfico que cubrió acontecimientos policiacos, varios de ellos sin trascendencia política, para los periódicos locales de nota roja de la ciudad de México, medios que no cuentan con una proyección internacional e incluso hasta sufren de cierta desacreditación pues el manejo de la información tiene un giro “amarillista”.

Desde otra perspectiva, las imágenes de Metinides, obtenidas desde lo local, expuestas en galería de prestigio internacional, nos plantean una relación visible entre lo local y lo global en dos líneas, estética y temática. Desde la perspectiva estética, encuentro la migración de un trabajo que incluso es poco reconocido en el ámbito local, México, a un ámbito global que reconoce, no sólo la estética y particularidad de este trabajo sino la trascendencia del documento fotográfico para el campo artístico internacional y para la historia de la fotografía. En ese sentido, esta relación también se hace evidente en la descontextualización de los acontecimientos locales, puestos en tiempo y espacio globales, accidentes que incluso tuvieron lugar hace cuarenta años en la ciudad de México, están ahora en

los muros de espacios museísticos especializados en obra de importancia estética, como los museos y las galerías de países europeos. De esta manera considero que la obra de Metinides toma ahora importancia mundial al mostrar y proponer una estética fotográfica desde el desastre cotidiano.

Por otro lado, este salto de la nota roja a los museos también muestra la proyección del tema de la violencia a niveles internacionales, acontecimientos que son notas cotidianas en los periódicos locales, un nivel micro, ahora son objeto del campo del arte internacional que forman un discurso global sobre la violencia, accidentes circunscritos a una ciudad, son descontextualizados y puestos en espacios como las galerías y museos, lugares globales, que arman un discurso basado en el manejo estético del tema que da el valor de la obra como arte, es una situación parecida a lo planteado sobre la estética de la muerte o del desastre, que desde el dolor de un acontecimiento violento se resalta un placer estético a partir de la composición fotográfica, situación que lleva la imagen de un nivel descriptivo e ilustrativo a un nivel discursivo desde su morfología, circunstancia que trasporta la foto, de ser un documento a ser un objeto, es decir pierde esa cualidad descriptiva documental, y adquiere una característica de objeto-arte, en donde se resaltan las cualidades estéticas y discursivas en cuanto a la composición, sobre la función documental y noticiosa.

Siguiendo con la cuestión estética-temática, encuentro que Metinides constantemente ubicaba dentro del cuadro varios elementos identificables, como al testigo, no sólo por su inminente presencia en la escena del acontecimiento, sino por la construcción de un discurso que va más allá de la necesidad de meterlo a cuadro ante la imposibilidad de sacarlos, el testigo es el inicio de la comunicación del acontecimiento. El sentido que se genera al estar presente en la escena del crimen o del acontecimiento es impactante, a diferencia de aquellos que vemos la escena en los medios de comunicación, pues viven al acontecimiento como algo no aislado, un hecho público y social, que afecta al orden establecido y al imaginario de ciudad que se tiene. Al confrontarse con la muerte, el testigo no sólo reafirma tu postura de sobreviviente, sino que también

es contagiado por la violencia que el cadáver emana como cuerpo violentado, un acto de comunicación que es utilizado recurrentemente en dos sentidos, para restablecer el orden o aleccionar sobre el comportamiento social, o para establecer relaciones no directas ente los grupos implicados o agentes sociales, tal es el caso de la violencia anómica en el caso de la narco violencia.

Enrique Metinides también incluye en su construcción de discurso visual, además del cadáver, al objeto con el que se realizó la agresión como el arma utilizada y a las personas que desarrollan el papel de rescatista o de sujeto que vuelve a imponer el orden en el lugar. Representando una situación o tendencia cíclica de transgresión y re ordenamiento, a la idea de Balandier, un binomio indisoluble entre orden y desorden, tan necesario uno como el otro para el mantenimiento de la dinámica social.

4.1 Siempre hay mirones.

Como he venido confirmando en la obra de Metinides los testigos siempre están, en varias de las imágenes se muestran, por un lado de cuerpo presente en la escena, no de cuerpo entero sino fragmentado, muestra sólo indicios de ellos, y los mete a cuadro a partir de sus partes, lo que nos representa una postura de que no importa quién esté viendo el acontecimiento, sino que es visto por alguien, por un testigo. En las imágenes analizadas encontramos esta composición en la fotografía del asesinato que pidió clemencia de rodillas, en donde no vemos rostros sino los pies con zapatos de varias personas, tanto de los testigos como de los sujetos del orden, por otro lado también observamos los rostros pegados a las ventanas, imposibles de identificar, en la imagen de la mujer suicida de la Torre Latinoamericana, y por último, apreciamos la fila de personas atrás de la línea marcada por agentes policiacos o de rescate, en el atropellamiento de la actriz Adela Legarreta. Pero no es la única manera en que aparecen los testigos en la estética del Niño Metinides, en donde los testigos también son representados a partir de un signo de su presencia, no los vemos dentro del encuadre, sino que

encontramos elementos que nos hablan de ellos, como las sombras sobre el pavimento en la fotografía del choque del auto deportivo en la carretera, o bien los identificamos en el reflejo en el agua, en la imagen del ahogado en Xochimilco.

