

Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Programa de Posgrado en Ciencias Políticas y Sociales
Maestría en Comunicación

**De los diarios a las galerías: la fotografía
de nota roja de Enrique Metinides**

Tesis
Que para obtener el título de Maestro en Comunicación

Presenta
José Israel Rivera Terrazas

Asesora
Dra. Irma Lombardo García

México, Ciudad Universitaria, noviembre de 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

Aprovecho estas primeras líneas para manifestar mi más sincero agradecimiento a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por haberme permitido realizar mis estudios de maestría, ya que gracias al apoyo de estas dos instituciones pude realizar uno de mis más grandes sueños.

Asimismo, quiero externar toda mi gratitud a la Doctora Irma Lombardo García y a la Doctora Laura González Flores, quienes con su apoyo, su interés y sus consejos pude llevar a buen puerto esta investigación.

A la Doctora Susana González Reyna, al Doctor Felipe López Veneroni y al Doctor Vicente Castellanos Cerda también debo todo mi reconocimiento por haber contribuido a fortalecer estas páginas gracias a sus acertadas observaciones a lo largo de sus seminarios y en la revisión del borrador final de este trabajo.

Enrique Metinides, merece una mención especial, pues sin su ayuda, sus historias y su confianza esta tesis jamás hubiera podido ser. A él ofrezco mi más profunda admiración.

Buena parte de este logro pertenece a Martha Alvarez, mi amada compañera, quien en todo momento estuvo codo a codo conmigo y me impulsó a seguir adelante en aquellos momentos en los que creía haber perdido las riendas de mi proyecto.

Y a mis padres, Irma y Pepe, a mis hermanos, Mireya y Daniel, y a mis suegros, Martha y Guillermo, les agradezco por todo su cariño y por siempre creer en mí.

A todos, ¡mil gracias!

ÍNDICE

Introducción	5
CAPÍTULO 1. Análisis sociohistórico de la fotografía de nota roja	10
1.1 La aparición de la fotografía en la industria periodística contemporánea	13
1.1.1 El fotoperiodismo en el frente de batalla	14
1.1.2 La tecnología al servicio del fotoperiodismo	19
1.2 La nota roja, génesis y trayectoria de un género popular	23
1.2.1 Sensacionalismo en la prensa internacional	26
1.2.2 La prensa roja en México	31
1.3 En busca del reconocimiento social	41
CAPÍTULO 2. Enrique Metinides, el niño que quiso ser fotógrafo de cadáveres	45
2.1 Una biografía de frente y perfil	51
2.1.1 Un niño en la delegación de policía	54
2.1.2 “El Indio” encuentra a su fiel escudero	55
2.1.3 Su coqueteo con las revistas policiacas	58
2.1.4 Lo que tanto esperaba, su entrada a <i>La Prensa</i>	59
2.1.5 “El Niño” se enrola con los socorristas	61
2.1.6 “No hay fotógrafo sin suerte”	62
2.1.7 La costumbre de ver muertos	63
2.1.8 “El fotógrafo de prensa ya no tiene amigos”	64
2.1.9 Todo sea por una buena foto	64
2.1.10 Una estética basada en lo “diferente”	65
2.1.11 “El periodismo se traga a sus hijos”	68
2.2 Bitácora del “niño” que recorrió el mundo del arte	69

CAPÍTULO 3. La fotografía de Enrique Metinides en el mundo del arte	81
3.1 Una mujer atropellada en el mundo culto.	
Teorías que sustentan su entrada	83
3.1.1 Teoría Institucional del Arte	91
3.1.2 Campo y habitus	93
3.2 Estética en la obra de Enrique Metinides.	
Análisis iconográfico e iconológico	97
3.2.1 Adela Legarreta Rivas es atropellada por un Datsun Blanco sobre la avenida Chapultepec en la Ciudad de México	104
3.2.2 Un cable de alta tensión se suelta y golpea a un hombre que caminaba por la calle de Tacuba	113
3.2.3 Bertha Ibarra de Barrueto, una madre abandonada con su hijita, se ahorcó ayer en el Bosque de Chapultepec	120
CONCLUSIONES	128
BIBLIOGRAFÍA	135
ANEXOS	144

La fotografía, sin ser un género de arte propiamente,
tiene la capacidad peculiar de transformar todos sus
temas en obras de arte.

Susan Sontag

INTRODUCCIÓN

Aquella tarde, tras salir de la exposición *El teatro de los hechos* de Enrique Metinides en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en el año 2000, sus imágenes se agolpaban en mi cabeza, puesto nunca en mi vida, aún incipiente en el campo del arte, había visto imágenes como esas en un museo, y luego de escuchar el comentario que una señora hizo a su acompañante, diciéndole: “¡Esto no es arte!”, y dos grandes preguntas se fijaron en mi cabeza: ¿Por qué las fotografías de nota roja de Enrique Metinides se deslizaron de los diarios a los museos y galerías? y ¿Qué características poseen sus imágenes por sobre las de otros fotógrafos de prensa para ser tomadas en cuenta por los representantes del mundo del arte?

Con el paso del tiempo esta inquietud crecía, y fue en ese instante que supe que algún día tenía que resolver esa incógnita, de ahí nació la idea de realizar este trabajo académico, para averiguar más sobre este hombre, fotógrafo de cadáveres y desastres, y para responder esas dos incógnitas que surgieron varios años atrás. Ahora veo con gusto que mis preguntas rindieron frutos, porque presento ante ustedes esta tesis, resultado de dos años de investigación, que tiene como fin ampliar el debate en torno a la definición del arte, la inclusión de la fotografía, y sobre todo la que se dedica a los sucesos de sangre, como arte, y la elección de los artefactos que son tomados en cuenta por los representantes del mundo del arte, desde el punto de vista de los estudios en comunicación.

Antropológicamente, el hombre se comprende en su relación con los otros, pues es en las relaciones sociales donde afirma y distingue su identidad. En el desarrollo de esta experiencia, el ser social transforma activamente el mundo natural en el que vive para crear un orden que le es propio, y es ahí donde surgen los elementos formales que dan cuenta de la interpretación y de la procuración de sentido; es decir, el universo comunicativo, que es la base de toda relación humana, más allá del instinto y de la pura expresión emotiva.

“La comunicación”, dice Felipe López Veneroni, “conlleva en sí misma un modo de interpretación de la realidad, que impone o construye un marco no sólo de referencia, sino también de relación con el mundo, una suerte de filtro a través del cual se afina una óptica social que media entre el sujeto y el objeto a través de los símbolos propios de esa interpretación”¹. Por lo tanto, los modos de pensar, decir, conocer y actuar no son mecanismos instintivos o automáticos, son principios de mediación simbólica. Lo que quiere decir que en la acción social sobre el mundo “se interpone un complejo proceso de significación, que sobreimpone a la forma natural e inmediata de las cosas un orden de relaciones y una serie de secuencias y consecuencias, dentro de los cuales se va configurando el o los sentidos”².

Dicho de otra forma: la relación del ser social consigo mismo y con el mundo está mediada por elementos que el propio sujeto desarrolla a partir del conocimiento y la conciencia de su hacer, por los conceptos, nombres y designaciones que constituyen un universo de referencia simbólico, por el cual comprendemos y nos comprendemos en la realidad. Toda mediación simbólica adquiere determinadas “formas” que dan a los contenidos del proceso simbólico una estructura relativamente estable y objetiva y por lo tanto convencional: el lenguaje, el arte, la ciencia o la religión. “Estas formas suponen modos diferentes del significar, cada uno con sus propias reglas de procedimiento y su legalidad interna, y se ramifican como etapas diferentes de la significación, a partir de las cuales se configura un rostro peculiar del mundo y sus razones”³.

Es a partir de esta perspectiva que se quiere abordar la comunicación desde una faceta diferente a la que tradicionalmente se entiende y se estudia; es decir, desde el punto de vista de los medios y su uso como punto de partida y objeto de estudio del proceso de la comunicación. Lo que se busca con este trabajo es un acercamiento al concepto de comunicación como característica de

¹ F. López Veneroni, *La ciencia de la comunicación*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*, p. 13

las relaciones sociales y no como una demanda del desarrollo tecnológico industrial de ésta. Porque ya lo dijo Ernst Cassirer:

En el mundo humano encontramos una característica nueva que parece constituir la marca distintiva de la vida del hombre. [...] El hombre ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema “simbólico”. Esta nueva adquisición transforma la totalidad de la vida humana. Comparado con los demás animales ya no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad. [...] El hombre ya no vive solamente en un puro universo físico sino en un “universo simbólico”. El lenguaje, el mito, el arte y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica⁴.

El objetivo general que persiguió esta tesis fue:

Analizar las fotografías de nota roja de Enrique Metinides para comprender por qué más allá de su fin documental e informativo son también consideradas como obras de arte.

Los objetivos particulares fueron:

1. Interpretar las fotografías de Enrique Metinides para revelar su composición, su significación expresiva y su dimensión simbólica y narrativa, con la finalidad de hallar su valor estético.
2. Indagar más sobre la vida y obra de Enrique Metinides, este importante fotorreportero mexicano que durante cinco décadas dejó huella en la fotografía de prensa del país gracias a su estilo impregnado de un realismo sin igual.
3. Indagar sobre la razón por la cual la gente sigue con avidez las imágenes cruentas e impactantes de la nota roja; determinar qué las hace tan populares y qué papel desempeñan dentro de la sociedad.

⁴ E. Cassirer, *Antropología filosófica*, p. 47.

Se eligió a Enrique Metinides y sus imágenes como objeto de estudio para esta tesis porque representa un fenómeno muy peculiar, pues siendo un fotógrafo que dedicó 50 años de su vida a la nota roja, cuyas imágenes permaneció enclaustrado por mucho tiempo en cajas en su apartamento y en los acervos de las hemerotecas, presas del olvido y el silencio, de pronto fueron descubiertas por los las élites artísticas y las galerías más renombradas en el país para ser exhibidas en sus espacios y recibir con ello la atención y el reconocimiento que durante décadas les fueron negados. Su historia hace recordar el proceso por el cual muchos años atrás las fotografías de Eugène Atget fueron reinterpretadas por los surrealistas para ser convertidas en referentes de la historia de la fotografía mundial.

Otro elemento que quiero destacar es que conforme lean el contenido de este trabajo notarán que está escrita con un lenguaje ligero, fresco, incluso algunas partes están narradas en primera persona con la intención de trasladarlos a las situaciones a las que me enfrente y así construir un vínculo más estrecho con ustedes, los lectores, pero eso sí manteniendo ante todo la seriedad y el rigor académico que en un trabajo de esta naturaleza exige.

En el primer capítulo se hace un breve recorrido por el curso de la fotografía en la industria periodística contemporánea y posteriormente se habla sobre la génesis y la trayectoria de la nota roja, para terminar con un apartado en donde se explica el encuentro de ambas y su armoniosa relación. Mencionado, claro está, a los actores que permitieron su desarrollo y los pasajes más representativos de su historia.

El segundo capítulo está dedicado enteramente a Enrique Metinides. Aquí se cuenta su historia de vida, tratando de mostrar al lector todos los aspectos relacionados con sus gustos, su personalidad, su trayectoria y sus logros con la intención de mostrar al personaje sin velos ni biombos, sin mitos sino tal cual es.

El tercer capítulo es la piedra de toque de esta investigación. En este apartado se busca comprender las razones por las cuales la obra de Metinides se

adquirió aura y se coló al mundo del arte, y también se hace una interpretación de tres de sus imágenes más emblemáticas con la intención de desentrañar la incógnita relacionada con sus cualidades estéticas y artísticas. Para esta parte se echó mano de autores que para mí resultan fundamentales como Pierre Bourdieu, Hans-Georg Gadamer, Erwin Panofsky y George Dickie, sólo por mencionar algunos.

En fin, espero que disfruten de la lectura de esta tesis tanto como yo lo hizo al elaborarla y ojalá sirva para mover algunas fibras y continuar así con el debate en torno a la obra de Enrique Metinides y la definición el arte.

CAPÍTULO 1

Análisis sociohistórico de la fotografía de nota roja

Llegaron a publicar incluso una fotografía en tamaño ampliado del cadáver sin cabeza de mi madre. [...] Cada periódico parecía obligado a superar la vulgaridad del anterior.

Thomas Bernhard

La decisión estaba tomada, la ejecución se fijó a las 23:00 horas del miércoles 11 de enero de 1928. De nada valieron las súplicas durante el juicio, ni la campaña que emprendió su abogado en contra de la crueldad del castigo, los jueces la sentenciaron a morir en la silla eléctrica.

Ruth Brown Snyder (ver figura 1), y su amante, el vendedor de corsés, Henry Judd Gray, fueron conducidos desde sus respectivas celdas hasta “la casa de la muerte”, sección de la prisión de Sing Sing en Nueva York en donde se realizaban las ejecuciones. Y es que no podía ser de otra manera, la crueldad del crimen conmocionó a la opinión pública de aquella época, pues para cobrar un seguro de vida por 48 mil dólares que había contratado para su marido, Ruth Snyder, en complicidad con Henry Gray, asesinó a Albert Snyder, editor de arte de la revista *Motor Boating* de Queens, Nueva York, el 20 de marzo de 1927.

Después de asfixiarlo con cloroformo, lo estrangularon y lo golpearon salvajemente en la cabeza y el cuerpo. La coartada fue un supuesto robo, misma que la policía desechó de inmediato, porque la violencia con la que se cometió el homicidio no coincidía con el delito declarado por la esposa; en cambio, sí encajaba con el móvil de un crimen pasional.

El caso provocó tanto revuelo, que durante todo el año que duró el proceso, la sociedad estadounidense se mantuvo en vilo esperando la decisión de los

magistrados. Su veredicto convirtió a Ruth Snyder en la segunda mujer condenada a morir en la “freidora”.

Nadie se quería perder la ejecución, mucho menos el *Daily News*, el principal diario sensacionalista de Nueva York; era una excelente oportunidad periodística, así que envió a Tom Howard, fotógrafo de la agencia *Pacific and Atlantic Photos* y colaborador ocasional del tabloide, que se acreditó como reportero, ya que los fotógrafos tenían prohibido presenciar la ejecución, y como su rostro no era conocido por los guardias de Sing Sing, no tuvo problemas para ingresar.

Lo que nadie sabía era que Howard traía atada a su tobillo una cámara miniatura marca Georz, que a su vez estaba conectada a un cable que le permitía disparar desde el bolsillo izquierdo de su pantalón. Minutos antes de la ejecución, mientras Gray leía en silencio su biblia, Snyder gritaba y golpeaba desesperadamente los barrotes de su celda. La “viuda de hierro”, como la llamaron los diarios de la época, fue la primera en ser conducida a la sala de ejecución. Las celadoras la colocaron en la silla, la ataron de pies y manos y le colocaron una capucha, mientras ella, entre gemidos, rezaba.

“Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen”, fue lo último que alcanzó a decir antes de que 2 mil voltios de electricidad acabaran con su vida, y justo en ese instante, mientras ella agonizaba y se sacudía y se percibía el olor a carne quemada, Howard disparó su cámara.

“¡Muerta!”, decía al día siguiente el encabezado del *Daily News*, (ver figura 2) única palabra que acompañaba la foto que cubría por completo la primera plana y que dio la vuelta al mundo. “Ésta es quizá la exclusiva más importante en toda la historia de la criminología”, se ufanaba el diario en el pie de foto. Por este trabajo, Howard recibió 100 dólares, mientras que *The News* pasó a la historia como el primer diario en publicar una fotografía al más puro estilo de la de nota roja.¹

¹ La reconstrucción de este hecho se logró gracias la información obtenida en los artículos del *Daily News* “Application denied Ruth Snyder january 1928 chapter 52” de Jay Maeder, publicado el

Anécdotas como la referida dan cuenta de la fuerza de un género que durante dos siglos ha permanecido vigente en el gusto de los lectores, porque es innegable que del romance entre la fotografía y el periodismo han resultado fotografías poderosas, imágenes que trascienden más allá de las fronteras y el tiempo.

Y aunque en la actualidad es imposible pensar en un periodismo sin fotografías, la verdad es que no siempre fue así, tuvieron que pasar muchos años para que la relación entre ambos se consolidara, porque como en toda historia de amor, y esta no es la excepción, existieron factores que impedían su feliz unión: diferencia de clases, oposición de los padres, triángulos amorosos, celos, calumnias y traición, circunstancias que más adelante se expondrán y explicarán.

Aclarado todo esto, sólo resta iniciar con el relato de este idilio entre la fotografía y el periodismo, porque antes de conocerse, emprender una vida juntos y engendrar, entre muchos otros vástagos, al fotoperiodismo de nota roja –su hijo más extrovertido y audaz– ambos tuvieron una historia previa que es preciso contar.

de abril de 2000, [en línea] dirección URL: http://articles.nydailynews.com/2000-04-05/news/18138567_1_executed-death-row-clemency [consulta: 20 de abril de 2009] y “Ruthless Ruth” de David J. Krajicek, publicado el 25 de marzo de 2008, [en línea] dirección URL: http://www.nydailynews.com/news/ny_crime/2008/01/20/2008-01-20_ruthless_ruth.html [consulta: 20 abril de 2009]. Así como la ayuda del libro *New York Noir. Crime photos from the Daily News archive* de William Hannigan.

1.1 La aparición de la fotografía en la industria periodística contemporánea

La fotografía ingresó a las filas del periodismo con humildad, sin hacer ruido y casi sin hacerse notar. Empezó, como todo reportero que se inicia en el oficio, desde abajo, cubriendo los sucesos por otros rechazados y sin recibir crédito alguno por la información que generaba.

Al respecto, el fotógrafo portugués Jorge Pedro Sousa dice que las primeras fotografías de los periódicos del siglo XIX pueden considerarse como intrusas, porque el diseño de la prensa estaba basado en la letra. Al referir los inicios y el desarrollo del fotoperiodismo, el autor citado comenta que en ese tiempo los grabados y los dibujos eran la principal fuente de imágenes de los periódicos. Incluso, los grabadores tenían una mayor consideración profesional que los fotógrafos, pues era común, siguiendo esta jerarquía, que las fotografías se usaran únicamente como modelo para los grabadores, quienes firmaban las imágenes que ellos sólo reproducían.

Explica varias de las razones que impidieron la rápida incorporación de la fotografía a la rutina periodística, entre ellas la carencia de una base tecnológica para facilitar la publicación inmediata de las imágenes fotográficas, así como la reticencia de los dueños y directores de los diarios y revistas de sustituir el grabado por la fotografía:

De esta manera, su preferencia privilegiaría el dibujo de la fotografía en detrimento de la fotografía en sí, haciéndose eco de la polémica que los detractores del nuevo medio alimentaban casi desde su nacimiento. [...] No obstante, la información fotovisual tenía un lugar asegurado en la prensa. Por eso, las apariciones esporádicas de la fotografía en las páginas de los periódicos y revistas no hicieron más que abrir el camino hacia la información fotoperiodística sistemática y, de este modo, para una información más directa.²

Asimismo, la fotografía tuvo que luchar durante muchos años por su independencia respecto a la pintura, pues aunque nace a mediados del siglo XIX con la firme determinación de ser un medio que permitiera la reproducción

² J.P. Sousa, *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*, p. 55.

mecánica de la realidad visual, beneficiándose de los descubrimientos anteriores como la cámara lúcida y la cámara oscura, en sus inicios siguió fielmente las cánones estéticos y expresivos establecidos para la pintura:

El pictorialismo veía así la luz del día como un movimiento que buscaba la integración de la fotografía en las artes plásticas, a través de procedimientos más o menos forzados [...] Los pictorialistas consideraban que si la fotografía quería ser reconocida como arte tenía que ‘hacerse pintura’, por lo que exploraban fotográficamente los efectos de la atmósfera, del clima (nieve, lluvia, niebla) y de la luz (crepúsculo, contraluz). La fotografía de retrato por su parte, también va a copiar las poses forzadas y los escenarios que la pintura utilizaba.³

Los primeros fotógrafos, muchos de ellos pintores de oficio, consideraban que la fotografía era una extensión de la pintura y que eventualmente la sustituiría en el campo del arte. Con el tiempo se dieron cuenta de que ese fatal augurio no llegaría a cumplirse, al contrario, la pintura no sólo no desapareció, sino que con la ayuda de la fotografía pudo emanciparse del realismo. Incluso, afirma Sousa, los editores de los periódicos ordenaban “encuadrar las imágenes fotográficas publicadas en la prensa con bordes dorados y otros motivos, como si se tratase de la representación de una moldura”.⁴

1.1.1 El fotoperiodismo en el frente de batalla

El fotoperiodismo nació por la necesidad de validar los relatos periodísticos publicados en la prensa con imágenes más apegadas a lo que sucedía en el momento, imágenes que buscaban que el lector se sintiera más cercano a los hechos y de paso propiciar la denuncia social.

De ahí que para los fines de este trabajo, se entenderá como fotoperiodismo a la actividad que tiene como objetivo la realización de fotografías

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 25.

informativas, interpretativas o documentales para la prensa u otros proyectos editoriales relacionados con la producción de información actual. La labor del fotoperiodista, persona responsable de hacer esta toma, es mostrar lo que sucede en el momento, así pues debe combinar la creatividad y las habilidades técnicas para captar el suceso en una imagen que brinde la mayor información posible, teniendo que lidiar con ciertos obstáculos como la urgencia, la falta de un buen ángulo y la carencia de luz.

Vale la pena hacer un paréntesis para precisar que la palabra fotoperiodista, es un concepto genérico que engloba a otros términos como fotorreportero, fotógrafo de prensa o reportero gráfico. Si bien esos términos son muy comunes en el argot periodístico, se les atribuyen a personas que realizan una misma función. John Mraz en su libro *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta* asegura que existen diferencias significativas entre uno y otro término. Por ejemplo, aclara, mientras un reportero gráfico toma fotos para la prensa diaria un fotorreportero publica en revistas, lo que le impide estar cerca de la información que surge minuto a minuto. Asimismo, asegura Mraz, los fotorreporteros, a diferencia de los fotógrafos de prensa, realizan un trabajo mucho más profundo, requieren más imágenes, tienen mayor control sobre la conceptualización de un proyecto, tienen más posibilidades de intervenir en la edición y tiene mayor control autoral sobre las fotografías que produce.

Sin embargo, la dinámica actual del periodismo hace que la línea que traza Mraz se difumine, puesto que los fotógrafos cambian de papel según las condiciones concretas en las que se encuentren debido a que en ocasiones cubren más de una sección, ya sea porque es corresponsal de un medio, por apoyo a otra sección ante la falta de personal disponible o porque es el fotógrafo que está más cerca del acontecimiento, o colaboran para una sección diaria y para suplementos de distinta periodicidad que dependen de ese mismo departamento. Por lo tanto, un fotógrafo actualmente es fotorreportero, fotógrafo de prensa y reportero gráfico a la vez; es decir, un fotoperiodista en sentido amplio, por esta

razón en el presente trabajo se utilizarán de manera indistinta estos términos para nombrar a los expertos de la lente.

Retomando el tema de la evolución de la fotografía, Sousa señala que, aún sin considerarse propiamente como fotoperiodismo, desde 1842 fue utilizada como medio informativo, ya que *The Illustrated London News* usó un dibujo, hecho a partir del daguerrotipo realizado por Carl F. Stelzner donde registró las consecuencias de un incendio que destruyó un barrio de Hamburgo, Alemania, para ilustrar lo sucedido.⁵

The Illustrated London News nació en 1842 y es considerada como la primera revista ilustrada: “Su fundador, Herbert Ingram, afirmó en el primer número que la revista daría a sus lectores información continua de los acontecimientos mundiales y nacionales más relevantes, tanto sociales como políticos, con ayuda de imágenes variadas y realistas”.⁶

En Estados Unidos, la primera fotografía de un acontecimiento público fue realizada en 1844 y se trataba de un daguerrotipo de William y Frederick Langenheim, en donde se mostraba a una multitud reunida en Filadelfia con motivo de una serie de motines antimigratorios. De acuerdo con Sousa, la guerra entre México y Estados Unidos de 1846 a 1848 fue el primer conflicto bélico que contó con corresponsales, ya que los periódicos enviaron a sus fotógrafos y reporteros para registrar los hechos.

Fueron varios los factores que permitieron la consolidación del fotoperiodismo en los medios impresos. Uno de ellos fue que los editores de las publicaciones ilustradas se percataron de que los lectores también querían ser observadores de los acontecimientos. Se dieron cuenta de que era preciso estar cerca de los sucesos cuando éstos ocurrieran y, sobre todo, hicieron consciente la idea de que la fotografía poseía una carga dramática sorprendente, “la cual le sería principalmente otorgada por el hecho de que la cámara registra lo que es

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 36.

enfocado por el visor y, así, el observador tiende a intuir que si estuviese ahí vería la escena de ese mismo modo”.⁷

De la misma opinión es la fotógrafa Gisèle Freund quien dice:

Hasta entonces el hombre ordinario no podía visualizar los acontecimientos que ocurrían justo ante él, en la calle, en su ciudad. Con la fotografía la visión de las masas cambia, se abre una ventana sobre el mundo. Los rostros de los personajes públicos, los hechos que acontecen en el país o más allá de sus fronteras, devienen familiares. Con la ampliación de la mirada el mundo se reduce. La palabra escrita es abstracta pero la imagen es el reflejo concreto de un mundo en el cual todo puede ser visto.⁸

Otro de los factores que permitieron la evolución del fotoperiodismo en el siglo XIX fue el cambio de la temática fotográfica, cuando los fotógrafos comenzaron a apuntar sus cámaras hacia ceremonias protocolarias, accidentes, pero sobre todo a conflictos bélicos. Esta variación de tópicos influyó en gran medida en la configuración de las rutinas productivas y convencionales del fotoperiodismo.

En este punto debe destacarse la importancia de la guerra, porque se convirtió en el paradigma del fotoperiodismo, ya que la muerte y la devastación no fueron comprendidas en su crudeza por los lectores hasta su aparición en la prensa. Después de la fotografía, la guerra nunca más sería la misma, afirma Sousa, pues gracias a este medio “el observador sería proyectado hacia un mundo más próximo, más real, pero algunas veces también más cruel”.⁹

De la misma opinión es el periodista español Eric Casais, quien asegura que las imágenes derivadas de la guerra atrajeron una dimensión a la cual el público no estaba acostumbrado, les mostró “una estética de la condición humana en el trance de sus límites existenciales”.¹⁰

⁷ J.P. Sousa, *op.cit.*, p. 49.

⁸ G. Freund, *La fotografía como documento social*, p. 102.

⁹ J.P. Sousa, *op.cit.*, p. 51.

¹⁰ E. Casais, , “Fotoperiodismo y fotoarte” [en línea] *Sala de Prensa*, febrero de 2004, dirección URL: <http://www.saladeprensa.org/art531.htm> [consulta: 15 de abril de 2009].

Fue así que los dueños de las publicaciones y sus editores, aprovechando la coyuntura del gran número de conflictos desatados en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX y el desarrollo cada vez mayor de un público preparado para el consumo de imágenes fotográficas, comenzaron a cederle mayor espacio a la fotografía y a brindarle un mayor voto de confianza.

También es de destacar el interés que estos acontecimientos generaron entre los fotógrafos europeos y estadounidenses de la época, quienes en un principio movidos por la curiosidad que les generaba el registro de lo exótico que los impulsó a emprender largas expediciones en África, América del Sur y Oriente Medio, regresaron a sus lugares de origen para cubrir las eventualidades de la guerra.

Las fotografías de Roger Fenton, considerado como el primer reportero fotográfico,¹¹ realizadas durante la Guerra de Crimea (1853 - 1856), así como las imágenes captadas por otros fotoperiodistas incipientes durante la colonización de Argelia (1856 - 1857), las rebeliones en la India (1857-1858), la intervención británica en China durante las guerras del opio (1856 - 1860), el ataque de Prusia y Austria a Dinamarca (1864), la guerra de Secesión de Estados Unidos (1861 – 1865) y la guerra Franco-Prusiana (1870 – 1871) buscaron acercar a la gente a los acontecimientos para mostrarles las “verdades” de la guerra, dando rienda suelta a la estética de la proximidad.

Sin embargo, el aún rudimentario desarrollo de las tecnologías fotográficas se manifestó en contra de los primeros fotógrafos, y ejemplo de ello fueron los obstáculos a los que se enfrentó Fenton, “pues las fotografías de la Guerra de Crimea aparecidas en *The Illustrated London News* fueron publicadas en la prensa bajo la forma de grabados, a pesar de que esas fotos constituyeron el primer indicio del privilegio que el fotoperiodismo concedería a la cobertura de los conflictos bélicos”.¹²

¹¹ J.P. Sousa, *op.cit.*, p. 44.

¹² *Idem.*

De ahí deviene el otro elemento que permitió la consolidación de la fotografía en la prensa: las innovaciones tecnológicas que dieron lugar a una revolución total gracias al surgimiento de mejores materiales, reducción en el tamaño de los equipos y procesos de impresión más rápidos, económicos y convenientes.

1.1.2 La tecnología al servicio del fotoperiodismo

Todas las publicaciones en el mundo adolecían del mismo problema, no podían solucionar la dificultad que representaba la producción de las fotografías y su reproducción en el papel. Tuvieron que pasar varios lustros para que con la ayuda de las innovaciones técnicas las fotografías pudieran aparecer en las páginas de los diarios y las revistas de manera constante.

El daguerrotipo, que surge en 1839 de la mano de Louis-Jacques Mandé Daguerre, fue el primer proceso que logró popularidad inmediata en el mundo editorial; sin embargo, tenía un inconveniente, al producir una sola imagen sobre una placa de cobre su reproducción resultaba casi imposible, además de que requería largos tiempos de exposición, por eso era común que los grabadores utilizaran las imágenes creadas a través de ese método para reproducir los dibujos que posteriormente serían publicados en las páginas de los diarios.

Fue hasta 1851, con la llegada del colodión húmedo, técnica creada por el inglés Frederick Scott Archer, que la fotografía adquiere nuevas esperanzas. La difusión de los procesos negativo-positivo van a producir cambios en la cultura y en las rutinas profesionales, pues los negativos de colodión sobre vidrio, que se volvieron la tecnología dominante durante buena parte del siglo XIX, permitieron reducir los tiempos de exposición, lo que a su vez condujo a la conquista del movimiento y a la apreciación de detalles más finos en las imágenes.

Jesse Lerner señala que los procesos de placa húmeda se utilizaron hasta la década de 1880, fecha en la que fueron desplazados por la placa seca, “técnica

que era diez veces más sensible a la luz que las placas de colodión. Por primera vez era posible la manufactura de negativos que ya no necesitaban ser preparados personalmente por el fotógrafo”.¹³

En 1884 surge la película fotográfica en forma de tira, un invento de George Eastman y W. Walker, la cual facilitó el trabajo a los fotoperiodistas, porque se trataba de un material más fácil de manipular y de transportar que las placas de vidrio o metal. Un mayor avance se consigue cuatro años más tarde, en 1888, cuando Eastman inventa y fabrica la primera cámara *Kodak*. Fue entonces que la fotografía se convirtió en un medio de uso masivo, logró democratizarse permitiendo así la aparición de los fotógrafos amateurs.

En cuanto al proceso de impresión, fue con la aparición de la primera fotografía reproducida en *halftone**, o medio tono, en 1871, en el diario sueco *Nordisk Boktryckeri-Tidning*, que la fotografía supo de sus alcances, ya que a partir de 1880, año en el que esta técnica se generaliza, se comienza a vislumbrar la conquista de la fotografía sobre la prensa. Un claro ejemplo que hizo fue el anuncio que hizo a sus lectores *The New York Daily Graphic* el 4 de marzo de ese mismo año a sus lectores, cuando además de publicar su primera fotografía en *halftone*, aseguraba que a partir de ese momento las fotografías serían publicadas sin intervención del dibujo.

No obstante, para que la conquista se concretara tuvieron que pasar 30 años, porque “hasta ese momento, la introducción del *halftone* no había originado aún la transformación de las rutinas productivas anteriores. De hecho, la adaptación tecnológica al *halftone* era cara y podría contrariar los gustos y expectativas del público”.¹⁴

¹³ J. Lerner, *El impacto de la modernidad. Fotografía criminalística en la Ciudad de México*, p. 130.

* *Halftone* es una de impresión que permite formar imágenes mediante la distribución de puntos, los cuales varían en forma y superficie, pero mantienen una densidad uniforme, permitiendo que se cree la ilusión de un trazo continuo cuando se le mira a cierta distancia.

¹⁴ J.P. Sousa, *op.cit.*, p. 56.

En América, la competencia derivada de la cobertura de la Guerra de Cuba originó que a partir de 1898 se incentivara a las empresas periodísticas de Estados Unidos con una política de inversión que abarcaba la utilización del *halftone* y promovía definitivamente a la fotografía al estatus de *news médium*, dice Sousa.

En 1898, la fotografía tomó posesión definitiva de su lugar en la prensa, ya que para ese tiempo se publicaban regularmente 12 revistas ilustradas en Estados Unidos, 10 en Inglaterra, 9 en Francia y 7 en Alemania y Austria. Pero va a ser Francia, en el diario *Excélsior*, donde a partir de 1910 la fotografía periodística hace su verdadera aparición en los diarios, puesto que en este periódico entre 4 y 12 páginas estaban reservadas a la reproducción de fotografías de actualidad, usadas como medio de información y no como mera ilustración.¹⁵

También, en ese mismo año, se utilizó por primera vez en el *Freiburger Zeitung* de Alemania el rotograbado como proceso de impresión que permite tirajes con heliograbados en una rotativa. Sin embargo, no será hasta los años 20 cuando la fotografía se adapte real y definitivamente a las rutinas de la producción periodística.¹⁶

En México, el decano de las publicaciones ilustradas es *El Imparcial*, diario que vio la luz en 1896 y que dio gran relevancia a las imágenes. De acuerdo con Clara García los directivos del citado diario aprovecharon “el atractivo que para la mayoría de los lectores tenían las ilustraciones relativas o no a los textos presentados. No es de balde el subtítulo con el que apareció el periódico: ‘Diario ilustrado de la mañana’”.¹⁷

El Imparcial contaba con un departamento especializado de dibujo y, posteriormente, con uno de fotografía. Entre los dibujantes que participaron en el periódico se encontraban José Guadalupe Posada, José Clemente Orozco y

¹⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

¹⁷ C. García, *El periódico El Imparcial. Primer diario moderno de México (1896-1914)*, p. 115.

