



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

“EL DISCURSO SIMBÓLICO DEL FOTOPERIODISMO DEL NARCOTRÁFICO MEXICANO”

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

P R E S E N T A :

JORGE ALBARRÁN DÍAZ

DIRECTOR DE TESIS
DR. CARLOS GARCÍA BENÍTEZ



CIUDAD NEZAHUALCÓYOTL, ESTADO DE MÉXICO 2018



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.

Índice

Introducción - 2

1.- El *leit motiv* de la historia nacional: Imagen y violencia en el fotoperiodismo mexicano - 6

1.1.- Las representaciones iconográficas de la violencia mexicana anteriores a la fotografía - 8

1.2.- El arribo de la fotografía y su incursión en el periodismo mexicano - 16

1.3.- La violencia en la prensa gráfica durante la Revolución Mexicana - 21

1.4.- Evolución de la fotografía periodística y el desprendimiento de la nota roja- 26

2.- La narcotización neoliberal de la cultura mexicana - 33

2.1.- El neoliberalismo narcótico - 34

2.2.- El espectáculo de la muerte anónima - 45

2.3.- La mutación obligada del periodismo gráfico mexicano – 55

3.- De la lingüística a la semiótica fotográfica - 61

3.1.- Comunicación a través de la fotografía - 62

3.2.- La función del símbolo en la fotografía - 71

4.- Porque no son sólo muertos: propuesta de análisis - 95

4.1.- Esquemmatización del método para el análisis semiótico 96

4.2.- Fernando Brito o la búsqueda de una estética que desarticule el anonimato - 99

4.3.- Bernandino Hernández y la crudeza visual - 125

4.4.- Enrique Castro Sánchez y la otra guerra - 147

Conclusiones – 160

Fuentes de consulta – 168

Introducción

El presente trabajo coincide con John Gibler en que esta no es una guerra contra las plantas ni contra sus efectos; es más bien una exteriorización, desde la trinchera de las imágenes y las letras, para intentar combatir a esa industria que a diario destroza el tejido social latinoamericano. Porque hablar del narcotráfico, en especial del caso mexicano, es demasiado complejo, el fenómeno ha permeado a todas las esferas hasta convertirse en uno de los conflictos más importantes enfrentados por la nación durante el presente siglo y como tal merece ser estudiado desde diferentes perspectivas.

En esta investigación abordo el fenómeno desde las imágenes, de manera más específica, a partir del periodismo gráfico encargado de documentar las consecuencias más violentas del conflicto. Porque en un plano personal me perturba, me hiere y me obliga a buscar una explicación acerca de cómo llegamos a estos niveles de brutalidad, donde el asesinato ya no es suficiente por sí mismo, y surge una especie de gozo peculiar por la mutilación del cadáver y la deshumanización de los cuerpos sin vida.

El otro fenómeno que parece regir nuestra contemporaneidad es el de la hipervisualización. El mundo, la realidad en general, es consumida a través de imágenes y es bajo este paradigma donde el fotoperiodismo se consagra como uno de los grandes documentadores de la violencia del fenómeno del narcotráfico. Hay una debilidad natural y personal por la herramienta de comunicación, me genera dudas ¿cómo comunica?, ¿cuál es su alcance? De ahí parte el actual trabajo, como una búsqueda por analizar el discurso semiótico del fotoperiodismo realizado entorno al fenómeno del narcotráfico en México.

Encuentro a la semiótica del fotoperiodismo como una herramienta necesaria para el proceso de entendimiento de la contemporaneidad mexicana porque parto de una noción que considero esencial para entendernos: ante el desarrollo de las nuevas tecnologías la fotografía se ha democratizado y exponenciado.

Ahora todos cargan una cámara en su bolsillo y se ven en el deseo de registrar y compartirlo todo. Ante este panorama cobra fuerza lo expuesto por Pedro Meyer en la FFIEL 2016, donde manifestó que esta facilidad para acceder a la fotografía debe conllevar a una alfabetización visual, es decir, enseñar fotografía para que la sociedad sea capaz de leer con corrección las imágenes, no sólo para crear fotógrafos. Pues así como aprender a leer y escribir no nos vuelve escritores, también la interpretación de fotografías permitirá

acceder a nuevos canales de comunicación y de comprensión de la realidad. Hacia allá se encamina el presente trabajo, como una propuesta fundada en la semiótica para entender a las imágenes, entidades fundamentales de nuestro proceso de comunicación.

Además, considero que hacer un análisis semiótico del fotoperiodismo especializado en este tema en particular permitirá dimensionar el fenómeno en un plano mucho más amplio a la mera contemplación de imágenes violentas, dado que coexistimos en un mundo visual, en el cual es importante comprender cómo este violento periodo es documentado por los profesionales de la imagen, y aún más importante, observar la manera en que este constante bombardeo moldea las construcciones identitarias de la sociedad mexicana, pues si recordamos al animal simbólico expuesto por Cassirer, nos percataremos que hacer semiótica permitirá que a través del lenguaje de los signos se encare la realidad en su complejidad y a partir de ahí, en primer lugar, se reflexione sobre cómo estas imágenes influyen en la percepción social del fenómeno y en segundo, se contribuya un poco en la búsqueda de imágenes que incomoden e inciten al imaginario colectivo.

Para complementar esta intención se añadirá a la investigación el estudio del proceso histórico a través del cual la imagen y la violencia han contribuido a la construcción del fotoperiodismo mexicano contemporáneo, la influencia ejercida por el narcotráfico dentro del mismo, el funcionamiento del proceso comunicativo de la imagen fotográfica y una interpretación semiótica del trabajo de tres de los reporteros gráficos que han documentado el fenómeno: Fernando Brito, Bernandino Hernández y Enrique Castro Sánchez, mismo que nos permitirá reflexionar sobre el discurso planteado por el periodismo visual del narcotráfico, acerca de la realidad del México contemporáneo.

En el primer capítulo se buscará hacer un recorrido historiográfico por las formas en cómo se conjugaron la imagen y la violencia anteriores a la fotografía. Se comenzará con el muralismo mesoamericano, entendido como una manera de establecer que el mundo material penetra y delimita las formas en las cuales el ser humano ha de pensar/entender todo su entorno, porque estas culturas pensaban la realidad en un sentido discrepante a cómo lo hacemos hoy, y esto debe mantenerse muy presente a la hora de abordar su visión de la muerte y la violencia.

Después, tras la conquista, la evangelización se afianza de la profunda tradición pictórica y deambula hasta la aparición de la fotografía que explota con la violencia de la Revolución Mexicana y evoluciona junto al periodismo durante todo el siglo XX.

En el segundo capítulo se buscará explicar cómo las políticas económicas han modificado las dinámicas sociales y al mismo tiempo le han dado una entrada libre al flujo de los capitales ilegales generados por el tráfico de estupefacientes. Se estudia la relación con Estados Unidos, la ilegalidad como promotor de la violencia y la explosión del conflicto armado dado tras la urgente necesidad de legitimación del expresidente Felipe Calderón.

Este capítulo más que un recorrido historiográfico, pretende brindar una explicación más global y general de las mecánicas del fenómeno, así como de los estragos sociales generados en la sociedad, con un especial énfasis en el fotoperiodismo, porque la supuesta guerra, me parece, terminó por otorgar el derecho a matar e hizo de la muerte una factura anónima.

El tercer capítulo de la tesis tratará sobre el intrincado mundo de la lingüística y la semiótica, en una pesquisa por comprender cómo comunica una fotografía y cómo debe ser abordada para su análisis e interpretación. Se propondrá un método para el estudio semiótico de la fotografía, para ello se retoman los conceptos de la lingüística de Saussure y, a través de Roland Barthes, Eco y Vilches, se trasladan estos conceptos al plano de la semiosis fotográfica.

Para el último capítulo se pondrá a prueba el método y se interpretarán las fotografías de tres autores diferentes. Se partirá de la declaración de guerra contra el narcotráfico decretada por Felipe Calderón, donde considero que el periodismo sufrió una mutación, la violencia experimentó un auge y las imágenes de la misma cobraron una importancia sin precedentes, por ello resulta pertinente encontrar los paradigmas que rigen al nuevo fotoperiodismo mexicano. Para conseguirlo se recurrirá al estudio del trabajo de tres reporteros gráficos consagrados desde perspectivas diferentes: Fernando Brito, un fotógrafo de la nueva generación cuya carrera comenzó en lo que él mismo denomina el boom de la violencia del narcotráfico en México y quien no sólo se enfoca en la crudeza visual, va más allá y juega con los diferentes elementos de la composición y la estética fotográfica, al grado que sus imágenes lo han llevado a ser reconocido más como artista que

como periodista. Después se abordará el trabajo del acapulqueño Bernardino Hernández, el cual se deslinda de lo artístico y se enfoca en una perspectiva más periodística del trabajo. Por último el fotoperiodista michoacano Enrique Castro, quien explora el fenómeno desde una perspectiva muy distinta, la de los movimientos de autodefensa surgidos como consecuencia del narcotráfico. Sus imágenes evaden la muerte pero exhiben cómo las comunidades son violentadas a través de los conflictos armados. Estos fotógrafos fueron elegidos porque surgen de forma casi simultánea a la explosión de la violencia ocasionada por la declaración de guerra de Felipe Calderón y estuvieron presentes en el cambio de paradigma que hizo de la muerte violenta algo cotidiano. Además, considero que consiguen aportar una perspectiva general del fenómeno al documentarlo desde diferentes perspectivas temáticas y puntos geográficos de la República.

En conjunto con las motivaciones personales con las cuales buscan encontrar una respuesta a la ola de violencia que golpea con un cinismo bárbaro a la nación, este proyecto también surge con la intención de abordar el fenómeno desde la trinchera de la comunicación y el periodismo, es decir, proponer un modelo de interpretación más complejo de las imágenes producidas por el fotoperiodismo. Al hablar de complejidad, me refiero a un modelo capaz de abordar la fotografía como una entidad bañada por la subjetividad del autor y del espectador, y en base a todo ello se consiga obtener una visión mucho más amplia y heteróclita del fenómeno a estudiar. La intención no es un trabajo concluyente, sino generador de dudas que abran la puerta al debate académico tanto de la lectura semiótica del fotoperiodismo, como del fenómeno del narcotráfico visto desde la imagen periodística.

Capítulo 1: El *leitmotiv* de la historia nacional: Imagen y violencia en el fotoperiodismo mexicano

“El fenómeno óptico real, sujeto a lo terrestre y profano,
es elevado por el idioma formal hacia lo simbólico y supraterrrenal”
(Westheim, 1972)

El ser humano es un animal simbólico. Ernst Cassirer, (2016) esclarece que a diferencia del resto de los animales nuestra especie no sólo convive en un universo físico, también lo hace con un universo simbólico, a través del cual hemos ampliado nuestra percepción para evitar enfrentarnos con la realidad de manera directa. De esta forma la realidad física parece retroceder conforme avanza la realidad simbólica y no se puede conocer nada, sino es a través del artificio simbólico.

A partir de esto se puede comenzar a comprender porqué desde el origen el ser humano ha buscado reivindicar la realidad a través de la imagen. Por ejemplo tenemos las majestuosas pinturas rupestres las cuales, me parece, ya revelan una necesidad del ser, por expresarse a través de representaciones ópticas, en una especie de debilidad ontológica por tratar de trascender a través de lo visual, para emular la realidad y mantener la memoria.