Estos testigos miran a la cámara Enrique Metinides, en medio del caos ocasionado por el acontecimiento, escenas que recuerdan a aquella imagen que tomará el fotógrafo americano Betts en la guerra de México y EUA en 1847 en Veracruz, justo en el momento en que le están amputando la pierna al sargento Bustos, en donde los soldados que detienen al herido, el doctor y lo que parece un oficial, voltean a la cámara en el momento de la toma, mientras que el sargento lesionado yace en sus brazos. Esto nos marca la importancia de ser reconocidos como testigos-actores de la escena, o bien como sobrevivientes al dolor que se vivió en ese momento, como una especie de sentimiento heroico, sin llegar a vislumbrar siquiera que esa posición de observancia, casi inocente, alimenta también la violencia, hace de ésta algo digno de observar, al mismo tiempo que la eleva a un nivel más mediático, es la complicidad del testigo en el acontecimiento.

Al mismo tiempo que esperan salir en la portada de La Prensa o Alarma, los testigos no pierden detalle del acontecimiento, y tratan de reconocerse testigos de un algo que irrumpió la vida y que trascendió, no sólo por el hecho de que alguien perdió la vida, sino porque llamó la atención de los medios de comunicación que eternizaron o hicieron memorable el momento al registrarlo en imágenes. Esta intensión de trascendencia, de parte del testigo, a partir de ver su imagen en una fotografía que posiblemente circulará al día siguiente en los diarios, surge de la característica que tiene la fotografía de resaltar un instante y eternizarlo en la memoria colectiva.

De esta manera el testigo tiene un lugar privilegiado, está en un lugar seguro, no se arriesga, no se pierde la historia y por supuesto mantiene la posibilidad de ser retratado y posteriormente hallarse en los periódicos, su posición implica una postura de vida, una situación de observancia ante la violencia que sucede a los otros, ahora cadáveres, frente a nosotros, siempre testigos, y que al mismo tiempo que los coloca como ajenos y distantes a la

escena, también son afectados, por una sensación de inseguridad y fragilidad contagiada por el dolor, la muerte y todas las interrogantes resultantes del hecho.

No quisiera dejar de insistir en las razones de los testigos de mantenerse en el lugar del acontecimiento, rompiendo de manera consciente su rutina, su orden y su tranquilidad, justificando su proceder ante una expectativa de ser vistos también por otros, lo que resulta un juego de intenciones y miradas, ellos miran al cadáver esperando que sean vistos en esa acción por otros que miran la escena desde los medios. En este juego de miradas, Susan Sontag identifica, no importa cuál sea el papel o el objetivo del que mira la escena de la tragedia, a todos los participantes como mirones, ya sea con la presencia directa en la misma escena, o bien a través de los medios, y cuestiona este gusto por ver el dolor de otros, y aunque lo justifica a partir hábito de ver imágenes de dolor desde la cultura religiosa, trata de sostener una propuesta crítica sobre el consumo y circulación de este tipo de imágenes de violencia, con el fin de no continuar con la circulación del sentido violento en la cotidianidad del hombre. Al mismo tiempo, sostiene su crítica a los medios de comunicación por manejar este tipo de acontecimientos con la lógica de programas de entretenimiento, como si la violencia fuera un recurso discursivo fuerte para aumentar el *rating* y colocarla así en la dinámica social, no sólo por los acontecimientos, sino por el imaginario que se mantiene a partir del discurso mediático.

Balandier expone al respecto, que esta cultura mediática que propone versiones *hard* y versiones *soft* de los acontecimientos determina la manera de circulación de la información, y es precisamente, a través de esta mediación de los acontecimientos que se crea y se hace circular un sentido sobre la violencia y su lugar en nuestra vida. Una violencia que se encuentra fuera de nuestras manos, que nos rebasa y que es parte de un orden más allá del acontecimiento, que no se presenta en la imágenes, y que es tan necesario como el aparato de seguridad que llega a la escena después de lo acontecido, que intenta restablecer el orden, volver a una “normalidad” aquel lugar que fuera alterado por un acontecimiento y por los testigos que se reúnen ahí, lo que nos da una noción de que la violencia es

un elemento que moviliza, que posee una capacidad de impacto inmediata y aunque “no deja tras de sí más que carne desgarrada, huesos molidos, sangre y excrementos, el espectador no consigue apartar la vista.” (Sofsky, 2004)

Sin embargo, pese a que la escena esté llena de testigos, existe misterio en la imágenes de Metinides, todas tienen un relato interno que indudablemente nos presentan el resultado de lo acontecido, el orden de los elementos nos da pistas de lo que sucedió, pero jamás nos dicen el cómo, y ese elemento “desconocido” es el que Metinides y los testigos se guardan para ellos mismos, no lo comunican en la fotografía, no lo dicen en la historia, lo guardan en su memoria, Y es, también ese elemento de omisión, el que le da sentido de contagio a la violencia.