Carlos Alcalde, este último publicó diversos dibujos sobre batallas durante la Revolución, la fuga de Francisco Villa de la prisión en la Ciudad de México, la aprehensión de Francisco I. Madero en Palacio Nacional, así como varios accidentes de ferrocarril y automóviles, afirma la investigadora Clara García.

En nuestro país, dice Alberto del Castillo, las imágenes publicadas en los diarios durante el Porfiriato, dirigidas primordialmente a un público semianalfabeto, tenían un papel estratégico:

Las imágenes poseían una serie de significados para los lectores del Porfiriato pues podían certificar, comprobar una realidad; constituían una prueba de primer grado que no podía mentir. Era un documento que reflejaba, de la manera más fidedigna, una realidad. En este sentido, la fotografía avalaba la propuesta de difusión de los nuevos diarios sensacionalistas. Además, las fotos ocuparían un nexo estratégico con los mensajes morales y políticos que los nuevos periódicos dirigían a la población.¹⁸

El Imparcial publicó de manera sistemática fotografías periodísticas “no posadas” del día anterior, en donde se registraban corridas de toros, ceremonias políticas y cívicas, procesos judiciales y los vuelos de los primeros aviones y dirigibles, muchas de ellas impresas en su suplemento fotográfico semanal *El Mundo Ilustrado*.

“Sobresale la fotografía tomada en septiembre de 1907 del fusilamiento de los asesinos del general guatemalteco [Manuel Lisandro] Barillas, en el patio de la Cárcel de Belén; sobresale no sólo por su oportunidad, sino porque los fotógrafos de *El Imparcial* se previnieron para tomar esta imagen, colocando una plataforma sobre un poste del sistema eléctrico de la ciudad”,¹⁹ comenta García.

Jesse Lerner afirma que aquella fotografía se debe al ingenio de Agustín Víctor Casasola, quien después de ser avisado de que Bernardo Mora y Florencio Reyes Morales, los asesinos convictos del exiliado presidente de Guatemala, iban

¹⁸ A. Del Castillo y otros, *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el Porfiriato tardío*, p. 34.

¹⁹ C. García, *op.cit.*, p. 122.

a ser llevados frente al pelotón de fusilamiento fue capaz de sortear el veto a la prensa y obtener imágenes exclusivas del hecho.²⁰

Otros de los avances técnicos que merecen destacarse, fueron las apariciones del flash de lámpara inventado por Paul Vierköten en 1925, que sustituyó rápidamente al flash de magnesio. Asimismo, en 1929 aparece el sistema *réflex* de dos objetivos y en 1933 surge el sistema *réflex* de un solo objetivo, que es hoy día el más usado en el fotoperiodismo. Este sistema permitirá encuadres más exactos, facilitará el enfoque y ayudará al fotógrafo a que tenga una mayor concentración del tema.

Para 1930 se crea la cámara *Leica*, una máquina pequeña provista de objetivos luminosos e intercambiables que utiliza una película de 36 exposiciones, que le brinda al fotoperiodista mayor movilidad y comodidad, así como la posibilidad de obtener imágenes sin que los sujetos permanecieran sin mover durante varios minutos; es decir, la *candid photography*, imágenes sin pose y sin protocolo, mediante las cuales el fotógrafo pasa desapercibido, no tiene que usar constantemente el flash y puede explorar varios punto de vista.

Es así como en la década de los años 30 el fotoperiodismo ya se encuentra totalmente integrado en los periódicos de todo el mundo, convirtiéndose en uno de los medios informativos más importantes hasta nuestros días.

1.2 La nota roja, génesis y trayectoria de un género popular

Eran tiempos de modernidad y certidumbre, o al menos eso era lo que creían algunos ciudadanos en México luego de que Porfirio Díaz tomara las riendas del país en 1876 e instituyera orden, paz y progreso en un pueblo convulso y desigual que caminaba sin rumbo ni identidad desde que logró su independencia el 27 de septiembre de 1821.

²⁰ J. Lerner, *op.cit.*, p. 14.

Con el pensamiento positivista como cimiento, el Porfiriato estableció un nuevo régimen que alcanzó a todos los aspectos de la cultura, entre ellos a la economía, la política, la educación, la ciencia, el arte, al sistema judicial, pero también a la criminalidad.

“En el nuevo orden social que penosamente surgía de las cenizas del anterior, el crimen obtenía una nueva significación, no como síntoma de inferioridad y retraso de la población en su conjunto, sino al contrario, como prueba de la nueva modernidad emergente”,²¹ opina Lerner.

De la misma opinión es Alberto del Castillo, quien asegura que a finales del siglo XIX la prensa en la Ciudad de México ayudó a conformar una atracción muy fuerte por el crimen, los sucesos de horror y la figura de los delincuentes: “La prensa masiva fabricó la imagen de un criminal astuto y peligroso, cruel y sin escrúpulos, casi siempre proveniente de las clases populares, que fueron rebautizadas en la segunda mitad del siglo como ‘clases peligrosas’”.²²

Célebres son los casos en la prensa mexicana durante la segunda mitad de siglo XIX y principios del siglo XX de delincuentes como Jesús Arriaga, alias “Chucho el Roto”, Heraclio Bernal, el bandido generoso que mantuvo en jaque al Ejército porfirista o Francisco Guerrero, alias “El Chalequero”, asesino de mujeres y violador temible del barrio de Peralvillo y Río Consulado.

“La prensa popular alimentó a sus lectores con una dieta continua de historias criminales que reforzaban esta percepción. Estos casos que van del asesinato político a los crímenes pasionales y del robo anónimo a homicidios notorios, situaban la violencia en el centro de la experiencia urbana moderna”,²³ afirma Lerner.

La nota roja aparece formalmente como género informativo con la llegada de la prensa industrializada a partir del segundo cuarto del siglo XIX. Es pertinente señalar que en esta investigación se entenderá como nota roja todo suceso

²¹ *Ibid.*, p. 44.

²² A. Del Castillo, *op.cit.*, p. 38.

²³ J. Lerner, *op.cit.*, p. 45.

relacionado con hechos delictivos, accidentes, catástrofes naturales y eventos que provoquen alarma social, donde se manifiesta de forma dramática el dolor humano y propicia la actuación de policías, bomberos, paramédicos y protección civil. Actualmente, los diarios en su afán de sustraer de alguna manera la connotación negativa que socialmente se le ha otorgado a este tipo de información a lo largo de los años publican sus notas en secciones llamadas “Seguridad”, “Seguridad pública”, “Policía” o “Justicia”. Sin embargo, por ser un nombre que está fuertemente arraigado en la cultura nacional en este texto se le llamara nota roja a este género informativo.

De acuerdo con Irma Lombardo, investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, el término nota roja surge en 1889 cuando Manuel Caballero, considerado como el primer reportero mexicano, siendo editor de *El Mercurio Occidental* de Guadalajara, hizo que el joven que se encargaba de dar vuelta a la rueda de la prensa pusiera la mano pintada de tinta roja en todos los ejemplares que saldrían a la venta al día siguiente del suceso.

La nota de portada de aquella edición daba cuenta del asesinato del gobernador de Jalisco Ramón Corona cometido por un individuo llamado Primitivo Ron, por lo que se hizo creer a los lectores que el propio asesino había plasmado su mano ensangrentada sobre la primera plana del periódico que llevaban bajo el brazo:

El General Corona lo llevó como periodista áulico y fundó *El Mercurio Occidental* en donde se publicaba las cosas más graciosas, sensacionales, escalofriantes, tristes y alegres que allá se han dicho. Su información sobre el asesinato del excelente y malaventurado gobernador [Ramón Corona], hizo subir su periódico de manera descomunal para provincia. Y uno de los arbitrios que discurrió fue divertido: hizo que un muchacho que daba vuelta a la rueda de la prensa pusiera la mano empapada en tinta roja en todos los ejemplares que salían a la calle. Y los excelentes burgueses se horrorizaban pensando que Primitivo Ron (el asesino) en persona había colocado la diestra empapada de sangre del héroe, sobre la hoja que llevaba en el bolsillo.²⁴

²⁴ I. Lombardo, *De la opinión a la noticia. El surgimiento de los géneros informativos en México*, p. 87.

Fue mucho antes de que las notas de crimen y desastre en México adquirieran su color, cuando se gestó el periodismo sensacionalista en la prensa industrializada de Estados Unidos y Europa.

1.2.1 Sensacionalismo en la prensa internacional

En Estados Unidos el periodismo se desarrolla con más fuerza en tres ciudades principalmente: Nueva York, Boston y Filadelfia, urbes portuarias que desde la época colonial competían por ser la más importante del país. A partir de 1820, la Revolución Industrial generó un cambio radical en las rutinas sociales y productivas de la nación estadounidense. Provenientes de Europa, miles de inmigrantes europeos llegaron a estas tres ciudades, convirtiéndose en consumidores potenciales de la prensa incipiente.

En la década de 1830, aparece un tipo de prensa barata y popular: el *penny press* o prensa de penique o centavo, que más tarde imitaría el periodismo europeo. Este mismo año en Boston se publicaba un periódico barato de formato pequeño, creado por Lynde M. Walter, llamado *Transcript*, que se ofrecía por una suscripción de cuatro dólares anuales pagados por adelantado. En Filadelfia circulaba *The Cent*, propiedad de Christopher Columbus Conwell, y en Nueva York, en 1833 se podía leer por sólo dos centavos *The New York Morning Post*, el primer intento de crear un periódico económico en la ciudad.²⁵

Sin embargo, pese a varios esfuerzos, el diario que marcó el inicio de esta tradición periodística fue *The New York Sun*, creado por Benjamin H. Day en 1833. Este periódico que en su cabecera señalaba “It shines for ALL”,²⁶ es decir, el diario que “brilla para todos”, costaba un centavo, frente a los seis centavos que costaban los otros periódicos, y gracias a su popularidad a los seis meses de su aparición tiraba 8 mil ejemplares, casi el doble que su competidor más cercano.

²⁵ A. Pizarroso y J. Rivera, *Corazones de papel. Sensacionalismo y prensa del corazón en España*, p. 52.

²⁶ *Ibid.*, p. 53.

Su especialidad eran las noticias sensacionalistas, trataba la información política con un tono cómico y “fue el primero en aquel país en emplear la noticia policial, y su espacio local de sucesos criminales se convirtió en uno de los más populares”.²⁷ La popularidad del *Sun* generó rápidamente la aparición de algunos imitadores, como fue el caso de *The New York Morning Herald*, creado por James Gordon Bennett en 1835, luego de tres intentos de fundar un periódico propio.

Tomando algunas de las características de su antecesor, el *Herald* alcanzó un tiraje de 20 mil ejemplares en su primer año de vida, gracias a que publicaba la crónica detallada de los crímenes más sobresalientes. Su popularidad atrajo un gran número de anunciantes que abarrotaban buena parte de sus páginas.

Esta fórmula se mantuvo en las prácticas del periodismo estadounidense y alcanzó su consolidación con el cambio de siglo. Tradicionalmente se considera como la “Edad de Oro del Periodismo” al periodo que va de 1870 hasta la Primera Guerra Mundial, gracias a la intervención de dos figuras: Joseph Pulitzer y William Randolph Hearst.

Tras emigrar a Estados Unidos en 1864 para luchar en la Guerra Civil, Pulitzer, de origen húngaro, a tres años de su arribo, y ya con la nacionalidad estadounidense, tiene sus primeras experiencias periodísticas en el diario *Westliche Post* de San Luis, que se editaba en alemán. Posteriormente, luego de una breve incursión en la política, decide comprar en 1878 el periódico *Dispatch*, que se encontraba en bancarrota. Después se asocia con John Dillon, dueño del *Post*, y crea el *Saint Louis Post-Dispatch*, diario en el que “no faltó el sensacionalismo más vulgar, informaciones de crímenes, sexo, violencia, linchamientos y muerte que excitaban la morbosidad de los lectores”.²⁸

²⁷ M. Lara Klahr y F. Barata, *Nota[n] Roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, p. 33.

²⁸ A. Pizarroso y J. Rivera, *op.cit.*, p. 55.

Ya con varios años de experiencia, en 1883 decide comprar *The World*, diario matutino fundado en 1860 en Nueva York, al cual le aplicó la misma fórmula que le había dado éxito en el *Post-Dispatch*, convirtiendo a este periódico en uno de los más importantes de la ciudad en poco tiempo. A sólo un año de su relanzamiento alcanzó un tiraje de 60 mil ejemplares, e incluso superó al *Herald* en el rubro de contratos publicitarios. Gracias a Pulitzer se popularizó el término *yellow journalism* (prensa amarilla), ya que en 1896 el *World* comenzó a publicar las tiras cómicas de *Yellow Kid*, el primer personaje que protagonizó un comic, creado por Richard F. Outcault.²⁹

Pulitzer era el dueño absoluto del mercado periodístico en Nueva York; sin embargo, cuando creía que su reinado iba a ser eterno apareció William Randolph Hearst, un joven californiano, hijo del millonario George Hearst, dueño del *San Francisco Examiner*, que “llevó a extremos hasta entonces desconocidos el sensacionalismo periodístico”.³⁰

Cuando su padre fue nombrado senador por California en 1887, con sólo 25 años de edad, Hearst asumió la dirección del *Examiner*. Uno de los aciertos que lo llevó a la cima fue haberse rodeado de un excelente grupo de colaboradores e invertir en nueva maquinaria y en el mejoramiento de las técnicas de impresión.

Ya consolidado en San Francisco, Hearst decidió dar el salto a Nueva York para competir con Pulitzer. Gracias a la ayuda financiera de su madre compró *The New York Journal* en 1895 y, siguiendo la misma estrategia, se rodeó de los mejores periodistas de la ciudad, y estos no podían ser otros que los colaboradores del *World*. Esto trajo como resultado una rebatiña por el personal. El primero que abandonó a Pulitzer para seguir a Hearst fue Morril Goddard, el director de la edición dominical del *World*. Luego le siguió el dibujante Richard F. Outcault, quien se encargó de llevar a *Yellow Kid* al *Journal*.

²⁹ M. Lara Klahr y F. Barata, *op.cit.*, p. 34.

³⁰ A. Pizarroso y J. Rivera, *op.cit.*, p. 57.

Frente a esto, Pulitzer nombró a Arthur Brisbane como nuevo director de la edición dominical del *World* y contrató a George B. Luks como sustituto de Outcault para que siguiera dibujando la tira cómica de *Yellow Kid*: “Es decir, ambos periódicos, en feroz competencia, publicaban la misma tira cómica. Pero en 1897, Brisbane se pasó a Hearst, como director del *Evening Journal*, y Luks le siguió”.³¹

Poco a poco Hearst fue acabando con el imperio de Pulitzer. Pero fue con la Guerra Hispano-Estadounidense en 1898 que el poder y el sensacionalismo del magnate californiano alcanzó niveles insuperables:

La insurrección contra los españoles había comenzado en Cuba en marzo de 1895. La cercanía de los intereses norteamericanos propició una cobertura periodística muy completa a los acontecimientos [...] La *Associated Press* cubría bien los acontecimientos para la generalidad de los periódicos norteamericanos, pero otros, como el *World* o el *Journal*, tuvieron sus propios corresponsales [...] A pesar de todo, la crisis no podía ofrecer noticias todos los días. Los corresponsales se desesperaban muchas veces sin nada que enviar a Nueva York. Hearst había enviado allí al gran Richard Harding Davis, acompañado del dibujante Frederick Remington, pero en la primavera de 1897 no tenían nada que enviar y propusieron su regreso. Hearst telegrafió inmediatamente a Remington: “Permanezca en La Habana. Usted pone las imágenes, yo pongo la guerra”.³²

El modelo periodístico estadounidense tuvo que esperar varios años antes de que lograr permear en los diarios de Europa, pues a pesar de que en Inglaterra la libertad de prensa era una realidad desde finales del siglo XVII y en la década de 1850 desaparecieron los fuertes impuestos conocidos como *taxes on knowledge* (impuestos sobre el conocimiento) que convertían a los periódicos en artículos de lujo, y que en Francia, bajo el cobijo del Segundo Imperio, a partir de 1860 se desarrollaron nuevas formas de hacer periodismo, ambos países tuvieron que esperar hasta la segunda generación de la prensa de masas, que inicia en la

³¹ *Ibid.*, p. 58.

³² *Ibid.*, p. 60.

década de 1880,³³ para que el sensacionalismo se regodeara en las páginas de sus diarios.

En Gran Bretaña se puede empezar a hablar de un periodismo industrializado a partir de 1814 con la aparición de *The Times*, publicación que utilizaba el vapor para sus prensas, lo que multiplicaba su tiraje. El primer diario popular inglés fue *The Daily News*, dirigido por el novelista Charles Dickens y que vio la luz en 1846. Al respecto, Marco Lara Klahr y Francesc Barata escriben: “Era un periódico barato, con un lenguaje directo, destinado al gran público y enfocado en los problemas de esa clase obrera que el escritor había perfilado con crudo realismo en sus novelas”.³⁴

No obstante, la historia de la *penny press* comienza en 1855 con *The Daily Telegraph*, el primer diario británico al que se le podría considerar, al menos de manera relativa, como sensacionalista. Después del *Telegraph*, surgieron otros diarios que mantuvieron esa misma línea. Uno de ellos fue *Echo*, fundado en 1868 y tenía un costo de sólo medio penique: “El *Echo* era un periódico sin otra pretensión que la de entretener y, desde luego, causar sensación y captar lectores. El mundo político quedaba prácticamente excluido de sus páginas, que se ocupaban de crónicas ciudadanas, sucesos, cotilleos, etcétera”.³⁵

En 1865 surge *Pall Mall Gazette*, diario que 15 años después pondría de moda el reportaje y la entrevista en Gran Bretaña. “La irrupción en sus páginas de nuevas formas narrativas para tratar el suceso criminal se hizo evidente en 1885, con una serie de reportajes que denunciaban el tráfico de niños en Londres [...] Años después, Stead [director del diario] acabaría siendo juzgado y condenado por el mismo delito que su periódico había denunciado”.³⁶

T. P. O’Connor funda en 1888 *The Star*, periódico vespertino que siguió con avidez el caso de Jack “El Destripador”, y finalmente en 1896 nace *Daily Mail*,

³³ *Ibid.*, p. 54.

³⁴ M. Lara Klahr y F. Barata, *op.cit.*, p. 36.

³⁵ A. Pizarroso y J. Rivera, *op.cit.*, p. 63.

³⁶ M. Lara Klahr y F. Barata, *op.cit.*, p. 36.

propiedad de Alfred Harmsworth, futuro lord Northcliffe, que se erigió como el principal diario británico de la época:

El *Daily Mail* presentaba las noticias de manera que todos pudieran entenderlas sin necesidad de esfuerzos o reflexiones. Harmsworth pretendía que el periódico se centrara siempre en el *talking point*, es decir, tenía que buscar la información de aquel asunto del que todo el mundo hablara ese día. [...] En 1904, Harmsworth se lanzó a una nueva aventura periodística creando el *Daily Mirror*, periódico en el que predominaban las ilustraciones y que se vendía a medio penique. Llegó a circular el chisme de que Harmsworth, tras haber hecho un periódico para los que no sabían pensar, había hecho otro para los que no sabían leer.³⁷

En Francia y España los diarios sensacionalistas se inclinaron por las historias de los asesinos despiadados. *Le Petite Journal*, diario parisino de formato pequeño que comenzó a venderse en 1863 al precio de cinco céntimos, fue capaz de conquistar a las masas gracias a la cobertura que hizo del caso de Jean-Baptiste Troppmann, quien mató y enterró en un parque de la capital francesa a los siete miembros de la familia Kinch.

Mientras que en España, *El Resumen*, fundado en 1885, se puso a la delantera de la cobertura de la nota roja con la difusión del crimen de la calle Fuencarral en Madrid, “cuando en la madrugada del 2 de julio de 1888 fue encontrada muerta en su casa la acaudalada viuda Luciana Borcino”.³⁸

1.2.2 La prensa roja en México

A la par de estos acontecimientos, en México con la llegada de maquinaria de última generación, el surgimiento del *reporter* y el *reportazgo*, lo que es para nosotros ahora el reportero y el reportaje, y la adopción del “diarismo noticioso e informativo al estilo estadounidense, el cual destacaba la nota roja y hacía énfasis

³⁷ A. Pizarroso y J. Rivera, *op.cit.*, p. 64.

³⁸ M. Lara Klahr y F. Barata, *op.cit.*, p. 39.

en el amarillismo”,³⁹ la prensa industrializada del país daba el gran salto a la modernidad.

De acuerdo con Gerardo M. Silva, citado por Lombardo, fue el diario *El Federalista*, fundado por Manuel Payno y Gonzalo A. Esteva en enero de 1871 el que introdujo el *reportazgo*, con evidentes tintes de nota roja, en la prensa nacional, y desde entonces “las huellas de *El Federalista* fueron seguidas por casi todos los periódicos de importancia”.⁴⁰

Uno de sus trabajos más representativos, a consideración de Silva, fue el secuestro de don Juan Cervantes, publicado el 5 de julio de 1872 con el encabezado “Murmulllos. El acontecimiento de ayer. El plagio del señor Cervantes. Nuestros informes”,⁴¹ en donde se narra cómo tras salir del Teatro Principal, cuatro individuos lo interceptaron, amenazándolo con pistolas y cuchillos, y lo subieron con lujo de violencia a un auto, para después privarlo de su libertad durante ocho noches mientras exigían a la familia diversas sumas de dinero por su liberación.

Así mismo, da detalles pormenorizados de la investigación, de la aprehensión de los plagiarios e incluso de la ejecución de los delincuentes, siendo ésta una de las partes más impactantes del relato:

Bello se cubrió el rostro con las manos para recibir la descarga; Núñez, procuró cubrirse también, y Orta no hizo ningún movimiento, notándose que algunas lágrimas brotaban de sus ojos. El oficial que mandaba la ejecución dio la señal de hacer fuego a las cinco menos diez; se oyó el ruido unísono de la descarga, y los cuerpos cayeron en tierra bañados en sangre. Luego, se dio el tiro de gracia sucesivamente a Núñez y a Bello, haciendo saltar a éste la tapa de los sesos, y después de dos minutos a Orta.⁴²

Éste y otro sucesos, como la muerte de Benito Juárez o el incendio en Palacio Nacional, fueron cubiertos por *El Federalista* y por otros diarios como *El*

³⁹ I. Lombardo, *op.cit.*, p. 18.

⁴⁰ *Ibid.* p. 26.

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Ibid.*, p. 28.

Siglo Diez y Nueve (en su cuarta época que va de 1867 a 1896) y *El Monitor Republicano* (1844 - 1896), con quien compartía la cúspide de la prensa capitalina.

Sin embargo, fue con la aparición de *El Imparcial* el 2 de septiembre de 1896, diario fundado por Rafael Reyes Spíndola, con quién inicia formalmente la etapa del periodismo industrializado y profesional en México, ya que supo aprovechar la larga trayectoria periodística nacional gestada 30 años atrás. *El Imparcial*, dice Lombardo, pasó a la historia como el prototipo del periodismo moderno, por su tamaño tabloide, por su precio, sólo costaba un centavo, y por sus tirajes, ya que al imprimirse en la primera rotativa que se utilizó en México, una *Goss Straight Line*, traída desde Chicago, alcanzaba una edición de 50 mil ejemplares por hora.⁴³

El periódico *El Imparcial*, fue el primer diario moderno que se publicó en México; moderno por su vocación para transmitir noticias, para lo cual creó una organización humana que hizo surgir al reporter en México; moderno por la maquinaria empleada, la más avanzada de su tiempo; moderno porque abarató el precio del periódico, haciéndolo accesible a las grandes masas; moderno, en fin, por los altos tirajes que alcanzó y por el estímulo dado a los analfabetos para que dejaran serlo”.⁴⁴

Este diario encabezó a la llamada “prensa pequeña, prensa barata o periódico de los pobres”, publicaciones que difundían noticias que interesaban a un amplio número de personas, dándole un lugar a la párvula nota roja escrita con un lenguaje accesible, con un enfoque amarillista y acompañada de imágenes que ilustraban la narración. Los diarios tradicionales, surgidos varias décadas atrás, reacios a modificar sus contenidos y sus rutinas, así como los periódicos que vieron la luz por las mismas fechas y que competían de manera desigual por los lectores, criticaban fuertemente a este tipo de prensa.

Para hacerse de información escandalosa, los periódicos solían comprar las noticias diariamente, método que, dicho sea de paso, tenía un gran éxito entre la gente de bajos recursos, quienes podían ganarse unas monedas por la difusión de

⁴³ I. Lombardo, *op.cit.*, p. 18.

⁴⁴ C. García, *op.cit.*, p. 17.

una noticia acontecida en la capital. Ejemplo de ello es *El Noticioso*, fundado por Federico Mendoza y Ángel Pola Moreno, periódico que se dedicaba a publicar casos alarmantes y del que Lombardo extrae esta anécdota:

... Se presentó un “pelado”, envuelto hasta las narices en su cobija, y con el bulto en las manos, oculto a la altura del estómago. Y el mismo diálogo:

— Patrón, traigo una noticia. Cuánto me dan por ella.

— Pues hombre... Depende de la importancia. Diga usted...

Y el “pelado”, con la mayor sangre fría del mundo, se dirigió a una mesa, apartó su cobija, abrió las manos y dejó caer sus propios intestinos...

En una esquina, sin darse cuenta quién, le habían propinado soberbia puñalada...⁴⁵

Las noticias alarmistas también eran fundamentales en los contenidos de *El Imparcial*, incluso en el editorial titulado “La prensa sensacional es lamentable, pero necesaria”⁴⁶ el diario justificaba el sensacionalismo que imperaba en buena parte de sus textos y que marcaba un nuevo orden en el periodismo nacional. Es así como la incipiente nota roja encuentra un espacio en el quehacer periodístico de la época, para más tarde obtener su propia identidad y su consolidación como género informativo.

Al paso de los años la nota roja que ocupaba un lugar en primera plana junto con la información política más importante del momento, se refugió en las páginas interiores de los diarios como parte del corpus de una sección especializada, con fuentes informativas y estilo propio, hasta alcanzar su gloria en la segunda mitad del siglo XX, pese a que algunos diarios y grupos opositores se empeñaron en desaparecerla.

Ejemplo de este esfuerzo fallido por acabar con la nota roja fue el que emprendió *El Nacional Revolucionario*, después conocido simplemente como *El Nacional*, publicación surgida en 1929 bajo la dirección de Basilio Badillo, que más

⁴⁵ I. Lombardo, *op.cit.*, p. 123.

⁴⁶ A. Del Castillo, *op.cit.*, p. 35.

tarde se convirtió en el órgano oficial del recién creado Partido Nacional Revolucionario (PNR), y que en 1946 dio origen al Partido Revolucionario Institucional (PRI).

Al principio, los directivos de *El Nacional* quisieron aprovecharse de la popularidad que tenía la nota roja para atraer lectores y con ello garantizar su permanencia en el mercado, por eso en agosto de 1929; es decir, a sólo tres meses de haber visto la luz, decidieron sustituir la información gráfica, que se publicaba en la primera página de la segunda sección, por la nota roja.

Sin embargo, este cambio no duró por mucho tiempo, ya que *El Nacional* subsistía gracias al apoyo gubernamental que recibía y el partido en el poder no veía con buenos ojos a la información policiaca. Fue así que en marzo de 1930 los altos mandos del llamado “Diario de información política y social”, comenzaron los primeros intentos por eliminar la nota roja, o por lo menos atenuarla, pues “en poco tiempo había alcanzado tonos y proporciones escandalosos.”⁴⁷

Empezaron con esfuerzos muy tibios, poco convincentes, hasta que en diciembre de 1934, con Froylán Manjarrez a la cabeza del diario, cancelaron definitivamente de sus páginas la nota roja. Aunque a veces se enfrentaron a fuertes dilemas profesionales y éticos por la publicación de ciertos casos que eran de un gran interés periodístico, como la ejecución de Bruno Hauptmann en Estados Unidos, condenado a la pena capital por haber raptado y asesinado al hijo, de sólo un año con siete meses, del célebre Charles Lindbergh, el primer piloto aviador en cruzar el océano Atlántico sin escalas en mayo de 1927.

El investigador José Luis Gutiérrez Espíndola cuenta lo ocurrido:

Cuatro años antes, *El Nacional* había seguido con todo detalle el caso del secuestro y asesinato de Baby Lindbergh. Y lo hizo con toda espectacularidad, como correspondía a la fama del padre de la víctima y a un periódico que no tenía problemas de conciencia para darle vuelo a la información policiaca. Pero cuando Hauptmann fue conducido a la silla eléctrica, luego de un prolongado juicio, *El Nacional* ya había suprimido su nota roja bajo el principio de que era socialmente perniciosa y violentaba la ética periodística.

⁴⁷ J.L. Gutiérrez Espíndola, *Un diario para la Revolución*, p. 245.

¿Qué hacer, entonces, con la noticia de Hauptmann? Esa fue, quizás, la pregunta que se plantearon en la redacción del periódico la noche del 3 de abril de 1936. Imposible ignorar la noticia y no darle un lugar destacado.⁴⁸

Lo que hicieron aquella vez fue seguir su instinto periodístico, publicaron la crónica en la portada, a ocho columnas, pero precedida de una justificación larga y pesada del porqué de su decisión, de modo tal que cuando el lector terminaba de leerla probablemente ya no tenía ganas de continuar con el resto del texto.

Otro intento desafortunado por darle muerte a la nota roja fue el ocurrido en 1938 cuando el Sindicato Nacional de Redactores de la Prensa celebró su Primera Reunión Plenaria. Entre las varias ponencias presentadas una se manifestaba en contra de este género informativo por considerarlo dañino a los intereses de la vida en sociedad.⁴⁹

Aquella presentación del periodista Flavio Aguirre Cárdenas, que llevaba por título “La nota roja y el contagio mental”, se pronunciaba a favor de la formación de un estado de conciencia ético-profesional en los diaristas que permitiera una redacción de la información policiaca con un sentido de responsabilidad, esto como un primer paso, pues su verdadera meta era buscar su gradual decadencia hasta conseguir su total supresión.

En su artículo, Irma Lombardo señala que, si bien, Flavio Aguirre Cárdenas, aceptaba que las reseñas del delito ayudan a prevenir a la sociedad, consideraba que esa prevención es mínima si se comparan con los daños sociales que provocan. El periodista consideraba que la nota roja “estimula el morbo, excita pasiones o pone a flote de la conciencia emociones adormecidas, además despierta en los individuos predispuestos el deseo de sobresalir, mismo que sólo puede lograrse mediante la consumación del delito”.⁵⁰

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ I. Lombardo, “La primera plenaria del Sindicato de Redactores”, *unomasuno*, 9 de febrero de 1978, p. 18.

⁵⁰ *Idem.*

Pese a sus convicciones, Aguirre Cárdenas tenía muy presente el hecho de que esto era un ideal muy difícil de realizar, debido a que los lectores se embelesaban con las narraciones de sangre y delito, y los editores, ante las presiones de la competencia, solapaban su publicación. Fue así que los intereses económicos se encargaron de poner las cosas en su lugar y dieron a la nota roja un lugar privilegiado en la industria periodística nacional.

De la mano de Pablo Langarica en la gerencia y de José E. Campos en la dirección nace *La Prensa* el 28 de noviembre de 1928, primero conocido como el “Diario ilustrado de la mañana”, lema que tomó de *El Imparcial* tras su desaparición en 1914, y luego como “El periódico que dice lo que otros callan”. Desde sus inicios este diario puso especial énfasis en la nota policiaca, género informativo que ha marcado su destino y por el que se le reconoce.

Su primer número da cuenta de su inclinación innata hacia la tragedia y la violencia, tal y como se lee en el encabezado de una de sus notas: “Asalto en el camino a Puebla”. En aquel entonces su precio era de 10 centavos y presumía que entre su contenido se incluían cuatro páginas de rotograbado, porque su misión era consagrarse como el periódico de las mayorías.

En poco tiempo *La Prensa* logró ubicarse entre las publicaciones favoritas de la gente, hasta que tres años más tarde, la muerte de Langarica el 30 de octubre de 1931 en Los Ángeles, California, los condujo a una crisis financiera y a conflictos con el Presidente de la República en turno, Abelardo L. Rodríguez, quien relevó a Pascual Ortiz Rubio de 1932 a 1934, que terminaron con el cierre definitivo del diario el 25 de marzo de 1935.⁵¹

Obviamente, los trabajadores no se iban a cruzar de brazos frente a este hecho, habían dado parte de su vida para que el periódico creciera y lograra un lugar en el mercado, por eso decidieron montar guardia frente a las instalaciones del periódico ubicado en Humboldt 15 colonia Centro para evitar que el gobierno y

⁵¹ E. Espitia Macedo, *El periódico La Prensa en el sexenio de Vicente Fox (2000-2005). Estudio de caso: análisis de la trayectoria y del trabajo periodístico en La Prensa de Juan Soto durante el primer semestre de 2005*, p. 16.

algunos empresarios lo desmantelaran y con ello concretaran su total desaparición.

La espera duró cinco meses, hasta que el 19 de agosto de 1935 Lázaro Cadenas del Río, ya en la silla presidencial, decidió ayudarlos mediante la creación de una sociedad cooperativa que agrupaba a 400 trabajadores bajo la razón Editora de Periódicos S.C.L. (Sociedad Cooperativa Limitada) *La Prensa*, que con orgullo anunciaba su retorno en la edición de aquel día con la cabeza “Aquí estamos” a ocho columnas.⁵²

Tras la conformación de la cooperativa, *La Prensa* gozó de años prósperos, incluso mejoró su infraestructura, aumentó el número de trabajadores y cambió su sede a Basilio Vadillo 40 colonia Tabacalera, hasta que el 30 de junio de 1993, luego de 58 años de trabajar bajo esta modalidad, el periódico se privatizó, pasando a manos del grupo Impulsora de Empresas Periodísticas S.A. de C.V., todo esto durante el sexenio de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), y más tarde, el 31 de mayo de 1996, durante el gobierno de Ernesto Zedillo Ponce de León (1994-2000), se incorporó a las filas de la Organización Editorial Mexicana (OEM) propiedad de Mario Vázquez Raña.