Entonces se comienza pensar en el ser humano como el único animal interesado en las imágenes. Susan Sontag (2006) sostiene que la humanidad persiste en la caverna platónica y se deleita, como por costumbre ancestral, con imágenes de la verdad, es decir, las personas preferimos las re-presentaciones de la realidad, la imagen a la cosa original. De esta propuesta de Sontag también se deriva que mientras más profundo se vaya en el recorrido histórico se observará cómo las imágenes y la cosa representada se vuelven más indisolubles. Este acoplamiento se puede rastrear hasta las culturas primitivas, donde la imagen y la cosa en sí, son entendidas como dos manifestaciones de una misma esencia.

Esto quedará de manifiesto en el desarrollo del presente capítulo, donde se revisarán las representaciones visuales de las culturas Mesoamericanas, en las cuales la imagen ocupó un espacio privilegiado dentro de sus respectivas cosmovisiones, en una simbiosis que, como ya adelanta Sontag, no distingue entre imagen y objeto representado. Posterior a

ello, la conquista española encontrará en la pintura una forma muy eficaz de enseñar y atemorizar a los conquistados con la nueva religión. De forma paralela comienza a desarrollarse el periodismo, el cual, en concordancia con el desarrollo de los métodos de impresión, pronto encuentra en la imagen un aliado poderoso e imprescindible.

La invención de la fotografía en 1839 representa una oportunidad histórica para crear imágenes extraídas de forma directa del mundo de lo real, sin embargo, pronto encuentra que no se puede hablar de una representación de lo real, porque al final la fotografía, como toda creación humana, está sesgada por el mundo filtrado, es decir, todas las circunstancias alrededor de la vida del autor.

Se estudiará entonces cómo la fotografía se ha adaptado a las necesidades de los diferentes periodos históricos de la nación mexicana y cómo se ha constituido como un instrumento historiográfico. El periodismo, disciplina encargada de la recolección y difusión de la información acerca de los procesos sociales de su época, se fusionará con la fotografía para crear una nueva forma de informar y crear alegorías de lo representado con lo real, para permitir re-interpretar y cuestionar a la sociedad. Presente en la mayoría de los grandes conflictos del siglo XX, el fotoperiodismo adquirió la capacidad de constituirse como una disciplina propia, capaz de contar historias por sí misma.

La violencia y sus diferentes manifestaciones en la sociedad mexicana será el eje temático para comprender la evolución del fotoperiodismo mexicano. Se comenzará por estudiar cómo las culturas precolombinas – que hicieron de lo macabro, la muerte y el horror elementos necesarios de su imaginario divino – se vieron en la necesidad de adaptarse a la cosmovisión española, en donde se retomaban estos mismos elementos pero con una función aleccionadora, didáctica, orientada a la imposición de un nuevo dios. Tras ello, la convulsa historia mexicana adoptó la violencia de las imágenes como un instrumento pedagógico para infundir miedo e implantar sistemas ideológicos. Los cuales comenzarán a ser reconsiderados cuando el fotoperiodismo de la última mitad del siglo XX entre en juego y haga de la imagen un arma para cuestionar a la sociedad.

La revisión historiográfica del objeto de estudio no se limitará a la visión positivista de los grandes conflictos políticos, se realizará desde una perspectiva holística la cual, tal vez, permita prestar atención a la subjetividad permeante de lo humano. El paseo histórico emprendido en este primer capítulo me parece fundamental, pues permitirá entender la

construcción de la identidad mexicana en base a la imagen y la violencia, dos entidades que se amalgaman y se mantienen presentes desde su fundación, porque la muerte y el horror parecen perseguir a la nación; la exploración historiográfica quizá deje al descubierto cómo la violencia es el gran *leitmotiv* de la identidad mexicana.

1.1.- Las representaciones iconográficas de la violencia mexicana anteriores a la fotografía

La pintura, el antecedente primario de la fotografía se comunica con el uso de las formas (Lombardo, Staines & Arellano, 1998). El ser humano comenzó con la pintura sobre su propio cuerpo, “pintó después las rocas y las paredes de las cuevas; más adelante los edificios, la escultura, la cerámica y los libros” (De la Fuente, 1999: 8). Encontró en el trazado de líneas, texturas, colores y dimensiones, una combinación de elementos capaz de definir objetos y producir emociones (Lombardo *et.al.*, 1998).

Dentro del amplio abanico de civilizaciones desarrolladas en el territorio que hoy comprende la República Mexicana, las culturas ubicadas dentro del concepto de unidad territorial entendido como Mesoamérica – un área geográfica y cultural que, según la propuesta de Paul Kirchhoff, compartió rasgos comunes en su desarrollo económico, social, político y religioso (Angulo, Cabrera, Reyna, Barrera, Pascual, 1998) – se distinguieron por la creación de representaciones visuales cuyas características permiten develar sus complejas estructuras de pensamiento en los distintos niveles y aspectos de su sociedad (Villaseñor, 1998).

Es conveniente especificar que si bien existen diferencias plausibles entre la idea europea de pintura, se puede entender a ésta como lo presenta Beatriz de la Fuente (1999), como “la transferencia del mundo tridimensional de la naturaleza al mundo bidimensional de la superficie que se va a pintar (...) un modo de fingir la percepción visual” (De la Fuente, 1999: 7). Dentro de esta definición también se deben considerar los relieves esculpidos por las diferentes culturas mesoamericanas, pues al desarrollarse dentro de un solo plano se vuelven símil de la bidimensionalidad de la pintura (Westheim, 1972). Además, también funciona como respuesta a la imperante necesidad humana de verter su pensamiento sobre alguna superficie para abstraer del mundo representaciones sígnicas idóneas en la búsqueda por re-construir su visión particular de la naturaleza.

Las pinturas murales presentes en la arquitectura mesoamericana responden a leyes propias, “técnicas elaboradas, composiciones precisas, variados esquemas formales y una enorme riqueza conceptual” (De la Fuente, 1999:8). Por lo tanto, la cultura mural se convierte no sólo en una herramienta clave para comprender a las civilizaciones precolombinas, también se vuelve una estructura delatora de la debilidad natural del ser humano por reconstruir el universo a través de las formas simbólicas, entendidas a través de el lenguaje, el mito y el arte, las herramientas a través de las cuales nuestra especie comprende el mundo y expresa su visión del mismo. De aquí puede llegar a pensarse que sólo a través de la peculiaridad de estas formas se puede capturar la realidad, por supuesto se debe tener en cuenta la complejidad de las mismas, no sólo por el mundo revelado a través de ellas, también por el que al mismo tiempo se nos oculta. Esto se vuelve visible porque cualquier dominio teórico dependerá de que el pensamiento en lugar de enfrentarse directo con la realidad, elabore un sistema de signos representantes de los objetos del mundo natural (Cassirer, 2013b).

Se observa entonces cómo la pintura mural mesoamericana condensa estas tres formas simbólicas y se convierte en un lenguaje de signos vinculado a un profundo análisis del mundo natural e impulsado por la necesidad de ensanchar los límites del propio pensamiento. Por ende, Mesoamérica fue un espacio donde el muralismo se estableció como un rasgo común, transmisor de la memoria social, las costumbres, mentalidades y concepciones filosófico-religiosas de quienes los crearon (Lombardo *et.al.*, 1998).

El ojo omite y añade a la imagen de acuerdo a las propias preocupaciones del autor y de quien la contempla, por ello, sin importar la época, las creaciones humanas ya vienen sesgadas por una perspectiva individual. Detrás de la visión, las emociones son las encargadas de acentuar las delimitaciones del artista y para el creador del México prehispánico el mito es el cristal a través del cual re-interpreta la realidad. El mito pugna por una unidad del mundo, basada en un trazos previamente determinados por la naturaleza espiritual de la comunidad (Cassirer, 2013a). En su cosmovisión lo fantástico y lo divino son verdades absolutas y el mundo físico, por otro lado, se entiende como un mero disfraz. Ahí es donde encuentra el arte su función y se vuelve el encargado de volver tangible la naturaleza fantástica escondida en el mundo material. Para conseguirlo, los precortesianos crearon un lenguaje sígnico único que difiere en su totalidad del pensamiento europeo.

Aquí el símbolo responde al acervo mítico de la colectividad, una entidad mágica tan viva como ellos mismos (Westheim, 1972).

A pesar del carácter colectivo del símbolo, se advierte también como un organismo vivo en permanente evolución, un espacio utilizado por la élite para plasmar las preocupaciones del periodo histórico. Un ejemplo está en los murales Teotihuacanos, donde a partir de mediados del Siglo V, la gama de colores comienza a cambiar y da paso a los matices rojos que acompañan las imágenes cada vez más militarizadas, representadas por armas, corazones humanos sangrantes y animales salvajes (Angulo *et.al.*, 1998). Para los aztecas, por otro lado, la guerra es un culto, cuyo carácter dramático y violento habría de reflejarse en el arte (Gendrop, 2004).

Cada cultura expresaba de forma distinta su muy particular concepción de la existencia, aunque algunos temas consiguieron prevalecer dentro del imaginario colectivo de las diferentes culturas. Estos temas comunes se manifiestan desde diferentes perspectivas, atentos a la necesidad de responder a los distintos niveles de comunicación gráfica donde se confunden las representaciones de una naturaleza real con la presencia de una naturaleza mitológica, la cual, como parte de un cosmovisión en extremo simbólica y religiosa, no diferencia lo fantástico de lo real (Ruiz, 1999).

La muerte, una de las máximas preocupaciones de las culturas mesoamericanas desde el periodo denominado preclásico, se mantiene constante en sus representaciones pictóricas. Contemplaciones macabras delatan una obsesión por los sacrificios humanos, la fugacidad de la existencia y la búsqueda de un mundo mejor, una realidad condicionada por los ritos de sangre que renuevan las fuerzas divinas y mantienen la continuidad del universo (Gendrop, 2004).

La muerte, dentro de este contexto, no es entendida como el paso final, la vida física es un camino para liberar la energía vital. El Mictlán no es un lugar que se pueda ajustar a los preceptos cristianos de cielo e infierno, no es el horror de la tiniebla eterna, por el contrario, es el sitio iluminado por el sol que desaparece todos los días por occidente. La muerte les significa el preludio de una nueva vida, a la cuál no se accede como premio por la buena moral, ésta es el resultado de la indestructibilidad de la energía vital. Por lo tanto, la calavera, símbolo del horror en la cultura europea, era una popular forma ornamental relacionada con la inmortalidad del Ser. Esta profunda concepción habría de quedar

plasmada en los murales que al ser interpretados por una cosmovisión opuesta, habrían de crear en el imaginario colectivo la imagen de pirámides y estatuas dedicadas a dioses demoniacos (Westheim, 1972).

La guerra, el máximo exponente de la naturaleza violenta del ser humano fue otro de los temas predilectos de los muralistas del período y quedó plasmado por todo el territorio mesoamericano, desde la zona central de la actual República Mexicana, hasta la península de Yucatán. Escenas de guerra, cautivos, rituales sacrificadores y dioses (Staines, 1999). Pero lo primero que salta a la vista es la nulidad de choques épicos que nos hagan recordar la *Batalla de Alejandro* de los mosaicos pompeyanos. La pintura mesoamericana emplea un lenguaje más conciso, inmediato, lapidario, no se conocen perspectivas, ni se estiliza con luces y sombras; se trabaja dentro de una compleja entidad simbólica, sin importar el valor estético. Su función no es decorativa, es una forma de expresar los conceptos mágicos del entorno mítico donde se desenvuelven estas culturas. Con sus respectivas diferencias por supuesto; en Teotihuacán queda de manifiesto la angustia por el destino. En el área maya, de manera específica en Bonampak, la pintura responde al afán de poder y soberbia de los gobernantes, aunque la cosmovisión de los mesoamericanos jamás termina de desprenderse de la unidad entre lo tangible y lo mitológico, pues “el fenómeno óptico real, sujeto a lo terrestre y profano, es elevado por el idioma formal hacia lo simbólico y supraterrrenal” (Westheim, 1972: 111).