4.2 El cuerpo violentado

Sofsky menciona a un cuerpo contrincante de toda supervivencia, un enemigo del que nunca se puede escapar, pues al mismo tiempo que ese cuerpo es el instrumento de la acción, también es el órgano del sufrimiento (Sofsky, 2004), y es este cuerpo categóricamente demostrativo el que sobresalta en las imágenes de Metinides, un cuerpo que muestra su fragilidad, un cuerpo que muestra la acción de otro y sus consecuencias, un cuerpo objeto de comunicación y de curiosidad, no sólo por saber quién ha sido herido sino por ver la forma en cómo el cuerpo ha sido violentado.

Así el cuerpo violentado se manifiesta de diversas maneras en las imágenes del Niño Metindies, por un lado es receptor de agresiones que tiene como resultado un cuerpo lastimado o un cuerpo sin vida, es la consecuencia de acciones humanas erróneas, que si bien no tiene el fin de dañar, éstas terminan por romper esa fragilidad corporal del ser humano. Por otro lado también es un cuerpo que se siente amenazado y violentado, tanto por las circunstancias que lo rodean al tal grado que encuentra en el acto de muerte una posibilidad de vida, como por lo que ve al ser testigo de la violencia. En las fotografía también

encontramos un cuerpo superviviente, testigo de la violencia explícita en otro cuerpo, y que ve en un acontecimiento desastroso una posibilidad de vida, ya sea al presenciar otros cuerpos muertos y reconocerse vivo, como al presenciar acciones de otros capaces de solidaridad en el rescate.

La exposición de los cadáveres en las imágenes de Metinides no son parte de un discurso morboso que busca la sangre y lo obscuro, en estas imágenes el cadáver es ilustrativo, plantea la relación inseparable entre la vida y la muerte, entre la fragilidad y la fortaleza, el cadáver es signo de violencia, “da testimonio de una violencia que no solamente destruye a un hombre, sino que los destruirá a todos” (Bataille, 2007, p. 30) por eso hay testigos en cada una de las escenas, porque la destrucción no sólo es física, también es en el imaginario de seguridad, y ahí que siempre llega el orden, la salvación, a restaurar una lógica de vida y seguridad, que será irrumpida una vez más cuando suceda otro acontecimiento. Al final de cuentas la muerte, como menciona Bataille, “es, antes que nada, la conciencia que tenemos de ella” y el cuerpo violentado, o el cadáver, es un elemento importante para esta conciencia, por lo tanto el cuerpo también es utilizado como ilustración de las consecuencias, como se venía utilizando desde las ejecuciones públicas, y ahora en los medios de comunicación.

La violencia entonces, presenta dos caras, una atemorizante y otra seductora, varios autores las definen en sus textos con estos rostros, por un lado Bataille menciona que la violencia “así como la muerte que la significa, tiene un sentido doble: de un lado, un horror vinculado al apego que nos inspira la vida, y nos hace alejarnos; del otro, nos fascina un elemento solemne y a la vez terrorífico, que introduce una desavenencia soberana” (Bataille, 2007, p. 32). Por otro lado también Sofsky menciona esta doble concepción de la violencia, y resalta que al mismo tiempo que ésta inspira rechazo, provoca asco, miedo y estupor, seduce y deleita (Sofsky, 2004). De esta manera se puede empezar a vislumbrar una relación compleja entre la violencia y sus imágenes, así como del cuerpo, su disección y su erotización a través de su emblazonamiento. (Sawday, 1995)

En otro giro de sentido, Balandier en su obra *El desorden* (1988) hace mención de una violencia también con doble función, por un lado encuentra la violencia siempre está bajo control, que representa una energía útil para el funcionamiento social, para la producción del orden (Balandier, 1988, p. 189), una violencia que aumenta la visibilidad de la escena social; por otro lado, también describe una violencia contagiosa y seductora. En este sentido las imágenes de Metinides nos plantean por un lado, una violencia que acontece, que tiene consecuencias tales como la pérdida de la vida, pero que al mismo tiempo está controlada, con la presencia de los rescatistas, de las personas que tienen la autoridad para restablecer el orden y que aparecen en la escena. Sin embargo se mantiene el misterio de las razones de la violencia, de los motivos que hubo para desatar los hechos y sus consecuencias, y esas no se ven en las imágenes, lo que alimenta y contagia el miedo, no sólo de los testigos presenciales sino de todos aquellos que ven las imágenes después. Es esta curiosidad la que empieza la seducción, y que acompañada con la sangre y el dolor, se vuelve fascinante

En las imágenes no vemos al agresor, no encontramos a un sujeto responsable, no vemos a un individuo desesperado y violento, se encuentran más allá del campo o del cuadro, vemos un cuerpo violentado en un espacio público, un acontecimiento de orden social, no privado, y aunque la violencia hace público todo acto privado que atenta contra la vida, su impacto trasciende lo íntimo y propone un sentido en lo colectivo, que cuestiona el orden y, como menciona Reguillo, “opera como un revelador de los saberes de fondo que organizan y dan forma a las relaciones sociales.” (Reguillo, 2005) Y esta función es reconocida y utilizada, no sólo por los medios de comunicación, sino por actores como los carteles del narcotráfico, que pareciera ponen escenografías para postales aterradoras, cuerpos diseccionados brutalmente, imágenes en las que muestran su poder simbólico y su dominación real, en donde no esconden las posibilidades de la violencia ni la humillación humana, cuerpos sin cabeza, cuerpos mutilados metidos en una bolsa, cuerpos con manos atadas y rostros cubiertos, en ropa interior o desnudos. Estas imágenes van más allá de aquellas disecciones públicas en Europa, en donde el fin de cuerpo mutilado era “formativo”, en los

teatros de disección había criterios científicos y artísticos, contrario a esta versión moderna de teatros callejeros, donde la “formación” del cuerpo violentado y expuesto públicamente, tiene fines oscuros, y expone un orden político en pugna, los límites de la estructura y batallas.