Un año después del surgimiento de *La Prensa*, aparece *Argos* en 1929, revista quincenal policiaca, que en su número inaugural se describe como “una obra educativa, efectiva, desinteresada”.⁵³ Entre sus contenidos se cuenta un ensayo fotográfico titulado ‘El crimen del día’, que muestra los cadáveres del último crimen sin resolver; traducciones de cuentos de misterio de autores como Nick Carter y Edgar Allan Poe; textos didácticos sobre criminología; así como poemas de Luis G. Urbina y Amado Nervo y artículos de cine, deportes y artes.

Ya en 1932 comienza a publicarse *Detectives*, semanario sensacionalista dedicado a historias de criminales: “Los diseñadores [de esta publicación] solían cortar y mezclar fotografías para crear montajes sensacionalistas [...] La revista tenía una marcada tendencia antisemítica y xenófoba, contenía artículos como ‘El

⁵² *Ibid.*, p. 20.

⁵³ J. Lerner, *op.cit.*, p. 37.

peligro judío en México' y 'los judíos controlan la prostitución en México', esto último ilustrado con el dibujo de un amenazador hebreo calvo que se abalanza sobre una aterrorizada señorita".⁵⁴

En 1939 vio la luz *Seguridad Pública*, revista mensual dirigida a los agentes de policía, en donde además de entretenerlos con las historias de los asesinatos más célebres y una tira cómica sobre las aventuras de una radiopatrulla, los instruye a través de consejos sobre cómo examinar los objetos presentes en la escena del crimen, cómo realizar operativos y cómo está estructurada la academia de policía, además de artículos relacionados con la virtud, la ley y el orden: "En esta revista el uso de fotografías es más conservador, pues las imágenes van siempre separadas del texto y relegadas a una función ilustrativa secundaria. Predominan los retratos formales y las fotografías posadas".⁵⁵

Con el lema: "Señalar las lacras de la sociedad es servirla", aparece el semanario *Magazine de Policía* de *Excélsior* en 1940 y que en sus páginas "se mezclan libremente fechorías ocultas, curvas excitantes y representaciones gráficas *gore*. 'Invoqué al diablo y se me apareció', 'Asesinada de siete puñaladas' y 'Vine a vengarme', son los títulos de algunos artículos típicos".⁵⁶

Sobre *Magazine de Policía* Lerner escribe:

El esporádico reportaje *Fotocrimen* mezcla textos y fotografías para dramatizar un crimen ficticio, y proporciona pistas suficientes para que el lector atento descubra la identidad del perpetrador. Las fotonovelas que suelen aparecer en la contraportada (con fotografías de Adrián Devars) ofrecen, como el resto de los artículos, historias de matricidios, adulterios, violencia doméstica y trata de blancas. La narración en forma de historieta mezcla fotos y texto, lo cual permite el desarrollo del motivo del crimen, la representación del delito y la resolución del conflicto en el transcurso de una sola página.⁵⁷

⁵⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 82.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 83.

Ya en la década de los 50, con el ex fotorreportero de *La Prensa* Antonio “El Indio” Velázquez como director, aparece *Alarma*, semanario propiedad del empresario Alfredo Kawage Ramia. Sin embargo, “El Indio” no estuvo al frente por mucho tiempo, pues en 1951 sale de *Alarma* para lanzar su propia publicación: *Crimen*, y un año más tarde sus secuelas: *Guerra al Crimen* y *Jaque al Crimen!* Por esos mismos años aparecieron otros magazines como *Nota Roja*, *Al Servicio de la Ley* y *Prensa Roja*.

Es el 17 de abril de 1963 cuando nace la publicación de nota roja por antonomasia: *Alarma!*, revista creada por Carlos Samayoa Lizárraga que desde sus inicios se dedicó a alimentar el morbo y los instintos necrófilos y sádicos de un público ávido de historias de violencia y sangre. Esta publicación, que en su lema asegura decir “Únicamente la verdad!”, “adquiere con rapidez un público e incluso se procura una ‘estética’ al darle rienda suelta al amarillismo, al moralismo que no se toma en serio, a los linchamientos de la homofobia”.⁵⁸

Alarma! se ha caracterizado por llevar la nota roja hasta las últimas consecuencias. Todo en ella hace referencia a lo sangriento, empezando por su logotipo que busca dar la impresión de que fue trazado con un dedo manchado de sangre: “Sus titulares se vuelven célebres: ‘Violóla, matóla y enconstalóla’ o ‘El mujercito quiso pedir perdón pero ya estaba muerto’, y los estremecimientos verbales ilustran las fotos [...] En *Alarma!* se conjuntan el interés por asomarse a la mala suerte y la ‘voluptuosidad’ de lo horripilante”,⁵⁹ opina Carlos Monsiváis.

Con la cobertura de algunos sucesos como el de Las Poquianchis en 1960, el terremoto de 1985, los asesinatos del ex candidato priista a la Presidencia de la República Luis Donaldo Colosio en 1994 y del ex conductor de televisión Francisco Stanley en 1999 lograron ventas insospechadas y el aumento de su tiraje, generando incluso que el semanario comenzara a venderse en Estados Unidos, Francia, Holanda, Bélgica y Japón, aseguran en su página de internet.

⁵⁸ C. Monsiváis, *Los mil y un velorios*, p. 42.

⁵⁹ *Idem.*

En 1986, durante el sexenio de Miguel de la Madrid, dejó de editarse, “por cuestiones ajenas a su contenido editorial”,⁶⁰ indican, hasta que en 1991 volvió a publicarse, pero ahora con el nombre de *El Nuevo Alarma!* y bajo la dirección de Miguel Ángel Rodríguez Vázquez. Pero eso sí, manteniendo lo que para Juan Carlos Aguilar García es su sello distintivo: “Fotografías extremadamente crueles. Son bofetadas al inconsciente que nos recuerdan nuestra fascinación por la muerte. Cuerpos calcinados, mutilados, ¡sin rostro! Todo a página completa y con el mayor acercamiento posible”.⁶¹

1.3 En busca del reconocimiento social

¡¡¡Malolientes!!! Con ese adjetivo llamaban a los fotógrafos de comienzos del siglo XX. Dicho apelativo, señala Jorge Pedro Sousa, se deriva de que en aquella época todavía trabajaban con flashes de magnesio, que al ser quemado despedían una luz irritante y un humo nauseabundo que hacía que la gente se apartara de inmediato de los fotógrafos.

Tuvieron que pasar muchos años para que los fotoperiodistas lograran una identidad propia y el reconocimiento profesional y social tan anhelado, pues al principio ni ellos mismos se veían como un gremio capaz de realizar un trabajo respetable. Esta mala fama tenía que ver, en buena medida, con el hecho de que los fotógrafos fuesen frecuentemente hombres rudos, fornidos y sin preparación, escogidos más por su fuerza física que por su creatividad o sus habilidades técnicas, ya que los primeros equipos eran muy pesados y difíciles de trasladar, lo que impedía su fácil acceso a los lugares donde se generaban las noticias.

Aunado a la poca consideración profesional que tenían, ya que como se comentó páginas atrás, los grabadores y dibujantes tenían mayor jerarquía en los periódicos, porque representaban la principal fuente de imágenes. Por eso, los

⁶⁰ Dirección URL <http://nuevoalarma.com.mx> [consulta: 22 de abril de 2009].

⁶¹ J.C. Aguilar García, “La roja” en *Cuartoscuro*, número 96, julio-agosto de 2009, p. 37.

primeros fotógrafos no se veían como fotoperiodistas, pues no existía un cuerpo profesional autónomo que los identificara.

“No sería hasta la última década del siglo XIX, gracias al surgimiento de la prensa popular, de la que resultó la contratación de fotoperiodistas a tiempo completo por parte de Pulitzer y Hearst, cuando el profesionalismo fotoperiodístico comenzó a emerger”,⁶² explica Sousa.

Los conflictos bélicos ayudaron a elevar la producción fotográfica en la prensa, permitiendo que los fotógrafos de estudio abandonaran su lugar de trabajo y con ello su estatus de pequeñoburgueses para cubrir las inclemencias de la guerra. No obstante, esto también generó impresiones negativas entre los diarios de élite y los lectores, ya que el uso de imágenes inventadas o trucadas por parte de los periódicos de Pulitzer y Hearst, principalmente, contribuyeron a que las publicaciones más importantes, y más conservadoras, retrasaran el ingreso del fotoperiodismo a sus filas.

Pese a eso, la entrada de la fotografía en la industria periodística era inevitable, debido al aumento de personas que querían ejercer el fotoperiodismo y el creciente interés de los diarios de publicar las imágenes generadas por ellos. Esto propició un cambio en las rutinas editoriales, porque las fotografías ya no fueron más imágenes aisladas, ahora el texto se articulaba con las fotos para construir un mosaico que permitiera contar la historia de manera más eficaz, acercándose cada vez más a una definición más clara de lo que debería ser el fotoperiodismo.

Con la llegada de la década de 1920 aparecieron los primeros fotorreporteros modernos y con ellos el reconocimiento de la profesión. Siendo notables los nombres de Felix H. Man y Erich Salomon, sobre todo éste último considerado el padre del fotoperiodismo moderno, porque es con él con quien nace la *candid photography*; es decir, la fotografía viva y, a veces, llena de humor, dejando atrás las poses y los protocolos.

⁶² J.P. Sousa, *op.cit.*, p. 49.

Salomon, de origen alemán, era un licenciado en Derecho que decidió cambiar los litigios por la cámara fotográfica. Era un hombre astuto y extrovertido, pionero en el uso de máquinas de pequeño formato y en disparar en interiores sin el uso del flash, rasgos que contribuyeron a romper con la idea de que el reportero fotográfico era un trabajador obtuso cuya única función era obtener una fotografía nítida. Pero Salomon no era el único con estas características, como él había otros fotógrafos más que contribuyeron a conquistar el respeto y el reconocimiento hacia el oficio, y en esto ayudó que “los nuevos fotoperiodistas eran personas educadas, muchas veces aristócratas o burgueses que, aunque arruinados, mantenían un elevado estatuto social, fuerte presencia y posición”.⁶³

En México, los fotorreporteros tuvieron su gran oportunidad con la Revolución de 1910. Fue con este hecho que destacaron personajes como Ezequiel Álvarez Tostado, Agustín Víctor Casasola, Antonio Garduño, Jerónimo Hernández, Manuel Ramos, Víctor León, Luis Santamaría y Adrián Hernández.

Es sobre todo el trabajo de los hermanos Casasola (quienes al principio tenían que complementar su trabajo como fotoperiodistas retratando en bodas y proyectos de obra pública) una pieza clave para abrir una brecha hacia el reconocimiento y consolidación del trabajo fotográfico con la creación de la Asociación de Fotógrafos de Prensa en 1911 y posteriormente con la fundación de la Agencia Mexicana de Información Gráfica en 1912.⁶⁴

También resulta significativa la presencia en el País de figuras como Edward Weston y Tina Modotti en los años 20, quienes propiciaron la valoración de la fotografía en el medio intelectual mexicano. Se suman también los trabajos de Manuel Álvarez Bravo, Enrique Díaz, Héctor García, Nacho López, Enrique Bordes Mangel y sobre todo de Faustino del Castillo y Francisco Souza, mejor conocidos como los hermanos Mayo, quienes llegaron a México en 1930 como

⁶³ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁴ H. Musacchio, “Apuntes para un árbol genealógico” en *Fotografía de Prensa en México. 40 reporteros gráficos*, p. 88.

exiliados tras la Guerra Civil Española, armados con cámaras Leica y telefotos, contribuyeron a darle al oficio un tono profesional.

“Con todos ellos, el fotógrafo de prensa, hasta entonces anónimo, empieza a obtener el crédito que merece su trabajo. La pelea por ese reconocimiento se prolongará hasta fines de los años setenta, cuando parece ya indiscutido el derecho de los fotógrafos a ver su nombre impreso junto a sus obras”,⁶⁵ comenta Musacchio.

Hasta ahora hemos seguido los caminos que permitieron la consolidación del fotoperiodismo y de la nota roja, así como las veredas que propiciaron su encuentro. En el siguiente capítulo nos adentraremos en la vida de su hijo pródigo: Enrique Metinides, el fotorreportero autodidacta que dedicó su vida entera a registrar la tragedia y el dolor humano en la Ciudad de México.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 92.

CAPÍTULO 2

Enrique Metinides, el niño que quiso ser fotógrafo de cadáveres

Para Metinides la vida es un accidente a punto de ocurrir.

Geoff Dyer

Doce horas con tres minutos. La puerta se abre de golpe y detrás de ella, sin un gesto, sin una sonrisa, posa su mirada profunda sobre mi rostro y alarga su mano derecha para estrechar la mía: “¡Vaya, tú sí eres puntual! ¡Pásate y siéntate!... ¿De qué quieres hablar?”.

Con un dedo, Enrique Metinides me señala una de las sillas de su comedor, a la vez que él se acomoda en el asiento del lado opuesto. Durante algunos segundos no dice nada, sólo me mira, se mantiene a la expectativa. Es hasta que le pido que me cuente sobre su incursión en la fotografía de prensa que rompe el silencio, y ¡vaya de qué forma! Es como si de pronto le hubieran apretado el botón de “encendido”.

Metinides sonrío, manotea, se exaspera, se levanta de su lugar y se dirige a los diferentes revisteros que tiene ubicados en sitios estratégicos en su apartamento en donde guarda con escrupuloso cuidado los artículos publicados en todo el mundo que elogian su trabajo, como la entrevista que le realizó la revista alemana *Der Spiegel* en 2004 o el artículo que le dedicó el diario *The New York Times* en 2006. Toma un catálogo y luego otro y luego una revista y luego otra, los hojea sin parar de hablar, y cuando observa una foto que le llama la atención, hace una pausa en el relato original para contar con lujo de detalles la anécdota de aquella imagen que sostiene entre sus manos, para después regresar a la historia que dejó pendiente.

La pasión por el oficio que lo arropó desde su infancia lo absorbe, lo posee. Pero eso sí, las palabras que emanan de su boca siempre se articulan para darle

forma al mismo discurso que “El Niño” reproduce una y otra vez independientemente del foro para el que habla. Las anécdotas que me contó aquella tarde del sábado 20 de noviembre de 2010 en su apartamento ubicado en la colonia San Pedro de los Pinos de la Ciudad de México se escucharon casi en el mismo orden como las relató en un encuentro que sostuvo con cerca de 30 personas en el Gimnasio de Arte y Cultura, un espacio independiente que tiene por objetivo impulsar la educación artística.

Aquella noche del 11 de noviembre de 2010, un cartel anunciaba el evento con grandes letras amarillas y rojas: “Legendario fotógrafo de Nota Roja con una trayectoria de 50 años cubriendo crímenes, accidentes y casos policíacos en la Ciudad de México” (ver figura 3). Usaba una playera gris de cuello alto, pantalones grises en un tono más oscuro, zapatos negros y chamarra de piel del mismo color. En su mano derecha traía un portafolios, también gris, de donde sacaba las fotografías ordenadas cronológicamente que le sirvieron para narrar su trayectoria fotográfica.

Relato que se repite sin parar, el mismo que se lee en todas las entrevistas y notas informativas dedicadas a su vida y obra. Los mismos chistes, los mismos datos curiosos, el mismo énfasis en las fotografías que se han vuelto sus consentidas, las mismas quejas hacia el oficio que ama y odia casi con la misma intensidad. Metinides se mueve dentro de un circuito sin desviaciones, ha construido un escenario en el que sostiene su leyenda personal; un mundo que, además de brindarle confort y seguridad, le permite el regodeo constante de su historia de vida.

De eso es fiel reflejo su hogar, un apartamento pequeño, limpio y ordenado, que también cumple funciones de museo y hemeroteca. Para darle certeza a sus palabras Metinides echa mano de sus múltiples colecciones, y para ello me conduce de un punto a otro de la casa. Yo aprovecho el tour improvisado para identificar cada uno de los detalles descritos en los periódicos y revistas, datos que utilizo a manera de catálogo.

Y sí, todo es cierto: ahí están las cortinas cerradas de la sala y las luces encendidas a pesar de que afuera hay un sol espléndido; los tres televisores enormes, de entre 40 y 54 pulgadas, uno en la sala y dos en la recámara, y las cinco videocaseteras VHS conectadas a ellos, listas para grabar a la hora que sea los más sorprendentes casos de ejecuciones, desastres naturales, accidentes y atentados de todo el mundo, “porque como ya no cubro los accidentes”, comenta, “ahora sólo los grabo”, privilegio que le otorga el tener el menú más amplio que ofrece uno de los sistemas de televisión de paga, así como escenas de películas, porque “no me lo vas a creer”, me dice, “También me encanta grabar las partes más impactantes de una película de acción, los choques, las balaceras, las persecuciones; tengo un montón de casetes con pedazos de películas”, y para demostrarme que no miente toma uno de los videocasetes que tiene apilados sobre una cómoda, lo introduce en uno de los aparatos y presiona “play”, lo que se reproduce en el televisor es una escena de Duro de Matar (Die Hard), protagonizada por Bruce Willis.

En su recamara, guardados en roperos y encimados sobre mesas de centro y sobre el suelo, Metinides atesora decenas de álbumes con recortes de los casos más sobresalientes de la nota roja de todos los días. Por tema, va formando colecciones con recortes de notas periodísticas y sus imágenes publicadas en periódicos como *La Prensa*, *El Gráfico*, *unomasuno* y *Metro* que coloca en estos libros que él mismo numera y rotula para mantener un registro más eficiente de los hechos. Así, entre sus series están los casos de la niña Paulette Gebara ocurrido a principio de 2010, el atentado contra las Torres Gemelas de Nueva York del 11 de septiembre de 2001, y que dicho sea de paso a Metinides le hubiera fascinado cubrir: “Ese evento era para mí”, afirma, y una gran colección sobre ejecutados por bandas del narcotráfico que ordena por ciudad, pues de esta forma puede ubicar a los “Asesinados en Acapulco”, “Asesinados en Chihuahua” o “Asesinados en Morelia”, según se lee en las portadas.

En este mismo espacio, también guarda álbumes con todas los trabajos periodísticos que han hecho sobre él en la prensa nacional e internacional, así

como las fotografías que varios de sus compañeros de profesión le tomaron en acción: acercándose a las llamas de un gran incendio, pecho tierra para captar desde un ángulo distinto el cuerpo inerte de un asesinado en la vía pública, corriendo para evitar que una barda de concreto que se desploma le cayera encima o sentado esperando a ser tendido en una ambulancia tras haber sufrido un infarto en plena cobertura periodística. Esas son sus medallas al mérito, éstas y sus diplomas de primer lugar ganados en diversos concursos de fotografía.

Su apodo de “El Niño” lo tiene ganado a pulso, pues como todo párvulo que quiere agradar a los demás, Metinides no resiste el impulso por mostrarme el resto de sus “juguetes”. Para esto regresamos a su estancia. Frente al sofá está su colección de ranas modeladas con todo tipo de materiales: porcelana, plástico, pasta, felpa, cristal... animales que para él son un símbolo de buena suerte. Y arriba de éstas una docena de máscaras. A ambos lados de su enorme televisor, están las torres donde guarda sus películas en formato DVD. Una recopilación impresionante de cine de todos los géneros; ahí están todos los filmes realizados por Cantinflas, Tin Tan, Los Hermanos Marx, El Gordo y el Flaco y Charles Chaplin, pero sobre todo destaca su colección de cine de acción integrada por Eliot Ness y Al Capone, James Bond, Rambo, Rocky Balboa, El Hombre Araña y Superman, entre muchos más.

A un lado de la puerta principal, dentro de una vitrina, conserva cerca de 30 imágenes de la Virgen de Guadalupe, de quien es devoto y a quien le debe haber salido ileso de todos los desastres de los que fue testigo presencial: “Yo no salía a trabajar si no traía en mi cartera a la Virgen de Guadalupe, me ayudó como no tienes idea, me salvé de muchísimos accidentes gracias a ella”, explica.

Y en un cuarto de 3 por 4 metros aproximadamente, a un lado del comedor, se halla la joya de la corona, su colección principal: un pequeño ecosistema integrado por poco más de 3 mil piezas, en su mayoría juguetes, relacionados con los servicios de emergencia y el mundo del hampa, colocadas sobre estantes, repisas y mesas de centro que apenas permiten circular por la habitación. Hay de todo, desde pequeñas ambulancias, patrullas, carros de bomberos y muñecos de

acción, pasando por trofeos y la edición especial del boleto del metro que conmemora el centenario de la Cruz Roja Mexicana, hasta los guantes que le envió un bombero español y varios casquillos percutidos que recogió del suelo de la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco luego de la masacre del 2 de octubre de 1968. Colección que ha ido creciendo gracias a la colaboración de colegas y admiradores.

En el mundo de Metinides no hay espacio para los libros, salvo que hablen de su obra o que de alguna manera estén relacionados con ella, como ocurre con las novelas *Twin time: or, how death befell* de Verónica González y *El gran vidrio* de Mario Bellatin, ambas publicadas en 2007 (ver figuras 4 y 5). Textos que no ha leído, pero que conserva en su archivo, porque en sus portadas están impresas imágenes suyas, y que según dice, nadie le pidió permiso para su publicación.

Sobre concursos y muestras fotográficas no sabe gran cosa ni está interesado en conocer; tampoco sabe mucho sobre los próceres de la fotografía ni mucho menos de los fotógrafos contemporáneos que están llamando la atención en el mundo del arte. Cuando se le pregunta acerca de los fotógrafos que admira sólo alcanza a responder que Arthur H. Fellig “Weegee”, y eso a fuerza de repetición debido a la incesante comparación que hace la crítica internacional sobre ambos, los hermanos Casasola y sus maestros, los fotorreporteros Antonio “El Indio” Velázquez, Benjamín Ruiz y Agustín Pérez Escamilla.

En confianza, Metinides es bromista y dicharachero, le gusta llevar el hilo de la conversación, por eso contradice e interrumpe a cada momento, y cuando un tema no le gusta o lo desconoce responde con sorna y parquedad. Así ocurre, por ejemplo, cuando se le pregunta sobre su cualidad de artista, a lo que “El Niño” responde: “Yo no sé, yo acabo de llegar”. Aunque siempre que llegaba a una cobertura procuraba que sus fotografías fueran “algo artísticas, con más categoría”, y admite, con una sonrisa traviesa en el rostro, que le emociona que representantes de los medios nacionales e internacionales lo busquen para dedicarle un espacio en sus publicaciones o programas de televisión.

Ahora, este septuagenario que hizo de la tragedia ajena un estilo de vida; que no cuenta con estudios especializados (ya que apenas terminó la secundaria); desempleado desde 1994; divorciado (tiene tres hijas, cinco nietos, dos bisnietos); precursor de todo un estilo en la nota roja; hombre que le teme a salir de noche, a las alturas y a morir quemado; sujeto constante de entrevistas y exposiciones alrededor del mundo, pasa sus días encerrado en casa, entre fotografías propias y ajenas y recuerdos remendados. Ordenando y reviviendo una y otra vez las cerca de 14 mil imágenes que capturó cuando era niño y otras tantas de las 50 mil que el periódico no se quedó y retratando a su familia, acompañado siempre por las voces de los socorristas, que a manera de melodía, reproduce su viejo radio de policía con el que solía captar los sucesos que cubría y que ahora enciende casi todos los días. Esperando una nueva oportunidad para contar, a quien así lo desee, su épico relato.

* * *

Durante cerca de 50 años, Enrique Metinides “El Niño”, alimentó con sus imágenes de sangre y desastre la curiosidad de un público ávido de historias truculentas. Accidentes, asesinatos, desastres naturales y suicidios son la especialidad de este fotógrafo autodidacta que sin proponérselo ha conseguido lo que muchos otros fotógrafos desean con todas sus fuerzas: exponer su trabajo en museos y galerías de renombre internacional.

Lo que a continuación se presenta es un recorrido por algunos de los pasajes más representativos de la vida de Metinides que nos ayudarán a comprender el origen de la pasión de este fotorreportero por el drama y el desastre y el surgimiento de su estilo y su estética tan particulares, características que transformaron la forma de mirar y cubrir los hechos de sangre, que lo convirtieron en el decano de los fotorreporteros de nota roja y que lo acercaron con los representantes más elevados del mundo del arte.

La redacción de esta biografía se logró mediante la recopilación de información obtenida a través de una conferencia en la que Metinides participó el 11 de noviembre de 2010 en el Gimnasio de Arte y Cultura ubicado en la colonia Roma de la Ciudad de México, dos entrevistas que sostuve con “El Niño” los días 20 de noviembre y 4 de diciembre de 2010 en su apartamento en la colonia San Pedro de los Pinos, también en el Distrito Federal, y de su autobiografía publicada bajo el título *El teatro de los hechos* (Ortega y Ortiz Editores en colaboración con el Gobierno de la Ciudad de México), texto coordinado y editado por Fabrizio León, Alfonso Morales y Mauricio Ortiz en el año 2000.

2.1 Una biografía de frente y perfil

Corre el año de 1934, tras el desastre que dejó la Gran Guerra y en medio de una crisis financiera de consecuencias atroces el mundo pasa sus días en una tensa calma. Las dictaduras modernas crecen y se asientan en Europa, en Italia Benito Mussolini tiene bien sujetas las riendas del régimen fascista y Adolf Hitler, al frente del Partido Nazi, se erige como Jefe de Estado de Alemania, terminando así con la Republica de Weimar, una democracia parlamentaria establecida luego de la Primera Guerra Mundial. La humanidad está sentada sobre un polvorín a punto de estallar.

Son épocas de desconcierto, de nacionalismo exacerbado, de excitación y carestía, y pese a ello, la sociedad aún tiene ganas de rendir un homenaje a la libertad expresada a través de las palabras. Muestra de ello es el reconocimiento que la Academia Sueca hizo al escritor italiano Luigi Pirandello, autor de *Seis personas en busca de autor*, *Así es (si así os parece)* y *Enrique IV*, entre muchas obras más, otorgándole el Premio Nobel de Literatura.

Pero también, ese mismo año, la sociedad despide a una de sus más célebres mujeres: Marie Curie, única mujer ganadora de dos Premios Nobel, uno por sus contribuciones al campo de la física en 1903 y el otro por sus descubrimiento en el campo de la química en 1911, quien a los 67 años muere el

4 de junio en Francia a causa de una anemia aplásica provocada, según se cree, por las radiaciones a las que estuvo expuesta durante sus investigaciones.

En el ámbito deportivo, la selección italiana de fútbol y anfitriona del certamen, se alza con la Segunda Copa Mundial de la historia en la que participaron 16 equipos de todo el orbe, y en Los Ángeles, California, Estados Unidos, la cinta *Lo que sucedió aquella noche (It happened one night)* del director Frank Capra, estelarizada por Claudette Colbert y Clark Gable, obtiene el Premio Oscar a la mejor película.

Mientras tanto, en México el General Lázaro Cárdenas del Río asume la Presidencia de la República. Con este ascenso llega a su fin el Maximato y el país entra en una etapa de cambios sociales que dan un fuerte impulso a la educación, a la producción agrícola, a la tenencia de la tierra, misma que pasa a manos de los campesinos a través de la creación de ejidos, y a la nacionalización de los recursos del subsuelo, especialmente del petróleo.

En el campo de las artes, Diego Rivera pinta su mural *El hombre en el cruce de caminos* o *El hombre controlador del universo* en el tercer piso del Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, el mismo que un año atrás engalanaba el muro del vestíbulo del edificio RCA en Nueva York, situado en la Quinta Avenida, una de las vías más famosas de la ciudad y emblema del capitalismo, pero que por incluir el retrato de Vladimir Ilich Lenin, John D. Rockefeller, quién había contratado a Rivera para realizar ese trabajo, lo mandó destruir por considerarlo como un insulto personal.

En las salas de cine se exhibe *Janitzio* de Carlos Navarro, *Dos monjes* de Juan Bustillo Oro y *Redes* de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, y en las aulas de la Escuela Secundaria número 4 el poeta tabasqueño Carlo Pellicer, autor de *Cinco poemas* y *Esquemas para una oda tropical*, imparte clases de Historia de México, Historia Universal y Literatura Castellana a los jóvenes mexicanos.

Y a la par de todo estos sucesos, el 12 de febrero de 1934 en la calle Violeta de la colonia Guerrero, barrio bravo en el corazón de la Ciudad de México, nace Jaralambos (Enrique) Metinides Tsironides, un niño con una gran habilidad para mirar. Fue el destino quien le otorgó la nacionalidad mexicana, pues sus padres Teodoro Metinides y María Tsironides, un matrimonio joven proveniente de Atenas, decidieron pasar su luna de miel en México, pero su estancia duró más tiempo de lo planeado. Desembarcaron en Veracruz, de allí se trasladaron a la Ciudad de México, y luego de un tiempo en la capital formaron junto con otros de sus paisanos una pequeña comunidad con el afán de juntar dinero y enviarlo a Grecia para abrir un negocio a su regreso. Para su mala fortuna el estallido de la Segunda Guerra Mundial les impidió volver a su tierra, ya que el gobierno griego confiscó el dinero a todos los bancos para poder comprar armas. Ante esto, no les quedó de otra más que solicitar el cambio de nacionalidad y quedarse a radicar definitivamente en el país.

“Vivíamos en una vecindad en la colonia Guerrero, en la calle Violeta casi esquina con Reforma, ahí nació mi hermana, luego mi hermano y al último yo. Después nos cambiamos a una vecindad muy vieja en la avenida Hidalgo”, cuenta Metinides en entrevista.

Para sostener a su familia, su padre abrió una tienda de fotografía y una bolería en la avenida Juárez, junto al ya desaparecido Hotel Regis, aquél que se desplomó durante el sismo del 19 de septiembre de 1985, fue por eso que desde muy pequeño tuvo contacto con cámaras, lentes y rollos. Cuando tenía 9 años su padre le regaló su primera máquina, una cámara de las llamadas de “cajón” hecha en Alemania, que tomaba 12 fotos en blanco y negro, y unos cuantos rollos con los que empezó a practicar (ver figura 6).

Por un corto tiempo su familia se mudó a Guadalajara, pero con el dinero que logró juntar gracias a un negocio de jugos que puso en el zócalo de la capital tapatía, pudieron regresar a la Ciudad de México para no marcharse nunca más. Ya instalados de nueva cuenta en el Distrito Federal, su papá compró el Restaurante Olimpia ubicado en la calle Ribera de San Cosme.

En sus inicios, Metinides recorría cámara en mano la avenida Lázaro Cárdenas, antes San Juan de Letrán, y se metía a las salas de cines ubicadas a lo largo de esa vía para fotografiar las pantallas donde proyectaban las películas de gánsteres, sus favoritas; de ahí nació su gusto por los accidentes y las balaceras, en ellas se inspiró para crear su estilo:

Iba mucho al cine y de las películas siempre me gustaron las series policiacas, las películas de Al Capone. Lo que más me atraía de ellas eran las persecuciones y los choques de carros. Le tomaba fotos a la pantalla, pero no salía nada. Me gustaban las películas americanas donde salía la policía correteando a los hampones que asaltaban un banco, por eso empecé a tomarle fotos a los autos chocados, quería tomar fotos como salían en las películas. Buscaba fotos de choques en las revistas, las recortaba y hacía álbumes.

Yo agarré mi estilo de las películas de gánsteres, tomaba mis fotos como si yo fuera el camarógrafo de la película. Les tomaba fotos a los mirones, a los metiches, porque se me quedó muy grabado cómo los directores de las películas tomaban los rostros de la gente. Por ejemplo, en una película el dueño de una tienda no le quiso pagar una extorsión a un mafioso, entonces éste regresa con una bomba y hace explotar todo, lo que se me quedó muy grabado es que el director hace que filmen a los mirones... se les iluminaba la cara con las llamas. Pero además, en todos los accidentes que yo cubría nunca faltaba un vendedor de helados, aprovechaban que la gente se quedaba viendo el accidente para vender, por eso yo no quitaba a los mirones.

También tomaba fotos de la ciudad, me iba al centro, porque para ese entonces nos cambiamos a la calle Vizcaínas, y fotografiaba los monumentos, los parques y las calles, además de los ferrocarriles que pasaban por la estación de Buena Vista.

2.1.1 Un niño en la delegación de policía

En el Restaurante Olimpia comían todas las autoridades de la Séptima Delegación de Policía, que estaba a media cuadra del restaurante. Metinides tomaba fotos de los carros que chocaban en San Cosme contra las boyas que protegían a los peatones cuando esperaban el tranvía. Entonces cuando aquellas personas iban a comer les enseñaba su colección de imágenes y un día lo invitaron a la delegación a tomar ahí sus fotografías:

La Séptima era un edificio antiguo. Subía uno por una escalerita y llegaba a un corredor. Había unos salones enormes y ahí estaban, improvisados, el Juez Calificador, el Ministerio Público, el área de policías, al fondo quedaba el anfiteatro y hasta el final la galera donde metían a los presos. Llegué a conocer la Delegación como si fuera mi casa. Tomaba fotos de los carros chocados que llevaban y también tomaba fotos de los detenidos, de los cadáveres y de los empleados en sus oficinas.¹

En el anfiteatro de la Séptima Delegación Metinides fotografió su primer cadáver. Fue el cuerpo de un hombre que, luego de ser asesinado, sus agresores lo colocaron sobre las vías del tren que pasaba por el puente de Nonoalco y el ferrocarril le amputó la cabeza. Incluso, aquel día el sujeto que cuidaba el anfiteatro posó con la cabeza del cadáver en la mano. La Séptima tenía mucho trabajo, porque en la zona que le correspondía vigilar ocurrían muchos crímenes de todo tipo y como Metinides tenía pase libre para entrar y moverse por todo el inmueble se pasaba horas en aquel sitio.

2.1.2 “El Indio” encuentra a su fiel escudero

En una ocasión un auto se estrelló en San Cosme y al escuchar el impacto Metinides tomó su cámara y salió corriendo para fotografiar el accidente. Minutos más tarde llegó Antonio Velázquez, “El Indio”, fotógrafo estrella de *La Prensa*. Fue tal el impacto que le causó ver a un niño de 12 años tomando fotografías de aquel incidente que se le acercó para preguntarle que por qué hacía eso y luego de una charla breve lo invitó a ser su asistente.