La conquista española representa el brutal choque entre dos cosmovisiones distintas, dos imaginarios simbólicos opuestos habrán de mezclarse hasta dar como resultado esta amalgama entendido hoy en día como la identidad mexicana. La mezcla gradual tuvo un primer momento donde los conquistadores españoles se valieron de la profunda tradición pictórica de las culturas mesoamericanas para implantar la religión cristiana. Al arribo de los primeros embajadores de la iglesia se edificaron templos y conventos, los cuales exigían imágenes para cumplir con una doble función: adornar los espacios para que poblaran la imaginación de los neófitos y, de mayor importancia, contribuir a la evangelización de las culturas autóctonas (Toussaint, 1999). El sincretismo pictórico se vio favorecido porque fueron los mismos indígenas quienes, ya evangelizados, se encargaron de realizar los grandes murales dentro de las iglesias, apropiándose del estilo Europeo y sin poder dejar de lado la enraizada iconografía mesoamericana (Escalante, 1999). A raíz de esto, el producto

artístico más importante conservado del siglo XVI es la pintura mural de los centros religiosos.

Dentro de esta revolución sociocultural y para poder hacer de la pintura un recurso didáctico en la Nueva España, los religiosos se apropiaron de las ideas acerca de la muerte concebidas durante la Edad Media. Aprovecharon que las epidemias diezaban a la población a una velocidad voraz, las acusaron de castigo divino y utilizaron alucinantes representaciones de las postrimerías¹ como una herramienta para persuadir e intimidar a los nuevos creyentes. Muy escasas fueron las representaciones del cielo y del purgatorio, sin embargo, las penas del infierno constituyeron como parte del programa para evangelizar e inculcar en los indígenas el temor a dios (Sebastián, 1992).

Además de los paisajes infernales, los cristianos encontraron en la pintura de guerra una forma de legitimar la violencia contra los nativos. Al momento de plasmar en el interior de las iglesias representaciones de las batallas, les conferían a éstas el estatuto de guerra santa. Simplificaron a través de la imagen el conflicto y lo redujeron a la lucha entre buenos y malos o cristianos contra paganos. Se permitió, incluso, el uso de elementos relacionados con la antigua religión indígena como las cabezas desmembradas y los corazones extraídos como trofeo de la victoria; síntomas del sangriento fervor proferido en su antigua religión (Escalante, 1999).

Paralela a su labor misionera, los representantes de la iglesia católica desarrollaron un enorme aparato propagandístico apoyado en crónicas y pinturas. Las imágenes de mártires se convirtieron en modelos que buscaban introducirse en el imaginario colectivo de los estudiantes para que continuaran con la misión evangelizadora. En estas pinturas, la sangre y la violencia protagonizan el discurso que imperaba en el nuevo reino: los indios apóstatas eran el enemigo de la pureza católica. Destaca la serie de retratos encontrada en lo que hoy es el Museo Regional de Querétaro, donde se muestran a diferentes parejas de monjes en primer plano, cuyos cuerpos son atravesados por el filo de las lanzas, estacas de madera o alguna otra arma indígena; mientras, al fondo, la tribu asesina con brutalidad a más monjes desprotegidos (Rubial y Suárez, 2000). También se deben mencionar, dentro de la temática de los martirios de la Nueva España, las pinturas atribuidas a los Baltazar de

¹ La RAE establece que las postrimerías, según la cual iglesia católica, son las cuatro últimas etapas por las que pasará el espíritu: muerte, juicio, infierno y gloria

Echave, las cuales no buscan conmovir con la victimización de los devotos cristianos, estas imágenes, contrarias a las expuestas en Querétaro, glorifican el triunfo del espíritu por sobre el sufrimiento del cuerpo (Toussaint, 1999).

Con la salida del poder, primero de Carlos IV y después de Fernando VII, a favor de Napoleón durante 1808, se presentó la añorada coyuntura que permitiría soñar con la independencia de la Nueva España. A partir del levantamiento armado de 1810 surge la necesidad de crear la identidad mexicana, para ello surgirían multiplicidad de estrategias visuales, acordes a la perspectiva de los diferentes grupos (Acevedo, 2000a). Claro, no se abandonó el influyente simbolismo religioso que prosperó durante la Colonia, aunque algunas imágenes, como las de los mártires, quedan descartadas dentro del nuevo proyecto nacional, donde surge el anhelo por una pintura cuyo objetivo sea realzar los sentimientos patrióticos de un país en construcción. Sin embargo, de la lucha armada se conserva un nulo registro, es hasta la llegada al poder de Agustín de Iturbide cuando comienza a oficializarse el discurso histórico y, una vez más, las imágenes se utilizarán como herramienta para consagrar a los héroes insurgentes (Esparza, 2000).

Del patriotismo criollo se empezó a construir la simbología nacional, se mexicanizó a la Virgen de Guadalupe, se retomó el mito fundacional Azteca y la figura de América se convirtió en orgullo patrio (Acevedo, 2001a). Con nula experiencia en la pintura histórica, los actores de la mexicanidad en construcción trabajaron a partir de las viejas estructuras religiosas y convirtieron las históricas ceremonias independentistas en grandes liturgias patrióticas (Acevedo, 2001b).

Durante este periodo de consolidación pos independentista surge la pugna entre dos grupos principales. Por un lado los conservadores, quienes proclamaban como sustento de la nación el género histórico con temas bíblicos, con especial énfasis en la destrucción de Jerusalén, como una visión pesimista, dolorosa y avergonzante de un pueblo que en pago por sus pecados sufre la invasión y pérdida de la patria. Otros ideólogos, defensores del proyecto republicano, buscaban en las culturas prehispánicas la raíz de la mexicanidad, enfatizan las pinturas de un indigenismo religioso y patriótico capaz de exaltar a los héroes insurgentes, en especial, la figura de Miguel Hidalgo. Para ello se ejecutaron cuadros como *La Tumba de Hidalgo*, de Felipe Castro, composiciones luctuosas, donde se llora sobre la tumba de un héroe, a fin de dotar a la muerte de una intención patriótica (Ramírez, 2001).

Con esto se observa una intención similar a la de los mártires de la Colonia, donde alrededor de la muerte se construye una amalgama simbólica en pro de los intereses discursivos de un grupo en particular. Porque la muerte, en su naturaleza de máxima expresión de la condición humana, es capaz de glorificar un discurso en el momento en el cual establece que en su nombre, un individuo es capaz de sacrificar su vida. En ese momento se engrandece, se vuelve más valiosa, como el bien humano máspreciado, por ello la imagen de la muerte o de los muertos se convierte en un recurso propagandístico fundamental para legitimar cualquier causa.

Durante el siglo XIX, cuando México se encontraba en su periodo de reconstrucción, los distintos episodios de reconquista se vieron plasmados en representaciones visuales elaboradas tanto por artistas de la academia mexicana, como por extranjeros. Las imágenes durante este siglo fueron una parte sustancial del arsenal armamentista usado por los países dominantes para conseguir la conquista. La superioridad ya no debía ser sólo militar, también se debían desarrollar tecnologías de la comunicación para difundir las imágenes que propagaran ideas y justificaran las medidas expansionistas sobre los territorios conquistados. Los artistas acompañaban a los ejércitos invasores, esto los llevo a figurar como los primeros reporteros gráficos de conflictos bélicos, pero durante este periodo no sólo se limitaron a las publicaciones periódicas, la pintura de guerra permitía mentir sobre los hechos, adecuarlos a las necesidades propagandísticas de los vencedores, uno de los más claros ejemplos es el ubicado en la galería del Palacio de Versalles, donde el cuadro de la batalla de San Juan de Ulúa aparece más como una celebración dinástica que como una representación visual del conflicto bélico (Acevedo, 2000b).

Además, con la llegada a México de las nuevas tecnologías para la impresión de imágenes, primero con el grabado y a partir de 1826 con la litografía, comenzó a gestarse un distanciamiento entre la pintura y las nuevas modalidades de la gráfica, a éstas últimas les fue delegada la tarea de otorgarle una cualidad visual a los temas cotidianos, pues ni la pintura ni la escultura del Siglo XIX querían explorar los temas del día a día (Acevedo y Bonilla, 2001).

Esto hizo que grabadores como José Guadalupe Posada convirtieran los crímenes más horribles en una forma de expresión artística, Posada además poseía la capacidad de

transformar los hechos de la realidad social en sensaciones; en su propio realismo esconde algo inverosímil, tan cercano, tan crudo y tan violento para la memoria de lo cotidiano que sólo cuando el arte lo transfigura se puede advertir su definitiva lejanía. Las noticias de los crímenes transmutadas en metáforas dejan de ser horrores colectivos y se transforman en leyendas hogareñas (Monsiváis, 2010). Así es como estas nuevas formas de impresión encontraron cabida dentro de otra disciplina en formación, el periodismo.

Las imágenes, hoy en día imprescindibles dentro del ejercicio periodístico, se mantuvieron al margen durante los inicios de la profesión. Las hojas volantes, las gacetas y los diarios surgidos durante los inicios de la colonia prescindieron casi en su totalidad de lo visual, tenían como principal función la de aglutinar información, comunicar las decisiones tomadas por el Ayuntamiento e incluso, en algunas ocasiones, tan sólo funcionaban para difundir crímenes o atrocidades. Aunque, como una respuesta a las primitivas necesidades visuales, llegaron a ser acompañadas de toscos grabados en madera (Reed y Ruiz, 1998).

Junto a la insurrección independentista el ejercicio periodístico adquirió una función pedagógica, donde la discusión se hacía pública y se comenzaba a diseñar la identidad nacional, las imágenes comenzaron a adquirir mayor importancia conforme evolucionaban las tecnologías para su reproducción. Aquí no debemos olvidarnos que cada imagen se concibe con la intención de cumplir una función social real y muy bien determinada, una dependencia que puede quedar ensombrecida por los críticos en las grandes galerías de arte, pero mantenida con firmeza a nuestro alrededor. Por ejemplo, las imágenes de los programas de televisión funcionan para ser de consumo sencillo, sin exigencia, o los peluches infantiles, diseñados con la firme intención provocarle ternura al consumidor. De estos ejemplos se deduce cómo la función asignada a una imagen se relaciona con su forma y apariencia, la forma siempre acompaña la función (Gombrich, 2003).

Bajo esta norma misma se explica la crueldad de las pinturas de los monjes mártires en la colonia o la violencia de los murales de las postrimerías católicas de la Nueva España, estas imágenes fueron hechas para infundir el miedo en los indígenas y favorecer la conversión religiosa. De la misma manera el periodismo, atravesado por una inherente subjetividad, se valdría de las imágenes para cumplir con una función determinada por sus propios y diversos intereses.