No puedo decir que estas imágenes se acercan a las de Metinides, son de naturaleza distinta, y por supuesto de estética diferente, muy distante, mientras el Niño buscaba una composición que se creaba una propuesta de la estética del desastre y de la muerte a través del acontecimiento y del ordenamiento de los elementos simbólicos, ahora en los medios se presenta una muerte des-estilizada, despiadada, resultado de una violencia sin escrúpulos, con resultados visuales crudos, con imágenes completamente ilustrativas que sólo exhiben el cadáver, y producen miedo, resaltan la debilidad de la sociedad de controlar o siquiera de protegerse del poder del narcotráfico y de la fallida guerra del gobierno, que parece sólo recrudeció la violencia y su aparición en los medios, que considero no plantean una estrategia para orientar la opinión o informar con más claridad, sólo fortalecen, sin así planteárselo, el poder simbólico del narcotráfico a través de las imágenes de muerte y destrucción, que debilitan la confianza en el sujeto social.

Como resumen, en las fotografías de hechos policíacos, encontramos la muerte expuesta, presente en lo cotidiano, es una muerte visible, en primera instancia para los testigos y después para todo aquel que tenga acceso a los medios, es una muerte fascinante que circula en los periódicos en donde “sin quererlo, el horror se esfuma; asco y recelo se transforman en aplauso, fascinación y euforia” (Sofsky, 1995). Esta muerte contenida en el acontecimiento, entendido éste como “un lugar metodológico para interrogar lo urbano” (Reguillo, 2005), nos presenta elementos para enunciar las posibles causas de un reordenamiento y, a partir de su fuerza simbólica, también nos posibilita el estudio de los procesos de comunicación. Por otro lado estos acontecimientos y testigos alrededor del cuerpo, me llevan a compararlos con los teatros de disección contruidos en los grandes centros metropolitanos o en universidades, lugares donde de moda para ver y ser vistos (Sawday, 1995) en torno al cadáver.

4.3 La encrucijada del fotoperiodismo

La fotografía, por un lado genera sentido, es un objeto que ayuda a la construcción de sentido social a partir de lo que hace visible y significativo; y por otro lado educa la mirada, pues además de presentar lo significativo, generando referentes a partir de la selección, enseña a ver desde el fragmento. De esta forma identifiqué el papel “formativo” de la imagen, y por supuesto que incluyo a las fotografías policíacas en esta función también, a partir de su circulación en los medios desde donde generan sentido, lo que me lleva a una discusión sobre cuál es el papel del fotoperiodismo en estos tiempos violentos, en dónde comienza la frontera entre el derecho de información y la fascinación por la difusión de imágenes violencia, que lleva a una práctica y hábito de ver cotidianamente la violencia sin cuestionarse a quién o para qué sirve esta propagación de imágenes violentas, qué deja al final en la consciencia colectiva, si en verdad producen una sensibilización masiva sobre el tema o genera un sentido contrario al horrorizar y fundamentar el miedo.

Parece que los límites de la libertad de expresión y el derecho a la información no están bien definidos, al menos en el ámbito del fotoperiodismo. Metinides buscaba definir ese límite dentro de las imágenes al no mostrar aquello que humillara a la víctima o genera horror mediante la sangre, y aún así en varias imágenes no podían esconder la violencia del hecho, y aunque él mismo decía: “la misma fotografía policíaca se puede hacer con arte, sin la necesidad de ser sangrienta”, a veces era inevitable, pero a mi consideración, la imagen era salvada por lo que García Canclini llama “estética de la contextualización”, eran fotografías que buscaban contar una historia en un tiempo y espacio definidos, no necesariamente difundir y resaltar los detalles de la violencia cruda, que también se puede llamar *realidad –horror*, y que Michela Marzano en su ensayo sobre violencia define como realidad en estado bruto (Marzano, 2010), que no debe comunicarse en ese estado, y que no es cuestión de derechos de información, sino de forma de comunicación, e intencionalidades por parte del periodista.

El papel del fotoperiodismo está ahora más que nunca cuestionado, por un lado por el tipo de imágenes publicadas cada vez más sangrientas, y por otro a partir del incremento de imágenes generadas por cualquiera persona mediante los aparatos de comunicación móvil, que traslapan las dimensiones privadas y públicas haciendo circular imágenes que replantean fronteras éticas, estéticas y tecnológicas, representado un medio alterno para la difusión de la violencia, como lo han sido las imágenes denigrantes tomadas por los mismo soldados en el medio oriente, o por la imágenes de degollamiento difundidas en internet o videos *happy slapping*. Parece que el periodista gráfico se encuentra en una encrucijada, entre lo ético, la necesidad de información y la fácil generación de imágenes, y que mostrar imágenes crudas y escandalosas lo salvará de la indiferencia. Tampoco creo que hacer imágenes bonitas sea el objetivo, y menos con una violencia tan visible, sin embargo considero que debe permanecer una apuesta estética, que lleve a la reflexión sobre la violencia, el miedo, la deshumanización, y su afectación en la dinámica social.