“Ese día me preguntó que por qué estaba tomando fotos y yo le dije que las coleccionaba. Después me dijo: ‘A qué hora vas al colegio’. ‘A las 14:30’. ‘Si quieres veinte mañana, pide permiso en tu casa y me acompaña, para que veas cómo se hace esto’”, comenta Metinides. Al otro día, emocionado, “El Niño” tomó su cámara y fue a verlo. Velázquez seguía la misma rutina todos los días, en la avenida Hidalgo paraba un taxi y le decía al chofer que lo iba a contratar por unas horas, que eran de *La Prensa*, que los llevara a donde ellos le dijeran y que le iban

¹ E. Metinides, *El teatro de los hechos*, p. 16.

a pagar bien. El primer punto de su ruta era la cárcel de Lecumberri, donde le tomaba fotos a todos los reos que habían cometido un delito el día anterior. Fue ahí donde Metinides conoció a los delincuentes más famosos de la época como al falsificador Enrico Sampietro, o al “Sapo”, quién aseguraba haber matado a 144 personas y por ende gozaba de respeto entre los convictos:

Todos los días los presos me esculcaban las bolsas. Una vez me robaron todo lo que traía y le dije a Antonio, él mando llamar al “Sapo” y le contó. Al otro día el “Sapo” formó a todos los reos delante de mí, así como en la escuela, y con puras majaderías les dijo: “El que le vuelva a robar algo a este niño lo mato”. Y después de eso tenía a dos presos que me cuidaban todos los días.

Después de visitar Lecumberri, el taxista los llevaba al Hospital Juárez, sitio en el que practicaban todas las autopsias de la ciudad: “Ahí conocí a Adrian Devars, quien bañaba a los cadáveres que iba a retratar; los peinaba, los limpiaba, les ponía algo de ropa. Les ponía un mosaico en el cráneo para que levantaran la cabeza; los acomodaba a su gusto para que no salieron feos en las fotos”,² relata Metinides. Luego se iban a la Jefatura de Policía, que estaba en Revillagigedo e Independencia. Ahí mismo estaba la Estación Central de bomberos y a veces salían con ellos a cubrir alguna desgracia:

Yo me subía a los camiones a los 12 años y me hice tan conocido entre ellos que cuando llegábamos a un gran incendio un bombero me llevaba en sus hombros para que no me pasara nada, siempre me cuidaban, y eso también me ayudaba para tomar buenas fotos, incluso mejores que las de Antonio, porque a él no lo cargaban. Llegue a publicar con mi nombre algunas de las fotos que tomaba durante nuestros recorridos.

El recorrido terminaba con la visita a las instalaciones de la Cruz Verde para ver qué casos tenían ellos. Después a la Procuraduría que estaba frente al Monumento a la Revolución, en la calle Ponciano Arriaga. Y remataban en la Cruz Roja, en el hospital antiguo que estaba en las calles de Monterrey y Durango, en la colonia Roma: “Este recorrido lo hacíamos todos los días entre las 10 de la

² *Ibid.*, p. 21.

mañana y la 1:30 de la tarde. Después él se iba a revelar y yo me iba a la escuela, que estaba en la calle Esmeralda en la colonia Guerrero”.³

Nunca pedí permiso a mis papás, tenía como 12 años. No les gustaba que estuviera todo el día metido en la Séptima o arriba de las ambulancias y los camiones de bomberos, pero jamás me prohibieron ir a tomar fotos, ellos me daban mucha libertad. Cuando llegaba a publicar alguna foto me llevaba el periódico a la escuela y se les enseñaba a mis amigos. Un día la maestra las vio, me agarró de la mano y me llevó con el director, pero no para castigarme, sino para presumirme.

Para Metinides, “El Indio” era el mejor fotógrafo de policía que había en esa época:

Era muy moderno. Nació en El Oro, Estado de México. En este tiempo había seis fotógrafos en *La Prensa*, cada quien con su área, y él tenía el área policiaca. Me estimaba mucho, me aconsejaba, hasta me prestaba su cámara. Él me enseñó cómo debían tomarse las fotos: “No te pongas nervioso, trata de tomar pocas pero buenas”, fue mi maestro. A sí como él hubo otro: Benjamín Ruiz, que era el encargado cuando “El Indio” descansaba.⁴

Una vez Antonio Velázquez le dijo que si no quería cubrir solo la Cruz Roja y salir con los paramédicos en la ambulancias. Metinides sin pensarlo le contestó que sí y fueron a hablar con Víctor Trueba, jefe de ambulancias en ese entonces, y con Agustín Muñana, quien era el encargado de los choferes y socorristas. Ellos le dieron un permiso especial, porque para poder hacerlo tenía que bajar en la Cruz Roja y tener más de 18 años. Fue en ese momento que se convirtió en el primer niño que cubría a bordo de una ambulancia: “Tenía 15 años y ya era corresponsal de *La Prensa* en la Cruz Roja”.

Eso fue a partir de 1949 y de ahí para adelante. Mis grandes fotos, la verdad, las hice gracias a las ambulancias, por llegar rápido a los accidentes. Me subía a carros de bomberos, a patrullas, al Servicio Secreto, con la Procuraduría, pero yo creo que 80 por ciento de mis fotos fueron en la Cruz Roja, en las ambulancias.⁵

³ *Ibid.*, p. 22.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibid.*, p. 23.

Yo fui el primer fotógrafo que hubo en México que cubría arriba de una ambulancia. Luego de algún tiempo los demás periódicos empezaron a mandar fotografías a la Cruz Roja, porque sus jefes le decían: “Oye, por qué *La Prensa* trae esta foto del incendio y tú traes ésta cuando ya lo apagaron”. Y ellos les respondían: “Es que tienen un fotógrafo que anda siempre en las ambulancias y llega primero que nosotros”.

“La de 8” se la ganó por primera vez luego de uno o dos años de cubrir a toda hora a los socorristas de la Cruz Roja Mexicana. De 1950 para adelante, recuerda Metinides, se llevaba hasta 20 primeras planas al mes.

Yo llegaba, buscaba a Antonio Velázquez, le daba el rollo, lo revelaban, hacía las fotos y me lo regresaban; era rollo de placa grande. Así fue hasta que me compré una cámara más grande, de 35 milímetros marca Retina. Yo compraba mis rollos, los adquiría en una tienda de fotografía donde vendían película vencida. Compraba los cartuchos y en el closet de mi casa cargaba la película y hacía rollos hasta de 45 fotos.⁶

Asimismo, un cliente del restaurante de su papá, amigo de una de las meseras, trabajaba como extra de cine. Él le vendía la película sobrante o a veces se la cambiaba por comida, esa era otra forma de conseguir material. Eran pedazos tan pequeños que los camarógrafos ya nos los utilizaban en las filmaciones.

2.1.3 Su coqueteo con las revistas policiacas

Luego de varios años de trabajo, un día Metinides se enteró de que “El Indio” dejaba *La Prensa* para irse a un periódico que se llamaba *Zócalo*, propiedad del empresario Alfredo Kawage Ramia, quien más tarde creó la revista *Alarma* y puso a Velázquez como director.

Cuando “El Indio” llegó ahí le llamó a Metinides y le pidió que le echara la mano con unas fotografías, aprovechando que el “El Niño” se encontraba como fotógrafo de planta en la Cruz Roja. Sin pensarlo, Metinides le empezó a mandar fotos gratis, no le podía cobrar, se sentía en deuda con él, pues al fin y al cabo,

⁶ *Idem.*

gracias a “El Indio” había aprendido todo lo que se debe saber del oficio. Así que cubría de todo, desde nota roja, hasta el beisbol y el mundo de la farándula:

No me pagaban nada, lo único con lo que me recompensaban era poniendo mi nombre en el directorio de la revista en el espacio donde decía jefe de fotógrafos y era lo único, ese era mi pago. Pero luego de un tiempo, cuando empezaron a ver mi trabajo, el señor Kawagi me mandó llamar y me dijo que me iba a pagar 35 pesos, y yo acepté, porque el dinero no me importaba, las fotos eran un juego para mí y si necesitaba dinero se lo pedía a mi papá y él me lo daba.

Me comisionaron con el mejor reportero de espectáculos y con él me iba a los estudios cinematográficos, llegábamos desde la mañana y le tomaba fotos a Pedro Infante, a Juan Orol, a los hermanos Soler, a Sara García. Y en la noche nos íbamos a los teatros y a los cabarets, ¡y no sabes qué agasajada! Retrataba a Tongolele y a las demás bailarinas en sus camerinos. Pero tuve problemas con el director y dejé de trabajar para ellos como al mes de haber empezado.

En 1951, cuando “El Indio” dejó *Alarma* para fundar su propia revista, *Crimen*, a la que luego llamó *Guerra al Crimen*, con oficinas en Reforma 14, también lo invitó a colaborar con él; sin embargo, duró unos tres o cuatro años colaborando en esas revista, “hasta que dejé de ver a ‘El Indio’, porque me dediqué de lleno a *La Prensa*”,⁷ explica Metinides.

2.1.4 Lo que tanto esperaba, su entrada a *La Prensa*

Fue en “el periódico que dice lo que otros callan” donde Metinides inició su carrera como fotógrafo profesional, con paga y plaza. *La Prensa* estaba ubicada en las calles de Humboldt casi esquina con avenida Juárez. Ahí les llevaba los rollos y toda la información a los editores. Tomaba fotos, entrevistaba a la gente, sacaba la información y corría a la redacción para buscar a un reportero para que hiciera la nota.

El periodista Manuel Buendía llegó a la dirección del periódico en 1960. Un día lo mandó llamar y le dijo: “Quiero que trabajes aquí, pero poco a poco, porque

⁷ *Ibid.*, p. 24.

se hizo un cambio en fotografía, entró un nuevo jefe y tu estás todavía muy chamaco. Al principio te vamos a pagar tus fotos para que vayas entrando y luego ya veremos. Te voy a dar 25 pesos por plana y 15 por foto que se publique en interiores”,⁸ recuerda.

Esa era la primera vez que el periódico le iba a pagar algo, no importaba que lo trataran como *freelance*, porque sentía que era sólo cuestión de tiempo para que le dieran su plaza definitiva. Y el dinero era lo de menos, dice, porque incluso ganaba más que sus compañeros: los fotógrafos de planta ganaban 35 pesos, pero Metinides llevaba 20 planas mínimo y 40 fotos en interiores.

El primer accidente que cubrió fue en Ecatepec, chocó un carro donde iban tres muchachos y se mataron todos. Le gustaron tanto las fotos a Buendía que las publicó en dos planas, pero además fueron fotos exclusivas, porque él era primer fotógrafo que llegaba a las escenas gracias a que iba montado en una ambulancia.⁹

Esa era su rutina y así se la pasó hasta mediados de 1962, cuando habló con Mario Santaella, director general del diario: “Ya me conocía bien y le dijo que quería trabajar en *La Prensa*. Al día siguiente ya estaba trabajando de posturero, o sea, de suplente. Sacaba menos dinero, pero ya tenía la obligación de ir a donde me mandaran. Así me estuve hasta 1965, que es cuando entró la Cooperativa”.¹⁰

Al principio sólo cubría la Cruz Roja, pero luego le dieron la fuente policiaca completa, así que tenía que ir a todo. Metinides era el responsable las 24 horas de toda la información. La ambulancia iba por él a su casa que estaba en la colonia Narvarte: “Me recogían y nos íbamos a un descarrilamiento, a un incendio, a un accidente de autobuses. Me regresaban a la casa para dormir otro ratito y ya después me iba a trabajar. No descansaba, pero me gustaba el trabajo y eso

⁸ *Ibid.*, p. 25.

⁹ *Idem.*

¹⁰ *Idem.*

hacía que llegara a tener hasta 50 planas en un mes, además de una infinidad de fotos en interiores”,¹¹ expresa.

Hubo años en los que trabajaba doble turno, entraba en la mañana y salía a las dos de la madrugada, llegaba a dormir y otra vez a levantarse temprano para cubrir su turno. Nada lo detenía, hasta lastimado o enfermo cubría su fuente: “En mi recámara tenía una silla y ahí ponía toda mi ropa, mi cámara, los rollos y el flash, ahí lo tenía todo listo, para vestirme rapidísimo y salir corriendo cuando escuchaba que la ambulancia ya había llegado”.

2.1.5 “El Niño” se enrola con los socorristas

Susan Sontag creía que fotografiar es esencialmente un acto de no intervención, porque la persona que interviene no puede registrar el suceso con su cámara y la persona que registra no puede intervenir. Idea que Metinides no comparte, ya que le gustaba tanto estar en la Cruz Roja que hasta se metía a las oficinas de la central de radio para contestar las llamadas de la gente. Posteriormente tomó el curso de primeros auxilios y formalizó su entrada a la organización:

Al principio me costaba mucho trabajo ver tanto accidentado, sobre todo cuando eran niños, pero poco a poco se va uno acostumbrando, no es que te hagas insensible, pero ver tanto accidente se vuelve tan cotidiano que te acostumbras. Algunas veces me pasaba cada cosa, que llegaba en la noche a llorar a mi casa por todo lo que veía. Y en mí caso me preocupaba tanto la gente que hasta tomé el curso de la Cruz Roja, me volví voluntario, y cuando terminaba de tomar mis fotos, me ponía a ayudarles.

Aprendí a usar el primer radio que tuvo la Cruz Roja y me hicieron jefe del control de radio. También fui el primer reportero que andaba con su propio aparato. Compré un radio de música en el que también se escuchaba a la policía; era un radio muy chiquito, me lo metía en la bolsa y le colgaba un audífono. Nunca dejaba de enterarme de algún caso.¹²

¹¹ *Idem.*

¹² *Ibid.* p. 26.

A Metinides la Cruz Roja le debe la invención de las primeras claves de radio. Recuerda que primero creo 12, luego 30 y así hasta llegar a 65. Las claves se crearon para trabajar con mayor rapidez y prudencia cuando se encontraban con los familiares de la persona que estaban atendiendo. A los heridos les puso el número cinco, pero como hay muchos tipo de heridos después tuvo que añadir letras: A para apuñalado, B para balaceado, C para caído, F para fracturado y Q para quemado:

Entonces, al decirle al chofer: 'Diríjase a Insurgentes y California porque hay un 27 A con dos cincos', eso se entiende como que un automóvil se volteó y hay dos lesionados; cuando llegue podrá decir uno es 14 y otro 5, entonces hay un muerto y un herido. Aunque esté la gente oyendo no sabe de qué se trata. Estas claves fueron las primeras que tuvo todo México en las ambulancias.¹³

La clave 11 hace alusión a los periódicos o periodistas. Así al referirse a un reportero de algún medio se decía habla el 11 de *La Prensa*, por ejemplo. Convención que perdura hasta el día de hoy, ya que las ambulancias destinadas a la prensa llevan la clave R de reportero y 11 de periodista, para distinguirlas del resto de las ambulancias.

2.1.6 “No hay fotógrafo sin suerte”

Metinides asegura que en su trabajo llegó a tener tanta experiencia que hasta desarrolló una sensibilidad especial para saber cuándo ocurriría un accidente. Soñaba, por ejemplo, que estaba en un incendio y al otro día le tocaba cubrir uno y otra vez hasta predijo la caída de un avión y un choque de un tren con un camión:

Una vez fuimos a Tlalnepantla, iba con Juan Nieto y con Figueroa, uno de los reporteros que se mató en el avionazo de Poza Rica en la campaña de Luis Echeverría. Le dije a Nieto: “Vete por este camino, porque ahorita nos vamos a encontrar un ferrocarril que se llevó a un camión”. Se burlaron, pero efectivamente nos encontramos un ferrocarril que

¹³ *Ibid.*, p. 27.

se llevó un trailer y lo partió en dos. Me decían: “Es que no puede ser que hayas dicho que por esta carretera agarraron a un camión y ahí está. De esas me pasaron muchas”¹⁴.

Yo siempre he dicho que no hay fotógrafo sin suerte, y yo tenía mucha suerte, porque cuando yo llegaba ocurría la mejor foto. Eso nunca me fallaba. Una vez me mandaron a cubrir un incendio en una fábrica y sólo me estaba esperando a mí para derrumbarse, cuando llegué se vino abajo, tomé la foto y cerré los ojos porque pensé que me iba a caer encima y me iba a aplastar, ya no tenía modo de correr, pero afortunadamente cayó para el otro lado. Tenía la habilidad de saber cuándo un accidente iba a valer la pena y cuándo no.

2.1.7 La costumbre de ver muertos

Para ser fotógrafo de nota roja se requiere mucha sangre fría; no obstante, jamás se pierde la sensibilidad dice “El Niño”, quien era capaz de cubrir cualquier tragedia sin problema alguno, siempre y cuando no implicara niños, porque eso no lo podía soportar: “He visto tanto muerto, tanto dolor, que te acostumbras. Lo ves diario, es un trabajo. Uno no tiene la culpa de lo que pasa”.¹⁵

Una vez se quedó sin comer carne durante un mes, porque le tocó cubrir el caso de un hombre que mató a su mujer, la metió en su carro y se fue a la Poza Meléndez, la cuarta más honda del mundo, que está entre Taxco y Chilpancingo en el estado de Guerrero. Ahí echó el cuerpo, que se atoró como a los 150 metros. Al mes fue una expedición a ese lugar que también le llamaban la Poza del Diablo, y encontraron el cadáver. Los trabajadores avisaron a las autoridades, pidieron auxilio a los socorristas y Metinides fue a tomar fotos. Cuando sacaron los restos despedían un olor nauseabundo en extremo: “En un mes no pude comer carne. Se me quedó pegado dentro de la nariz el olor de la mujer ésta. Esa vez se identificó a la occisa gracias a que tomé fotografías de las alhajas: el reloj, la esclava, la ropa y la bolsa”.¹⁶

¹⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

2.1.8 “El fotógrafo de prensa ya no tiene amigos”

Hace unos años los fotógrafos y reporteros tenían amigos en todas partes, recuerda Metinides. Antes los bomberos y los policías permitían el paso a la escena del crimen o del accidente, incluso hasta les ayudaban para que sus fotografías salieran lo mejor posible, pero eso ya no ocurre más, pues ahora acordonan el lugar y hasta los insultan si se acercan demasiado. Las autoridades se han vuelto un obstáculo para las coberturas periodísticas:

Antes, por ejemplo, en el Depósito de Objetos nos facilitaban el sobre con las pertenencias del implicado. Tomaba fotos de la ropa y de todas las cosas, retrataba a los peritos con los microscopios, haciendo pruebas de sangre, de los cartuchos, las huellas. Ahora ni en la calle te dejan tomar fotos. Llegas a un crimen que sucedió en el interior de una casa y sólo te dejan estar en la puerta.¹⁷

Antes, hasta colaborábamos mutuamente, los policías iban al periódico por mis fotos, porque con ellas reconstruían los hechos. Algunas veces llegué a retratar al asesino que aún se encontraba entre la bola que miraba el asesinato. Ahora como no los dejan entrar y los corren tienen que utilizar el telefoto. El gobierno se ha convertido en el peor enemigo del reportero.

2.1.9 Todo sea por una buena foto

Metinides cree que si no es por la protección que la Virgen de Guadalupe le brindaba a diario ya no estaría más en esta vida. Su afán de estar siempre cerca de los hechos le provocó varias costillas rotas, caídas, cortaduras en la cabeza y en el cuerpo, quemaduras, varias volcaduras en ambulancias y un infarto a los 38 años de edad, por eso siempre traía una imagen de la virgen junto a él:

Un accidente me ocurrió en un incendio en Cuauhtémoc y Popocatepetl. Estaba ardiendo una fábrica de llantas. Me subí a una azotea y cuando me iba a bajar por unas escaleras de fierro para huir, porque ya venían las llamas, las escaleras estaban ardiendo, tuve que bajar y me quemé las manos Ese día terminé en el hospital.

¹⁷ *Ibid.*, p. 30.

El infarto ocurrió en 1979, ese día iba a llegar un helicóptero al helipuerto de la Cruz Roja en Polanco. Así que salió de *La Prensa* en su coche y cuando iba por Ejército Nacional vio pasara la aeronave. Aceleró para alcanzarlo, porque nada más iba a estar unos minutos. Llegó, se bajó del auto y subió a toda velocidad a la azotea del hospital. Cruzó corriendo la azotea y cuando llegó a la orilla, donde estaba el helicóptero, se sintió muy cansado, empezó a sudar, ya no soportaba ni el peso de la cámara. Pensó que sólo estaba cansado, así que tomó las fotos, pero seguía sudando mucho y las piernas ya no le respondían:

Yo pensé que era cansancio crónico por tantas horas que trabajaba, así que como pude bajé a urgencias, ya no aguantaba más, sentía que me iba a desmayar, se me iba el aire, estaba empapado en sudor. Cuando por fin llegué a urgencias me cargaron, se subieron a una camilla y después de eso ya no me acuerdo qué pasó. Cuando desperté tenía suero en los brazos y el doctor me informó que había tenido un infarto y que si hubiera llegado 15 minutos más tarde no hubiera vivido para contarlo. Cuando me dieron de alta me prohibieron seguir trabajando en esto.

Lo sorprendente es que, pese al infarto que sufrió, sus compañeros se llevaron su cámara a la redacción y al otro día las fotos del helicóptero se publicaron en *La Prensa*.

2.1.10 Una estética basada en lo “diferente”

Para “El Niño” no bastaba con llegar oportunamente al lugar de los hechos y disparar cuantas veces pudiera, la foto tenía que ser diferente, poseer algún rastro distintivo, tener algo fuera de lo común. Así lo intentaba siempre sin importar el tipo de cobertura.

Inspirado por el cine, Metinides retrataba los casos policiacos como si se tratasen de una película. Recorría plano por plano, partía de una toma general, abarcadora, donde cabía todo: el accidente, los mirones y el ambiente, para rematar con un *close up* a la mirada del asesino, al arma agresora o a la carta póstuma del suicida:

Siempre pensé que yo tenía que ser como los ojos del lector que no tiene oportunidad de estar en el lugar de los hechos, por eso quería llevar a los lectores a la escena del crimen o del accidente, para que se diera cuenta del drama humano. Por eso mis fotos eran así, tenían que contar todo, así como en una película, pero sin ser grotescas.

Tomaba fotos de las fachadas de las casas, de las balas, a veces conseguía fotos de la víctima en vida o incluso de las pertenencias de las personas como sus joyas o su ropa, así como cuando fotografié el zapato de tacón con el que una mujer mató a su marido, y que ni siquiera era el zapato original, ese que se publicó se lo pedí prestado al dueño de una zapatería, o a veces a las mascotas de las víctimas, como cuando retraté al perico de unas señoras con mucho dinero que mataron en Coyoacán, y al otro día en primera plana se publicó la foto del perico con una cabeza que decía: “El testigo del crimen”. En ocasiones ni siquiera era necesario publicar las fotos del muerto.

Su estilo se fue desarrollando sobre la marcha, siempre motivado por su instinto, por la prisa del oficio y por la negativa de sus editores a publicar los cadáveres y la sangre de manera explícita:

Los muertos que yo retrataba el director del periódico no quería publicarlos. A pesar de que el periódico era en blanco y negro las fotografías se retocaban para que al momento de ser publicadas no se vieran tan macabras. Eso se hacía en el departamento de dibujo, ahí los dibujantes tenían varios frascos con pintura blanca, negra y gris, trapitos y pinceles. Ellos se encargaban de quitarles toda la sangre a las fotos, cubrían todo rastro de sangre del cuerpo de la víctima y del suelo.

Por ejemplo, un día le tomé fotos a un muchacho que mataron, era una nota que se tenía que publicar porque el asunto era importante, pero el muchacho no traía camiseta, estaba desnudo del torso, así que el departamento de dibujo le pintó una playera, así rayadita y con las mangas dobladas, como las que usaba Pedro Infante... lo dejó vestido y la nota se publicó. Así era antes.

Ahora todo cambió todo, ahora lo que quieren es más sangre, entre peor esté el cuerpo, con los ojos desorbitados, las vísceras de fuera o amputado de la cabeza y en primer plano mejor. Esas son las notas que se publican y las cabezas ya no son de un periódico serio. El otro día compre *Metro*, ese día habían creado el día del taco [Metinides se refiere a la edición del 31 de marzo de 2007] y casualmente ese día dos muchachos se calcinaron en un incendio, la nota se publica y le ponen “Dos al carbón”, refiriéndose a los tacos. Eso es de mal gusto, me molesta que se burlen de los muertos.

Así, desde sus primeros disparos Metinides buscó un ángulo especial, no frontal, “la foto rara, no la de siempre, lo fuera de lo común”, que respetara el dolor de las víctimas y sus deudos, que evitara imágenes grotescas y mostrara todo el contexto alrededor del “drama humano”. Para lograrlo usaba lupas y lentillas o quitaba el lente y lo volteaba para fotografiar detalles, como las fotos de las credenciales de los fallecidos; echaba mano de filtros para resaltar ciertos elementos, como la ropa o las nubes y utilizaba un objetivo gran angular de 21 pulgadas para las fotos de todos los días, objetivo que brinda un ángulo de visión mayor al de la visión humana y que se utiliza para vistas panorámicas.

Fue sobre todo el paso de blanco y negro a color en *La Prensa* en 1972 lo que motivó a que “El Niño” ideara argucias para obtener sus imágenes, porque cuando este cambio llegó la censura oficial y moral del propio diario hizo que el director del periódico se acercara a él para decirle: “No queremos ni una sola gota de sangre en las fotos, a ver cómo le haces”, relata Metinides:

Entonces se me ocurrió tirarme al piso para tomar las fotos desde ahí y que no saliera nada de sangre y funcionó. Luego se me ocurrió mostrar el arma en primer plano, pidiéndoles a los agresores que apuntaran directamente al lente. Otra vez, utilicé el reflejo del agua para retratar a los mirones que desde el otro lado del canal de Xochimilco veían cómo un socorrista amarrado de un cable se metió al agua para rescatar el cuerpo de un tipo que habían asesinado a balazos y que después lo tiraron ahí.

Utilizaba el flash a plena luz del día para rellenar las sombras y resaltar los dientes y los ojos y también le encantaba subirse a las azoteas de los edificios, a los postes de luz, a los árboles, a los camiones, para tomar las fotos desde arriba, “como si fuera aérea”:

Como en el caso de la señora que se suicidó con su hija y su hijo; se arrojaron los tres y cayeron en la explanada. Cuando llegué los vi igualitos a una toma desde un edificio de una película de Al Capone, donde matan a tres y quedaban como en un triángulo. Esa escena se me quedó muy grabada, y cuando vi aquella tragedia busqué una parte alta para tomar la misma imagen y así me la publicaron.¹⁸

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

Pero no te creas, ninguna es área, porque jamás me subí a un avión o a un helicóptero para tomar fotos. Lo que pasa es que cuando tenía como ocho años estaba jugando con muchos niños, entonces nos subimos a la azotea del edificio donde vivía que tenía como seis pisos, y bromeando los chamacos más grandes me agarraron de los pies y me colgaron agarrándome de una mano y un pie durante varios minutos. Yo gritaba y la gente que estaba abajo se empezó a juntar y subieron para decirles que me soltaran. Desde ese día me enfermé, desde ese día le tengo miedo a las alturas, por eso no puedo subirme a los aviones, por eso tampoco he podido ir a ninguna de las exposiciones que me han hecho en todo el mundo, con todo pagado ¡eh!, porque tengo ese problema. Hasta me han inventado que no voy a las inauguraciones porque estoy inválido.

2.1.11 “El periodismo se traga a sus hijos”

De pronto se queda callado, entre sus manos sostiene una fotografía que tomó en 1993, es la imagen de una mujer que está a punto de lanzarse al vacío desde uno de los pisos de la Torre Latinoamericana. Su pasmo tiene una razón, “El Niño” tuvo un *flashback*:

Veníamos como locos porque estábamos en Polanco y a la hora que me bajo de la ambulancia había cientos de gentes viendo a la señora que se quería aventar, entonces tomé toda la secuencia desde que intentó lanzarse hasta que un rescatista la agarró de la mano y quedó colgando. Ese día llegaron varios fotógrafos de *La Prensa* pero el único que había retratado la secuencia fui yo. Al director le gustó mi trabajo, pero en el periódico yo era la envidia número uno, todos los fotógrafos me tenían envidia, y por eso me hacían chingadera y media, me escondían los rollos, me echaban agua en el revelador para que no saliera la foto, me las escondían, me las rompían y hasta firmaban la fotos con su nombre, y como yo siempre estaba en la calle trabajando pues ni cuenta me daba.

Ese día, ya en la tarde, me fueron a echar tierra con el director y que me manda llamar, yo pensé que me hablaba para felicitarme y que me dice: “Oye, que bueno que tomaste la foto bien cerquita ¡eh!”. Él quería el primer plano, pero que le digo: “Da la casualidad que soy el único fotógrafo que tiene la imagen y no tengo telefoto”, y que me salgo. Al otro día me dieron un telefoto nuevo y muy bonito, que al mes me robaron en un choque y hasta me hicieron pagarlo, ¿puedes creerlo?

Con un nudo en la garganta, Metinides admite que le guarda rencor al periodismo: “Me da mucho sentimiento, porque me han hecho muchas fregaderas. Si volviera a nacer ya no sería fotógrafo, sería otra cosa pero no fotógrafo, debido a todo lo que me hicieron y todo lo que pasé”. Pero este sentimiento no sólo se lo atribuye a las jugarretas de sus compañeros, a las escenas terribles que presencié o a los accidentes que tuvo que sortear, su coraje reside también en las personas quienes él asegura han lucrado con su trabajo:

En el aniversario del terremoto del 85 publicaron una foto mía muy famosa donde se ve el Hotel Regis todo destruido y en el pie de foto dice: ‘Archivo de Impacto’. Y también hacen exposiciones y no me avisan. Una vez le vendí unas fotos a un cuate porque andaba necesitado de lana, se las vendí muy baratas a su galería, y las ha vendido y ha hecho tres exposiciones con ellas y jamás me ha avisado.

Pero sobre todo, lo que más tristeza y decepción le causa es “la transa” que les hicieron a los cooperativistas de *La Prensa* para sacarlos del diario y poder vendérselo al empresario Mario Vázquez Raña: “Yo siempre les digo a los fotógrafos que vienen a visitarme que para qué dan su vida por el periodismo si al fin y al cabo los van a echar de ahí. Nadie te reconoce tu trabajo y sólo te ganas envidias y mala salud, porque el periodismo se traga a sus hijos”.

2.2 Bitácora del “niño” que recorrió el mundo del arte

Sin proponérselo, Enrique Metinides ha conseguido lo que muchos otros fotógrafos desean con todas sus fuerzas: exponer su trabajo en museos y festivales de renombre internacional. Sus fotografías han sido expuestas en países como Estados Unidos, Francia, Holanda, Inglaterra, España, Polonia, Bélgica y Alemania, siempre causando controversia y admiración.

Es en 1996 cuando los críticos del mundo del arte le conceden sus primeras miradas, ya que el gremio fotográfico nacional le otorga el premio “Espejo de luz” en la Segunda Bienal de Fotoperiodismo, galardón que también han recibido otras figuras emblemáticas de la lente como Faustino Mayo, Walter Reuter, Héctor

García, Enrique Bordes Mangel y Rodrigo Moya. Posteriormente, con la aparición del libro *El teatro de los hechos*, ideado y editado por Fabrizio León, Alfonso Morales y Mauricio Ortiz, en colaboración con el Instituto de Cultura de la Ciudad y Ortega y Ortiz Editores, y con la presentación de su primera exposición individual que llevó el mismo nombre realizada en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en el año 2000 “El Niño” a sus 66 años de edad alcanzó la notoriedad del público del arte a nivel internacional.

Blanca Ruiz, reportera del periódico *Reforma*, en la nota “50 años de nota roja”, publicada el 18 de mayo de 1997, registra así el momento en el que el fotógrafo recibió el galardón:

“Oye Metinides, que venga tu papá a recoger tu premio”, le gritaron la noche del jueves, cuando recibió el reconocimiento Espejo de Luz, en la Segunda Bienal de Fotoperiodismo, por sus 50 años dedicado a andar en pos de la noticia policiaca escrita en blanco y negro.

El Premio alienta la preparación del libro que, con el apoyo del historiador Alfonso Morales, el fotógrafo quiere publicar para que los jóvenes vean que “la foto macabra no es lo relevante, sino entender qué sucedió”. Este libro, que espera patrocinadores para llegar a la imprenta, se llamará *El teatro de los hechos*.¹⁹

Para el curador y editor Alfonso Morales, Metinides es “el decano del fotoperiodismo policiaco mexicano, maestro de la oportunidad y las artes narrativas, autor de secuencias que son novela, dueño celoso de imágenes tan punzantes como el filo de un cuchillo”, así lo hizo saber en el “El niño y las sirenas”, texto escrito a manera de introducción para *El teatro de los hechos*. Entre las principales virtudes de Metinides, dice Morales, están la oportunidad, la exclusividad, el impacto calculado y la narración concisa, talentos que le permitieron ver tantas veces a nuestra ciudad “convertida en un teatro macabro, fosa omnívora, valle de lágrimas o réplica de lo que hemos convenido en imaginar

¹⁹ B. Ruiz, “50 años de nota roja”, *Reforma*, México, 18 de mayo de 1997, [en línea] dirección URL: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/printImpresa.aspx?DocId=31665-1027&strr=50 años de nota roja> [consulta: 8 de mayo de 2010].

como el infierno. [...] Primero se le cansó el corazón que los ojos en la urgida y escabrosa tarea de convertir la sangre, la desesperación y el luto en noticia”.²⁰

El escritor Sergio González Rodríguez en su texto “El teatro de los hechos”, publicado el 13 de enero de 2001 en su columna Noche y Día para el periódico *Reforma* opinó que las imágenes de Metinides exponen, “más allá de cualquier impulso conmisericordioso o lamento miserabilista en nombre de un mayestático 'nosotros', un acontecer que rebasa lo inmediato, estetiza la gesta de la supervivencia y le otorga un valor humano y trascendental a la violencia efímera”,²¹ y continúa:

¿En qué consistiría el acierto del fotógrafo? Ante todo, en el don de la oportunidad periodística, en el "olfato" que lo lleva a estar allí en el momento justo, en la apasionada tarea de "cazar" la noticia detrás de las patrullas y las ambulancias, en el entendimiento de los contrastes urbanos que suelen trazar una línea invisible entre un tipo de ciudadano y otro: los que llevan en la frente el signo del accidente y los que se hallan a salvo de éste.