En México el momento clave para determinar la forma en cómo los mexicanos consumen las noticias fue la guerra de 1847 con Estados Unidos. Las diferencias entre la prensa de ambas naciones eran muy notorias, los anglosajones, habituados a las ilustraciones en la prensa diaria se esforzaron por satisfacer la demanda de imágenes exigida por su público. En México, por el contrario, las impresiones litográficas impedían incluir las ilustraciones en el texto noticioso, por lo que debían añadirse en páginas sueltas; y no fue hasta terminada la invasión, cuando el conflicto se había vuelto un tema común, que surgió el interés de algunos impresores capitalinos, como Cumplido, Michaud, Murguía y Rocha, por reproducir imágenes de las batallas para venderlas sueltas o fabricar álbumes; con esto la noticia visual comenzó a ganar el interés de la gente, se introdujo como un testigo presencial de los hechos y de sus heroicos personajes, para de esta manera construir una memoria visual popular (Acevedo y Bonilla, 2001).

Otro suceso destacó durante la invasión estadounidense, fue el primer conflicto donde se obtuvo un registro visual a través del entonces novedoso daguerrotipo (Acevedo, 2000b). Claro, esta primera incursión dista mucho de poder ser considerada como fotoperiodismo, de hecho, las imágenes obtenidas por Roger Fenton en 1855 durante la Guerra de Crimea, son consideradas las primeras fotografías de prensa de la historia, a pesar de mostrar una visión falseada del conflicto, con fotos de los soldados detrás de la línea de fuego, en una situación más parecida a una gira campestre que a un enfrentamiento bélico. Fue Matthew B. Brady, quien en 1861, durante la guerra estadounidense se atrevió a dar, por primera vez, una muestra fotográfica de la crueldad y la brutalidad de los conflictos armados (Freund, 2014). Sin embargo, como se verá en el siguiente apartado, estas primeras ilustraciones del conflicto, junto a la profunda tradición de la caricatura mexicana, serán la piedra fundadora del fotoperiodismo nacional.

1.2.- El arribo de la fotografía y su incursión en el periodismo mexicano

El siglo XIX se caracterizó, entre muchas otras cosas, por un acelerado desarrollo de la técnica, el cual además era asociado al nivel de progreso de una nación. México, como un caso particular, trataba de inventarse a sí mismo como un Estado moderno y lleno de tradición (Casanova, 2001). Las bajas tasas de alfabetización provocadas por la precariedad en que vivía el grueso de la población, aunado al carácter visual del catolicismo y los

residuos de la cultura pictórica precolombina, llevaron a la imagen a prevalecer sobre lo escrito. Por estas razones la importación de tecnología para la abstracción de lo real en ilustraciones cada vez más masificadas encontró en México un espacio y un público ideal para sentar profundas raíces (Mraz, 2014).

Durante la llamada Guerra de los Pasteles y de manos de los combatientes franceses, llegaron a México las primeras noticias del daguerrotipo; una máquina capaz de sustraer un instante de la realidad visual y almacenarla para la posteridad. Unos meses después de terminada la guerra, en diciembre de 1839 e importadas por el francés M. Prelier, llegan a Veracruz las primeras máquinas de este estilo. Entendido como una novedad científica y artística, el atractivo aparato se movió entre los círculos adinerados de la capital como una curiosidad importada (Casanova, 2001).

La ya mencionada guerra de 1847 con Estados Unidos fue el paso determinante tanto para establecer la hegemonía del país norteamericano, como para sentar las bases del mundo hipervisual contemporáneo (Mraz, 2014). Este evento significó el primer registro de conflictos bélicos. Aunque similares a los encontrados sobre la guerra de Crimea, estos primeros intentos no constituyen lo que hoy pensamos como periodismo gráfico. El registro se compone, en su mayoría, de retratos y vistas destinados a enviarse a las familias de los altos mandos como un obsequio (Casanova, 2001). Además, los procedimientos técnicos de la época volvían imposible que las imágenes obtenidas por este medio se publicaran en la prensa diaria (Castellanos, 2004). Sin embargo, un daguerrotipo destaca por la ingenua mezcla entre recreación y realidad, se trata de la imagen donde se muestra cómo se le amputa la pierna a uno de los soldados. La cirugía efectuada por el médico Pedro Vander permite apreciar el dolor y la crueldad de una guerra, a pesar de constituir una obvia recreación influida por la pintura heroica, sin embargo, “el soldado es patéticamente real, al igual que el muñón y la pierna amputada” (Casanova, 2001: 104).

John Mraz (2014) considera este intrigante daguerrotipo como el primer ejemplo de una escena de fotoperiodismo. Si bien dista mucho de poder considerarse como tal, pues ni siquiera fue publicada junto al texto noticioso debido a las carencias tecnológicas, se puede inferir que estos daguerrotipos son la entrada para los fotorreportajes de guerras futuras, el nuevo invento comienza a ser considerado como un medio adecuado para el registro de los eventos. No obstante, no fue hasta que el daguerrotipo se centró en el retrato cuando se

convirtió en un negocio redituable y, por ende, se popularizó dentro de los diversos estratos sociales (Casanova, 2001).

Cuando la preocupación por crear una identidad nacional era un problema latente y la búsqueda de modas extranjeras, sobre todo europeas, permeaba en la sociedad mexicana; la fotografía ya economizada por los nuevos procesos técnicos comenzó a plantear un serio problema para los grupos hegemónicos, su reproducción mecánica permitía la documentación de la cruel miseria en que se desenvolvían la mayoría de los mexicanos, convirtiéndose en una publicidad terrible para las aspiraciones de la construcción nacional. Ya en 1866 se promulga la primera ley para prohibir las imágenes *obscenas* de la pobreza.

Sin embargo, ante la nueva vorágine de ilustraciones se buscó institucionalizar la imagen de la pobreza a través de fotografías, como las producidas por la agencia de Cruces y Campa. Ellos, valiéndose de la moda de la *carte de visite* o *tarjetas de visitas* en donde se estandarizaba la pose, el escenario y la ropa; se encargaron de la producción de las tarjetas de tipos mexicanos, en las cuales se *dignificaba* a los pobres con ropa limpia y fingido decoro, de tal suerte que convertían al pobre real en un desperdicio, resultado de su propia debilidad moral, deshumanizándolos y clasificándolos dentro de las teorías sociales positivistas donde se naturalizaba la división de clases. (Mraz, 2014).

El costumbrismo fue otro género de la literatura retomado por la naciente masificación de lo visual. Su intención era reproducir los estereotipos de los personajes, de la vida cotidiana de la ciudad y aprovechar el colorido sabor de la otredad mexicana, la singularidad de lo marginal y de lo arcaico (Casanova, 2005). Además, el vasto marco de diversidad social ofrecido por la nación influenció la llegada de fotógrafos extranjeros, quienes salían de lo hegemónico y producían imágenes para contrastar el discurso oficial del *pobre digno*. De entre estos extranjeros llegó François Aubert, un francés que en 1864 comenzó a documentar la pobreza mexicana con la espeluznante claridad ofrecida por la fotografía, pero su contribución traspasó la barrera de los *tipos mexicanos* que contradecían la versión oficial. Durante la ejecución de Maximiliano, Aubert realizó un espectacular fotorreportaje, en él incluyó escenas de la destrucción de Querétaro, del pelotón de fusilamiento, además del cuerpo y la ropa ensangrentada del último emperador mexicano (Mraz, 2014). Con este evento – peculiar por el carácter simbólico de tener a un príncipe

europeo asesinado por un presidente de origen indígena –, se estableció por primera vez la reproducción masiva de la fotografía en México (Casanova, 2005).

Con Porfirio Díaz surge la necesidad de presentar a un nación regida por un clima de estabilidad para así poder atraer la inversión y el turismo extranjero, pilares fundamentales dentro del modelo económico de la dictadura. La fotografía, emblema de la modernidad, se adecuó perfecto al discurso oficial, y se encargó de exaltar los trenes de vapor, las modernas construcciones y las tarjetas postales con los dramáticos paisajes mexicanos. Una vez más las imágenes obturadas por los mexicanos se centraban en lo exótico de los intereses hegemónicos y se mantenían ajenas a cualquier indicio de crítica social, incluso, una diferencia notable en el quehacer fotográfico del porfiriato es la exclusión casi total de las clases bajas de la sociedad, ya ni siquiera se buscaba transmitir la imagen del *pobre digno*. Fueron, una vez más, las comunidades extranjeras quienes se atrevieron a cuestionar al régimen y documentaron la desigualdad y el subdesarrollo en el cual vivían la mayoría de los mexicanos. El ejemplo más claro es *México Bárbaro*, el libro de John Kenneth Turner considerado como uno de los textos esenciales para la caída del régimen porfirista. Apoyado de imágenes extraídas del archivo Casasola, cuya ambigüedad semántica le permitió a Turner darles el sentido crítico para sustentar su investigación en base a la *ineludible veracidad* atribuida a la fotografía (Mraz, 2014).

Agustín Víctor Casasola – cuya importancia en la invención visual del periodo revolucionario será abordada más adelante – forjó su carrera bajo la mira del hombre que, en una época en donde la imagen sólo era utilizada como un mero complemento informativo, reconoció el impacto visual que la fotografía podía tener para detonar las ventas dentro de una población analfabeta (Debroise, 2005), Rafael Reyes Espíndola reformó los modos de hacer del periodismo mexicano. De la mano de la dictadura de Díaz, Reyes Espíndola vio en la masificación de la prensa la clave para conseguir los intereses del régimen, incrementó su tiraje, se alejó de las tendencias mexicanas que favorecían a ensayistas experimentados y se sometió a las formas contemporáneas de una época en la cual las noticias se recogían en la calle. Su periódico, *El Imparcial*, aprovechó el poder de la imagen como legitimador científico de la veracidad de los hechos narrados y priorizó los informes policiacos, desastres o cualquier manifestación de violencia sensacionalista para atraer a más lectores y lucir la mano de hierro del régimen (Mraz, 2014).

Con la publicación en *El Mundo* de la primera foto noticiosa en 1894, se introduce la fotografía en la prensa periódica y los *magazines* ilustrados, esto produjo el cambio más importante en el uso y la recepción de esta nueva forma de hacer imágenes (Musacchio, 2003). Poco tiempo después comenzaron a aparecer temáticas dispares como la fotografía deportiva, la de espectáculos y, sobre todas, la ya mencionada nota roja (Castillo, 2005). Por supuesto, la violencia en la fotografía no fue una aparición espontánea, respondió al cambio en los paradigmas de las cosas fotografiables y a los nuevos usos atribuidos a la imagen una vez que las innovaciones técnicas permitieron su impresión en la prensa diaria. Se sumaba a ello la aparente estabilidad nacional lograda por Porfirio Díaz, quien ideaba nuevas y mejores formas para mantener la paz y por ende el constante flujo de capital extranjero. Ante el apremiante nivel de analfabetismo, la fotografía poseía un lugar privilegiado en la búsqueda por incidir en el comportamiento de los grupos opositores al régimen, por eso el cadáver de los bandidos y los montajes de sus ejecuciones se fotografiaban con la intención de enfatizar la eficaz fuerza de la autoridad. Las imágenes se convertían en un vehículo para implantar el miedo y prevenir a la población sobre los riesgos inherentes de la oposición al régimen. Al final, el manejo tendencioso de la noticia era tan sólo un aleccionamiento visual (Fajardo, 2015).

Este particular uso de los medios también condujo a la estigmatización de los grupos marginales y populares del pópulo mexicano (Castillo, 2005). Este tipo de prensa, liderada por *El Imparcial* de Reyes Espíndola, filtraba la información a conveniencia de Díaz, su principal patrocinador, y aunque popularizó de forma muy negativa a ciertos sectores de la sociedad, fue gracias al subsidio del dictador que pudo ser el primer medio mexicano en hacer de lo fotográfico una parte sustancial de su contenido y terminó por fraguar a los reportajes gráficos como una forma legítima de hacer periodismo (Fajardo, 2015).