Es difícil afirmar que no existen algún trabajo actual o propuesta actual parecida a la de Metinides, quizás sea por lo que el mismo menciona en la entrevista que le hace Kuri, “las condiciones para fotografiar son otras”, antes había acceso al cadáver en la escena, ahora es diferente, y estas circunstancias afectan más que al contenido a la forma, es un reto que tienen los fotógrafos para retratar y representar escenas de terror sin tener el acceso total, pero al mismo tiempo aparece la paradoja y la pregunta, por qué si no existe acceso al cadáver como antes, se muestran imágenes cada vez más sangrientas.

Pero no es la única circunstancia que pudiera afectar a la creación de imágenes periodísticas, también el origen de la violencia, ahora nos encontramos frente a una violencia sistemática y visible, con escenas públicas de narcoviencia in-imaginadas una *realidad-horror* que salta a nuestros ojos. Sin embargo me atrevo a decir que hoy, existen más elementos para entender la ciudad desde las imágenes, existen más investigaciones y medios para concebir a la fotografía como una forma de generación de sentido y significados, no sólo como un medio

de ilustración. Medios que también ayudan al periodista a prepararse más y entender su papel hacia la sociedad, y a la misma sociedad comprender el papel de la fotografía como elemento significativo para la construcción de una memoria colectiva, que debe estar libre de esta tendencia extrema de mercantilización emocional de imágenes que llevan a la indiferencia de situaciones no extremas o no violentas.

De esta manera, es que desde esta investigación utilicé a la fotografía como herramienta para el análisis social, entendiendo su capacidad documental y de construcción de discurso estético-visual, y donde a partir del análisis semiótico de las imágenes se puede aportar al estudio de conceptos y fenómenos como la violencia, y el papel del fotoperiodismo en este tiempo digital. Como lo menciona Reséndiz la semiótica visual, tiene la posibilidad de aplicarse, no sólo a documentos, sino en procesos de comunicación y de significación en donde la generación de sentido repercute en el desarrollo cultural del hombre en la sociedad. (Reséndiz, 1995)