Sus fotografías -que admiten piezas magistrales como el rescate de un ahogado en Xochimilco, o el empeño de unos bomberos ante un tanque de gas en llamas- recuperan la involuntaria/voluntaria puesta en escena del accidente en la escena urbana o suburbana construida por la coexistencia multitudinaria.

Mientras que Cuauhtémoc Medina en su columna El Ojo Breve para el periódico *Reforma*, bajo el título de “El oscuro placer de las multitudes”, publicado el 13 de junio de 2001, asegura que las “las tomas de Metinides prueban con toda puntualidad el grado en que la falta de planeación, la abulia gubernamental o la irresponsabilidad de gaseros, transportistas y funcionarios hizo de esta ciudad una

²⁰ E. Metinides, *op.cit.*, p. 9.

²¹ S. González Rodríguez, “El teatro de los hechos”, *Reforma*, México, 13 de enero de 2001, [en línea] dirección URL: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/printImpresa.aspx?DocId=111107-1066&strr=metinides> [consulta: 8 de mayo de 2010].

capital de los desastres”,²² y no sólo eso, si algo hace memorables las fotos de Metinides es que:

Además del muerto, la explosión o los hierros retorcidos de un tranvía, su cámara retrata masas de curiosos que se arremolinan en torno del espectáculo de una tragedia, presos de un raro e indefinible placer. Gente que, asqueada y exaltada, se atropella para mirar de cerca a un niño carbonizado que los socorristas sacan en una camilla, espera anhelante a que la perturbada dama finalmente se decida a saltar de lo alto de la torre Latinoamericana; se trepa desesperada al tope de bardas para ver mejor un siniestro, o posa junto con los policías y víctimas para salir en el periódico. Metinides registra la presencia de una multitud que, como quería el escritor inglés Tomas de Quincey, reafirma la modernidad de sus gustos en "el derecho de encontrar placer en un incendio o abuchearlo, como cualquier otra función que genera expectativa en el público para luego defraudarlo".

Es el protagonismo del mirón lo que distingue sus fotos de los legendarios registros de crímenes, incendios y detenciones que Weegee, el maestro de la foto negra, captó en Nueva York entre los años 30 y 60. A pesar de la influencia del cine negro y de haber trabajado durante la era dorada del fotoperiodismo mundial, la fotografía de Metinides tiene una estética barroca, directa y despiadada que tiene más que ver con el punto de vista del curioso callejero que cualquier referencia artística.

Es probable que desde las páginas de la prensa popular y amarillista, Metinides y sus colegas han contribuido más a formar el ojo colectivo que ninguno de los artistas o fotógrafos profesionales en el México del Siglo 20.²³

Luego de su paso por el MUCA, Metinides conoció a José Kuri y Mónica Manzutto dueños de la prestigiosa galería mexicana Kurimanzutto, calificada en 2008 por la revista *Flash Art*, una de las publicaciones sobre arte más reconocidas, como la número 20 entre la 100 galerías más influyentes del mundo. Con la ayuda de Kurimanzutto, quien ha representado a artistas como Gabriel Orozco o Eduardo Abaroa, las imágenes de “El Niño” recorrieron el mundo. En

²² C. Medina, “El oscuro placer de las multitudes”, *Reforma*, México, 13 de junio de 2001, [en línea] dirección URL:

<http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/printImpresa.aspx?DocId=157166-1066&strr=medina> Metinides [consulta: 8 de mayo de 2010].

²³ *Idem*.

2002 con la exposición individual titulada “Fair” su obra se presentó en el Royal College de Londres, Inglaterra, y ese mismo año también participó en las exposiciones colectivas “Trottoirs” en la Galerie Chantal Crousel à la Poste du Louvre de Paris, Francia; “México D.F.: Eine Ausstellung über die Wechselkurse von Körpern und Werte” en el Kunst-Werke Institute for Contemporary Art de Berlin, Alemania; “Artists living in México” en el P.S.1 Contemporary Art Center de Nueva York, Estados Unidos y en “Foto Periodismo en México”, en el Centro de la Imagen del Distrito Federal.

En 2003, Metinides tuvo dos exposiciones individuales bajo el título de “Enrique Metinides”, una en The Photographer’s Gallery de Londres, Inglaterra, y la otra en el Air de Paris, Francia. Ese mismo año también participó en la exposición colectiva “Elephant Juice (Sexo Entre Amigos)”, muestra efímera realizada el 14 de diciembre en el restaurante Los Manantiales de Xochimilco, México, que pudo apreciarse sólo de 12 a 20 horas. Para su exhibición en Londres Kurimanzutto, en colaboración con Ridinghouse, preparó un catálogo sobre su obra al que tituló *Enrique Metinides, The Photographer’s Gallery*, en el que participó el escritor inglés Geoff Dyer, el investigador Néstor García Canclini y el artista Gabriel Kuri.

En el texto de Geoff Dyer, escrito a manera de prólogo, el autor afirma que Metinides “tiene un toque de humor absurdo y, por extensión, perverso”.²⁴ Las imágenes de “El Niño” le recuerdan a las de Jeff Wall, fotógrafo canadiense quien a su parecer también cultiva ese mismo estilo en el que por su crudeza los sucesos parecen haber sido preparados en un set:

La diferencia estriba en que la intención de Metinides es siempre la de esclarecer. En ese sentido, podría decirse que se trata más bien de un periodista que de un artista. [...] Sus fotografías ofrecen también un consuelo sangriento, en forma de conocimiento. Quizás es ésta una de las razones por las que el público se vuelve hacia el fotógrafo: con la esperanza de que éste pueda dar una respuesta a la pregunta de por qué ocurren tales

²⁴ G. Dyer, “Prólogo”, *Enrique Metinides*, p. 1.

tragedias. Y Metinides hace todo lo que esté en su mano para complacer a este público. En ese sentido es un narrador.²⁵

Por su parte, Néstor García Canclini admira la forma en que Metinides toma el desorden y los acontecimientos trágicos de una urbe como la Ciudad de México para trasladarlos a un contexto cotidiano y sorprendente: “Sugiere que un choque, la caída de un avión o un autobús asomado al borde del precipicio no son tan excepcionales como se supone”.²⁶ En su ensayo “La gran ciudad ordenada desde los accidentes” García Canclini también destaca la forma en la que registra las tragedias desde la gente que las sufre o desde quienes las admiran, esa forma de capturar las distintas reacciones de los mirones ante de un descarrilamiento o los reflejos de las llamas de un incendio sobre los rostros de los testigos:

En las fotos de Metinides los numerosos asistentes al acontecimiento relativizan el crimen o el accidente, y lo insertan en un orden social. Parte del público revela susto y 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. La construcción del episodio que la foto entrega es resultado de la cooperación entre las miradas diversas de los espectadores y la óptica del fotógrafo. También por esta interacción entre profesional y públicos podríamos afirmar que la perspectiva ofrecida por las imágenes de Metinides sobre los accidentes es más democrática que la de los medios sensacionalistas.

Otros fotógrafos mexicanos, como los hermanos Mayo, Manuel Álvarez Bravo y Nacho López, y por supuesto muchos reporteros gráficos, construyeron un repertorio inmenso de huelgas obreras, marchas políticas, estudiantiles y ecologistas, que alteran el orden y el tránsito urbano. Metinides, poco atraído por estos movimientos “programados”, se dedicó a formas más imprevistas de vivir en riesgo, entenderse con el desorden y morir en la ciudad. En su sociedad hay clasificaciones y “clases”: conductores y peatones, víctimas y espectadores, inundados y rescatistas.²⁷

Ese mismo año, en el marco de su presentación en The Photographer’s Gallery de Londres, el crítico de arte Adrian Searle le dedicó unas líneas al fotógrafo mexicano. En su artículo “Crime scene investigator” publicado el 22 de

²⁵ *Ibid.*, p. 3.

²⁶ N. García Canclini, “La gran ciudad ordenada desde los accidentes”, *Enrique Metinides*, p. 12.

²⁷ *Ibid.*, p. 14.

julio en *The Guardian* asegura que lo que hace magnífico el trabajo de Metinides son su temas tan increíblemente sombríos, pues aunque en sus imágenes observamos acontecimientos dolorosos en extremo, situaciones que no deberíamos detenernos a ver, nos es muy difícil apartar la mirada de ellas:

Sus imágenes buscan exhibir con horror la intimidad e intensidad de la muerte y los desastres, algo que para el público británico es difícil de admirar, pero que en Centro y Sudamérica estas imágenes ocupan un lugar importante en su cultura. Pero Metinides no sólo nos muestra a los mutilados y la muerte, a los cuerpos y la sangre, nos muestra a las multitudes reuniéndose, a los transeúntes desconcertados y paralizados por los sucesos, a los equipos de emergencia trabajando. Nos muestra la ciudad y su gente, no sólo el azar y el cataclismo, sino también su efecto. Él nos muestra, también, lo inexplicable.

Lo cual no quiere decir de ninguna manera que las fotografías de Metinides carecen de humanidad. Todo lo contrario. Están llenas de humanidad. De hecho, ese es la verdadera contradicción con ellas, nos muestran demasiada humanidad. En las imágenes de Metinides, no nos limitamos a ver el cuerpo arrastrado fuera del agua después del ahogamiento, vemos a un hombre que se arrastra desde la orilla de un río para rescatar el cuerpo que flota en el agua, mientras la imagen invertida e inmóvil de los mirones en la otra orilla se refleja en el agua fangosa.

Las imágenes de Metinides se vuelven muy inquietantes por su evidente estetización, o es quizá por la forma en la que buscamos mezclarlas y ubicarlas con imágenes de otro tipo, como si quisiéramos aminorar su impacto, hacerlas más aceptables. Como la imagen que muestra a unos rescatistas tratando de bajar a un hombre que cuelga de la maraña de cables de alta tensión –quien ingenuamente trataba de robarse la electricidad– hace recordar la imagen de la deposición de Cristo.²⁸

En 2004, la obra de Metinides se presentó en la exposición individual “Enrique Metinides: Glorious Accident”, en la Kunsthal de Rotterdam, Holanda, y en las exposiciones colectivas: “Dedicated to a Proposition” en el Center for Contemporary Art de Antwerp, Bélgica; “Dicen que finjo o miento: La ficción

²⁸ A. Searle, “Crime scene investigator”, *The Guardian*, 22 de Julio de 2003, Londres, [en línea] dirección URL: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2003/jul/22/photography.artsfeatures?INTCMP=SRCH> [consulta: 20 de mayo de 2010].

revisada” en la Central de Arte Guadalajara, México, y en PhotoEspaña en la Casa de América de Madrid.

A propósito de PhotoEspaña 2004, Abel H. Pozuelo en su artículo “Enrique Metinides en el epicentro” publicado el 1 de julio en *El Cultural* admira la “técnica apabullante” de “El Niño”, por su urgencia, su precisión, pero también por su intuición que asiste a unos encuadres que, por su amplitud, son capaces de descongelar momentos atroces en donde las historias de unos desconocidos confluyen con las historias de todos aquellos que asisten al encuentro con la fatalidad, entre ellos nosotros mismos. Y continúa:

En sus fotografías está esa visión mexicana, tan teatral y barroca, tan negra y humorística, de la muerte, esa visión dirigida a los vivos, pensada para hacer vivir a los que están aquí. Metinides nos da un espejo en que mirarnos. Estas fotos tomadas para ser publicadas en las páginas de sucesos, son en realidad un reflejo de cada uno. Cada uno puede ser víctima o testigo, el que es atropellado o el que atropella, no importa la edad, sexo, raza o condición. Y algo recuerda a Buñuel (vaya, otro tópico), no sabríamos decir qué. Quizá cierta sonrisa que sobreviene cuando se comprende el imponderable absurdo de la condición humana. Y a la vez su grandeza.²⁹

Durante 2005 sólo tuvo una exposición individual en el Club Fotográfico de México. Pero en 2006, quizás su mejor año, Metinides afianzó su lugar en el mundo del arte. Sus fotos fueron exhibidas de manera individual en las afamadas galerías Blum & Poe de Los Ángeles y Anton Kern Gallery de Nueva York, Estados Unidos. En México también tuvo una retrospectiva bajo el título de “Enrique Metinides, Historias Gráficas”, en la Celda Contemporánea de la Universidad del Claustro de Sor Juana del Distrito Federal. Y de manera colectiva participó en “The Exotic Journey Ends” en la Foksal Gallery Foundation de Varsovia, Polonia, y en el NRW-Forum Kultur and Wirtschaft de Duesseldorf, Alemania.

²⁹ A. Pozuelo, “Enrique Metinides en el epicentro”, *El Cultural*, Madrid, 1 de julio de 2004, [en línea] dirección URL: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9902/Enrique_Metinides_en_el_epicentro [consulta: 25 mayo de 2010].

Su presentación en Estados Unidos causó tan buena impresión entre la crítica y el público que el Museo de Arte Contemporáneo de Nueva York (MoMA) decidió adquirir cuatro de sus imágenes para su colección permanente: “Adela Legarreta Rivas es atropellada por un Datsun Blanco sobre la avenida Chapultepec en la Ciudad de México” (1979); “Un cable de alta tensión se suelta y golpea a un hombre que caminaba por la calle de Tacuba” (1958); “Una mujer se lamenta sobre su novio muerto, apuñalado en el Bosque de Chapultepec tras resistirse a un asalto” (1985) y “Accidente sobre la autopista” (1982).

El 21 de diciembre de 2006 el crítico de *The New York Times*, Michael Kimmelman, en su artículo “Pulp Nonfiction, Ripped From the Tabloids” da su opinión acerca de la obra de Metinides. Para este autor “El Niño” supo hallar “un cuerno de la abundancia en los hechos sangrientos”,³⁰ y no es inevitable reaccionar ante sus imágenes con curiosidad y con la inquietud de la identificación, así como él lo hizo luego de que las fotos de Metinides le evocaran recuerdos de la deposición de Cristo, como también le sucedió a Adrian Searle, crítico de *The Guardian*, o de escenas de la película *Tarde de perros* (1975), de los atentados del 11 de septiembre de 2001 contra las Torres Gemelas en Nueva York o de la invasión a Irak en 2003. Para Kimmelman, Metinides atrajo las miradas de la crítica internacional gracias a su capacidad para capturar el desastre:

En estos días, cuando el mundo del arte adopta y convierte todo en un producto de consumo, Metinides se ha convertido en uno de sus artistas predilectos, sus fotografías se han exhibido en museos de Europa y en galerías de Estados Unidos. No es que él se proclame como un artista, sino que hay arte en sus imágenes.

Metinides descubrió que a un cadáver es mejor tomarlo a ras de suelo para que el rastro de sangre no parezca una piscina brillante y roja, como aparece en las imágenes de los

³⁰ M. Kimmelman, “Pulp Nonfiction, ripped from the tabloids”, *The New York Times*, 21 de diciembre de 2006, Nueva York, [en línea] dirección URL: <http://www.nytimes.com/2006/12/21/arts/design/21meti.html?scp=1&sq=metinides&st=cse> [consulta: 25 de mayo de 2010].

fotógrafos que gustan de los ángulos cerrados y contrapicados, sino más bien como una línea delgada de líquido que serpentea. También aprendió que el uso del flash a plena luz produce un efecto cinematográfico y que un gran angular le permite incluir a los mirones. Sutilezas que son posibles incluso en los acontecimientos más grotescos.

Al igual que todo fotoperiodismo hipnotizante de tabloide, sus fotografías no ofrecen consuelo ni inspiración, pero sí un placer culpable y un poco de conocimiento frente a lo inexplicable. En un minuto uno aborda un autobús, y al minuto siguiente éste choca contra un tranvía, o un pequeño avión cae del cielo. [...] Las fotografías de Metinides son demasiado buenas para ser reales (claro, si el calificativo “bueno” puede describir accidentes tan horribles). [...] Es cruel decirlo, pero en el mundo de Metinides su sufrimiento se convierte en nuestra recompensa.³¹

En 2007 tuvo tres exposiciones: dos en México, una individual bajo el título “La muerte sin fin” en León y otra colectiva en la galería La Planta, Arte Contemporáneo Omnilife de Guadalajara, y la última en el MoMA de Nueva York con el título de “Nuevas perspectivas de arte latinoamericano, 1930-2006. Selección de una década de adquisiciones”, en donde el museo presentó más de 200 piezas representativas del arte en América Latina adquiridas entre 1996 y 2006. Tras estas exhibiciones Metinides rompió sus relaciones con Kurimanzutto. En 2008 participó en la exposición *Salta la liebre* en la Casa del Lago de la Ciudad de México, junto con artistas como Anette Kuhn, Omar Rodríguez-Graham, Óscar Cueto, Antonio Caballero y Marco Antonio Cruz. Y en 2009 algunas de sus imágenes aparecieron en la muestra “Pecios y rescoldos: México en la colección fotográfica de Ramón López Quiroga”, curada por Alfonso Morales, también en la Casa del Lago, en donde se mostraron las fotografías que el galerista adquirió a lo largo de 30 años.

Más tarde, con el nombre de “In the place of coincidence” la Galería Garash, con la curaduría de Véronique Ricardini, presentó en el Distrito Federal 18 piezas de Metinides del 21 de octubre de 2010 al 31 de enero de 2011, entre ellas 4 fotomontajes que realizó en su casa con los juguetes que forman parte de su colección, colocándolos por delante de las imágenes dramáticas que años atrás él

³¹ *Idem.*

mismo atrapó con su cámara con la intención de recrear las escenas imprimiéndoles un toque de humor de negro.

Para el escritor J.M. Servín, Metinides es el decano de una nutrida corriente de artistas visuales mexicanos contemporáneos que explotan las relaciones entre la belleza y lo obscuro, y no sólo eso, incluso considera que “El Niño” “probablemente sea el fotógrafo más importante de este país en los últimos 50 años”.³² En su artículo “Paparazzo del infierno” publicado en *Reforma* el 31 de octubre de 2010, a propósito de esta muestra organizada por la Galería Garash, escribió:

En el vértigo global de las sociedades contemporáneas, un artista como Metinides resulta fundamental para entender la frivolidad de las emociones y las contradicciones de los temores cotidianos. Ser víctima de un delito o de un accidente fatal, y una necesidad compulsiva tanto de artistas como de observadores (“mirones”, como llama Metinides a los morbosos de la escena de las tragedias que retrató desde niño) de reencontrar en el arte ese fragmento de realidad, detona desde la sofisticación del espacio figurativo de la galería, adrenalina que la realidad pura y dura parece negarles.

Un reconocimiento como figura de culto al margen del tejido de relaciones espectaculares que requiere una carrera artística en este País, convierte a Metinides en un enemigo de las convenciones sociales. Paradójicamente, goza de una admiración dentro de un selecto círculo de galeristas, público y coleccionistas difícilmente imaginable para un fotógrafo de nota roja, poco glamoroso a los ojos de la élite artística mexicana. Pero vivimos en una sociedad cuya capacidad para el horror parece inagotable, ello hace de fotógrafos como Metinides los únicos capaces de integrarse a la fugacidad de lo inmediato sin perder ese contacto vital con el futuro donde la tragedia, de la magnitud que sea, puede pasar por el tamiz de una moda de consumo.³³

Entre sus últimas exposiciones, las cuales han contado con el apoyo de la Galería Garash, se encuentran: “Enrique Metinides: Schauspiel des Tatsächlichen (el drama de los hechos)” que se llevó a cabo del 1 de junio al 5 de julio de 2011

³² J.M Servín, “Paparazzo del infierno”, *Reforma*, 31 de octubre de 2010, México, [en línea] dirección URL: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/printImpresa.aspx?DocId=1227918-1066&str=metinides> [consulta: 31 de octubre de 2010].

³³ *Idem.*

en el Sepulkalkultur Museum de Kassel, Alemania, como parte del Fotobook Festival de Kassel. En esta exhibición, que fue curada por Véronique Ricardoni y Michael Wiedemann, se presentaron 68 imágenes del fotógrafo mexicano. Y del 4 de julio al 18 de septiembre de 2011 Metinides participó en la edición 42 de los Encuentros de Arles, Francia, el festival de fotografía más importante de ese país, con la muestra “101 Tragedias”. François Hébel, director del festival, en una entrevista realizada por la agencia EFE el 2 de agosto de 2011, señaló que al principio tuvo miedo de la reacción de la gente ante las fotografías de Metinides. No obstante, opinó en su momento Hébel,

hasta ahora, a todo el mundo le parece una buena exposición. [...] El público se sorprendió por la violencia que emerge de las imágenes de Metinides, pero comprendió que lo exhibimos en Arles porque es un fotógrafo de la prensa cotidiana muy diferente de los otros. Metinides está más cerca del cine que del periodismo, logra hacer algo muy particular con la fotografía, y eso es justamente lo que buscamos en nuestro encuentro”.³⁴

Seguramente las exposiciones alrededor del mundo dedicadas a su obra continuarán, porque la mirada de Metinides sigue provocando y cautivando tanto al público como a los representantes del mundo del arte. ¿Hasta dónde llegará su fama? No lo sabemos. ¿Por qué sus imágenes se volvieron tan apreciadas por los museos, coleccionistas y por la propia gente en tan poco tiempo? Eso lo trataremos de averiguar en el capítulo siguiente.

³⁴ “Las tragedias mexicanas sorprenden en los encuentros de fotografía de Arles”, EFE, Madrid, 2 de agosto de 2011, [en línea] dirección URL: http://www.efeamerica.com/166_ultima-hora/1216442_las-tragedias-mexicanas-sorprenden-en-los-encuentros-de-fotografia-de-arles.html [consulta: 7 septiembre de 2011].

CAPÍTULO 3

La fotografía de Enrique Metinides en el mundo del arte

El arte puede estar en cualquier parte, por ejemplo, en un fotógrafo que ha hecho una obra de arte sin saberlo.

Jean Claude Chamboredon

Aquella tarde en Pachuca, durante mi participación en el XXI Encuentro Nacional de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC), realizado del 4 al 6 de mayo de 2011 en la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, pregunté a los asistentes a la mesa de trabajo que si consideraban como piezas artísticas las fotografías de Enrique Metinides que en ese momento se proyectaban en la pantalla del salón. La mayoría, sin pensarlo si quiera y sin dar explicación alguna, dijo inmediatamente que sí, sólo uno que otro apoyó su respuesta en aspectos formales como el tipo de plano utilizado, su composición o la narrativa visual de las imágenes. Pero también un grupo pequeño que mostraba gestos de desaprobación ante lo que veían, me dijeron que esas imágenes no eran arte, o bien, no supieron qué contestar.

Sus respuestas me hicieron recordar la ocasión en la que mostré por primera vez mi proyecto de tesis a un par de profesoras durante sus respectivos seminarios en la Maestría en Comunicación. La primera de ellas al ver las fotos que conformaban el corpus de mi investigación con verdadero pasmo me dijo que no quería ver eso, y literalmente se tapó los ojos y se volteó. La otra profesora, recordando la pregunta que J.M. Servín hizo a sus lectores en su artículo

“Paparazzo del infierno”¹ (ya citado en páginas anteriores), me dijo: “¿Quién pondría esa fotografía en la sala de su casa? Yo no ¿tú sí?”.

Las opiniones sobre la obra de Metinides son muy diversas, algunos lo aclaman como un gran artista, otros lo reconocen como un gran fotógrafo y otros sólo lo consideran un gran “mirón”. Lo cierto es que a lo largo de más de una década sus fotografías han experimentado un cambio radical, se han cargado de “aura”, siguiendo a Walter Benjamin, y han conseguido trasladarse de las páginas de nota roja de los diarios y revistas populares, y por ende vituperados, a las paredes relucientes de los coleccionistas privados, museos y galerías más importantes.

¿Qué factores influyeron en el deslizamiento de la obra de Metinides hacia el mundo del arte? ¿Por qué de pronto la obra de “El Niño” dejó de ser un documento destinado al claustro de los acervos hemerográficos para cotizarse ahora en dólares? Para entender esto es necesario decir que la gente no tiene éxito de la nada, y Metinides no es la excepción. Si bien es cierto que es un fotógrafo con una mirada extraordinaria y con un estilo innovador, a su alrededor se han conjugado una serie de “ventajas acumulativas”, elementos como su historia de vida, el tiempo que dedicó a practicar su oficio, los temas de su obra, la cultura a la que pertenece y la gente de la que se rodeó, como afirma el periodista Malcolm Gladwell en su libro *Fueras de Serie* sobre todos aquellos personajes que han logrado el éxito en sus respectivos campos, que le permitieron dar el salto hacia el mundo del arte. De esta forma intentaremos dar cuenta en este capítulo de todos estos factores que permitieron a Metinides ser considerado como uno de los fotógrafos mexicanos más apreciados de la actualidad.

¹ La pregunta que hizo Servín fue: “¿En dónde colocaría un coleccionista una foto como la de Adela Legarreta Rivas? ¿En la sala de su casa?, ¿en su oficina?, para decir orgulloso: ‘pagué por ella 5 mil dólares’. Tan escalofriante como la obra misma, es su destino como objeto decorativo”.

3.1 Una mujer atropellada en el mundo culto. Teorías que sustentan su entrada

Cada vez es más común encontrar en los recintos dedicados al arte de todo el mundo las obras de fotógrafos de prensa que muestran su particular visión de la realidad, imágenes que originalmente no fueron concebidas como piezas artísticas, pero que ahora se exhiben como tales. En las ferias y subastas las fotografías se codean con las pinturas y se venden en grandes sumas de dinero, cada vez son más los museos que adquieren algunas para sus colecciones y se incluyen en catálogos que se imprimen por millares, fenómenos que llevan a reflexionar sobre el valor estético y artístico que con el paso del tiempo han adquirido las fotografías de prensa, pero sobre todo las fotografías de nota roja, como las que produjo Enrique Metinides a lo largo de su carrera.

Hay quien afirma que esta artísticidad de las fotografías es un florecimiento lógico de ese éxito dificultosamente ganado por años de trabajo. Cristina García Rodero, la primera fotógrafa española que trabajó con la agencia Magnum, así lo cree: "El fotoperiodismo tiene que entrar en los museos. Detrás de una cámara no sólo hay técnica sino cerebro y sentimiento. Hay más fotógrafos mucho más artistas que los pintores y sé lo que me digo".² Y también lo piensa Néstor García Canclini respecto a la obra de Metinides:

"Aun los fotógrafos-artistas, que cultivan la insinuación poética para aludir a lo que excede o esconde 'lo real', hallan débil eco en galerías y museos. Casi todos han tenido que ocupar años, a veces toda su vida, para ganársela como reporteros gráficos o en otras ocupaciones en las que la exploración estética no logra desprenderse de lo utilitario. Las fotos de Metinides trascienden lo social o lo cotidiano, gracias a los recursos que utiliza para reinterpretarlo desde los accidentes".³

² E. Silió, "El arte de la guerra", *El País*, 3 de noviembre de 2007, Madrid, [en línea] dirección URL: http://www.elpais.com/articulo/arte/arte/guerra/elpepuculbab/20071103elpbabart_1/Tes [consulta 25 mayo de 2010].

³ N. García Canclini, "Enrique Metinides: coleccionista de tragedias", *Reforma*, 10 de agosto de 2003, México, [en línea] dirección URL: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/Documentolmpresa.aspx?ValoresForma=406899-1066.canclini+metinides> [consulta: 25 de mayo de 2010].

Pero antes de continuar revisemos qué es arte. Según el diccionario de la Real Academia Española “arte” es: “1) Virtud, disposición y habilidad para hacer algo; 2) Manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros”.⁴

La palabra arte proviene del latín *ars*, *artis*, “manera”, que a su vez se deriva del griego *techné*, “técnica” o “destreza”. Para los griegos, los pintores y escultores eran considerados como trabajadores manuales u obreros y la “obra” estaba relacionada con la “manualidad”. De acuerdo con la investigadora mexicana Laura González Flores la palabra “artista” se utilizaba en el Renacimiento como sinónimo de *artegiano* o “artesano”, y ni la pintura ni la escultura estaban consideradas dentro de los oficios liberales o “artes verdaderas”. No eran consideradas como “bellas” ni tampoco eran incluidas en las llamadas “artes mecánicas”, al no tener utilidad.⁵ Es hasta el siglo XVII cuando finalmente se entenderá al arte como un género relacionado con la producción de lo bello:

La artísticidad será, pues, un concepto variable que parte del arte en el mero sentido de “técnica” o “excelencia del oficio” para llegar, en el siglo XVII, a una efectiva asociación con la belleza, la armonía y el placer. Del siglo XVIII en adelante no habrá ninguna duda de que los oficios manuales son oficios y no artes, y que las ciencias son Ciencias. Sólo las Bellas Artes podrán adscribirse al Arte.

Los anteriores conceptos sobreviven en nuestro lenguaje y bagaje cultural constituyendo una plataforma común de entendimiento no especializado, un *status quo* de comprensión del medio artístico: Arte = Belleza, Arte = Destreza. Cuando un visitante de museos reacciona ante una pieza de Arte moderno con un “¡Esto lo podría haber hecho mi hijo!”, está elaborando un juicio a partir de los anteriores conceptos o valores culturales: la pieza en cuestión está efectivamente exenta (a sus ojos) del referente convencional de belleza o destreza.⁶

⁴ Diccionario de la Real Academia Española, [en línea] Dirección URL: http://buscon.rae.es/drae/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=arte [consulta: 4 de marzo de 2011].

⁵ L. González Flores, *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?*, p. 22.

⁶ *Idem*.

Es con la llegada de las vanguardias que al Arte abandona el terreno de las bellas artes. Si bien lo feo, lo extraño, lo siniestro, fueron temas utilizados por artistas muchos años antes del surgimiento de los *-ismos*, es en esta etapa que logran su máxima expresión. Con las vanguardias, el mirar sustituyó al hacer, el concepto de destreza cambia por el modelo de la apropiación estética y lo feo, lo que confronta, encuentra un lugar privilegiado en el Arte. Los autores vanguardistas, quienes se pronunciaban contra los sistemas de representación y expresión artística de su época, se las ingeniaban para sorprender al público, quien veía sus obras como ejemplos de fealdad artística.

Umberto Eco señala que el público de principios del siglo XX no consideraba estas obras como bellas representaciones de cosas feas, sino feas representaciones de la realidad; en otras palabras, “el burgués, se escandalizaba frente a un rostro femenino de Picasso no porque lo considerase una fiel imitación de una mujer fea (ni Picasso quería que fuese así), sino porque lo consideraba una fea representación de una mujer”.⁷ Ejemplo de esto es el político soviético Nikita Krushev, quien acostumbrado a las obras del realismo soviético, decía que los cuadros vanguardistas parecían pintados con la cola de un asno.

Los manifiestos futuristas se pronunciaban contra los museos, las bibliotecas y las academias, por la educación de las jóvenes generaciones en lo desagradable y por la muerte de la solemnidad. Cubistas como Georges Braque o Pablo Picasso pretendían una deconstrucción de las formas y para ello buscaban fuentes de inspiración en las artes no europeas, como las máscaras africanas que la opinión pública consideraba monstruosas. En el movimiento Dada, la apelación a la fealdad aparece de forma decidida a través de la remisión de lo grotesco. Con el Manifiesto Surrealista de 1924 comienza una tendencia especial a representar situaciones perturbadoras e imágenes monstruosas que surgen del subconsciente y Marcel Duchamp comienza la poética del *ready made* exponiendo como obra de arte un urinario, entre otras cosas, por ser un objeto indecoroso.

⁷ U. Eco, *Historia de la fealdad*, p. 365.

Más tarde el nuevo realismo recuperará los desechos del mundo industrial y los restos de objetos destruidos para crear con ellos nuevas formas y el *pop art*, de la mano de Andy Warhol, apelará al reciclaje estético de las sobras. Todo esto generó un cambio tan radical que hoy en día todo el mundo, incluida la burguesía que en otro tiempo se horrorizaba, reconoce la “belleza artística” de esas obras y la fealdad vanguardista ha sido aceptada como nuevo modelo de belleza y ha dado origen a un nuevo circuito mercantil.

En las vanguardias, pero sobre todo en el surrealismo, la fotografía encontró un trampolín que la impulsó a dar el salto definitivo hacia el mundo del arte, lograr su independencia de la pintura, conseguir su identidad como medio y empaparse de artisticidad. Como hemos visto, a lo largo de su historia ha existido una gran preocupación por justificar la integración de la Fotografía a la Ciencia o al Arte. Así, por ejemplo, François Arago, astrónomo y físico francés del siglo XIX, destaca más las bondades de la fotografía con relación a la Ciencia, mientras que Louis Daguerre y William Talbot, padres de la fotografía, la asociaban más al Arte. Es más, éste último llamó *calotipo* a su invento, palabra que utiliza el sufijo “-tipo” para indicar su calidad técnica de impresión y el vocablo griego *kalos*, “belleza”, para denotar su intención artística.

Conforme se afirma la identidad de la Fotografía como género autónomo moderno, se va deshaciendo de los amarres que la ligan con las técnicas gráficas y pictóricas hasta llegar a un punto en el que resulta innecesario definirla con relación a algo más. Su asociación con la Ciencia o el Arte se entenderá a través de los canales de distribución que se elijan para el medio. “Si la fotografía se integra a la prensa, la tecnología o la investigación, funcionará como Ciencia; si, en cambio, se contempla dentro de un contexto museístico, funcionará como Arte”⁸. Desde su capacidad documental la Fotografía puede entenderse como Ciencia, pero desde su potencial expresiva puede considerarse como Arte. Esto quiere decir que arbitrariamente una misma imagen pueda ser considerada dentro de varias categorías; por ejemplo, en la actualidad las fotos de David LaChapelle o

⁸ L. González Flores, *op.cit.*, p. 107.

las de Oliviero Toscani pueden tomarse como publicidad y como arte, mientras que las de Sebastião Salgado o, en el caso que nos ocupa, las de Enrique Metinides funcionan como periodismo y arte.