Además, no sólo los medios modernos, subordinados al gobierno y atentos a la función comercial del periodismo, se valieron del fotoperiodismo; en este momento de la historia ya las teorías positivistas y naturalistas habían sembrado en la sociedad la idea de la fotografía como un testimonio infalible de la veracidad de los hechos. Por ello, la prensa opositora del régimen, como el semanario *El Hijo del Ahuizote*, encontró en la divulgación

del quehacer fotográfico una manera de redefinir los paradigmas visuales y, por consiguiente, cuestionar los idearios políticos de la nación (Castillo, 2005).

En este escenario llegó la celebración del centenario de la independencia, el momento perfecto para comenzar a consolidar el discurso trabajado a lo largo del porfiriato. Para conseguirlo, el dictador se valió de la manipulación de los símbolos nacionales, sin saber que este festejo sería la antesala del conflicto donde todos los indígenas y los parias excluidos en su discurso de prosperidad, se convertirían en los protagonistas del nuevo periodo histórico de una nación resquebrajada por la violencia y la perpetua desigualdad (Mraz, 2014).

Para cuando se comenzó a tambalear el discurso oficial ya el fotoperiodismo enfatizado en la muerte y la violencia, había sentado raíces en la sociedad. Se comercializaban las fotografías de los cadáveres de bandoleros y durante el periodo revolucionario esta tendencia habría de alcanzar su punto más álgido (Fajardo, 2015).

1.3.- La violencia en la prensa gráfica durante la Revolución Mexicana

En la época de la Revolución Mexicana la velocidad de toma de las cámaras solía ser de 1/60 parte de segundo, es decir, una sexagésima parte de ese segundo de la vida que transcurría frente al aparato, dentro de los límites del encuadre. Así, pues, en sentido estrictamente aritmético podían tomarse 60 fotografías en un segundo, 3,600 en un minuto, y 216,000 en una hora. De acuerdo con lo que sugieren nuestras pesquisas sobre las imágenes fotográficas de la revolución, esta última cantidad es un poco menor al número de fotografías no repetidas que se conservan en los archivos públicos del periodo comprendido entre 1910 y 1921. Puede afirmarse, entonces, que el conjunto iconográfico disponible solo documenta, en términos cuantitativos, poco más de una hora de todas las transcurridas en cada lugar donde hubo acontecimientos relacionados con la lucha armada durante los once años mencionados (Berumen, 2009: 179)

La cita no funciona sólo como una cifra aritmética, significa algo muy importante a tomar en cuenta durante toda la investigación, a pesar de la aparente capacidad de abstracción de lo real que posee la fotografía, esta no deja de ser una re-interpretación visual y simbólica de un instante concreto. El significado le es otorgado a la imagen en el

terreno de lo privado, funciona como un reconocimiento colectivo, un cúmulo de organizaciones simbólicas y construcciones discursivas para legitimar un poder.

Es cuando la guerra se vuelve el souvenir coleccionable que distinguiría al nuevo siglo, cuando los nuevos fotógrafos, sin quererlo, tomarían la estafeta de los antiguos pintores de batallas (Canales, 2009). La Revolución Mexicana iniciada en 1910 fue rica en violencia y eso hubiese sido suficiente para convertirse en el fenómeno visual tan bien reconocido hoy en día en México, sin embargo el tipo de violencia acontecida durante ese turbulento periodo de la historia nacional lo volvió idóneo para el éxito mediático. La violencia era porosa, con gigantescos espacios geográficos y temporales de relativa paz; contrastados con episodios donde lucía la violencia en todas sus manifestaciones: callejera, militar, destrucción de puentes y mansiones, elegantes oficiales en medio de soldados y soldaderas harapientas (Tenorio, 2009). La revolución significó el cambio de era, una movilización casi mística que prometía, con violencia, la redención de los sin rostro.

Fue el gran rompimiento de todos los paradigmas de la sociedad mexicana. Las revistas ilustradas de la época, dirigidas a un público burgués, lo tenían acostumbrado a notas de sociedad, a información sádica y tendenciosa acompañada de páginas femeninas, el acontecer político de la nación era relegado a un segundo plano (Gautreau, 2016). No obstante, de un momento a otro la prensa gráfica ya no ilustraba los esfuerzos de Porfirio Díaz por mostrar una nación próspera y abierta al consumo de las nuevas tecnologías traídas de todo el mundo. Ahora las páginas de los diarios y las revistas ilustradas favorecían a esos miembros de la sociedad que antes sólo habían sido requeridos en el imaginario visual cuando se trataba de representarlos como escorias de la sociedad, a través de sus cadáveres o fusilamientos. De un momento a otro, ellos eran los nuevos líderes y protagonistas del acontecer diario de la nación, indígenas, aldeanos y mujeres aparecían en las páginas de los diarios en protestas contra los caciques de su pueblo, en luchas sangrientas y escaramuzas (Mraz, 2014).

La temporalidad de la guerrilla mexicana se situó casi de forma paralela a los otros dos grandes conflictos armados que abrieron el siglo XX, La Primera Guerra Mundial y la Revolución Bolchevique de 1917; pero a diferencia de estas dos, la contienda mexicana se caracterizó por una dependencia extrema a las representaciones fotográficas. En la Gran Guerra predominan los paisajes vacíos y sin significado; la Revolución Bolchevique, casi

similar, se limita a retratar al líder en medio de la multitud y evita cualquier manifestación de la violencia, centrándose sólo en presentar el triunfo (Debroise, 2005).

Por el contrario, la Revolución Mexicana delata lo que parece ser una debilidad ontológica por la imagen, en especial por las manifestaciones gráficas de la muerte y la violencia. Los encargados de cubrir el conflicto mexicano eran herederos de una cultura visual en la cual las representaciones de la muerte parecían anteponerse a las otras. El muralismo prehispánico, las imágenes de los mártires evangelizadores, la cruenta violencia del siglo XIX y las sádicas formas del fotoperiodismo privilegiado durante el porfiriato como elemento aleccionador, hizo que el primer gran movimiento armado del siglo XX contara con un ejército de fotógrafos dispuestos a arriesgar el pellejo para conseguir las imágenes con lo más cruel del conflicto.

La cámara se convierte entonces en uno de los artefactos más representativos de la revolución. Se renuncia a los temas y géneros convencionales, se olvida del orden compositivo, se sacrifica la nitidez en pro de la oportunidad y lo artístico se doblega ante el valor informativo. La nueva mirada fotográfica decidió funcionar con nuevos ángulos, en muchas ocasiones en respuesta a una necesidad práctica para lograr las imágenes, con ello es en este conflicto donde se comienzan a tejer las raíces del moderno fotoperiodismo mexicano (Canales, 2009). Esta lucha recibió toda la atención de los creadores de imágenes, de todo el mundo arribaron fotógrafos y cineastas para documentar la primer gran revolución social del siglo XX (Mraz, 2014).

Los fotógrafos mexicanos se vieron obligados a salir de los estudios para irse a encontrar con la guerra. Las revistas ilustradas además de reconfigurar en un segundo sus temáticas, debieron aprender a anticipar los cambios; la inestabilidad política les impedía lanzar críticas directas a alguno de los sectores, pues esto podría significar su pronta extinción. A pesar de esto, al ser revistas dirigidas a las clases acomodadas cimentaron el fotoperiodismo sobre tres grandes temas: *La Bola*, que personificaba al pueblo levantado en armas, re-presentada como una gran masa homogénea y andrajosa que hacía lucir la ruralidad de los de abajo, lo cuales cien años después seguían luchando por su independencia; *La destrucción de la modernidad*, los elegantes edificios y los novedosos medios de transporte del discurso del porfiriato aparecían hechos pedazos y mostraban a los insurgentes como destructores del progreso; por último, *La muerte y el sufrimiento*, los

muerdos casi siempre eran los revolucionarios, los zapatistas, en cambio los heridos de las fotografías eran, en su mayoría, soldados federales, quienes sonrientes y animosos se recuperaban en blancas camas de hospitales (Gautreau, 2016).

En adición, los editores reconocían a un público acostumbrado a las fotografías donde se privilegiaba el horror de la muerte y exigía el consumo de un tipo de prensa compuesta por fotografías de bandidos encadenados o muertos (Mraz, 2014). Uno de los ejemplos más claros de cómo se reconfiguró lo visual en este periodo, es el de la compañía norteamericana Le Rochester, quien en una secuencia de seis imágenes cubrió la lucha entre los maderistas y los orozquistas. La serie describe con crudeza cómo se manipulaba el cadáver de un capitán insurrecto. Constituye una muestra de los cambios en el ejercicio de la fotografía documental y de cómo esta legitimó los alcances del concepto noticia (Castillo, 2005).

Desde el recorrido de Francisco I. Madero de Ciudad Juárez a la Ciudad de México, la fotografía ya desempeña un papel definitorio. Por eso los líderes rebeldes, conscientes de la importancia de la imagen en la creación de los imaginarios colectivos y motivados por el éxito que este, ya no tan nuevo, medio tenía, contrataron fotógrafos para documentar sus hazañas y así construir su prestigio entre la sociedad mexicana. En este primer momento, las imágenes subrayan la relación política entre el líder y las masas (Debroise, 2005). Uno de los más involucrados en estas formas fue Francisco Villa, quién firmó un contrato de exclusividad con una empresa estadounidense para documentar en celuloide sus batallas y ejecuciones (Mraz, 2014). Pero no sólo la fotografía de las batallas se modificó, muchas de las figuras políticas abandonan los estudios y se sitúan en la cotidianidad de los campamentos, los soldados se vuelven héroes y se humanizan con imágenes donde rompen filas y sonríen desde el suelo. Las cámaras destacan a los líderes, sin importar su rango, los muestran amparados por *La Bola*, lucen sus hazañas y retratan sus muertes (Gautreau, 2016).

Por su parte, Agustín Víctor Casasola, quien – antes de considerarlo como el Gran Cronista Gráfico de la Revolución², debemos conceptualizarlo como un empresario que

²John Mraz (2014) comenta que en 1988 el PRI, en su constante intento por mantenerse asociado como el resultado del triunfo de la Revolución Mexicana, consagró el mito de Casasola al publicar el libro *Agustín Víctor Casasola*, atribuyéndole el título de ‘El Cronista Gráfico de la Revolución Mexicana’. Aunque, en realidad, más que fotógrafo era compilador.

tuvo la previsión de adquirir las imágenes con las cuales se reconstruiría este turbulento periodo de la historia nacional (Mraz, 2014) – para entonces ya se había consagrado como reportero y fundado en octubre de 1911 la primera Asociación de Fotógrafos de Prensa de la Ciudad de México. Con esta agencia se abren dos líneas importantes: por un lado se traza la subordinación que durante el próximo medio siglo existiría por parte de la prensa gráfica al poder presidencial (Castillo, 2005); y por el otro, esta fundación permitirá a los fotógrafos de la revolución desplazarse para cubrir el conflicto desde todos los ángulos. Esta multiplicidad de enfoques, aunque pretendiera ser objetiva, terminará por crear mitos distintos en torno a cada una de las facciones involucradas. De los más célebres es el de la mano amputada de Álvaro Obregón, quien incluso se fotografía sonriente en el quirófano, mientras su mano es desprendida, para en futuros retratos exhibir como trofeo su manga vacía (Debroise, 2005).