5 Bibliografía

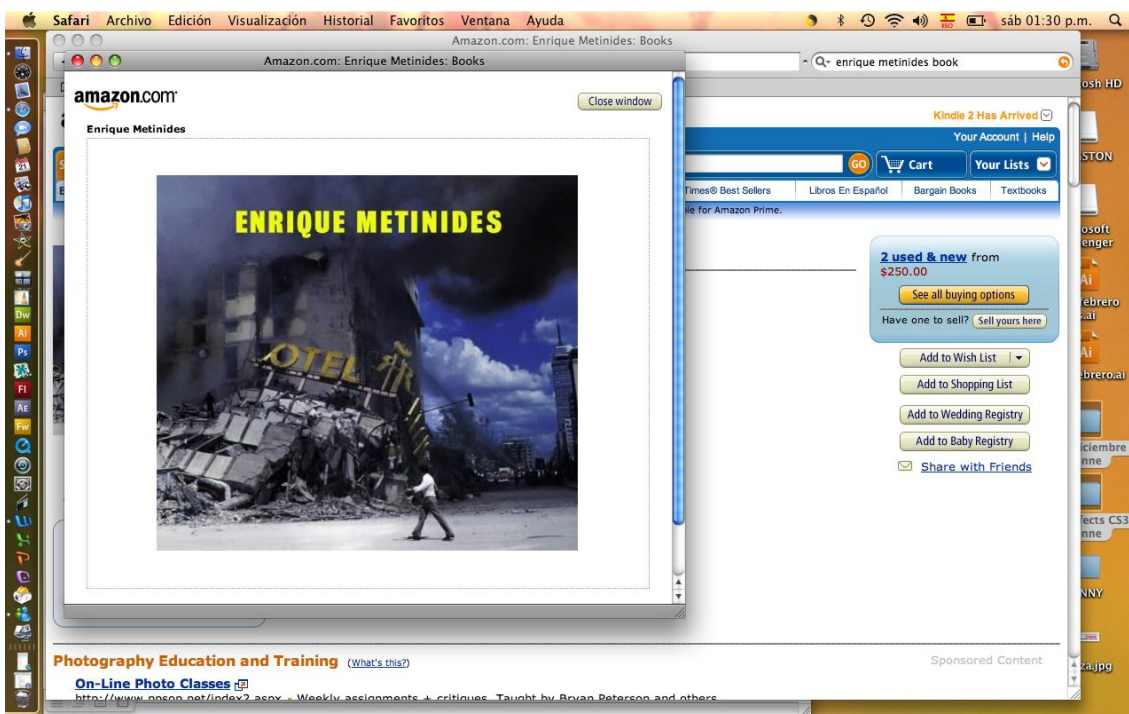
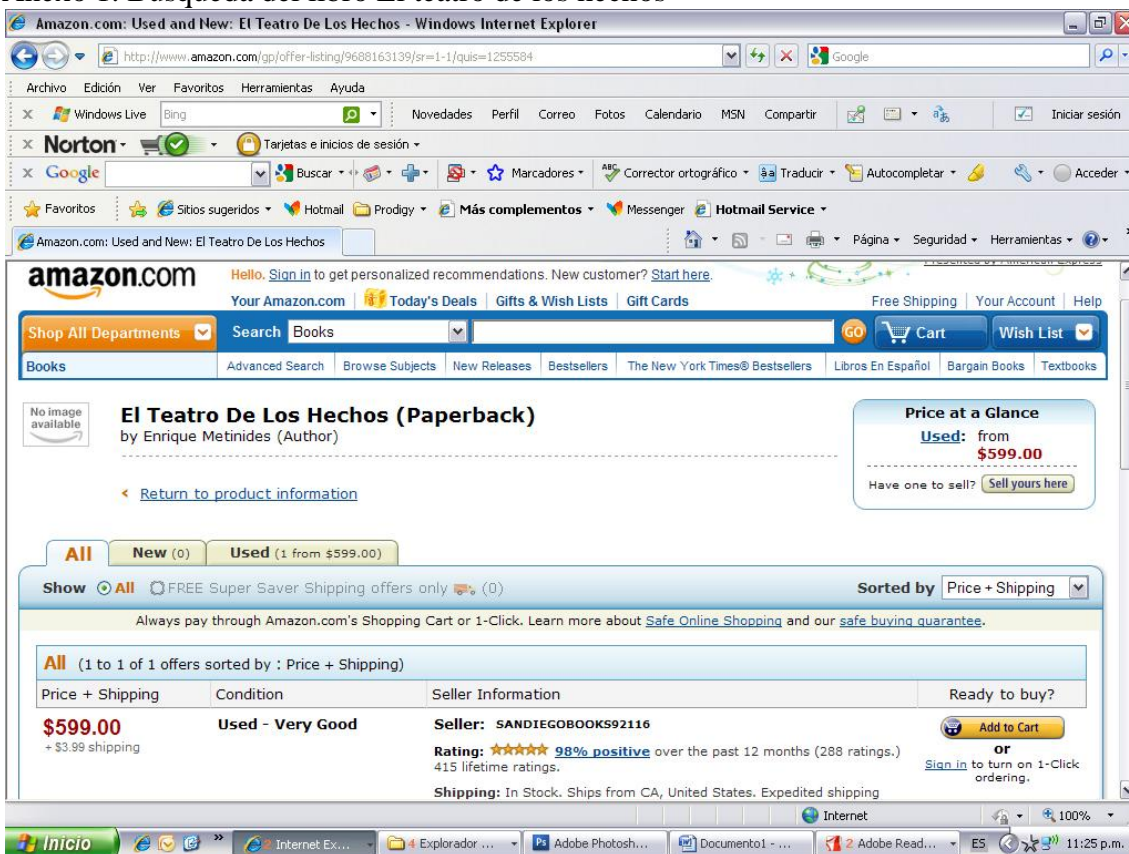
- Adams, A. (1980). *La cámara* (17 ed. Vol. 1). Madrid: Omnicon.
- Balandier, G. (1988). *El desorden. Teoría del caos y las ciencias sociales. El elogio de la fecundidad del movimiento* (B. López, Trans.). Barcelona: Gedisa.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (S. S. Joaquin, Trans.). Barcelona: Paidós comunicación.
- Bataille, G. (2007). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, W. (2004). *Sobre la fotografía* (J. Muñoz Millanes, Trans. Tercera ed.). Valencia: Guada impresores.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. a. W. L. (1995). *Respuestas, Por una antropología reflexiva* (L. D. Helene, Trans.). México, DF: Grijalbo.
- Corona Berkin, S. (2002). *Miradas, entrevistas. Aproximación a la cultura, comunicacion y fotografía huichola*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Cuadra, Á. (2003). De la ciudad letrada a la ciudad virtual [Electronic Version]. Retrieved 29/ 09/2007, from http://www.campus-oei.org/publicaciones/gratis/cuadra_01.pdf
- De los Reyes, A. (Ed.). (2006). *Historia de la vida cotidiana en México, tomo V, Siglo XX. La imagen ¿espejo de la vida?* (Vol. 2). México, DF: Fondo de Cultura Económica y el Colegio de México.
- Del Castillo, A. (2005). La historia de la fotografía en México, 1890- 1920. La diversidad de los usos de la imagen. In E. C. García Krinsky (Ed.), *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970* (pp. 59- 118). México: CONACULTA- Lunweg.
- Del Castillo, A. (2006). *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México, 1880-1920* (Primera ed.). México, D.F.: Colegio de México e Instituto Mora.
- Del Valle Gastaina, F. (2005). La fotografía como objeto desde la perspectiva del análisis documental. In F. y. L. R. Aguayo (Ed.), *Imágenes e investigación social* (pp. 218- 242). México: Instituto Mora.
- Dubois, P. (1983). *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. (Segunda edición ed.). Barcelona: Paidós.
- Fontcuberta, J. (2003). *Estética fotográfica* (Primera ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Freund, G. (1983). *La fotografía como documento social* (J. Elías, Trans. Tercera ed.). Barcelona: Gustavo Gili.
- Frosh, P. (2001). El ojo público y el ciudadano observador: la fotografía como representación de poder. *Social Semiotics*, 11(1), 44- 59.
- García Canclini, N. (2003). La gran ciudad ordenada desde los accidentes. In *Enrique Metinides*. Londres: British Library Cataloguing, CONACULTA.
- García Canclini, N. (2006). ¿La modernidad dejó de ser una etapa histórica? *Revista de crítica cultural*(34), 30-34.