Aquel argumento de Walter Benjamin de que la reproductibilidad técnica anulaba la cualidad artística de las obras de arte cayó por su propio peso, porque sin renunciar a su doble calidad reproductiva; “es decir, a ser reproducible (a multiplicarse) y a servir para la reproducción (para la copia imitativa), la fotografía ha acomodado la posibilidad de la artísticidad. Ha entrado en el mismísimo sistema de recepción ‘cultural’ que Benjamin tanto criticaba (por relacionarse con la tradición burguesa) y ha adquirido aura, aquel valor de objeto único e irrepetible de los objetos artísticos”.⁹

Como hemos dicho, esto fue posible en primera instancia gracias a los surrealistas, pues aquel carácter mecánico e industrial del medio utilizado para atacar en un principio a los artistas fotógrafos al considerarlos como simples operadores de la máquina, fue utilizado por ellos como fundamento de una nueva noción de la artísticidad fotográfica. La naturaleza mecánica e impersonal de la fotografía, que imposibilita la expresión de la mano del artista e imponía a la imagen un carácter neutro, fue una de las razones que llevó a los surrealistas a adoptarla, ya que equiparaban el automatismo del medio con la parte inconsciente de toda expresión. A este respecto Laura González Flores señala:

Esta neutralidad resultaba perfecta para un movimiento heredero del dadaísmo que buscaba, como éste, negar la artísticidad definida hasta entonces como autoría y marca del genio. De aquí que los surrealistas utilizaran la cámara de una manera fluida e informal pasándola de mano en mano, y prescindieran, en muchas ocasiones, de siquiera firmar las fotos. Como medio, la fotografía encajaba en la búsqueda surrealista de liberar el arte del peso de la representación convencional, trascender la lógica e integrar el azar. [...] Es precisamente por su carácter de “mensaje sin código” que la fotografía pudo ser considerada por los surrealistas como el equivalente visual de la escritura automática; de modo similar a Barthes, el surrealismo entenderá la fotografía desde su calidad de *imago*. [...] Su utilización se relaciona con una radical revaloración de su carácter documental

⁹ *Ibid.*, p. 160.

puro, los surrealistas la apreciaron justamente por su cercanía con lo real, distinguiendo claramente entre su función metonímica (presencia o *imago*) y su función metafórica (representación o *icono*).¹⁰

Algunas fotografías fascinaron a los surrealistas, ya que consideraban como artísticas las fotografías instantáneas de la vida cotidiana, las imágenes automáticas del fotomatón o las fotos de producción popular por ser “documentos” de aquello que encontraban “surreal” o “maravilloso” de la realidad. En estas imágenes, los objetos son protagonistas de una circunstancia azarosa, porque la unión de las cosas no es buscada, sino encontrada. Ejemplo de esto es la reinterpretación que hizo el artista estadounidense Man Ray de las fotografías de Eugène Atget en 1925 (ver figuras 7 y 8). Atget nunca pensó en sus imágenes como objetos artísticos, al contrario siempre tuvo clara su naturaleza documental y así lo expresaba en el letrero que colgaba de su puerta, el cual decía: “Documentos para artistas”. Fue Ray, quien vivía en la misma calle que él en París, quien descubrió en su obra un valor que trascendía lo documental.

De esta forma, señala González Flores, la obra de Atget sufrió “un cambio de valoración a través de la relectura surrealista: la presencia pura y documental de las imágenes de Atget se convertirán en un signo de lo ausente [...] Su obra fue rescatada por los vanguardistas por su capacidad de conservar aquello que parecía perderse en la Europa agitada y convulsa de los años veinte”¹¹. Este cambio de valoración de lo documental a lo artístico fue una de las aportaciones más importantes del surrealismo, porque permitió transferir el peso de la artísticidad a la mirada del espectador; es decir, alguien que no es el autor “reclama” para un objeto que no fue concebido como pieza artística un estatus de artísticidad.

En 1916, Paul Strand ya había hecho algo similar en Estados Unidos, pues se apropió de la imagen de una mujer que fue retratada sin saberlo cuando paseaba por las calles de Nueva York con un letrero que la identificaba como

¹⁰ *Ibid.*, 216-217.

¹¹ *Ibid.*, p. 221.

ciega (ver figura 9). Esta foto documental común y corriente, que no contaba con recursos pictorialistas como los que solía utilizar Strand, fue puesta por él en una de las paredes de la desaparecida *Galería 291*, el primer recinto que consideró a la fotografía como arte en Estados Unidos, con el título *Fotografía. Nueva York* permitiendo así que la mera colocación de la obra en la galería fuera la que le otorgara el valor de Arte.

Un año más tarde, Marcel Duchamp, como gran conocedor del funcionamiento de la maquinaria del arte que era y haciendo uso de una sociología experimental del campo artístico, decidió participar en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes en Nueva York con un urinario al que tituló *Fuente* y que firmó con el pseudónimo de R. Mutt (ver figura 10), pieza que hoy por hoy es considerada por la crítica como la obra más influyente del arte moderno. La propuesta de Duchamp parte de la idea de que el artista no inventa nada, sólo usa, manipula, desplaza o reposiciona, porque el asunto es elegir lo que la historia le ha dado. Pero también hay que aclarar que Duchamp pudo constituir el *ready made* en obra de arte porque él era un artista, y un artista reconocido, y por lo tanto formaba parte de ese círculo que toma las decisiones.

De acuerdo con González Flores los argumentos de Duchamp fueron los siguientes:

Como no hay realmente nada en el objeto que justifique su artisticidad, ¿por qué molestarse en hacerlo? La artisticidad es sólo artistificación. [...] Con la ayuda de Duchamp estamos llevando el asunto de la construcción del aura a una reducción al ridículo: el Arte sólo es artistificación y lo más interesante es que esta estrategia no es un mero recurso retórico, sino que se da verdaderamente en la práctica.[...] Cuando Duchamp sustituyó el hacer técnico (*techné*) o artístico (*ars*) del arte con un hacer que era simplemente *elegir*, cambiaron de golpe muchos de los valores relacionados con el concepto Arte: en primer lugar, el artista ya no es el que produce la obra; en segundo término, la obra deja de ser un objeto que tiene algo artístico; y finalmente, la acción artística deja de asociarse con la producción. El espectador, pasivo hasta entonces,

recibe parte de la responsabilidad de la elección estética: la obra se abre y lo artístico es *lo que pasa*.¹²

Es así como a partir de las vanguardias la artísticidad se presenta como un valor desvinculado de la intención y el oficio del autor. Para que algo se vuelva artístico no se requiere crear, sino simplemente elegir, encontrar o colocar. Pero no sólo eso, el aura que adquieren las fotografías y los demás objetos ya no depende únicamente de la decisión del artista, ese poder se transfirió y ahora está en manos de los museos, galerías y casas de subastas.

En Fotografía, uno de los ejemplos más claros de esto es el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Aunque previamente ya había empezado a realizar adquisiciones fotográficas para su colección, en 1940 Alfred Barr, creador del museo, decidió abrir un departamento de Fotografía y poner al frente al fotógrafo Beaumont Newhall, quien comenzó a organizar exposiciones de fotografía en este recinto y en 1943 ya presentaba de forma permanente una selección de sus colecciones fotográficas. Incluso el propio Newhall en 1937 ya había organizado en este museo una exposición muy importante titulada *Photography 1839-1937*, cuyo catálogo, ligeramente revisado, fue publicado de nueva cuenta un año después con el título *Photography: A short Critical History*, el cual constituyó la base de la famosa obra del MoMA *The History of Photography (from 1839 to Present Day)* que vio la luz en 1949¹³. Posteriormente, en 1945 publicó una primera monografía crítica dedicada a Paul Strand y en 1947 le dedicó una retrospectiva a Henri Cartier-Bresson, algo que no tuvo equivalente en Europa.

Apoyado primero en los conceptos de László Moholy-Nagy, fotógrafo y pintor húngaro, y después en las ideas del fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz, Newhall fue el primer teórico que introdujo juicios estéticos en la discusión de la Fotografía como Arte. De esta forma la curaduría estadounidense cambió el paradigma, ya que al arropar a la fotografía le dio su aval institucional y

¹² *Ibid.*, p. 213.

¹³ J.F. Chevrier, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, p. 124.

con esto le cedió un espacio dentro del arte moderno, ejemplo que siguieron otros museos de Estados Unidos como el Instituto de Arte de Chicago y el Museo Guggenheim y muchos años después los recintos europeos dedicados al arte.

3.1.1 Teoría Institucional del Arte

Acorde con lo expresado anteriormente, Pierre Bourdieu considera que un artista es aquel de quien los demás artistas dicen que es un artista, o bien, el artista es aquel cuya existencia en cuanto artista está determinada por ese juego que el llama campo artístico¹⁴; es decir, un artista fundamenta su estatus a partir del apoyo institucional que recibe de los integrantes del mundo del arte.

Basado en esta misma idea, George Dickie propone su *Teoría Institucional del Arte*, la cual afirma que las obras de arte son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco o contexto institucional. Con esto quiere dar a entender que la aproximación institucional comprende que una obra de arte es arte a causa de la posición que ocupa dentro de una práctica cultural, la cual es sostenida por una institución conocida como *mundo del arte*. Por lo tanto, el Arte no puede existir en el vacío, debe existir es una matriz cultural, como el producto de alguien que desempeña un rol cultural y que se encarga de que esa pieza sea una obra de arte.

Para Dickie, una obra de arte es “un artefacto de un tipo creado para ser presentado a un público del mundo del arte”.¹⁵ De acuerdo con esto, la obra de arte debe cumplir con ciertas cualidades: 1) ser un artefacto, un objeto hecho por el hombre, especialmente con vista a su uso ulterior, el cual no tiene que ser necesariamente un objeto físico; por ejemplo, un poema no es un objeto físico pero está hecho por el hombre y por lo tanto es un artefacto y 2) contar con el estatus de candidatura para la apreciación, el cual debe ser conferido a algunos aspectos del artefacto por un miembro del mundo del arte, porque ser una obra de

¹⁴ P. Bourdieu, *El sentido social del gusto*, p. 25.

¹⁵ G. Dickie, *El círculo del arte*, p. 115.

arte requiere de un estatus que se logra por el uso creativo de un medio, dice Dickie.¹⁶

Esto quiere decir que no todos los urinarios, a pesar de ser artefactos, son obras de arte, pero sí lo es la *Fuente* de Duchamp, porque al ser tomado y colocado en un contexto artístico por un integrante del sistema que persigue ciertas intenciones artísticas se convierte automáticamente en un artefacto del mundo del arte. Argumento que fue utilizado también por Andy Warhol para su *Caja Brillo* de 1964 (ver figura 11) y por Gabriel Orozco para su *Caja de zapatos vacía* de 1993 (ver figura 12).

Cuando Dickie habla de público, no se refiere simplemente a un grupo de personas, los miembros de un grupo lo son porque saben cómo desempeñar un papel, están preparados para comprender un objeto que les es presentado o por lo menos saben que lo que tienen delante es arte. Esto implica tener conocimiento y comprensión respecto a ciertos puntos básicos para comprender las obras. Muchas de las capacidades para ser un público son de clase ordinaria o cotidiana, pero otras se consiguen sólo como resultado de una instrucción especial. De no ser así se corre el riesgo de confundir una pieza con un montón de basura o de decir: “¡Esto lo podría haber hecho mi hijo!” ante una pintura abstracta.

Ahora bien, ¿qué es el mundo del arte? De acuerdo con Dickie es la estructura compuesta por los artistas, el público y los sistemas del mundo del arte; es decir, el marco para la presentación de una obra de arte, que persiste en el tiempo y que tiene una historia: “Consiste en un conjunto de sistemas individuales de dicho mundo, cada uno de los cuales contiene sus propios roles específicos, más roles complementarios específicos”.¹⁷

Por su parte, la historiadora del arte Sarah Thornton señala que el mundo del arte “es una red dispersa de subculturas superpuestas, vinculadas por el simple hecho de que todas ellas creen en el arte. Estas subculturas se distribuyen

¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷ *Ibid.*, p. 106.

por todo el planeta, pero se agrupan principalmente en ciertas ciudades como Nueva York, Londres, Los Ángeles, París, Basilea y Berlín”¹⁸. Los integrantes del mundo del arte desempeñan, por lo general, una de seis funciones definidas: artista, galerista o marchand, curador, crítico, coleccionista o subastador. En su opinión “llegar a ser un artista creíble o exitoso es la más difícil de todas estas posiciones; pero son los marchands quienes, manipulando el poder de los otros participantes, ocupan el lugar más decisivo”.¹⁹

3.1.2 Campo y habitus

Para entender todo esto con mayor claridad es necesario revisar e integrar a este análisis dos conceptos esenciales en la propuesta teórica de Pierre Bourdieu: *campo* y *habitus*, los cuales nos ayudarán a comprender *in extenso* las relaciones de poder entre los agentes que integran el mundo del arte y las razones por las cuales obras como las de Enrique Metinides adquieren artisticidad.

El arte, como todo fenómeno social, está ligado a distintos ámbitos de producción y consumo de bienes simbólicos, cuyas prácticas se insertan en un universo específico que está definido por sus relaciones objetivas. Los campos, dice Bourdieu, “son espacios de juego históricamente constituidos que cuentan con instituciones específicas y leyes de funcionamiento propias”.²⁰

El desarrollo histórico de cada campo social va acompañado de una serie de saberes, competencias, técnicas y procedimientos acumulativos y relativamente irreversibles que crean a su vez un conjunto de limitaciones y posibilidades que permiten moverse dentro de él. De esta forma hay cosas posibles, probables e imposibles dentro del campo, y estar en el juego y conocer sus reglas permite saber no sólo lo que se hace o no se hace, sino también poder

¹⁸ S. Thornton, *Siete días en el mundo del arte*, p. 9.

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

²⁰ P. Bourdieu, *Cosas dichas*, p. 108.

identificar donde están los verdaderos problemas y las oportunidades de éxito que conduzcan, en palabras de Bourdieu, al “dominio de la producción simbólica”.²¹

En cada campo, y en el artístico no es la excepción, la gente ocupa posiciones que están determinadas en gran medida por la importancia de su “capital simbólico”, un capital distribuido desigualmente entre los diferentes integrantes del mundo del arte, que les da reconocimiento, prestigio y notoriedad. A partir de la distribución de ese capital, que cada artista adquiere de acuerdo a la posición que ocupa en esa estructura, se determinan u orientan las estrategias para realizar los “movimientos” más efectivos en el juego. Cada campo; es decir, cada espacio estructurado de posiciones ligado a un estado de relaciones de fuerza entre las instituciones y los agentes comprometidos con el juego, engendra un interés (*illusio*) que le es propio, que es la condición de su funcionamiento y que determina que lo que ahí ocurre tiene sentido y que por él vale la pena apostar.²²

Entonces, ¿quién hace al artista? Bourdieu, muy acorde con lo que piensa Dickie, responde: “Evidentemente, no es el artista quien hace al artista sino el campo, el conjunto del juego [...] Es el universo artístico, no el artista mismo. Es, en última instancia, el juego mismo el que hace al jugador dándole el universo de las jugadas posibles y los instrumentos para jugarlas”.²³

Para que un campo funcione es necesario que haya gente dispuesta a jugar el juego, personas dispuestas a tomarlo muy en serio, porque en el jugar, opina Hans-Georg Gadamer, se da una especie de seriedad propia, una seriedad incluso sagrada, por lo tanto, el que no toma en serio el juego es un aguafiestas, es alguien que no puede participar en él, porque sólo se puede participar con posibilidades serias: “Esto significa evidentemente que uno entra en ellas hasta el punto que ellas le superan a uno e incluso pueden llegar a imponérsele. La

²¹ P. Bourdieu, *El sentido social del gusto*, p. 38.

²² A. Gutiérrez, “A manera de introducción. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu” en P. Bourdieu, *El sentido social del gusto*, p. 11.

²³ P. Bourdieu, *El sentido social del gusto*, p. 39.

fascinación que ejerce el juego sobre el jugador estriba precisamente en este riesgo”.²⁴

Cada jugador debe estar dotado de un *habitus* que implica el conocimiento y el reconocimiento de las leyes del juego, que en verdad crean en el valor de lo que allí está en juego. De acuerdo con Bourdieu el *habitus* es:

Un sistema de disposiciones durables y transferibles –estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes– que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir. [...] El *habitus* es tanto el elemento generador de la práctica, como el factor primordial de la reproducción cultural o simbólica.²⁵

El *habitus* es lo social incorporado, es una segunda naturaleza socialmente constituida, es el sentido del juego, que implica disposiciones (maneras de ser permanentes, categorías de percepción) y esquemas (estructuras de invención, modos de pensamiento) que están ligados a trayectorias (origen social, escolaridad) que determinan las maneras duraderas de hablar, caminar, pensar y sentir. El gusto y los estilos de vida son así productos sistemáticos de los *habitus* que, “percibidos en sus mutuas relaciones según sus esquemas, devienen sistemas de signos socialmente calificados (como ‘distinguidos’, ‘vulgares’, etc.) [...] Conjunto unitario de preferencias distintivas que expresan, en la lógica específica de cada uno de los sub-espacios simbólicos (mobiliario, vestido, lenguaje), la misma intención expresiva”.²⁶

De esta forma la creencia o el amor al arte se arraigan en la relación existente entre el *habitus*, como sistema de disposiciones ligado a una trayectoria social, y el *campo*, ese espacio de juego desarrollado históricamente. Lo cual nos permite romper con la visión común del arte como expresión de una libertad pura y nos da a entender que las cosas en apariencia más sublimes, como las obras de

²⁴ H.G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 149.

²⁵ P. Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, p. 54.

²⁶ *Ibid.*, p. 173.

arte, no son diferentes de los otros objetos sociales, y que su purificación y su alejamiento del mundo cotidiano son resultado de las relaciones sociales dentro del universo específico en donde se producen, se distribuyen, se consumen y se exhiben.

En el mundo del arte se practica ese abuso de poder sustentado por el capital simbólico para imponer a individuos predispuestos a reconocer las obras de arte, aquellos que tienen el código o los medios de acceso, pero también a los poco preparados o instruidos, los que no tienen las competencias artísticas; es decir, el conjunto de saberes necesarios para “descifrar” la obra, un objeto creado bajo estas condiciones como una gran pieza artística.

Los integrantes del mundo del arte poseen las competencias para legitimar su trato con las obras de arte y “atravesar sin sacrilegios la frontera entre lo sagrado y lo profano”.²⁷ Amparo que también encuentra sustento en los muros de los museos, galerías y casas de subasta, porque es indiscutible que cuando una obra entra en algunos de estos sitios, así sea una caja de cartón, un urinario o una fotografía de nota roja, es fácil reconocerla como una pieza artística, porque “todos saben” que ningún objeto entra ahí si no es una obra de arte.

Para Bourdieu toda apropiación de una obra de arte es una relación de distinción.²⁸ Así pues, los poseedores de los instrumentos de apropiación simbólica de los bienes culturales, como son los integrantes del mundo del arte, buscan, por un lado, imponer su visión apoyados en su enorme capital simbólico para legitimar las obras con las que trabajan y, por otro lado, permitir a todos aquellos que no cuentan ni con las competencias artísticas necesarias, ese público no tan “culto”, ni con el suficiente capital simbólico tener acceso a estos bienes culturales para no privarlos de ellos y con ello seguir marcando la distancia entre el mundo donde se produce el arte y el mundo común con el fin de conservar el monopolio de la manipulación genuina y verdadera, ya sea material o simbólica, de las obras de arte.

²⁷ P. Bourdieu, *El sentido social del gusto*, p. 27.

²⁸ P. Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, p. 225.

En manos de los integrantes del mundo del arte la obra de Metinides se descontextualizó y asumió prácticas discursivas diferentes. Al entrar a las galerías y a los museos las fotografías de “El Niño” pasaron de ser imágenes burdas que servían de apoyo visual al periodismo más popular y grosero a ser imágenes enigmáticas, visionarias y esclarecedoras. Con el cambio de contexto sus fotografías adquirieron una plusvalía estética, un capital simbólico, que encontró sustento en la complicada situación política, económica y social que vive no sólo México, sino el mundo entero. Situación nada nueva, si observamos otros casos de revalorización estética por parte del mundo del arte de obras que originalmente renegaban de su condición artística.

En Estados Unidos, dice Laura González Flores, este fenómeno comienza a darse a partir de los años veinte y absorbe por igual a Edward Weston, los documentalistas de la *Farm Security Administration*, Jacob Riis, Lewis Hiney y Arthur Fellig “Weegee”; en México se incluye a Romualdo García, Constantino Jiménez, los Casasola, Guillermo Kahlo, Antíoco Cruces y Luis Campa y en España a los fotógrafos de la Guerra Civil. Las razones que sustentan su artistificación son variadas y complejas, “y van desde una burda necesidad comercial hasta un intrincado proceso de construcción de una identidad nacional en el ámbito visual”.²⁹ Pero una cosa es segura mientras la imagen se perciba como artística a través de su colocación, distribución y difusión, la obra lo será.

3.2 Estética en la obra de Enrique Metinides. Análisis iconográfico e iconológico

A lo largo de estas páginas hemos visto cómo a partir de la intervención de cualquiera de los integrantes del mundo del arte un objeto puede alcanzar la categoría de obra de arte y con ello adquirir aura, ese valor de objeto único y extraordinario de los objetos artísticos que Benjamin describe en términos muy

²⁹ L. González Flores, *op.cit.*, p. 233.

ambiguos como “la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)”.³⁰

Con Duchamp se sustituyó el hacer técnico o artístico del arte por el acto de elegir y colocar en el contexto adecuado, y al hacerlo cambiaron de golpe muchos de los valores relacionados con el concepto del arte: el artista ya no es el único que produce la obra, la acción artística deja de asociarse con la producción y también el papel del espectador cambió, de ser hasta entonces un sujeto pasivo, el público “ahora recibe parte de la responsabilidad de la elección estética: la obra se abre y lo artístico *es lo que pasa* [...] El espectador no sólo siente ni recibe, sino que elige e interpreta.”³¹

De acuerdo con Gadamer el intérprete “realiza siempre un proyectar”, proyecta un sentido preexistente sobre lo que interpreta, sentido que está determinado por su horizonte cultural. Gadamer llama tradición a ese horizonte y muestra cómo la tradición “forma parte en verdad de la historia misma”.³²

Las formas simbólicas; es decir, los objetos y las expresiones significativas que circulan en los campos simbólicos, los “productos de acciones situadas” que aprovechan las reglas, los recursos y los procedimientos como son los gestos, acciones, textos, programas de televisión u obras de arte, son el objeto de la interpretación, dice John B Thompson, pero éstas a su vez son parte de un campo ya interpretado. Al desarrollar una interpretación mediada por los métodos de la hermenéutica estaremos “reinterpretando un campo preinterpretado, porque estamos proyectando un posible significado que puede diferir del significado interpretado por los sujetos que constituyen el mundo sociohistórico”.³³

³⁰ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, [en línea] Dirección URL: http://www.philosophia.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=82:walter-benjamin-la-obra-de-arte-en-la-epoca-de-su-reproductibilidad-tecnica&catid=36:politica&Itemid=54, [consulta: 12 de mayo de 2011].

³¹ L. González Flores, *op.cit.*, p. 215.

³² H.G., Gadamer, *op.cit.*, p. 344.

³³ J.B. Thompson, *Ideología y cultura moderna*, p. 420.

Asimismo, como también hemos visto en capítulos anteriores, además de su elección y colocación en el campo artístico, acciones que por sí mismas convierten a las fotografías de Metinides en objetos para la contemplación artística, diversos representantes del mundo del arte han hablado de los rasgos estéticos presentes en su obra. Si bien él nunca se ha percibido como un artista puro, sí afirma que siempre tomaba sus fotografías con la intención de hacerlas “más artísticas, con más categoría”. Para algunos, como es el caso de Rodrigo Espinosa, director de la Galería Garash, Metinides sí es un artista “por la singular mirada que tiene ante los hechos, por su composición y su gran habilidad visual”,³⁴ y para otros, como Mauricio Ortiz, uno de los editores de *El teatro de los hechos*, definitivamente no lo es, pero sí es un fotógrafo sin igual:

Creo que no hay nada más lejano que decir que Metinides es un artista. Tengo la certeza de que no lo es, pienso que es una buena estrategia mercadotécnica, pero no un artista porque no tiene ni nunca tuvo esa intención. Cuando realizó esas fotos en la mente de Metinides no figuraba un discurso del arte, y esto no lo digo para demeritar su trabajo, al contrario creo que tratar de meterlo un poco a fuerza, como supositorio, en el mundo del arte es equivocado, es restarle a su trabajo. [...] Esto pasó porque sus fotografías son muy buenas, algunas de ellas extraordinarias, y con una buena estrategia puedes venderlas como si fuera arte, pero no lo son, eso pasa mucho con las galerías, porque ahora los curadores determinan qué es arte y qué no, y en este caso con un gran éxito, porque sus imágenes son magníficas. [...] Para mí, Metinides es un gran mirón, un mirón privilegiado, Metinides no pretende hacer arte, no pretende hacer sociología, no pretende hacer nada, él sólo está ahí mirando, siempre esperando en el lugar y en el momento indicados, y como mirón es extraordinario.³⁵

Frente a esto intentaremos analizar, desde un punto de vista estético, una pequeña parte de la obra de Metinides y para hacerlo nos apoyaremos en la metodología propuesta por Erwin Panofsky en su ensayo *El significado de las artes visuales* por ser uno de los primeros autores que planteó con bastante claridad el problema de las dimensiones de significado de la imagen artística y la propuesta metodológica para su interpretación.

³⁴ Frase que se desprende de la entrevista realizada a Rodrigo Espinosa en las instalaciones de la Galería Garash el 17 de febrero de 2011.

³⁵ Pequeño fragmento de la entrevista realizada a Mauricio Ortiz el 1 de febrero de 2011.

Para Panofsky toda obra de arte, ya obedezca o no a una finalidad práctica, ya sea buena o mala, reclama ser estéticamente experimentada, y según él, es posible experimentar todo objeto, natural o fabricado por el hombre, desde un punto de vista estético.

De acuerdo con Bourdieu:

La observación determina que los productos de la actividad humana socialmente designados como obras de arte (por su exposición en museos, entre otros signos de consagración) pueden ser objeto de percepciones muy diferentes, desde una percepción propiamente artística; es decir, socialmente reconocida como adecuada a su significación específica, hasta una percepción que no difiere ni en su lógica ni en su modalidad de la que se aplica en la vida cotidiana a los objetos cotidianos. [...] La percepción estética constituye de alguna manera una negación práctica de la intención objetiva de ese objeto que demanda una respuesta “práctica” –pisar el freno frente a un semáforo en rojo–.³⁶

Siguiendo con Panofsky, las obras de arte (objetos que sí reclaman ser estéticamente experimentados) pertenecen, de alguna manera, a una de las dos categorías en las que divide al universo de los objetos fabricados por el hombre que no reclaman ser estéticamente experimentados y que comúnmente conocemos como “prácticos”, esto es, vehículos de comunicación y utensilios o aparatos.³⁷ Por ejemplo, un poema, una pintura o una fotografía son vehículos de comunicación, pero los candelabros de Milán o los sepulcros que Miguel Ángel esculpió para Lorenzo y Giuliano de Médicis, dice Panofsky, son en cierto sentido aparatos.

No obstante, el elemento formal está presente sin excepción en todos estos objetos, puesto que todo objeto está compuesto de materia y forma. Por consiguiente, “no se puede, ni siquiera debería intentarse, definir el preciso instante en el que un vehículo de comunicación o un aparato comienza a ser una obra de arte”;³⁸ es decir, en qué momento la forma se impone sobre la función:

³⁶ P. Bourdieu, *El sentido social del gusto*, p. 65.

³⁷ E. Panofsky, *El significado de las artes visuales*, p. 27.

³⁸ *Idem.*, p. 28.

Las “intenciones” de quienes producen objetos se hallan condicionadas por los convencionalismos de la época y del medio ambiente. El gusto clásico reclamaba que las cartas particulares, los discursos forenses y los escudos de los héroes fueran “artísticos”. Todos nosotros hemos visto con nuestros propios ojos cómo se trasladaban los fetiches y los utensilios de las tribus africanas desde los museos etnológicos a las exposiciones artísticas. Sin embargo, una cosa es evidente: cuanto más se equilibre la relación entre la importancia concedida a la “idea” y la atribuida a la “forma”, con tanta mayor elocuencia manifestará la obra lo que se denomina su “contenido”.³⁹

Todo aquel que se encare con una obra de arte, explica Panofsky, ya sea que la recree estéticamente, o bien la investigue racionalmente, debe interesarse por sus tres elementos constitutivos: la forma materializada, la idea (esto es el tema) y el contenido, pues la unidad de esos tres elementos es lo que concurre en lo que se llama el goce estético del arte. Por lo tanto, la experiencia recreadora de una obra de arte no depende únicamente de la sensibilidad y del adiestramiento visual del espectador, sino también de su propio bagaje cultural, porque a partir de este último elemento el sujeto aporta algo al objeto de su experiencia.⁴⁰

Para el análisis, advierte Panofsky, el observador no sólo se dispondrá a recoger y verificar toda la información factual disponible “en cuanto al medio, del estado de conservación, la época, la autoría, la destinación, etcétera, sino que también cotejará la obra con otras que pertenezcan al mismo género, y analizará aquellos textos que reflejen las convenciones estéticas de su lugar de procedencia y de su época, todo ello con objeto de conseguir una valoración más ‘objetiva’ de su calidad”.⁴¹

El modelo interpretativo de Panofsky se basa en tres niveles de significación:

1) Significación primaria o natural (Descripción pre-iconográfica): La cual se ocupa de la identificación de formas puras, reconocidas como portadoras de significaciones, es lo que se conoce como el universo de los motivos artísticos,

³⁹ *Idem.*, p. 29.

⁴⁰ *Idem.*, p. 31.

⁴¹ *Idem.*, p. 32.

como representaciones de objetos naturales, seres humanos, artefactos, identificando sus relaciones mutuas, y captando ciertas cualidades expresivas como las posturas o los gestos, la atmósfera de la escena.

2) Significación secundaria o convencional (Análisis iconográfico): Se interesa por las imágenes, historias o alegorías. Presupone una familiaridad con los temas o conceptos específicos, tal como los transmiten las fuentes literarias, y asimilados ya sea por medio de una lectura intencionada o por medio de la tradición oral. “Ésta se aprehende advirtiendo que una figura masculina provista de un cuchillo representa a San Bartolomé [...] o que un grupo de figuras sentadas a la mesa según una determinada disposición y unas determinadas actitudes representa la Última Cena”.⁴²

3) Significación intrínseca o contenido (Interpretación iconológica): Constituye el universo de los valores simbólicos. Es el estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, “las tendencias generales y esenciales de la mente y el espíritu humano fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos. Esto significa lo que podría llamarse una historia de los síntomas culturales en general (o ‘símbolos’ en el sentido en que lo entiende Cassirer)”.⁴³ Es decir como culturalmente se expresaban ciertos temas o conceptos como la virtud, la justicia, el mal o la Navidad, y la elección de ciertos materiales o técnicas al momento de hacer las representaciones.

Las imágenes seleccionadas para este análisis fueron: *Adela Legarreta Rivas es atropellada por un Datsun Blanco sobre la avenida Chapultepec en la Ciudad de México* (1979); *Un cable de alta tensión se suelta y golpea a un hombre que caminaba por la calle de Tacuba* (1958); *Bertha Ibarra de Barrueto, una madre abandonada con su hijita, se ahorcó ayer en el Bosque de Chapultepec* (1977). La elección se basó en el hecho de que estas tres fotografías son consideradas por la crítica y por el propio Metinides como unas de las más reconocidas e impactantes de su obra, y por lo mismo unas de las más representativas de su peculiar estilo;

⁴² *Idem.*, p. 48.

⁴³ *Idem.*, p. 61.

las dos primeras, incluso, pertenecen a la colección permanente del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) y como parte de la muestra *In the Place of Coincidence* la Galería Garash de la Ciudad de México puso a la venta a “Adela Legarreta Rivas es atropellada...”, la cual podía adquirirse por 5 mil dólares; es decir, más de 67 mil pesos.

3.2.1 Adela Legarreta Rivas es atropellada por un Datsun Blanco sobre la avenida Chapultepec en la Ciudad de México



1979. Impresión cromogénica. 24.2 x 35.5 cm.

Esta fotografía fue tomada el domingo 29 de abril de 1979. En ella se observa el cuerpo inerte de una mujer rubia que yace sobre el poste inclinado de un semáforo que se desprendió parcialmente del pavimento como consecuencia de una colisión. De acuerdo con Augusto Cabrera, el reportero del periódico *La Prensa* que cubrió aquel día este accidente fatal, la dama respondía en vida al nombre de Adela Legarreta Rivas, “una empleada particular, guapa, bien vestida, con bastantes joyas, solterona y de aproximadamente 55 años de edad”.⁴⁴

Detrás de ella se observa a un hombre moreno, de cabello oscuro, vestido de pantalón negro y camisa de manga corta en color castaño claro, que gracias al emblema que lleva prendado a su hombro izquierdo y a su espalda sabemos que se trata de un paramédico de la Cruz Roja Mexicana. Con sus dos manos sostiene una manta blanca con la cual pretende cubrir el cuerpo de Adela Legarreta.

Al fondo, de lado izquierdo de la imagen, se observa un automóvil compacto de color blanco marca Datsun de cuatro puertas, aquel que la empresa automotriz japonesa Nissan comercializó entre 1940 y 1986, el cual se encuentra atravesado sobre una calle; presenta un tremendo golpe justo a la mitad, entre las dos puertas, en el lado del conductor. Y en el último plano se pueden apreciar cerca de dos decenas de personas, “mirones” diría Metinides, que atraídos por el incidente se mantienen expectantes ante el desarrollo de la escena. Una de esas figuras es la de un rescatista del cual sólo podemos ver su espalda y la parte trasera de su casco protector con el escudo de la institución de asistencia paramédica, quien por su postura podemos advertir que intenta impedir que los testigos de los hechos de acerquen a la víctima.

¿Qué fue lo que pasó aquella tarde? ¿Cuáles fueron las circunstancias que llevaron a Adela Legarreta a perder la vida y convertirse en una víctima más de la lente predatoria de Metinides? En la nota informativa “Destrozaron a una transeúnte autos que jugaban carreras cerca del Metro Insurgentes” publicada en la página 30 del periódico *La Prensa* en su edición del lunes 30 de 1979 el

⁴⁴ A. Cabrera, “Destrozaron a una transeúnte autos que jugaban carreras cerca del Metro Insurgentes” en *La Prensa*, domingo 29 de abril de 1979, p. 30.

reportero Cabrera narra que la muerte ocurrió como consecuencia de “un espectacular choque” entre tres vehículos, aproximadamente a la 14:15 horas, en la esquina de Monterrey y Avenida Chapultepec en la colonia Roma.