La muerte se teatraliza durante el conflicto, los antecedentes ya mencionados y las intenciones del gobierno de Washington de montar el escenario para una futura intervención, provocaron que lo más brutal de la guerra fuese difundido con las fotografías. Para conseguir muchas de estas imágenes, fotorreporteros como Walter Horne y Jimmy Hare, pagaban a los pelotones para realizar los fusilamientos bajo las condiciones ideales de iluminación y composición. El mismo Francisco Villa, fascinado con la imagen, llegó a vender a los medios estadounidenses fastuosas muertes durante sus batallas. Todas estas imágenes convergieron en la Ciudad de México, en las vitrinas de Agustín Casasola, donde los ciudadanos se aglomeraban para mantenerse informados del desarrollo del conflicto (Debroise, 2005).

En 1921, ya “finalizado” el conflicto que aportaría las bases del fotoperiodismo moderno en México, Agustín Casasola publicó el primer álbum con las fotografías del archivo que lo harían famoso, el *Álbum Histórico Gráfico*. No tuvo éxito. (Mraz, 2014). La respuesta es deducible ante el régimen de reconstrucción emprendido por Álvaro Obregón; la gente está cansada de guerras civiles y prefiere olvidar la última década de la historia nacional (Debroise, 2005). Pasaron algunas décadas para que la violencia de la revolución pudiese ser vista a través de la nostalgia y las fotografías del periodo quedaran arraigadas como parte de la identidad mexicana, mientras los nuevos regímenes políticos surgidos del conflicto las adoptaban para fundamentarse (Castillo, 2005). Las imágenes de muertos,

cuerpos en sufrimiento y seres humanos mutilados, fueron el gran distintivo de la prensa gráfica de la Revolución Mexicana; las fotografías se familiarizaron con el dolor y la pérdida. Los muertos, gracias a los homenajes posteriores, atraviesan el tiempo y legitiman una guerra que desde la retrospectiva parecen exaltar el heroísmo, la valentía y el sacrificio por la madre patria (Gautreau, 2016); tres valores usados por el próximo dictador para aferrarse al poder por más de 70 años.

Las revoluciones sociales son el gran desestabilizador de las líneas históricas, replantean las identidades nacionales y exigen a la sociedad el cuestionamiento de la forma en cómo se conciben a sí mismas. En México, tras la revolución, ya no se buscó construir una identidad basada en el exterior, se volteó al pasado, a lo tradicional y a partir de ese nacionalismo se buscó dar respuesta a la siempre ambigua cuestión: *¿qué es el ser mexicano?* Claro, siempre fiel a su contradictoria naturaleza, el patriotismo nacional encontró en la estética extranjera las nuevas formas de fotografiarse como nación (Mraz, 2014). Esta búsqueda de la mexicanidad se desarrolló principalmente en dos vertientes, por un lado y fieles a las doctrinas positivistas de los principios del siglo XX, las fotografías buscaban documentar y describir el entorno. De esta línea destacan los archivos de la Fototeca del INAH, en la cual hay numerosos negativos de origen anónimo en donde figuran los retratos de indígenas. También es posible encontrar a las *razas mezcladas*, fotografías para lograr identificar o estereotipar ciertos oficios que dan cuenta de la antigua solución dada al problema de la identidad nacional. (Rodríguez, 1997). Ajeno a esta construcción antropológica se encuentra también el particular caso de los charros y las chinas poblanas, figuras que, tal vez, contribuyeron como ninguna otra a la identidad visual del mexicano (Pérez, 1997) .

1.4.- Evolución de la fotografía periodística y el desprendimiento de la nota roja

La Gran Guerra de 1914 abrió las puertas a los grandes procesos técnicos que habrían de definir los lineamientos del fotoperiodismo hecho durante el México posrevolucionario. Aunque la tecnología ya existía durante la revolución, ésta se fotografió con grandes cámaras y sería hasta su conclusión cuando los Hermanos Mayo arribarían a la ciudad con sus pequeñas Leica y así darían el banderazo de salida de la época de oro de las revistas ilustradas mexicanas. A esto se sumó el naciente fervor nacionalista, el cual enfatizaba la

fotografía de los paisajes rurales, urbanos y prehispánicos (Monroy, 2005) y la influencia, por fin total, de un sistema económico que terminaría por transformar el periodismo en una empresa, donde el contenido ideológico es relegado por la venta de la información como detonador comercial (Debroise, 2005).

Las nuevas formas de fotografiar el periodo posrevolucionario podían clasificarse en términos generales en torno a dos corrientes estéticas, lo *pintoresco* abanderado por Hugo Brehme, quien por cierto está presente en la Memoria del Mundo de la UNESCO, por sus construcciones románticas y llenas de nostalgia por los paisajes bucólicos. Esta corriente fusionaba la arquitectura precolombina, la colonial y los paisajes naturales, bajo el argumento de que esta siempre había sido la situación de la mexicanidad, con ello ignoraba la pobreza extrema y mostraba a México como una nación rudimentaria e insignificante. La otra corriente fue la de lo *antipintoresco*, noción encarnada en artistas de la imagen como Edward Weston, Manuel Álvarez Bravo y Tina Modotti, quienes entendían la identidad mexicana como una construcción enraizada en la realidad histórica del país; se centraron en la vida urbana moderna, con composiciones dramáticas llenas de poder estético y sobre todo, una importante carga de sensibilidad social (Mraz, 2014). La fotografía de nota roja se mantuvo constante e incluso se vio impulsada a pesar del aparente hastío de la población por la memoria sádica. Las imágenes se encargaban de dar seguimiento a los casos más sonados de violencia urbana y familiar, se mantenían presente en la mayoría de los diarios de circulación tradicional, la violencia heredada de la contienda armada parecía mantenerse como la vía más eficaz para la resolución de los conflictos y gozaba de un interés general por conocer las morbosas situaciones (Monroy, 2005).

Para dar salida a estas nuevas propuestas gráficas surgidas tras la finalización del conflicto armado comenzaron a surgir nuevas publicaciones, una de las más destacadas fue *El Machete*, diario fundado en 1924 y alineado a partir de 1925 al Partido Comunista Mexicano, el periódico se convirtió en una de las trincheras desde donde se libró la lucha por la mexicanidad. Esta publicación además representó un auténtico desafío para el gobierno y se vio obligado a pasar a la clandestinidad en 1929. Desde su fundación los editores reconocieron la importancia de lo visual; sin embargo, no fue hasta la integración de Tina Modotti con los primeros esbozos de un fotoperiodismo crítico en América Latina, cuando comenzaron a utilizarse fotografías de forma más recurrente (Mraz, 2014).

De esta nueva generación de fotógrafos tal vez sea Manuel Álvarez Bravo no sólo el más reconocido sino el más importante. Sus motivos surgieron de la realidad circundante y tangible, poseedor de una inigualable capacidad para encontrar lo extraordinario dentro de lo cotidianidad (Monroy, 2005). Desde el inicio de su carrera secundó la encarnizada lucha emprendida por Weston, quien pretendía revalorizar a la fotografía como un arte por sí mismo, pues hasta entonces sólo había sido considerada como una herramienta de la pintura muralista. Además, Álvarez Bravo se distinguió por su tajante rechazo al pintoresquismo fácil, a la estética tradicional y por su constante búsqueda de lo irónico dentro de la existencia cotidiana de la gente común. Bajo estos preceptos formó a dos de sus principales pupilos: Nacho López y Héctor García, ambos marcarían una época fundamental del fotoperiodismo mexicano (Mraz, 2014).

De esta generación mexicana surgida en los años veinte también destaca la esposa de Manuel, Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez, Aurora Eugenia y otros fotógrafos, los cuales favorecieron las temáticas novedosas, los altos contrastes y los encuadres desafiantes de la tradición pictórica. Estos artistas de la lente abrirían los espacios con la creación de una iconografía fotográfica propia forjada y sustentada por el fotoperiodismo que durante las décadas posteriores alimentaría a las revistas ilustradas e instauraría su época dorada (Monroy, 2002).

Numerosas publicaciones se unieron a la fiebre de la prensa ilustrada que se aglomeraba en los puestos de periódicos de México, algunas de las más importantes serían las fundadas por José Pagés Llergo: *Rotofoto*, *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*, cuatro revistas encargadas de desarrollar el ensayo y el reportaje fotográfico; todas, claro, cooptadas por pagos del gobierno. En algunas revistas como *Hoy* y *Mañana*, las adulaciones hacia el primer mandatario eran absolutas, una relación idílica entre la prensa halagadora y el gobierno subsidiador. Otras publicaciones como *Presente. Un semanario a la mexicana*, fundado en 1948 por Jorge Piño Sandoval representó un importante peldaño en la evolución de la fotografía periodística, fotoperiodistas como Legorreta y Arvizu, proporcionaron una visión devastadora y contrastante entre la miseria absoluta y la riqueza escandalosa, las dos esferas en donde siempre ha discurrido la mexicanidad (Mraz, 2014).

Rotofoto, la otra revista de Pagés Llergo se consolidó como la foto revista por excelencia, su estilo pretendía imitar a la exitosa *Life*, aquí la imagen ya no dependía de los

textos, era independiente, sarcástica y, cosa muy poco común, dirigida a incomodar a los políticos en turno. La otra novedad es que por primera vez en la historia del periodismo mexicano los fotógrafos recibieron el crédito al pie de cada una de sus imágenes; sin embargo, sus imágenes incisivas y utilizadas con la debida corrección periodística, terminan por condenar a la revista (Debroise, 2005).

La Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, promovieron el uso de cámaras pequeñas, las cuales terminaron por convertir a los reporteros gráficos en valientes celebridades, eran concebidos como valientes personajes que deambulaban entre las tropas para conseguir las más impactantes imágenes. Con el paso del tiempo también en México los fotoperiodistas comenzaron a figurar en las esferas culturales, montaban exhibiciones y hacían libros donde sus imágenes podían vivir por más de las 24 horas de los periódicos. Este periodo durante el cual no existía la televisión pero sí un hambre feroz de contenido visual, es conocido como la época de oro de las revistas ilustradas. El problema se dio cuando todas las grandes publicaciones terminaron por afiliarse a la silla presidencial, por ende se volvía casi imposible encontrar fotos con la intención de hacer trastabillar la imagen oficial. Fue la conciencia social de la educación cardenista, la experiencia de crecer en la miseria y el compromiso expresado por la lucha democrática lo que empezó a despertar en algunos fotógrafos como Nacho López, Héctor García y los Hermanos Mayo, la necesidad de crear fotos críticas para polemizar la fachada construida tras la revolución. El movimiento estudiantil de 1968 significaría el parte aguas necesario para dar inicio a una prensa un poco más libre. La masacre de la juventud desenmascararía al grupo arraigado en el poder por tantas décadas y los periodistas visuales encontrarían aquí su función como una ventana para develar el estado real de una nación resquebrajada (Mraz, 2014).