- García Canclini, N. C., Alejandro; Mantecón, Ana Rosa. (1996). *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940- 2000* (Primera ed.). México, D.F.: Grijalbo.
- García Krinsky, E. C. (Ed.). (2005). *Imaginarios y fotografía en México 1839- 1970*. México: CONACULTA- Lunweg.
- Ginzburg, C. (1989). *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Barcelona: GEDISA.
- Gola, P. (1996). El gran Metinides. *Luna Córnea*, 9.
- González Cruz Manjarrez, M. (2006). Momentos y modelos en la vida diaria. El fotoperiodismo en algunas fotografías de la Ciudad de México, 1940- 1960. In A. De Los Reyes (Ed.), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. La imagen ¿espejo de la vida?* (Primera ed., Vol. 2, pp. 229- 300). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica y Colegio de México.
- Hubinger, V. (2006). Antropología y modernidad [Electronic Version], from <http://unesco.org/issj/rics154/hubingerspa.html>
- Machuca, G. (2006). Telón de fondo. *Revista de crítica cultural*(34), 20-21.
- Martini, S. (2000). *Periodismo, noticia y noticiabilidad* (Primera ed.). Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Marzano, M. (2010). *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en internet y sus implicaciones éticas*. México, DF: Tus Quets Editores.
- Monroy Nasr, R. (2005). Del medio tono al alto contraste: la fotografía mexicana, 1920- 1940. In E. C. García Krinsky (Ed.), *Imaginarios y fotografía en México: 1839- 1970* (pp. 119- 180). México: CONACULTA- Lunweg.
- Morales, A. (2005). La venus se fue de juerga. Ámbitos de la fotografía mexicana, 1940- 1970. In E. C. García Krinsky (Ed.), *Imaginarios y fotografía en México, 1839- 1970* (pp. 181- 2668). México: CONACULTA- Lunweg.
- Ortiz, R. (2000). *Modernidad y espacio. Benjamín en París*. (M. E. C. y F. Ferro, Trans. Primera ed.). Bogotá: Norma.
- Rama, Á. (2004). *La ciudad letrada*. (Primera ed.). Santiago de Chile: Tajarar.
- Reguillo, R. (1995). *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre, comunicación*. Guadalajara: ITESO/ Universidad Iberoamericana.
- Reguillo, R. (2000). Ciudad y comunicación. La investigación posible. In G. Orozco (Ed.), *Lo viejo y lo nuevo* (pp. 33- 50). Madrid: Ediciones de la Torre.
- Reguillo, R. (2005). Ciudad, riesgos y malestares. Hacia una atropología del acontecimiento. In N. García Canclini (Ed.), *Antropología urbana en México* (pp. 307-340). México, DF: Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana y Consejo Nacional para la Cultural y las Artes.
- Reséndiz, R. (1995). *Semiótica, comunicación y cultura. Notas sobre la teoría de la significación*. México: UNAM.
- Rojas, S. (2006). ¿Es lo real algo antiguo? *Revista de Crítica Cultural*(34), 22 - 25.
- Romero, J. L. (2001a). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Romero, J. L. (2001b). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Salgado, S. (2000). *Éxodos*. Madrid: Fundación Retevisión.
- Sawday, J. (1995). *The body emblazoned: dissection and the human body in Renaissance culture*. London-New York: Routledge.
- Sodré, M. (2001). *Sociedad, cultura y violencia* (Vol. 8). Colombia: Editorial Norma.

- Sofsky, W. (2004). *Tiempos de horros. Amok, violencia, guerra* (I. G. Adánez, Trans. Primera ed.). Madrid: Siglo XXI.
- Sojo, A. (2005). Para analizar la fotografía periodística [Electronic Version]. Retrieved 12 abril de 2006, from <http://www.saladeprensa.org/art645.htm>
- Sonesson, G. (2006). La fotografía -entre el dibujo y la virtualidad. [Electronic Version]. Retrieved 04/11/2006, from <http://www.arthist.lu.se/kultsem/pdf/Posfotografia.pdf>
- Sontag, S. (1981). *Sobre la fotografía* (C. Gardini, Trans.). Barcelona: Edhasa.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.
- Thompson, J. B. (1997). *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*. (J. C. Delgado, Trans.). Barcelona: Paidós comunicación.
- Verón, E. (1997). Espacios públicos en imágenes. De la imagen semiológica a las discursividades. [Electronic Version], 17. Retrieved 2007,
- Vilches, L. (1986). *La lectura de la imagen* (Tercera ed.). Barcelona: Paidós.