“La colisión fue a causa de la velocidad, ya que dos autos pequeños -que al parecer venían jugando carreras- tuvieron que ‘amarrarse’ cuando el Datsun blanco, placas 646-BKJ, manejado por la señorita Minerva López, circulaba por el carril lateral de Chapultepec y trataba de entrar a Insurgentes”,⁴⁵ señala Cabrera. Sin embargo, pese a la “frenada”, un automóvil Volkswagen con las placas 399-BFF, golpeó al Datsun en la parte izquierda proyectándolo contra el semáforo que está justo en la entrada del paso a desnivel que cruza por debajo de la Glorieta de Insurgentes. Luego de dar una vuelta completa, el auto golpeó Adela Legarreta, quien para su mala fortuna cruzaba en ese preciso momento por Avenida Chapultepec, levantándola por los aires para después caer “entre el semáforo inclinado y destruido y un poste de concreto, desnucándose”.⁴⁶

Esa es la escena que observamos, es justo el momento que Metinides capturó con su cámara. Ya después Cabrera, párrafos adelante en su nota, nos informa que Minerva López y su acompañante en el Datsun fueron llevados a un hospital para ser atendidos; que el Volkswagen fue encontrado cerca del lugar, su dueño en un intento de darse a la fuga lo abandonó en la vía pública, pero gracias a la documentación encontrada en él se descubrió que pertenecía a Jorge Armando Baeza Sánchez, con residencia en la colonia Portales, y que el agente del Ministerio Público de la Séptima Delegación, cuyo nombre no se da a conocer, fue el encargado de levantar el cadáver de la infortunada Adela Legarreta.

Los atropellamientos son casi un subgénero dentro de la obra de Metinides. Fotografías de gente que perdió la vida a causa de un camión o un automóvil mientras cruzaban la calle, caminaban por la acera o andaban en bicicleta “El Niño” tiene por decenas; no obstante, la imagen de Adela Legarreta tiene ciertas características que la hacen única. Esta foto fue tomada, de acuerdo con

⁴⁵ *Idem.*

⁴⁶ *Idem.*

Metinides, con un objetivo gran angular en formato de 35 milímetros; esto quiere decir que la distancia focal (el espacio entre el fotógrafo y el acontecimiento) es menor a la de un objetivo normal y brinda, además, una mayor profundidad de campo, lo cual es claro en la imagen, ya que podemos apreciar con bastante nitidez los rostros de los “mirones” que están al fondo, testigos que representan un signo distintivo y constante en la obra de “El Niño”.

En términos de composición se puede observar que la fotografía cumple con la regla de los tercios, ya que Metinides logró ubicar el punto de mayor interés, en este caso el cuerpo de Adela Legarreta, en uno de los cuatro puntos que se forman al dividir la imagen en tres tercios imaginarios horizontales y verticales. Asimismo, se puede afirmar que esta imagen está perfectamente equilibrada, pues de acuerdo con la metodología que Julio Amador Bech establece en su libro *El significado de la obra de arte* el peso de los elementos está muy bien repartido: si dividimos el plano básico en dos partes horizontales del mismo tamaño todo lo que se encuentra en la parte superior parecerá más pesado, pero esto se contrarresta gracias a que el punto de mayor atención, y por lo tanto con gran peso, se encuentra en la parte inferior.

De igual forma, si se divide el plano básico con una línea vertical todo lo que se ubica en la parte derecha resultará más pesado, que es el lugar donde se ubican los cuerpos de la mujer, los rescatistas y varios de las personas que observan el accidente; sin embargo, el Datsun, que es un elemento grande y de tonalidad clara, se encuentra del lado izquierdo logrando así el equilibrio, debido a que las formas más grandes, densas y luminosas (el banco sería el color más pesado) son aspectos que brindan mayor peso.

Es necesario hacer saber que esta fotografía, quizá la más famosa de Metinides, la cual forma parte de la colección permanente de uno de los museos más prestigiosos del mundo como es el MoMA y que ha sido publicada en diversos periódicos y revistas internacionales no es la que los editores eligieron para la edición de aquel día por ser considerada por ellos como “morbosa”; sin embargo, él decidió guardarla para su archivo personal. En su lugar, explica

Metinides, y así se observa en la edición de ese día, publicaron en la contraportada una fotografía que ocupa media plana, también a color, con la cabeza: “Sorprendida por la muerte” en donde se presenta el accidente desde atrás, a una mayor distancia y con el cuerpo de Adela Legarreta, ubicado en la parte inferior izquierda del plano, completamente cubierto por una sábana blanca. Los dos paramédicos colocan piedras sobres las esquinas de la tela para evitar que se levante. En esa imagen se miran algunos detalles como un bolso marrón, un saco, un cinturón y una cartera tirados a los pies de la mujer. Del lado derecho del plano se aprecia sólo la mitad del Datsun y delante de éste seis “mirones”, algunos de ellos sentados sobre el muro de contención del paso a desnivel.

Vayámonos a los detalles, consideremos primero el vestido y demás atavíos de Adela Legarreta. De acuerdo con Metinides, aquel día esta mujer, periodista de profesión, se había arreglado desde muy temprano para asistir a la presentación de un libro suyo, por eso el esmalte rojo en las uñas, las sombras y el labial en el rostro (que por cierto, es del mismo tono del hilo de sangre que escurre por sus nariz y su mejilla), las joyas, el vestido elegante y el peinado de salón. Como su teléfono no funcionaba tuvo que ir a la casa de su hermana, quien vivía a sólo unas cuadras, para avisarle que el taxi que las llevaría al evento pronto estaría ahí para recogerlas. Lamentablemente, lo que en el papel parecía ser un día de júbilo se transformó en una terrible tragedia, pues cuando regresaba a su hogar fue embestida por el Datsun blanco.

El de aquella tarde es sólo uno de los cientos de accidentes provocados por vehículos de motor en el país, los cuales, cabe señalar, iniciaron cuando Fernando de Teresa, un hombre acaudalado y extravagante, trajo el primer automóvil a la Ciudad de México el 6 de enero de 1895.⁴⁷ Si bien este caballero tenía presente que debía ser cuidadoso con su “nuevo juguete”, jamás se imaginó que con el paso del tiempo ese símbolo de la modernidad se convertiría en un arma depredadora. El día que De Teresa condujo por primera vez en las calles del país

⁴⁷ H. De Mauleón, *El tiempo repentino. Crónicas de la Ciudad de México en el siglo XX*, p. 13.

su automóvil lo hizo por la noche “para evitar accidentes y disturbios”,⁴⁸ pero aún así, pese a la discreción y a las precauciones, aquella madrugada de Día de Reyes no pudo evitar que las personas se santiguaran con horror al verlo pasar y llenaran las calles de malos augurios y que los periodistas anunciaran al día siguiente la aparición de “¡El coche del Diablo!”.⁴⁹

Un ejemplo de esto es la forma como se expresa del nuevo artefacto Juan José Tablada en su poema *El automóvil en México*:

Ruidoso automóvil, causas risa, pues en estúpido correr llevas de un lado a otro, a toda prisa, a los que no tienen quehacer... // [...] Dragón hecho por un cubista; caricatura mecánica de una bestia apocalíptica; saurio de alígeros afanes; alcoba itinerante y sicalíptica de prostitutas y rufianes... // Automóvil, ataúd dinámico para entierros al por mayor, a la lumbia es epitalámico himno, tu áspero estridor... // Y sobre el asfalto resbalas, reptil que quiere tener alas, dejando estelas de humo obscuro y flatulencias de carburo...⁵⁰

Esta primera prueba contó con el aval del Gobierno, ya que Manuel Romero Rubio, Secretario de Gobernación en turno, acompañó a De Teresa durante su recorrido por las calles fangosas, estrechas y parcialmente iluminadas con lámparas de gas, convirtiéndose así en el primer copiloto de la historia del automovilismo mexicano. Aquel coche, que era impulsado por un motor de petróleo, podía “caminar 100 kilómetros sin detenerse, y alcanzar, en caminos planos, una velocidad de hasta 20 kilómetros por hora”,⁵¹ narra un reportero de *El Universal*, según cuenta De Mauleón.

¡20 kilómetros por hora! Dato curioso, pues aun sin ser unos verdaderos bólidos, “dos juniors porfirianos decidieron probar la fuerza de sus máquinas y, ante el espanto de los transeúntes, protagonizaron uno de los primeros arrancones de la historia”,⁵² esto ocurrió sobre la Avenida Reforma el 10 de

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁰ J.J. Tablada, “El automóvil en México” en *Material de Lectura. Serie de Poesía Moderna No. 33*, p. 14.

⁵¹ H. De Mauleón, *op.cit.*, p. 17.

⁵² *Ibid.*, p. 19.

octubre de 1902 según consigna *El Imparcial*. Y 12 días después, en Independencia y Coliseo, el ingeniero Luis Zozaya pasó a la historia no sólo por haber importando el primer automóvil a México, el de Fernando de Teresa, sino también porque se convirtió en la primera persona que atropelló a un peatón, la víctima fue Feliciano González, quién a diferencia de Adela Legarreta, logró salir con vida.

Para 1907, dice De Mauleón, el Gobierno del Distrito Federal tenía registrados 860 automóviles. Con el tiempo este número aumentó exponencialmente, al igual que la velocidad que podían alcanzar en línea recta. Tanto creció el problema que para 2008 los accidentes de vehículo de motor se convirtieron en la sexta causa de mortalidad general por arriba del VIH/sida, los homicidios y tumores malignos como el de próstata, mama o estómago, reporta la Secretaría de Salud.⁵³

Regresemos a la fotografía, ahora para fijarnos en el detalle que más llama la atención: la mirada de Adela Legarreta. “Si la ves bien parece que no está muerta”, afirma Metinides, y tiene razón, es un rostro apacible, que mira hacia el cielo como lanzando una plegaria. “¿No puede estar muerta? ¿O sí lo está?”,⁵⁴ también se cuestiona el periodista Michael Kimmelman.

En el arte contemporáneo la fotografía ya no es tanto testimonio o descripción, es más experiencia e interpretación. Las imágenes fotográficas se vuelven instrumentos de una reconstrucción, tienen el valor de imágenes encontradas o reencontradas,⁵⁵ expresa Jean-François Chevrier. Factor que observamos en varias de las fotografías de Metinides, pues es inevitable no relacionar algunas de sus imágenes con otras ya reconocidas (obras testigo) y que ocupan un lugar en nuestra memoria y en el mundo del arte, y ejemplo de

⁵³ Estos datos pueden revisarse en la página de internet del Sistema Nacional de Información en Salud. <http://www.sinais.salud.gob.mx/estadisticasportema.html>.

⁵⁴ M. Kimmelman, “Pulp Nonfiction, ripped from the tabloids” en *The New York Times*, 21 de diciembre de 2006, Nueva York [en línea] dirección URL: <http://www.nytimes.com/2006/12/21/arts/design/21meti.html?scp=1&sq=metinides&st=cse> [consulta: 25 de mayo de 2010].

⁵⁵ J.F. Chevrier, *op.cit.*, p. 121.

esto es esa mirada de Adela Legarreta, esos ojos que recuerdan a los ojos de la Susana de Peter Paul Rubens o los de la Santa Rosalía de Anton van Dyck.

Miradas enfáticas y efectistas aquellas plasmadas durante el Barroco, tendientes a impresionar los sentidos y el ánimo con estímulos basados en trazos perfectos y realistas, colores intensos, un fuerte manejo de luces y sombras y la representación, sobre todo de pasajes bíblicos, de los momentos más dramáticos, justo cuando la acción se está desarrollando. Así ocurre con la representación de Susana por parte de Rubens (ver figura 13); en su pintura observamos un momento climático en la vida de esta mujer “hermosa y que temía a Dios”, esposa de un hombre rico de Babilonia llamado Joaquín. Fue el día que dos ancianos, que ese mismo año habían sido elegidos por el pueblo como jueces y que desde hace tiempo “ardían de pasión por ella”, decidieron sorprenderla mientras tomaba un baño en su jardín, aprovechando que sus dos acompañantes se ausentaron por unos instantes para buscar cremas y perfumes. Los ancianos exigieron a Susana que se acostara con ellos o si no la acusarían de adulterio, lo cual implicaba ser condenada a la pena muerte.⁵⁶

Por su parte, Van Dyck plasma en el óleo el momento en el que Rosalía de Palermo, Italia, (ver figura 14) muere y Dios le concede el reino de los cielos, luego de una vida de retiro, pobreza y penitencia, con los ojos siempre levados hacia el cielo pidiendo la extinción de la peste que azotaba a su pueblo. Lo que observamos en el cuadro es su ascensión al paraíso, ocurrido supuestamente en el siglo XII, acompañada en todo momento por un grupo de ángeles y coronada con rosas como símbolo de castidad.⁵⁷

De igual forma, Metinides logró captar con tremendo tino la mirada enigmática de Adela Legarreta; sin duda un momento dramático, punto de culminación de un proceso. Con el rostro hacia al cielo la periodista se despidе del

⁵⁶ Dirección URL: <http://biblia.catholic.net/home.php?option=versiculo&id=1366&pagina=2> [consulta 4 de junio de 2011].

⁵⁷ Dirección URL: <http://www.aciprensa.com/santos/santo.php?id=422> [consulta: 4 de junio de 2011].

mundo, dejando tras de sí una inquietante sensación que nos obliga a buscar comparaciones y ubicarla en otros contextos para aminorar el impacto que sus ojos provocan al verlos.

3.2.2 Un cable de alta tensión se suelta y golpea a un hombre que caminaba por la calle de Tacuba (1958)



1958. Plata sobre gelatina. 35.2 x 53.7 cm.

En la imagen se observa un hombre tirado bocarriba, con el brazo y las piernas extendidas sobre el suelo, en medio de la noche. La calle donde se encuentra está vacía, parece como si Metinides fuera el único testigo de aquel incidente. Al parecer la fotografía fue tomada en algún barrio popular, eso se percibe por las casas humildes, sin pintura, sin terminados, que se observan al fondo. De su cabeza parece emanar un hilo sangre que empapa el pavimento y muy cerca de sus pies las chispas que brotan de un cable de luz que se desprendió de un poste iluminan una parte de la acera y una de las esquinas.

El hombre viste de traje oscuro y una camisa blanca. Está inconsciente, tiene los ojos cerrados. Metinides tomó esta foto a cierta distancia del cuerpo inerte, con la intención de mostrar el entorno y con ello hacer más dramática la escena. Por ser de noche utilizó un flash —aunque también sabemos que acostumbraba usar el flash en plena luz del día para que los ojos de los sujetos se iluminaran y causaran más impacto— el cual no alcanzó a iluminar el último plano de la imagen que nos ofrece un juego de luces y sombras.

Gracias a la nota informativa titulada “Electrocutado al caerle un cable de alta tensión”, publicada el 31 de julio de 1958 en *La Prensa*, sabemos que el cuerpo que aparece en esta foto en blanco y negro es el de José Hipólito Espinosa Cruz, quien mientras se dirigía a su casa para dormir después de su jornada de trabajo un cable de alta tensión le cayó en la cabeza. La pequeña nota sin firma, colocada en la esquina superior izquierda de la página 20 de esa edición, relata lo siguiente:

El cable, según los informes que se tienen, se desprendió del poste y fue a caer precisamente sobre José Hipólito Espinosa Cruz, que pasaba por allí en esos momentos. [...] Según varios testigos presenciales de los hechos [aunque como ya mencionamos no se observa a nadie en la escena] el cable de alta tensión se desprendió por el fuerte viento que soplaba. Al ocurrir eso José Hipólito pasaba bajo los cables.⁵⁸

Al lugar llegó un agente del Ministerio Público de la Primera Delegación, cuyo nombre no da a conocer, para tomar conocimiento de los hechos, y también

⁵⁸ “Electrocutado al caerle un cable de alta tensión” en *La Prensa*, jueves 31 de julio de 1958, p. 20.

la señora Florencia Espinosa de Lucero, hermana de José Hipólito, quien explicó que éste se dirigía a dormir a su casa cuando ocurrió el accidente. En ocasiones la suerte juega malas pasadas, provoca malestares y desdichas, y aquella noche la víctima fue ese hombre. Por eso es mejor estar en paz con uno mismo por si algún día la mala racha se cruza en nuestro camino, lo cual nos hace recordar al poeta Fernando Pessoa cuando dijo:

Van breves pasando
los días que tengo.
Después de pasar ya no los alcanzo.
De aquí a muy poco
todo habrá acabado.
Voy a ser un cadáver
por quien se rezó.
Y entre hoy y ese día
haré lo que hice:
Ser quiero yo quiero ser,
Feliz o infeliz.⁵⁹

Aquel miércoles de julio de 1958, fue uno de esos días en los que el “diablo anda suelto”, dice la tradición popular, pues además del infortunio de José Hipólito, la elefanta Judy, estrella del circo Ringling Bros, presa del estrés, salió huyendo por las calles de Tacuba, aplastando con las patas a un anciano durante su estampida. Calles adelante tuvo que ser acribillada a balazos por su entrenador y por agentes de la policía. Pero también esa misma tarde en la Escuela Nacional de Maestros un grupo de estudiantes “atracó” a profesores y a otros compañeros sin que las autoridades pudieran detenerlos y, por si fuera poco, la sirvienta Rosa María Vargas Hernández, de 16 años, mujer que días atrás mato, descuartizó y trató de incinerar a su hijo recién nacido en el calentador de la casa donde trabajaba, fue detenida y llevada al Ministerio Público donde confesó el atroz crimen. Sucesos todos reportados en la edición 11 mil 163 de *La Prensa*, con valor, en ese entonces, de 50 centavos.

⁵⁹ F. Pessoa, sin título, en M.L. Martínez Passarge (comp.), *Poesía del tiempo*, p. 20.

Volvamos a la fotografía, imagen que el crítico de arte Adrian Searle califica como “increíble” por las condiciones en las que fue tomada. Para Metinides todo suceso trágico es fotografiable, no importan las adversidades que puedan presentarse a su alrededor, y un ejemplo claro de esto es la imagen que observamos, la cual fue tomada con la premura de un fotógrafo de prensa al que se le exige capturar con su cámara todo cuanto pueda; una fotografía hecha con el carácter excepcional del encuentro con el suceso fortuito, bajo condiciones poco adecuadas, pero con la vivacidad para captar en el momento indicado el drama en los gestos y las posturas, acto que requiere del compromiso físico de estar en el momento adecuado en el que ocurre el acontecimiento para cumplir con el objetivo imperante de sorprender a quien la mira, tal y como lo demuestra “El Niño”.

El año en el que fue tomada es un elemento que concede puntos a su favor, pues según Susan Sontag una parte del interés intrínseco de las fotografías, y una fuente importante de su valor estético, “proviene precisamente de las transformaciones que les impone el tiempo, el modo en que escapan a las intenciones de sus creadores. Con el tiempo suficiente muchas fotografías sí adquieren un aura”.⁶⁰

Pero además, y éste es el punto más importante, la imagen periodística que logró atrapar Metinides es altamente simbólica en el sentido de que nos remite a un telón de fondo, a una memoria que la hace legible, comprensible e identificable. Luc Boltanski dice que no hay símbolos sin un sistema simbólico al que remitan y conozcan todos aquellos para quienes es posible leerla como tal, permitiendo así la comunicación. “Para que el símbolo funcione inmediatamente sin el recurso a un comentario extenso”, continua Boltanski, “es necesario que el lector pueda referirlo a un sistema simbólico del que tiene memoria. La clave del simbolismo

⁶⁰ S. Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 199.

debe ser buscada en la familiaridad (visual) con el acontecimiento y con sus actores”⁶¹, y esta fotografía indudablemente cumple con esta condición.

Toda obra de arte, dice Ernst Cassirer, tiene su propio lenguaje característico, que es inconfundible e intercambiable,⁶² el cual le permite comunicarse con el público, pero para esto es necesario que la gente se entregue voluntariamente al proceso comunicativo.

En este mismo sentido, Hans-Georg Gadamer asegura que la obra de arte nos habla de un modo inmediato y respira una familiaridad enigmática, que prende todo nuestro ser, como si no hubiera ahí ninguna distancia, por lo que todo encuentro con una obra de arte significará un encuentro con nosotros mismos,⁶³ por lo tanto “lo que nosotros llamamos el lenguaje de la obra de arte, por el cual ella es conservada y transmitida, es el lenguaje que guía la obra de arte misma, sea de naturaleza lingüística o no”.⁶⁴ Lo que constituye el lenguaje del arte, es esta capacidad de hablar a la propia autocomprensión de cada uno, y es precisamente su actualidad la que hace que la obra se convierta en lenguaje.

Leer, dice Gadamer, viene del latín 'legere', que significa escoger, y "tiene las múltiples resonancias de recoger, escoger, espigar, mondar, igual que en la vendimia, esto es, la cosecha que permanece [...] Esta cosecha es el todo de sentido que se construye, una conformación de sentido a la vez que una conformación de sonido. Es como si fueran los elementos con los que se construye el sentido; motivos, imágenes y sonidos".⁶⁵ De este modo la obra de arte es presente absoluto para cada presente respectivo, sostiene Gadamer, y a la vez, mantiene su palabra dispuesta para todo futuro. La intimidad con que nos afecta la obra de arte es, a la vez, de modo enigmático, estremecimiento y desmoronamiento de lo habitual. Y sigue:

⁶¹ L. Boltanski, “La retórica de la figura” en P. Bourdieu (comp.) *La fotografía: un arte intermedio*, p. 200.

⁶² E. Cassirer, *Antropología filosófica*, p. 229.

⁶³ H.G. Gadamer, *Estética y hermenéutica*, p. 55.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁶⁵ H.G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 300.

La obra de arte le dice a uno algo, y no lo dice únicamente como el documento histórico le dice algo al historiador, sino que le dice a cada uno algo como si le fuese realmente dicho a él, como algo actual y contemporáneo. Así, se plantea la tarea de comprender el sentido de lo que ella dice y de hacerlo comprensible para uno mismo y para los demás.⁶⁶

Y es que al ver la imagen del niño es inevitable recordar al *Obrero en huelga asesinado* (1934) de Manuel Álvarez Bravo (ver figura 15), imagen en blanco y negro de un joven tirado en el suelo, bocarriba, con el brazo extendido, la mirada muerta, con el rostro lleno de sangre, la cual emana de su cabeza y su boca escurriéndose por el suelo —con esta descripción pareciera que estuviéramos leyendo de nueva cuenta el primer párrafo de este análisis—.

Esta fotografía fue creada en un contexto muy distinto al de Metinides; sin embargo, es sin duda una imagen muy parecida a las de los cadáveres que nos presenta la nota roja, y que al igual que las fotografías de “El Niño” al entrar en el museo se separa de la historia política en la que fue creada para convertirse en objeto de contemplación estética. “Vemos a un hombre muerto en el suelo. Sin embargo, la calidad de la luz y los tonos moderados del positivo, combinados con el ángulo bajo y la proximidad del cuerpo, niegan la violencia inherente a un asesinato y parece que se trata de una tentativa de hacer más aceptable, hasta natural, el contenido de la imagen”,⁶⁷ expresa Nissan Pérez, citado por Jesse Lerner.

Asimismo, la imagen del cuerpo de José Hipólito nos trae a la mente las fotografías de Weegee, con quien tanto ha sido comparado. Fotografías que muestran escenas reveladoras del Nueva York glamoroso y gangsteril de los años cuarenta (ver figura 16). Pero también, esta imagen de Metinides nos hace recordar otras de su propia autoría en donde la electricidad se conjuga con el descuido o la suerte desdichada para cobrar la vida de las personas. Como la imagen de aquel hombre que murió por tratar de robarse la electricidad de un poste de luz y que Metinides captó justo en el momento en el que un grupo de

⁶⁶ H.G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 344.

⁶⁷ J. Lerner, *El impacto de la modernidad: fotografía criminalística en la Ciudad de México*, p. 62.

bomberos y rescatistas intentar bajar su cuerpo carbonizado de la maraña de cables de alta tensión de donde pende, fotografía que muchos críticos comparan con la deposición de Cristo.

La fotografía de José Hipólito nos hace recordar que nadie, ni hombres, ni mujeres, ni ricos ni pobres, ni niños ni adultos, están dispensados de la muerte y el infortunio. Y que como escribió un día Rosario Castellanos, de quien se dice, por cierto, que murió también electrocutada, ella en Tel Aviv, Israel, en 1974, a la edad de 49 años, al tratar de conectar una lámpara, “no es posible sino soñar, morir, soñar que no morimos y, a veces, un instante, despertar”.

3.2.3 Bertha Ibarra de Barrueto, una madre abandonada con su hijita, se ahorcó ayer en el Bosque de Chapultepec



1977.

La imagen está dominada por un árbol enorme, siniestro, con ramas gruesas y nudosas, con pocas hojas, que impide ver con claridad la profundidad del plano. La luz opaca proyecta delante de éste su sombra sobre el suelo. La fotografía está tomada a una distancia considerable, no es la clásica foto de nota roja que nos presenta al sujeto en cuestión en un ángulo muy cerrado, al contrario, Metinides decidió alejarse un poco más para captar en toda su plenitud aquella planta perenne.

En la parte inferior se observa el cuerpo de una mujer por delante del gran árbol, casi como un detalle de la imagen. A primera vista, y por la posición de su cabeza, parece como si estuviera dando un paseo por aquel emblemático parque capitalino y de pronto se detuvo para mirarlo despreocupadamente, eso podría pensarse hasta que nos damos cuenta de un fino detalle: la cuerda clara y tensa enredada a su cuello que la mantiene suspendida de una de las ramas a unos cuantos centímetros del suelo.

“Se ahorcó en Chapultepec”, dice la cabeza que presenta la foto incluida en la contraportada de la edición número 17 mil 995 del viernes 22 de julio de 1977 de *La Prensa* que se acompaña de un sumario que informa: “Bertha Ibarra de Barreto, una madre abandonada con su hijita, se ahorcó ayer en el Bosque de Chapultepec. Se ató al cuello un mecate que colgó de un viejo árbol que creció y también muere entre el lago y el Castillo. En su bolsa, colgada al pecho, dejó la carta explicatoria”.⁶⁸

¿Por qué Bertha Ibarra decidió colgarse? Lo hizo porque su ex esposo, Joaquín Barreto, de quien se encontraba separada desde hace 6 años, se llevó a la menor de sus hijas a vivir con él y con “su amasia”, reporta la nota informativa. Dentro de la bolsa que llevaba colgada del cuello se encontraron dos recados póstumos:

⁶⁸ “Se ahorcó en Chapultepec” en *La Prensa*, viernes 22 de julio de 1977 p. 60.

En uno de ellos señala que no se culpe a nadie de su muerte, pero fue por haber perdido a su hija lo que la obligó a quitarse la vida. [...] La redacción de este recado hace ver que su esposo se la llevó para hacerse cargo de que su hija adquiriera una buena educación. En un segundo mensaje, pide perdón a otras dos hijas y señala que toma esa drástica medida "para no hacerlas sufrir". Entre sus ropas fue encontrada una fotografía de Alma Rosa Barreto, hija del matrimonio.⁶⁹

Aquel día, narra Metinides, la chica cumplía 15 años de edad, así que Bertha Ibarra decidió ir a la casa de su esposo, sitio donde se llevaba a cabo la celebración, pero el esposo no sólo le negó la entrada, sino también le impidió acercarse a su hija, a quién no veía desde que tenía 7 años. Esto le provocó una tremenda tristeza y frustración a la dama, sentimientos que la llevaron a tomar la fatal decisión. Así que fue al Bosque de Chapultepec, ahí le preguntó a un policía por el árbol más antiguo de ese lugar y aquel hombre le indicó que caminara hacia el sector oriente, sobre las faldas del Cerro del Chapulín, justo enfrente del Castillo de Chapultepec, y tras elegir el árbol, la costurera de oficio se colgó. Horas más tarde, mientras realizaba su rondín, el mismo policía junto con su compañero encontraron el cuerpo suspendido de Bertha Ibarra.

“Fueron las autoridades de la onceava delegación quienes tomaron conocimiento de los hechos. [...] El licenciado Luis Enrique Guerrero Baca, agente del Ministerio Público, dijo que las hijas de la hoy occisa y el esposo, acudieron a reconocer el cadáver”,⁷⁰ informa párrafos adelante la nota sin firma del “periódico que dice lo que otros callan”.

A diferencia de la imagen en blanco y negro que conocemos gracias a las múltiples exposiciones en las que se ha incluido y que analizamos en este trabajo, ese día los editores decidieron publicar la fotografía a color, misma que ocupó la plana entera de la contraportada. En la esquina superior derecha de la página 31 de esa misma edición se imprimió otra fotografía de la suicida, es una pequeña imagen a color a dos columnas, en donde se observa el momento en el que los paramédicos descuelgan a Bertha Ibarra del árbol y un par de fotógrafos trepados

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

en una de las ramas la retratan. Quizá la decisión de presentar esta fotografía en blanco y negro en las exposiciones tiene que ver con la idea de que una fotografía en dos tonos le imprime a la imagen una sensación de lejanía, de añoranza, de antigüedad.

Por la descripción de la zona que hace el texto periodístico y la forma de los árboles, podemos afirmar que es el mismo lugar en donde la señora Olga Martínez de Andrade, personaje del cuento “Tenga para que se entretenga” de José Emilio Pacheco, incluido en el libro *El principio del placer*, vio por última vez a su hijo de 6 años Rafael Andrade Martínez. Pareciera como si ese sitio estuviera marcado por el infortunio y la tragedia, pues el 9 de agosto de 1943, según se lee en el cuento, como la señora y el menor se adelantaron a la cita que tenían con Caridad Acevedo para almorzar decidieron dar un paseo por Chapultepec con la intención de hacer tiempo. Luego de jugar en las resbaladillas y columpios, caminaron por las calzadas hacia el lago y descansaron en la falda del cerro. En ese lugar algo llamó la atención de Olga Martínez:

Un detalle que hoy mismo, tantos años después, pasa inadvertido a los transeúntes: los árboles de ese lugar tienen formas extrañas, se hallan como aplastados por un peso invisible. Esto no puede atribuirse al terreno caprichoso ni a la antigüedad. El administrador del Bosque informó que no son árboles vetustos como los ahuehuetes prehispánicos de las cercanías: datan del siglo XIX. Cuando actuaba como emperador de México, el archiduque Maximiliano ordenó sembrarlos en vista de que la zona resultó muy dañada en 1847, a consecuencia de los combates en Chapultepec y el asalto del Castillo por las tropas norteamericanas. El niño estaba muy cansado y se tendió de espaldas en el suelo. Su madre tomó asiento en el tronco de uno de aquellos árboles que, si usted me lo permite, calificaré de sobrenaturales.⁷¹

A esa hora el Bosque se había quedado desierto. Rafael se encontraba obstaculizando con una ramita el paso de un caracol, cuando de pronto “se abrió un rectángulo de madera oculto bajo la hierba rala del cerro y apareció un hombre”,⁷² que le pidió a Rafael que no molestara al caracol, porque estos

⁷¹ J. E. Pacheco, “Tenga para que se entretenga” en *El principio del placer*, p. 116.

⁷² *Ibid.*, p. 117.

animales no hacen daño a nadie y además conocen el reino de los muertos. El sujeto salió del subterráneo, fue hacia Olga y le dio un periódico doblado y una rosa con un alfiler: “Tenga para que se entretenga. Tenga para que se la prensa”, le dijo el extraño sujeto. En ese momento Olga no reparó en su vocabulario ni en el olor a humedad que desprendía de su cuerpo y su ropa, creyó que era algún guardián del Castillo.

Rafael, mientras tanto, se acercó al desconocido y le preguntó que si ahí vivía, el sujeto le respondió que vivía más abajo y más adentro. El niño le dijo que lo llevara a conocer su casa y pidió a su mamá permiso para hacerlo, la señora primero se negó. Pasadas algunas horas, el niño y el hombre no volvían, Olga se angustió, fue a buscarlos a la caverna subterránea, pero por más que grito no obtuvo respuesta. Corrió por el camino para pedir ayuda a unos jóvenes y cuando regresaron al lugar de los “árboles extraños”, ya no había ninguna cueva, pero en sus manos aún estaban la rosa, el alfiler y el periódico.

Muchos años después, el detective privado Ernesto Domínguez Puga, encargado del caso, reveló el secreto de lo que los periódicos de la época llamaron “El misterio de Chapultepec”: luego de algunas semanas de haber ocurrido el hecho, gracias a un interrogatorio que le hizo a Olga, se dieron cuenta, por la descripción que ella hizo de que aquel hombre misterioso (portaba un uniforme viejo, tenía acento, barbado, olía a humedad, estaba pálido) era un soldado alemán ya fallecido, dato que se confirmó con los objetos que recibió de él: una rosa negra marchita, un alfiler de oro puro desgastado y un periódico amarillento “que casi se deshizo cuando lo abrimos. Era *La Gaceta del Imperio*, con fecha del 2 octubre de 1866. Más tarde nos enteramos de que sólo existe otro ejemplar en la Hemeroteca”.⁷³

Desde entonces, cuenta el detective en el relato de Pacheco, todos los días sin fallar, Olga Martínez viuda de Andrade, camina por el Bosque de Chapultepec hablando sola y a las dos de la tarde en punto se sienta en el tronco del mismo

⁷³ *Ibid.*, p. 127.

árbol con la esperanza de que algún día la tierra se vuelva a abrir para devolverle a su hijo; al parecer en la misma zona, según la descripción del cuento como afirmamos párrafos atrás, donde Bertha Ibarra decidió quitarse la vida.