En el mismo texto Mraz (2014) refiere que la masacre de Tlatelolco del 2 de octubre dio fin al efervescente movimiento de los estudiantes. Las violentas ejecuciones de civiles desarmados se ocultó de la vista de las masas sociales, los agentes del gobierno se encargaron de confiscar todos los rollos donde se pudieran encontrar imágenes de sus atrocidades. Algunas de las fotografías sobrevivientes revelan cómo lo turbulento del periodo permitió a algunos fotorreporteros experimentar con la técnica y las formas. El archivo de Los Hermanos Mayo muestra fotos en las cuales se metaforiza el terror de las represiones, un ejemplo es la tomada desde el interior de uno de los edificios que rodean la

Plaza de las Tres Culturas. En la imagen, un vidrio perforado por las balas enmarca el paisaje de una de las zonas donde convergen los tres grandes periodos históricos de la nación. En ningún momento se muestra un primer plano de la sangre, ni de los cuerpos, ni siquiera aparecen figuras humanas; sin embargo la composición visual constituye una perfecta alegoría de la violenta historia de México. Héctor García, el fotógrafo oficial de los Juegos Olímpicos, jamás se deslinda de su compromiso social y es también el principal creador de imágenes del movimiento estudiantil. Él retrata la violencia a través del movimiento en una de sus más célebres fotografías, donde un militar apunta con su arma a una familia que huye aterrorizada y aparece difuminada en la imagen; otra metáfora para re-presentar el ataque directo del gobierno a la piedra angular de la sociedad mexicana, las familias. La ausencia de rostros producto de la obturación a velocidades bajas facilitó al público imaginar su rostro y el de sus seres queridos.

A partir de este momento los gobiernos se ven obligados a abrir más espacios a la libertad de expresión. Julio Scherer, director del *Excélsior*, convertiría a este diario en el medio más importante del periodismo crítico de América Latina, después de un golpe orquestado por el presidente Luis Echeverría en 1976, Scherer y otros periodistas salieron de *Excélsior* y fundaron *Proceso*, un semanario que si bien en un principio no se caracterizó por privilegiar las imágenes, hoy en día es el referente más importante del fotoperiodismo nacional. Nacen de esta misma fractura del *Excélsior*, *La Jornada* y *Unomásuno*, los dos diarios donde el fotoperiodismo contemporáneo echaría raíces. Con una perspectiva crítica estos periódicos revalorizaron la imagen del fotoperiodista, le permitieron participar del proceso editorial y les dieron la libertad de trabajar sus propios temas, con esto se desarrolló un estilo documental en el formato de diario. Se enfocaron en lo cotidiano y la gente común del país comenzó a compartir reflectores con los altos personajes públicos, además no tuvieron tapujos en cuestionar a través de la imagen la figura, hasta entonces, intocable del presidente nacional o del PRI, en general. Se percataron de la necesidad comunicar algo para conseguir darle a sus imágenes más de 24 horas de vida, éstas debían transmitir ideas a través de historias complejas, trascender más allá de informar por informar. En este fotoperiodismo de finales del Siglo XX, las imágenes ya no son folclóricas ni oficialistas, hay un esfuerzo colectivo por re-presentar la contradictoria realidad de México. Aquí se comienzan a deshacer de la dependencia de los subsidios

gubernamentales para entrar de golpe a la necesidad de las ventas como método de sostener la economía del periódico (Mraz y Arnal 1996).

Cuando el ejército neozapatista entró a San Cristóbal de las Casas en 1994, un nuevo periodo bélico parecía vislumbrarse en el horizonte, los fotoperiodistas forjados con una postura crítica tras la apertura de la prensa ocasionada por el conflicto estudiantil del 68, se embarcaron ansiosos por documentar la guerra de Chiapas. Encontraron en la violencia desatada una forma de crear imágenes con las cuales replantear la siempre abandonada o teatralizada imagen de los indígenas, estos mexicanos olvidados que sólo se veían en museos y guías turísticas aparecían ahora, como en la icónica imagen de Pedro Valtierra, empujando al poder presidencial. Las muertes del EZLN significaron la oportunidad de crear imágenes donde se asociara a Chiapas y al movimiento indígena con la identidad mexicana y latinoamericana (Mraz, 2014).

Por supuesto, no todos los periódicos mexicanos se sumaron a este fervor por la fotografía como herramienta transformadora, un género que no buscaba en la violencia un arma de denuncia de las injusticias sociales se mantuvo en la retaguardia pero presente a lo largo de nuestra turbulenta historia: la nota roja. Un tipo de periodismo particular en América Latina y enraizado con peculiar fuerza en México bajo una perspectiva sensacionalista, donde la violencia funciona por ser un lenguaje muy reconocible dentro de la cotidianidad social. En las fotografías, los cadáveres parecen posar en medio del escenario mediático donde los espectadores parecen encontrar consuelo al no ser ellos quienes deben sufrir lo inesperado, por no ser ellos pobres o tan pobres (Monsiváis, 2010). Periódicos como *La Prensa*, *El Alarma!* abordan los homicidios, los secuestros, los atracos o cualquier manifestación de la violencia en su forma más burda. Reproducciones circenses del delito que llevan a la sociedad a condenar a los implicados previo a los juicios legales (Mraz y Arnal 1996).

Estas imágenes velaban por los cadáveres o las manifestaciones de la violencia en su aspecto más rústico, sanguinario y se mantuvieron durante mucho tiempo escondidas en las últimas páginas de los periódicos o circunscritas a los diarios sensacionalistas de bajo presupuesto. Un tipo de fotografía que se mantuvo al margen del fotoperiodismo, pues este evolucionó hasta ser capaz de hacer coincidir en la fotografía la capacidad de informar con la necesidad de expresión; fotos en las cuales se abstraía lo sádico para confeccionar

símbolos y metáforas donde se cuestionaba la realidad de un país ligado de forma ancestral con las guerras y la violencia. Sin embargo, pronto estos dos estilos de fotografiar el horror habrían de verse en la obligación de fusionarse ante una nación mexicana, la cual, con la entrada del nuevo milenio se reencontró con su versión más cruel; en una guerra librada en las calles, impune, inhumana, sesgada por la indiferencia y retratada por una nueva generación de creadores de imágenes que deambulan entre lo artístico, lo periodístico y la abrumante necesidad de vender para poder sobrevivir.

Una generación enfrentada con la completa reestructuración de los paradigmas periodísticos que se tambalean y se transforman ante las nuevas redes de una sociedad interconectada y amparada por un sistema vorágine capaz de consumir a sus propios creadores. Un sistema que parece encontrar en la sangre de las guerras la única forma de despabilarse y zanjar las crisis de esta economía absurda, pues la historia transcurre imparabile y las promesas de igualdad y estabilidad se desvanecen ante la brutal realidad de una sociedad en permanente segregación. Donde la existencia de los muy ricos y los muy pobres parece ser una suerte de estado natural, una condición más para condenar al narcotráfico a existir.

Capítulo 2: La narcotización neoliberal de la cultura mexicana

*“Aunque nos hagan la fama
de que somos vendedores,
de la droga que sembramos
ustedes son consumidores”
(Frijolero – Molotov)*

Para entender cómo fenómeno del narcotráfico ha llevado a la sociedad mexicana a alcanzar unos niveles de violencia y de brutalidad que rebasan lo imaginable, es necesario comenzar por asumir que este fenómeno no es la causa de los problemas de la nación, sino la consecuencia directa de una estructura política de Estado en la cual se colocó el bienestar individual por encima de la vida en comunidad, un modelo donde se hizo del valor económico el único mérito aceptado por una parte del conglomerado social mexicano. A partir de esta idea inicia el presente capítulo, se hará un breve recorrido por la historia del tráfico de drogas, se buscará entender cómo el problema germina a través de diversos factores, entre ellos el modelo de ilegalización de los estupefacientes, los altos niveles de corrupción de los funcionarios mexicanos y la cercanía con el colosal mercado de consumo estadounidense; el cual, al implantar las políticas neoliberales, benefició y engrosó la capacidad operativa de las organizaciones delictivas. Esta situación terminó por estructurar una nueva fase en el negocio del tráfico de drogas, donde el poder económico y armamentístico de estas organizaciones, se fusiona con el aparato gubernamental y configura una nueva forma de Estado, denominada por José Luis Solís, como Estado Narco.

Creo importante señalar dos cosas sobre este apartado, la brevedad del recorrido histórico y la omisión, en la medida de lo posible, del nombre de cárteles y de capos, pues considero que alrededor de ellos se crearon mitos mediáticos, los cuales se encuentran en cualquier libro relacionado con el narcotráfico y, además, parte del problema ha radicado en los procesos de desinformación, en donde se limitan a dar el nombre de alguno de los implicados “oficiales” para desacreditar cualquier tipo de investigación o intento de interpretación real del fenómeno. Por eso estimo más sustancial tratar de entender y explicar cómo las políticas de libre comercio y de globalización han contribuido a la

evolución vertiginosa del fenómeno y, por ende, han desencadenado la brutalidad tan bien conocida por la nación.

El segundo apartado abordará cómo la exaltación del valor económico propiciada por el sistema-mundo neoliberal ha creado una cultura de consumo que transgrede a todos los aparatos sociales, banaliza la cultura y contribuye a que el fenómeno del narcotráfico se aborde por los medios de comunicación de forma superficial, acorde a las políticas de consumo ávidas de un entretenimiento fácil, ajeno al trabajo intelectual necesario para poder contextualizar la dimensión real de la guerra contra el narcotráfico. Considero a este problema de la cultura aletargante cómo una de las partes más importante para llevar al aparato Narco-Estatal a mediatizar la violencia y domesticarla hasta hacer del asesinato un acto anónimo, detrás del cual se permite y se oculta toda clase de abusos en contra de la sociedad mexicana, en función, claro, de la acumulación absurda de capital.

La última sección se enfoca en el trabajo periodístico realizado a partir de esta guerra ficticia, ahí se expondrá la importancia del periodismo en la re-construcción de los imaginarios colectivos de la sociedad y del particular uso de la imagen fotográfica como herramienta para cuestionar la realidad entorno al conflicto del tráfico de estupefacientes. El capítulo resulta un panorama general de cómo el narcotráfico se ha apoderado de la sociedad mexicana y de cómo la imagen puede funcionar a favor y en contra del discurso oficial dedicado a legitimar la abusiva violencia en contra de los mexicanos.

2.1.- El neoliberalismo narcótico

Sería aventurado asumir que el problema de la violencia ligada con el tráfico de estupefacientes comenzó cuando Felipe Calderón le declaró la guerra a los cárteles del narco en el 2006. Esta *guerra* sólo puede ser entendida en el contexto global, alrededor de las respuestas a las interrogantes de dónde se origina, y dónde, cómo y porqué se venden las drogas. El punto de partida del problema se puede fijar durante su penalización, producto de la influencia norteamericana en los años veinte, aunque el consumo de opiáceos se remonta a miles de años atrás y se ha mantenido presente durante toda la historia humana. Por eso, el hecho de ser ilegales en un mundo donde todo parece ser una mercancía cuyo único valor se limita a su utilidad para reproducir el capital, las ha transformado en un negocio brutalmente lucrativo. La ilegalidad aumenta su valor de consumo (Gibler, 2011).

En México, las ligas entre el narcotráfico y los poderes militares y políticos poseen antecedentes cínicos, en una amalgama que se podría inscribir como un fenómeno propio de narcopolítica. La misma historia demuestra cómo el método más eficaz encontrado por los traficantes de drogas para mantener a salvo sus negocios ha sido la utilización de su poder económico para conseguir la complicidad del poder político. Toda la madeja de cooperaciones se mantuvo casi intocable durante décadas. Al margen de las alternancias políticas se le permitió crecer y fortalecerse, pues representaban una entrada descomunal de ingresos en efectivo que terminaba por beneficiar a la clase gobernante (Ravelo, 2011). Además, durante los primeros años de la prohibición de narcóticos, las preocupaciones de la nación mexicana eran muy distintas: la educación, el reparto agrario, la necesidad de una estabilidad política y social ocupaban el foco de atención de todos los gobiernos. Esta desatención junto con la precariedad salarial minaron con corrupción a las instituciones desde su fundación, sobre todo de las policías y los gobiernos municipales, los campos de cultivo de los narcotraficantes. Después, Estados Unidos se convertiría en el máximo consumidor de drogas del mundo, algunos lo atribuyen a los millones de soldados que por tratamientos médicos se volvieron adictos a la morfina de la Segunda Guerra Mundial o a la popularización de la marihuana durante los movimientos estudiantiles en los años sesenta. Por estas, y quizá algunas otras razones, el incremento en el gusto yanqui por los estupefacientes repercutió para que los estados mexicanos aumentaran su producción (Valdés, 2013).