6 Anexos

Anexo 1. Búsqueda del libro El teatro de los hechos



Shop All Departments

Books

GO Cart Wish List

Books

[Advanced Search](#) | [Browse Subjects](#) | [New Releases](#) | [Bestsellers](#) | [The New York Times® Bestsellers](#) | [Libros En Español](#) | [Bargain Books](#) | [Textbooks](#)



Enrique Metinides (Hardcover)

[Return to product information](#)

Price at a Glance

Used: from **\$295.00**
Collectible: from **\$350.00**

Have one to sell? [Sell yours here](#)

All | **New** (0) | **Used** (1 from \$295.00) | **Collectible** (1 from \$350.00)

Show **All** FREE Super Saver Shipping offers only (0)

Sorted by **Price + Shipping**

Always pay through Amazon.com's Shopping Cart or 1-Click. [Learn more about Safe Online Shopping](#) and our [safe buying guarantee](#).

All (1 to 2 of 2 offers sorted by : Price + Shipping)

Price + Shipping	Condition	Seller Information	Ready to buy?
\$295.00 + \$3.99 shipping	Used - Very Good	Seller: SEAN_AT_REITERS Rating: 99% positive over the past 12 months (534 ratings.) 1358 lifetime ratings. Shipping: In Stock. Ships from DC, United States. Expedited shipping available. See Shipping Rates . See return policy . Comments: Hardcover. Unmarked. Very light shelf wear. Binding solid and square; corners sharp. Binding solid and square; corners sharp.	Add to Cart OR Sign in to turn on 1-Click ordering.
\$350.00 + \$3.99 shipping	Collectible - Like New	Seller: LEADAPRON Rating: 100% positive over the past 12 months (10 ratings.) 76 lifetime ratings. Shipping: In Stock. Ships from CA, United States. Expedited shipping available. See Shipping Rates . See return policy . Comments: Near Fine. Please contact with any questions.	Add to Cart OR Sign in to turn on 1-Click ordering.

1 to 2 of 2 All offers
Page: 1

Where's My Stuff?

- Track your [recent orders](#).
- View or change your orders in [Your Account](#).

Shipping & Returns

- See our [shipping rates & policies](#).
- See [FREE shipping](#) information.
- [Return](#) an item (here's our [Returns Policy](#)).

Need Help?

- [Forgot your password?](#)
- Buy [gift cards](#).
- [Visit our Help department](#).

Your Recent History [\(What's this?\)](#)

After viewing product detail pages or search results, look here to find an easy way to navigate back to pages you are interested in.

[View and edit your browsing history](#)



Welcome! Sign in or register.

[Buy](#)
[Sell](#)
[My eBay](#)
[Community](#)
[Help](#)
[Site Map](#)
[Categories](#)
[Motors](#)
[Stores](#)
[Daily Deal](#)

Home > Buy > Books > Search results for "enrique metinides"

Find in [\[Advanced Search \]](#)

Include title and description

Your browser does not support JavaScript.

- Switch to [Navigation without JavaScript](#)
- Learn more about [Web browser recommendations for using eBay.](#)

Refine search

Categories

Books
 Nonfiction (1)

In Nonfiction Books

Price

\$ to \$

Subject

Topic

Format

Seller

[eBay Top-rated sellers](#)
[Specify sellers...](#)

Preferences

Buying formats

[Auction](#)

[Buy It Now](#)

[Include Store inventory](#)

[Choose more...](#)

1 result found for **enrique metinides** [\[Save this search \]](#)

View as [\[Customize view \]](#)Sort by:

		Price	Time Left
	ENRIQUE METINIDES aka the Mexican Weegee (2003)	Buy It Now \$350.00	22d 1h 51m

Picture size:

Page 1 of 1

Get more results

- See additional items from [eBay Stores](#). [Learn more.](#)
- See all items including those from other countries and regions.

Tools: [Saved searches](#) | [Want It Now](#) | [RSS](#) [Learn more](#)

This page was last updated: Oct-17 10:58. Number of bids and bid amounts may be slightly out of date. See each listing for international shipping options and costs.

[Vera Bradley](#) | [P90x](#) | [Xbox](#) | [Halloween](#) | [Ipad Touch](#) | [Popular Searches](#) | [New Pulse](#) | [EBay Reviews](#) | [EBay Stores](#) | [Half.com](#) | [Global Buying Hub](#) | [United Kingdom](#) | [Germany](#) | [Australia](#)
[Kijiji](#) | [PayPal](#) | [ProStores](#) | [Apartments For Rent](#) | [Books At Shopping.com](#) | [Tickets](#)

[About eBay](#) | [Announcements](#) | [Security Center](#) | [Resolution Center](#) | [eBay Toolbar](#) | [Policies](#) | [Government Relations](#) | [Site Map](#) | [Help](#)

Copyright © 1995-2009 eBay Inc. All Rights Reserved. Designated trademarks and brands are the property of their respective owners. Use of this Web site constitutes acceptance of the [eBay User Agreement](#) and [Privacy Policy](#).

eBay official time