Suicidios por ahorcamiento Metinides tiene varios registrados, como el del joven Arturo Álvarez, de 27 años, con domicilio en Asturias 17 colonia Álamos, quien se ahorcó en la azotea de su casa supuestamente porque padecía una afección pulmonar. “Su cadáver quedó pendiente hacia la calle, a cinco pisos de altura, y causó estupor entre el vecindario”⁷⁴ (ver figura 17). Y es que el ahorcamiento es el método más común para quitarse la vida en México, de acuerdo con cifras del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). Tan solo en 2009 de los 5 mil 190 suicidios registrados 3 mil 874 corresponden a ahorcamiento, estrangulamiento o sofocación, seguidos por disparo de arma de fuego con 638 casos y envenenamiento por gases, vapores, alcohol y plaguicidas con 397 casos. Del número total de suicidios por ahorcamiento cerca de 83 por ciento corresponde a hombres, siendo el Estado de México la entidad con el mayor número de casos con 471.⁷⁵

El suicidio, según el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot, es considerado como el máximo crimen, porque destruye el “soporte de la evolución” que es la propia vida. Desde el ángulo existencial, dice el autor antes mencionado, el suicidio “es un símbolo de la destrucción del mundo”.⁷⁶ No en vano Dante Alighieri ubicó a los suicidas en el segundo recinto del séptimo círculo del Infierno, ese custodiado por el Minotauro, en donde se castiga a los violentos. Los suicidas (los que cometieron violencia contra sí mismos) han renunciado a su cuerpo, por lo tanto no tendrán la posibilidad de resucitar el día del Juicio Final, es por eso que son convertidos en árboles que sangran cada vez que las arpías (aves fabulosas, con rostro de mujer y cuerpo de ave de rapiña) se comen sus hojas.

⁷⁴ “Se ahorcó en una azotea con una lazo de tendedero” en *La Prensa*, viernes 17 de mayo de 1974, p. 27.

⁷⁵ Dirección URL: <http://www.inegi.org.mx/Sistemas/temasV2/Default.aspx?s=est&c=17484> [consulta: 4 de junio de 2011].

⁷⁶ J.E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, p. 139.

La muerte por ahorcamiento es terrible. Un ahorcado muere porque la cuerda pone presión sobre la tráquea y los vasos sanguíneos que van al cerebro, esto provoca la pérdida de la conciencia en pocos segundos, pero la muerte puede ocurrir luego de varios minutos, incluso pueden pasar más de 15 minutos, todo depende de la colocación el nudo y el peso de la persona. Primero ocurre la asfixia y luego la hipoxia cerebral, y si el salto es largo puede romperse el cuello.

Pero el ahorcamiento no sólo es un método comúnmente requerido para el suicidio, también ha sido utilizado a lo largo de la historia para la ejecución de otras personas, porque requiere poco instrumental para realizarlo, únicamente se necesita de una soga y un punto para poder colgarla, como una viga, un poste o un árbol. Basta recordar algunos casos famosos como el de los Juicios de Salem entre 1692 y 1693 en el estado de Massachusetts, Estados Unidos, en donde se ahorcó a cerca de 20 personas tras ser acusadas de brujería; los Juicios de Nuremberg entre 1945 y 1946 en donde fueron condenados a muerte por ahorcamiento 11 integrantes del Partido Nazi luego de ser acusados de crímenes de guerra, genocidio y crímenes contra la humanidad o la reciente ejecución del ex dictador iraquí Sadam Huseein, el 30 de diciembre de 2006, tras ser hallado culpable por el Alto Tribunal Penal de Irak por los cargos de genocidio y crímenes contra la humanidad.

Bajo este contexto también vale la pena recordar la ejecución del periodista Julius Fucik en 1943 en la cárcel de Pankrác, en la antigua Checoslovaquia, tras ser detenido por la Gestapo durante la invasión Nazi a ese país. En su obra póstuma *Reportaje al pie de la horca*, la cual fue sacada hoja por hoja de la cárcel y publicada en 1945, habla de los terribles 411 días que pasó preso antes de ser conducido a la muerte: “Cien veces he sido aquí espectador de mi propia película, mil veces he seguido sus detalles, ahora trataré de explicarla. Y si el nudo corredizo de la horca aprieta mi cuello antes de terminar quedarán todavía millones de hombres para completarla con un happy end”.⁷⁷

⁷⁷ J. Fucik, *Reportaje al pie de la horca*, p. 12.

O bien, escuchar una vez más las palabras de Oscar Wilde en memoria de Charles Thomas Wooldridge, antiguo soldado de la Guardia Real de Caballería, muerto en la cárcel de Reading en Berkshire, Inglaterra, el 7 de julio de 1896:

Esperamos el toque de las ocho
—las lenguas reseca­das por la sed—
pues el toque de ocho es toque del destino
que hace maldito al hombre,
y el destino usará un lazo que se corre
para el mejor hombre y para el peor. [...]
Y así como uno observa las cosas más terribles
en el cristal de un sueño,
vimos la grasienta cuerda de cáñamo
enganchada a la negruzca viga,
y oímos la oración que el dogal del verdugo
estranguló en un grito.⁷⁸

Pero regresemos una vez más al árbol, símbolo que representa en el sentido más amplio la vida del cosmos, centro del mundo, “la vida sin muerte”,⁷⁹ dice Mircea Eliade. Su verticalidad lo transforme en el eje que une a los tres mundos: inferior o infierno, central o terrestre, superior o celeste. Aunque también “en el estrato primitivo”, dice Cirlot, más que representar un árbol cósmico se habla de un árbol de vida y un árbol de muerte. Así ocurre en la iconografía, el árbol de vida es un ejemplar frondoso y el de muerte es seco o con señales de fuego.⁸⁰ Por eso resulta aún más perturbador que Bertha Ibarra se haya inclinado por un árbol —la vía que entrelaza los tres mundos— cuyas características se acercan más al segundo tipo —un árbol de muerte—, utilizando el mayor símbolo de la destrucción del mundo —el suicidio— para poner fin a su existencia.

⁷⁸ O. Wilde, “La balada e la cárcel de Reading” en M.L. Martínez Passarge (comp.), *Poesía del tiempo*, p. 12.

⁷⁹ J.E. Cirlot, *op.cit.*, p. 89.

⁸⁰ *Idem.*

CONCLUSIONES

Largo ha sido el camino que nos ha llevado hasta aquí y que nos ha mostrado que las reflexiones sobre el arte son difíciles de realizar, porque fundamentalmente el arte es un objeto de creencia, que se circunscribe en un campo bien delimitado, con reglas y posiciones establecidas, en donde es requisito indispensable ser devoto y aceptar sus postulados, pero también contar con las competencias necesarias que permitan a un individuo legitimar su trato con las obras de arte.

Asimismo, en esta investigación hemos señalado que en el mundo del arte se practica con asiduidad el abuso de poder por parte de aquellos que controlan los bienes simbólicos, lo que a su vez les da la facultad de decidir qué artefacto debe considerarse como pieza artística y cuál creador debe ser reconocido como artista. Hecho que demuestra que en el mundo del arte una pieza adquiere aura ya no sólo por el acto de crear, sino también porque algún representante del mundo del arte, independientemente del artista, elige, encuentra o coloca un objeto en un espacio legitimado por este campo que a la postre lo convertirá en una obra de arte. Mecanismo que, como también hemos dicho en este trabajo, permitió a las fotografías de Enrique Metinides deslizarse de los diarios y revistas de menor prestigio, a los museos y galerías más importantes del mundo.

Pero la historia no termina aquí. Sin abandonar la afirmación de que es el propio campo artístico quien hace a las obras de arte y a los artistas —noción que representa el eje rector de esta tesis— durante el desarrollo de la presente investigación también se han encontrado otros elementos presentes en la obra de Metinides que han facilitado su artistificación. A continuación los mencionamos:

1. Los galeristas, críticos de arte, editores y periodistas se han encargado de inventar un culto del artista; han creado un mito alrededor de Metinides que ha permeado en la sociedad y que incluso el propio Metinides ha incorporado en su estilo de vida, y esto se nota en su discurso, pues pareciera que ha creado un personaje de sí mismo.

En las páginas web, en los boletines de prensa, en los artículos de diarios y revistas y en los carteles de sus exposiciones se habla del “Legendario fotógrafo de Nota Roja”, del “fotógrafo más importante de este país en los últimos 50 años”, afirmaciones que han terminado por elevarlo a una categoría que quizá no es la indicada. Sin embargo, tanto periodistas como representantes del mundo de arte han sabido aprovechar la historia de vida de Metinides, su personalidad *sui generis*, su estilo, su obsesión temática y su gusto casi patológico por la muerte y el desastre para hacer de su obra un corpus fácilmente reconocible. Tanto ha sido el impacto mediático alrededor de él que incluso aun cuando una de sus fotografías se aísle de su conjunto o se hable de la fotografía de nota roja como tema general se reconocerá la autoría y se hablará irremediablemente de “El Niño”.

2. Las galerías y curadores han sabido aprovechar la naturaleza de la obra de Metinides, ha utilizado el poder de atracción social que generan los contenidos sensacionalistas de sus imágenes para engullirlas y lograr con ellas dos objetivos: 1) revalorizar y reubicar la nota roja en un ambiente más culto —darle un toque de distinción— para romper con ello el monopolio que pertenecía a las clases desposeídas, pues se daba por sentado que los hechos de sangre eran propiedad absoluta de “la naquiza”, en palabra de Carlos Monsiváis. Porque “nada es más distintivo, más distinguido, que la capacidad de constituir estéticamente objetos cualesquiera o incluso ‘vulgares’ o, por una inversión completa de la disposición popular que anexa la estética a la ética, de comprometer los principios de una estética ‘pura’ en las elecciones más ordinarias de la existencia ordinaria”,¹ dice Pierre Bourdieu, y con ello dar rienda suelta a su goce por lo banal, inferior, grosero y vulgar arropados por un ambiente sublime, distinguido y refinado, y 2) atraer a las personas desplazadas por el mundo del arte por carecer de las competencias necesarias para justificar su trato con las piezas artísticas, aprovechando su gusto por las muestras integradas por objetos históricos o folclóricos, o por la estética realista que sólo demanda saber lo que es necesario admirar.

¹ P. Bourdieu, *El sentido social del gusto*, p. 238.

3. Lo trágico es un fenómeno estético fundamental, sostiene Hans-Georg Gadamer, y ésta es otra de las características que permitieron el deslizamiento de las fotografías de Metinides al mundo del arte. De acuerdo con Gadamer, quien a su vez cita a Aristóteles, la acción trágica opera en el espectador a través de Éleos y Phóbos. El primer concepto es la angustia que lo invade a uno frente a lo que llamamos desolador. Y el segundo concepto es un escalofrío, es cuando se le hiela a uno la sangre y es sacudido por el estremecimiento y el terror. Así pues, desolación y terror son formas de éxtasis, dice el filósofo alemán, y la representación de estos afectos permiten la purificación de las pasiones del espectador a través de una sensación de dolor y placer: “En ese sentido en la tragedia opera una liberación universal del alma oprimida. No sólo queda uno libre del hechizo que le mantenía atado a la desolación y al terror de aquel destino, sino que al mismo tiempo queda uno libre de todo lo que le separaba de lo que es. Frente al poder del destino el espectador se reconoce a sí mismo y a su propio ser finito”.²

4. Para Jean-Jacques Rousseau, citado por Ernst Cassirer, el arte es una súper abundancia de emociones y pasiones,³ y la nota roja, y por ende la fotografía dedicada a este género periodístico, desde su origen se han considerado como vehículos moralizantes, como catalizadores de las más bajas pasiones, permitiendo así que toda la insatisfacción, la agresividad y el morbo que desbordan a los individuos adquieran cualidades de “pesadilla tranquilizadora”,⁴ asegura Carlos Monsiváis. De ahí su gran popularidad.

El ser humano no es un ser manso ni amable, asegura Sigmund Freud en *El malestar de la cultura*, sino que está dotado de una buena cuota de agresividad. “En consecuencia, el prójimo se convierte en una tentación para satisfacer en él la agresión, explotar su fuerza de trabajo sin resarcirlo, usarlo sexualmente sin su

² H.G. Gadamer, *Verdad y método*, p. 176-177.

³ E. Cassirer, , *Antropología filosófica*, p. 209.

⁴ C. Monsiváis, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, p. 22.

consentimiento, desposeerlo de su patrimonio, humillarlo, infligirle dolores, martirizarlo y asesinarlo”.⁵

Frente a esto, es necesario contar con satisfacciones sustitutivas para reducir los dolores, la agresividad, las frustraciones y los desengaños, y las hay de tres tipos, señala Freud: “poderosas distracciones, que nos hagan valuar en poco nuestra miseria; satisfacciones sustitutivas, que la reduzcan, y sustancias embriagadoras que nos vuelvan insensibles a ellas”.⁶

La nota roja es una de estas distracciones de las que habla Freud, las fotografías de sangre e infortunio sirven de catarsis y consuelo, por eso:

no es asombroso que se consideren dichosos si escaparon a la desdicha, si salieron indemnes del sufrimiento, ni tampoco que dondequiera, universalmente, la tarea de evitar este relegue a un segundo plano la de la ganancia de placer [...] Bien se sabe que con ayuda de los “quita-penas” es posible sustraerse en cualquier momento de la presión de la realidad y refugiarse en un mundo propio, que ofrece mejores condiciones de sensación.⁷

Seguimos y gozamos la nota roja, añade Monsiváis, porque

es nuestra catarsis elemental: purificación y depuración, funciones dramáticas obligatorias de todo hecho de sangre que se comunica. Nos purificamos a través del usurero asesinado en su cuchitril, al lado de un colchón destripado que hasta hace pocas horas desempeñaba funciones bancarias. La nota roja nos reafirma, añade a nuestro crédito la confianza de que sólo brotaremos en los periódicos por la brillantez, el esplendor o la fuerza inalterable de nuestra immaculada posición [...] Es una crónica de sociales por omisión: nos afirmamos cada vez que no aparecemos. Y saciamos, de paso, nuestra fascinación por el abismo, el impulso manifiesto de barrios bajos”.⁸

Pero la agresión y el gusto por la sangre no tienen que ver únicamente con aspecto biológicos o con una pulsión de muerte, como asegura Freud, son también fenómenos arraigados culturalmente mediante prácticas ancestrales permitidas, principalmente entre los jóvenes, como los enfrentamientos armados

⁵ S. Freud, *El malestar en la cultura*, p. 108.

⁶ *Ibid.*, p. 75.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁸ C. Monsiváis, “La geografía del ojo”, *Reforma*, 18 de abril de 2009.

para demostrar la hombría o la defensa del honor, que a través de los años fueron sustituidas por normas y otras prácticas culturales, como el desarme de la población, la creación de cárceles, sanciones administrativas ante conductas brutales, la creación de escuelas públicas, manuales de urbanidad, novelas de aventuras y de detectives y la publicación en la prensa de información policiaca, para establecer la paz y moderar la violencia, para con ello asegurar la supervivencia y la protección de la colectividad.

Robert Muchembled señala que el descenso de los homicidios a partir de finales del siglo XVI en Europa está acompañado por la aparición de literatura, relatos dramatizados y periodismo de sucesos delictivos, siempre con sus respectivos grabados y fotografías, que se empeñaban en dar lecciones morales para demostrar que el crimen no es rentable: “Abundantemente desarrollada en los periódicos, novelas policiacas y otros soportes, la ficción sangrienta sirve así para pacificar las costumbres de los varones púberes ofreciéndoles la válvula de escape de estremecimientos mortales sin pasar al acto”.⁹

Así, bajo este contexto, podemos afirmar que las fotografías de Metinides encajan en este criterio: sirven para descargar nuestras frustraciones de manera pacífica, pero también para sentirnos a salvo frente a las calamidades que trae consigo la vida y aliviar con ello un poco su dolor a través de la sensación de que siempre habrá gente que la está pasando peor que nosotros. Su obra está consagrada a disminuir la intolerancia de lo terrible, pues al darnos la sensación de estar a salvo del infortunio estimula nuestro interés en la contemplación de sus imágenes dolorosas; sus fotografías satisfacen parcialmente esa curiosidad, porque su cámara es la que mira por nosotros, pero al mismo tiempo nos obliga a mirar.

4. Por sus temas —puesto que la nota roja es un producto muy rentable—, pero también por su estilo y su composición, las fotografías de Metinides han tenido mucho éxito en el mercado artístico, ya que al contrario de lo que

⁹ R. Muchembled, *Una historia de la violencia*, p. 302.

generalmente se piensa, el arte no es una actividad desinteresada o gratuita; depende de una cultura de consumo constituida por intereses precisos.

“Las obras de arte poseen también una dimensión económica, ya que para la satisfacción de las necesidades culturales, son necesarias las actividades económicas de producción y de comercialización o distribución, para poder acercar y dar a conocer el producto a los consumidores o demandantes”,¹⁰ señala Sara Unzueta, investigadora del Departamento de Economía Financiera y Contabilidad de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Complutense de Madrid.

La actividad de distribución es necesaria e inherente a la propia actividad artística de producción, y es precisamente esta actividad de distribución la que genera el mercado del arte. Cuando un artista desea entrar en lo que podríamos llamar un “circuito profesional artístico” busca ya no sólo la mera satisfacción estética, sino el reconocimiento, proyección y legitimación de su gremio a través del mercado, expresado en términos monetarios, y normalmente el productor de la obra no se encarga de su distribución, ésta se lleva a cabo por intermediarios o especialistas del mercado.

Por lo tanto, los artistas hacen obras que lucen como arte y los galeristas y curadores complacen las expectativas de sus clientes, de sus pares y de los directores de sus respectivos museos con el fin de vender y obtener así la mayor ganancia posible.

“Una de las razones por las que el arte se ha vuelto tan popular es que es tan caro. Los precios altos dominan los titulares de los medios, que han popularizado la noción de arte como bien de lujo y símbolo de estatus”,¹¹ explica Sarah Thornton, quien además asegura que en el mercado del arte, ante la escasez de bienes artísticos más antiguos, la demanda de arte nuevo, fresco, joven o diferente está creciendo, y paradójicamente para estimular a los

¹⁰ S. Unzueta, “El mercado del arte” en *Boletín Económico de ICE* No. 2747 del 11 al 17 de noviembre de 2002.

¹¹ S. Thornton, *Siete días en el mundo del arte*, p. 13.

compradores los *marchands* evocan nociones románticas tales como la de “genio” y “obra maestra” como parte de su retórica de venta.

* * *

Quisiera concluir este trabajo diciendo que el verdadero alcance de la fotografía de Enrique Metinides como arte no está agotado, al contrario aún está por verse, porque estoy convencido de que seguirán montándose exposiciones con sus fotografías en el futuro, se escribirán más tesis, libros y artículos después de este trabajo defendiendo o negando sus cualidades estéticas y artísticas y habrá más personas que al mirar una de sus imágenes se admirarán por sus temas y su estilo o al contrario, le dirán a sus acompañantes: “Yo no pondría esto en la sala de mi casa”.

El gusto fotográfico no es lineal, al contrario es difícil de catalogar, porque es ecléctico, personal y permisivo. Sin embargo, de una cosa sí estoy seguro: la obra de Enrique Metinides es arte, porque de acuerdo con lo que hemos dicho a lo largo de este trabajo, cuenta con todos los elementos que legitiman esta afirmación: premios, reseñas y notas en periódicos y revistas especializadas, exposiciones, inclusión en prestigiosas colecciones privadas y la validación de los museos. Es decir, sus fotografías son piezas de arte porque el campo artístico así lo dice.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR BECH, Julio, *El significado de la obra de arte*, México, UNAM, 2008.
- BAEZA, Pepe, *Por una función crítica de la fotografía de prensa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- BARTHES, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1986.
- _____, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1990.
- BAUMAN, Zygmunt, *Arte, ¿líquido?*, Madrid, Sequitur, 2007.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, Pre-textos, 2007.
- BERNHARD, Thomas, *Extinción*, Madrid, Alfaguara, 2002.
- BOURDIEU, Pierre, *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1989.
- _____, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2002.
- _____, *El sentido social del gusto*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010.
- _____, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 1988.
- BROCCA, Victoria, *Nota roja 60's. La crónica policiaca en la Ciudad de México*, México, Diana, 1993.
- CASSIRER, Ernst, *Antropología Filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2008.
- CHEVRIER, Jean-François, *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007. .
- DE MAULEÓN, Héctor, *El tiempo repentino. Crónicas de la Ciudad de México en el siglo XX*, México, Cal y Arena, 2005.
- DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, México, CNCA, 1998.

- DEL CASTILLO, Alberto y otros, *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el Porfiriato tardío*, México, Plaza y Valdes, 1997.
- DICKIE, George, *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Barcelona, Paidós, 2005.
- DIEZHANDINO, Pilar y Bezunartea, Ofa, *La elite de los periodistas*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1994.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, México, Paidós, 1986.
- DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu, 2007.
- ECO, Umberto, *La definición del arte*, Barcelona, Destino, 2005.
- _____, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.
- FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 2008.
- _____, *Psicoanálisis del arte*, Madrid, Alianza, 2008.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- FUCIK, Julius, *Reportaje al pie de la horca*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales/Instituto Cubano del Libro, 1974.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1997.
- _____, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996.
- _____, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, "La gran ciudad ordenada desde los accidentes", *Enrique Metinides*, Londres, British Library Cataloguing, 2003.
- GARCÍA, Clara, *El periódico El Imparcial. Primer diario moderno de México (1896-1914)*, México, Centro de Estudios Históricos del Porfiriato, 2003.
- GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- GLADWELL, Malcolm, *Fueras de serie*, México, Taurus, 2009.

- GONZÁLEZ FLORES, Laura, *Fotografías que cuentan historias*, México, Lumen, 2007.
- _____, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- GRANADOS CHAPA, Miguel Ángel y Musacchio, Humberto, *Fotografía de Prensa en México. 40 reporteros gráficos*, México, Procuraduría General de la República, 1992.
- GUTIÉRREZ ESPÍNDOLA, José Luis, *Un diario para la Revolución. El Nacional en la historia de México*, México, El Nacional, 1989.
- HANNIGAN, William, *New York Noir. Crime photos from the Daily News archive*, Nueva York, Rizzoli, 1999.
- KANT, Immanuel, *Lo bello y lo sublime. Metafísica de las costumbres*, Buenos Aires, Ediciones Libertador, 2007.
- LARA KLAHR, Marco y Barata, Francesc, *Nota[n] Roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, México, Debate, 2009.
- LERNER, Jesse, *El impacto de la modernidad. Fotografía criminalística en la Ciudad de México*, Editorial Turner, México, 2006.
- LOMBARDO, Irma, *De la opinión a la noticia*, México, Kiosko, 1992.
- LÓPEZ VENERONI, Felipe, *La ciencia de la comunicación*, México, Trillas, 2005.
- LUNA, Ana Luisa, *Nota roja 40's. La crónica policiaca en la Ciudad de México*, México, Diana, 1993.
- MARTÍNEZ PASSARGE, María Luisa (comp.), *Poesía del tiempo*, México, Alforja, 2006.
- METINIDES, Enrique, *El teatro de los hechos*, México, Ortega y Ortiz, 2000.
- MONSIVÁIS, Carlos, *Días de guardar*, México, Era, 1971.
- _____, *Los mil y un velorios*, México, Debate, 2010.
- MRAZ, John, *La mirada inquieta. Nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996*, México, CNCA-Centro de la Imagen, 1996.
- _____, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, Océano/INAH, 1999.

- MUCHEMBLED, Robert, *Una historia de la violencia*, Madrid, Paidós, 2010.
- PACHECO, José Emilio, *El principio del placer*, México, Era, 1997.
- PANOFSKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.
- PIZARROSO, Alejandro y Rivera, Julia, *Corazones de papel. Sensacionalismo y prensa del corazón en España*, Barcelona, Planeta, 1994.
- ROSLER, Martha, *Imágenes públicas. La función política de la imagen*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Antología. Textos de estética y teoría del arte*, México, UNAM, 1978.
- STEINER, George, *Pasión intacta*, Madrid, Siruela, 2001
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.
- _____, *Ante el dolor de los demás*. Madrid, Punto de Lectura, 2004.
- SOUSA, Jorge Pedro, *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*, Sevilla, Comunicación Social, 2003.
- TABLADA, Juan José, "El automóvil en México" en *Material de Lectura. Serie de Poesía Moderna No. 33*, México, UNAM, 1978, p. 14.
- THOMPSON, John B., *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.
- THORNTON, Sarah, *Siete días en el mundo del arte*, Buenos Aires, Edhasa, 2009.
- TRÍAS, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001.
- VELÁZQUEZ, Víctor, *Nota roja 50's. La crónica policiaca en la Ciudad de México*, México, Diana, 1993.
- ZAVALA RUIZ, Roberto, *El libro y sus orillas*, México, UNAM, 2006.

HEMEROGRAFÍA

- “Electrocutado al caerle un cable de alta tensión”, *La Prensa*, jueves 31 de julio de 1958, p. 20.
- “Se ahorcó en Chapultepec”, *La Prensa*, viernes 22 de julio de 1977 p. 60.
- “Se ahorcó en una azotea con una lazo de tendedero”, *La Prensa*, viernes 17 de mayo de 1974, p. 27.
- AGUILAR GARCÍA, Juan Carlos, “La roja”, *Cuartoscuro*, México, número 96, julio-agosto de 2009, p. 37.
- _____, “El Niño de la roja”, *Cuartoscuro*, México, número 96, julio-agosto de 2009, p. 29.
- CABRERA, Augusto “Destrozaron a una transeúnte autos que jugaban carreras cerca del Metro Insurgentes”, *La Prensa*, domingo 29 de abril de 1979, p. 30.
- DOROTINSKY, Deborah, “Violentar la mirada”, *Cuartoscuro*, México, número 96, julio-agosto de 2009, pp. 22-28.
- LOMBARDO, Irma, “La primera plenaria del Sindicato de Redactores”, *unomasuno*, México, 9 de febrero de 1978, p. 18.
- UNZUETA, Sara, “El mercado del arte”, *Boletín Económico de ICE, Madrid*, número 2747, 11 al 17 de noviembre de 2002, pp. 35-44.

TESIS

- ESPITIA MACEDO, Esperanza, *El periódico La Prensa en el sexenio de Vicente Fox (2000-2005). Estudio de caso: análisis de la trayectoria y del trabajo periodístico en La Prensa de Juan Soto durante el primer semestre de 2005*, México, 2006, Tesis (licenciatura en Comunicación y Periodismo) UNAM/ Facultad de Estudios Superiores Aragón.

- GARCÍA, Kharla, *Estética de la repulsión en la obra de Julio Ruelas: lo siniestro y lo sublime*, México, 2008, Tesis (maestría en Historia del Arte), UNAM/Facultad de Filosofía y Letras.
- MONROY NASR, Rebeca, *Fotografía de prensa en México: un acercamiento a la obra de Enrique Díaz, Delgado y García*, México, 1997, Tesis (doctorado en Historia del Arte), UNAM/Facultad de Filosofía y Letras.
- ROSALES ORTEGA, Mario Alberto, *La ciudad y el acontecimiento. Un estudio de la violencia a través de la fotografía de Enrique Metinides*, Tlaquepaque, 2010, Tesis (maestría en Comunicación de la Ciencia y la Cultura), Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

RECURSOS EN LÍNEA

- “Las tragedias mexicanas sorprenden en los encuentros de fotografía de Arles”, EFE, Madrid, 2 de agosto de 2011, [en línea] dirección URL: http://www.efeamerica.com/166_ultima-hora/1216442_las-tragedias-mexicanas-sorprenden-en-los-encuentros-de-fotografia-de-arles.html [consulta: 7 septiembre de 2011].
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, [en línea] Dirección URL: http://www.philosophia.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=82:walter-benjamin-la-obra-de-arte-en-la-epoca-de-su-reproductibilidad-tecnica&catid=36:politica&Itemid=54, [consulta: 12 de mayo de 2011]
- CASAIS, Eric, “Fotoperiodismo y fotoarte” Sala de Prensa, febrero de 2004 [en línea] dirección URL: <http://www.saladeprensa.org/art531.htm> [consulta: 15 de abril de 2009].
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Enrique Metinides: coleccionista de tragedias”, *Reforma*, México 10 de agosto de 2003, [en línea] dirección URL:

- <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/DocumentoImpresa.aspx?ValoresForma=406899-1066,canclini+metinides> [consulta: 25 de mayo de 2010].
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio, “El teatro de los hechos”, *Reforma*, 13 de enero de 2001, México, [en línea] dirección URL: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/printImpresa.aspx?DocId=111107-1066&str=metinides> [consulta: 8 de mayo de 2010].
 - KIMMELMAN, Michael, “Pulp Nonfiction, ripped from the tabloids”, *The New York Times*, Nueva York, 21 de diciembre de 2006, [en línea] dirección URL: <http://www.nytimes.com/2006/12/21/arts/design/21meti.html?scp=1&sq=metinides&st=cse> [consulta: 25 de mayo de 2010].
 - KRAJICEK, David, “Ruthless Ruth”, *Daily News, Nueva York*, 25 de marzo de 2008, [en línea] dirección URL: http://www.nydailynews.com/news/ny_crime/2008/01/20/2008-01-20_ruthless_ruth.html [consulta: 20 abril de 2009].
 - MAEDER, Jay, “Application denied Ruth Snyder january 1928 chapter 52”, *Daily News, Nueva York*, 5 de abril de 2000, [en línea] dirección URL: http://articles.nydailynews.com/2000-04-05/news/18138567_1_executed-death-row-clemency [consulta: 20 de abril de 2009].
 - MEDINA, Cuauhtémoc, “El oscuro placer de las multitudes”, *Reforma*, México, 13 de junio de 2001, [en línea] dirección URL: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/printImpresa.aspx?DocId=157166-1066&str=medina> Metinides [consulta: 8 de mayo de 2010].
 - MONSIVÁIS, Carlos, “La geografía del ojo”, *Reforma*, México, 18 de abril de 2009, [en línea] dirección URL: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/DocumentoImpresa.aspx?ValoresForma=1075050-1066,%22La+geografia+del+ojo%22> [consulta 20 de abril de 2009].

- POZUELO, Abel, “Enrique Metinides en el epicentro”, *El Cultural*, Madrid, 1 de julio de 2004, [en línea] dirección URL: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9902/Enrique_Metinides_en_el_epicentro [consulta: 25 mayo de 2010].
- REYES, Jaime, “Quieren salir en la foto”, *Reforma*, México, 10 de agosto de 2003, [en línea], dirección URL: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/DocumentoImpresa.aspx> [consulta 20 de abril de 2009].
- RUIZ, Blanca, “50 años de nota roja”, *Reforma*, México, 18 de mayo de 1997, [en línea] dirección URL: [http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/printImpresa.aspx?DocId=31665-1027&strr=50 años de nota roja](http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/printImpresa.aspx?DocId=31665-1027&strr=50_años_de_nota_roja) [consulta: 8 de mayo de 2010].
- SEARLE, Adrian, “Crime scene investigator”, *The Guardian*, Londres, 22 de Julio de 2003, [en línea] dirección URL: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2003/jul/22/photography.artsfeatures?INTCMP=SRCH> [consulta: 20 de mayo de 2010].
- SERVÍN, J. M. “Paparazzo del infierno”, *Reforma*, México, 31 de octubre de 2010, [en línea] dirección URL: <http://busquedas.gruporeforma.com/reforma/Documentos/printImpresa.aspx?DocId=1227918-1066&strr=metinides> [consulta: 31 de octubre de 2010].
- SILIÓ, Elisa “El arte de la guerra”, *El País*, 3 de noviembre de 2007, Madrid, [en línea] dirección URL: http://www.elpais.com/articulo/arte/arte/guerra/elpepuculbab/20071103elpabart_1/Tes [consulta 25 mayo de 2010].
- SMOLTCZYK, Alexander, “Der Bote des Unglücks”, *Der Spiegel*, Berlín, 5 de julio de 2004, número 28, [en línea], dirección URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-31409970.html> [consulta 25 mayo de 2010].

- Diccionario de la Real Academia Española, [en línea] Dirección URL: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=arte [consulta: 4 de marzo de 2011].
- <http://nuevoalarma.com.mx> [consulta: 22 de abril de 2009].
- <http://www.sinais.salud.gob.mx/estadisticasportema.html> [consulta: 4 de junio de 2011].
- <http://biblia.catholic.net/home.php?option=versiculo&id=1366&pagina=2> [consulta 4 de junio de 2011].
- <http://www.aciprensa.com/santos/santo.php?id=422> [consulta: 4 de junio de 2011].
- <http://www.inegi.org.mx/Sistemas/temasV2/Default.aspx?s=est&c=17484> [consulta: 4 de junio de 2011].

ENTREVISTAS

- Enrique Metinides: 11 y 20 de noviembre de 2010; 4 de diciembre de 2010.
- Rodrigo Espinosa: 17 de febrero de 2011.
- Mauricio Ortiz: 1 de febrero de 2011.

ANEXOS

- Figura 1:



- Figura 2:



- Figura 3:

jueves 11 de noviembre 2010 19:00hrs

**LEGENDARIO FOTÓGRAFO DE
NOTA ROJA**

con una trayectoria de 50 años cubriendo crímenes,
accidentes y casos policíacos en la Ciudad de México.



Plática con
Enrique Metinides

GIMNASIO DE ARTE ALACRÁN

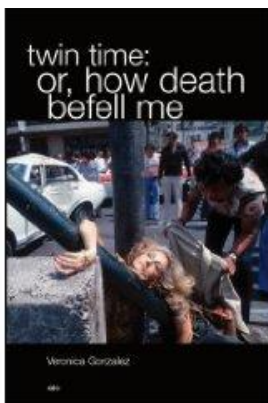
WWW.GIMNASIODEARTE.COM

AV. BLANCO 888 COLON SES PISO 2, COL. HERRERA / TEL. 5679462 / INFO@GIMNASIODEARTE.COM

- Figura 4



- Figura 5



- Figura 6



- Figura 7



- Figura 8



- Figura 9



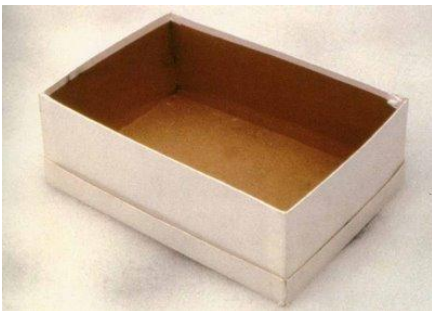
- Figura 10



- Figura 11



- Figura 12



- Figura 13



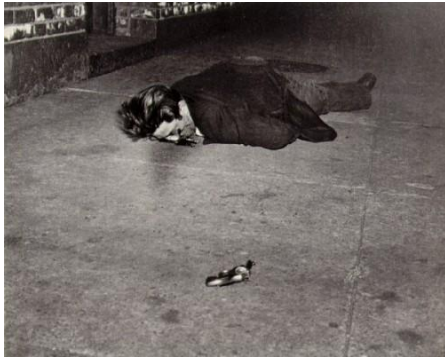
- Figura 14



- Figura 15



- Figura 16



- Figura 17