En suma, con el cierre de la llamada *Ruta del Caribe* en los años ochenta, México se convirtió en el paso obligado para los cárteles de la droga colombianos, estos debían continuar con el tráfico de drogas a los Estados Unidos y a partir de ese momento los sudamericanos se vieron obligados a negociar con los mexicanos las rutas de paso, se crearon las alianzas que permitieron el crecimiento de los grupos mexicanos y dieron inicio a las disputas territoriales. La capacidad de fuego incrementaba conforme se complejizaba la logística de los traslados y las peleas por las mejores *plazas* se agudizaron (Ravelo, 2011).

No fue hasta 1990 cuando México dejó de ser un país de paso (con la eventual siembra de algunos opiáceos), y se convirtió en el gran emporio productor de los estupefacientes exportados al gigantesco mercado estadounidense (Solís, 2015). En este

periodo de transición democrática, entre 1994 y 2006, es cuando se podría rastrear la génesis de los actuales conflictos entre cárteles (Gibler, 2011).

Zedillo heredó a Vicente Fox una crisis de inseguridad y una red de estrechos vínculos entre la delincuencia y las dependencias federales. Fox, el primer mandatario de la oposición en asumir el cargo después de los 71 años de la dictadura priísta, tampoco hizo demasiado por dismantelar estos tejidos de corrupción, los cuales se transfigurarían en cercos protectores del narcotráfico. En general fracasó en todos sus intentos por contener a la delincuencia organizada. La violencia comenzó a desbordarse desde el inicio, a menos de cincuenta días de su mandato se presentó la fuga de Joaquín, “El Chapo”, Guzmán. La lucha se intensificó cuando en el 2004 se levantó la prohibición de la venta de armas de alto poder en los Estados Unidos, esto supuso una gran ventaja para las sociedades criminales, las cuales podían acceder con una facilidad pasmosa a armamento de asalto de tipo militar, los cárteles se convirtieron en auténticos ejércitos quienes, ya fuera de la mano de la corruptibilidad de los políticos o de la fuerza, secuestraron a las autoridades municipales y tomaron el control económico y político de regiones enteras (Ravelo, 2011). Estos grupos se expandían por el continente con las facilidades otorgadas por las dinámicas de una unidad de análisis denominada sistema-mundo, la cual puede ser entendida como “una zona espaciotemporal que atraviesa múltiples unidades políticas y culturales (...) y representa una zona integrada de actividad e instituciones que obedecen a ciertas reglas sistémicas de libre comercio” (Wallerstein, 2017: 32); y financiadas por el gran mercado que supone la proximidad con los Estados Unidos, mientras el atrofiado Estado mexicano se hacía de la vista gorda o se limitaba a recaudar el beneficio económico de las operaciones delictivas.

Para entender el hoy regresemos al ayer : el crimen organizado nació al amparo de políticos poderosos y se sometió a las tres condiciones que le puso el gobierno: a) las drogas eran para exportarse a Estados Unidos, b) le estaba prohibido disputar cargos políticos, y, c) acataría las decisiones del gobierno federal, que jurídicamente se reservaba la competencia exclusiva sobre el tema de las drogas (...) La alternancia hizo pedazos ese entendimiento, pues al resquebrajarse el centralismo, el crimen organizado se lanzó a promover el consumo de drogas, a disputar el poder político y a expandir sus actividades a otros ámbitos, lo cual desencadenó la violencia porque los distintos grupos ya no sólo se disputaban los corredores terrestres hacia Estados Unidos, sino que empezaron una pelea por el control de territorios y plazas para extraer ganancias de múltiples plataformas. (Aguayo, 2014: 91).

Para el final del sexenio de Vicente Fox la guerra entre los cárteles ya estaba en su punto álgido y las cabezas, literal, rodaban por las calles de la nación (Ravelo, 2011). Fue en diciembre de 2006 cuando emergieron las proporciones reales alcanzadas por las redes de la delincuencia organizada después de décadas de crecer bajo el velo de la oscuridad mediática, Felipe Calderón tenía que gobernar con el enemigo en casa y con el poder ejercido por las narcoempresas en la vida pública del país; por ello “era necesario frenar el crimen organizado, pero la guerra lanzada por Felipe Calderón (...) fue tan imprudente, improvisada y mal conducida que, al combinarse con factores externos, provocó una tragedia humanitaria” (Aguayo, 2014: 90).

Calderón, a pesar de haber omitido el tema de la delincuencia organizada durante su campaña, al tomar el poder tomó la decisión de iniciar una cuestionable guerra en función de dos factores principales: la omnipresencia yanqui que requería de la participación del nuevo gobierno federal para reducir el poder de los cárteles de la droga, para combatirlos fuera de su territorio y así contenerlos con fuego en otro sitio menos dañino para ellos, como México (Solís, 2015). Pero sobre esto, Calderón tenía la urgente necesidad de legitimarse como presidente, pues no había encontrado en las urnas la claridad suficiente para acreditarse como el auténtico sucesor del cargo. Bajo la mirada escéptica de la sociedad y las protestas masivas en la capital mexicana³, el entonces presidente – quien se rehusaba al recuento total de votos y entraba a escondidas al Congreso para tomar posesión del cargo – encontró en la violencia del Ejército en las calles el recurso primario para construir su mandato y dejar un claro mensaje a todos los movimientos multitudinarios (Gibler, 2011). Contrario a lo indicado por cualquier manual militar, su guerra no inició con el trabajo de inteligencia necesario para conocer a profundidad al enemigo, las acciones se encaminaron precipitadas en función de lo simbólico. La guerra inició en un acto de representación, con Calderón vestido en uniforme militar, en escenificaciones para dejar ver que el Estado estaba en manos del poder militar y él era el amo y señor de las fuerzas armadas nacionales. (Morín, 2015).

³ Estos mítines masivos convocados por el todavía candidato a la presidencia Andrés Manuel López Obrador, no eran aislados. En 2006 el país se tambaleaba ante la conjugación de otros grandes movimientos sociales como *La Otra Campaña* de los zapatistas, la subversión de los maestros en Oaxaca y la represión en el municipio de Atenco, estos últimos liderados por el futuro jefe del ejecutivo nacional.

Calderón distribuyó a más de 30 mil efectivos militares por todos los estados y suplantó a las policías municipales, quienes estaban infiltrados hasta el tuétano por la delincuencia. Los agentes de día trabajaban para el Estado, pero de noche se volvían “halcones” y abusaban de su poder a favor de los intereses del cártel al cual servían. Sin embargo, el Ejército y los policías federales enviados para lidiar con el conflicto arribaban a las poblaciones, eran recibidos a balazos y dejaban a los civiles en medio del fuego cruzado. Operaban sin el respaldo de un trabajo de inteligencia, con pocas armas, recibían ordenes confusas mientras aeronaves descompuestas no podían contactar con las unidades de tierra. Una descoordinación tan caótica sólo contribuyó a que el narcotráfico les sacara ventaja, se esparciera por todo el país y diera lugar al llamado “efecto cucaracha”, el cual provocó que las localidades que vivían al margen de los conflictos pronto se vieran inmersas ante la huida de los capos y sicarios, quienes arrastraban tras de sí una horda de horror, protegidos por la violencia y las redes de corrupción tejidas por décadas (Ravelo, 2011).

En la guerra declarada por Calderón ni el Ejército ni las policías pudieron derrotar al crimen organizado; todo lo contrario, los cárteles de la droga se fortalecieron militar, política y económicamente, y se atomizó la violencia con la estrategia de recuperación de territorios mediante las fuerzas militares. Cuando la extrema violencia no se originaba por los intentos de entrar en municipios feudalizados por el narcotráfico, se eliminaban cargamentos o capos, esto ocasionaba pugnas internas dentro de los grupos, donde se buscaba a traidores y sucesores. Los mexicanos, mientras tanto, nos acostumbramos a desayunar con noticias de mutilados y decapitados (Turati, 2011).

La paradójica guerra no culminó con el sexenio de Calderón y la cruzada se tornó en un auténtico fiasco, con el cual se volvió evidente cómo en la guerra se encontró la excusa perfecta para mantener la impunidad; los gobiernos atacan y brindan protección a algunos barones de la droga a través de policías y servidores públicos de cualquier nivel (Ravelo, 2011). Sería demasiada casualidad asumir que “El Chapo” Guzmán, líder de el Cártel de Sinaloa, haya escapado de una cárcel de máxima seguridad tan sólo unos días después de la toma de protesta del presidente panista Vicente Fox y que su recaptura se diera cuando el PRI y Peña Nieto retomaron el mando del país.

Las acciones oficiales no han conseguido desarticular ni uno solo de los cárteles de la droga, éstos continúan en su lucha encarnizada por el territorio, cada vez acumulan más y más capital, el cual les permite continuar sus operaciones bajo sus propias reglas. Con una capacidad asombrosa para reacomodarse, mueven cantidades absurdas de dinero por hilos financieros impunes o indetectables, amparados por prestanombres cuyo renombre o estatus dentro de la sociedad dificultará que sean vinculados y mucho menos investigados. El caso más ejemplar de cómo los cárteles se han vigorizado desde la declaración de guerra es *La Familia Michoacana* y *Los Zetas*, ambos, durante un corto periodo de tiempo han conseguido expandir su capacidad operativa y dinamitado su destreza bélica. Su misma retórica obliga a la cooperación, el gran circo propagandístico montado durante todos estos años es de una efectividad brutal, porque ante la falta de cooperación está el imaginario visual, el cual de forma inconsciente ya plantea una amenaza de las despiadadas consecuencias de la desobediencia. La ciudadanía ha quedado en completa vulnerabilidad ante el sadismo (Ravelo, 2011).

El fondo del problema en América Latina, y de manera muy particular en México, no es porque la delincuencia sea una enfermedad de los desahuciados sociales ni la consecuencia lógica de los desamparados. La narcoviolencia es una consecuencia desencadenada por la brutalidad de un sistema que liberó el mercado con la esperanza de que los capitales privados cubrieran las necesidades sociales que el Estado ya no podía suplementar (y en algunas ocasiones lo hizo, en manos del narcotráfico). Pero el sistema neoliberal se fue de lleno contra un México que operaba bajo una realidad muy distinta. Los grupos de narcotraficantes habían crecido hasta volverse parte natural del acontecer nacional y repercutir de manera significativa en las actividades sociales, culturales y políticas; habían envenenado la economía y controlaban la nación, asentados en un sistema-mundo beneficiado por la desigualdad social, el fenómeno del narcotráfico conviene a los poderosos y entrelaza la extrema violencia con la extrema pobreza, la crisis educativa con la debilidad de las fuerzas de seguridad (Zamarripa, 2011).

Las drogas son una mercancía y como tal opera o de la misma forma que el resto de los comercios, a mayor demanda mayor oferta, esto las transforma en un negocio monumental cuyos ingresos estimados en *El Informe Mundial Sobre las Drogas 2017* de la

ONU, podrían ascender a los 2 mil millones de dólares por cada uno de los diez grupos más opulentos⁴.

Aunque las cifras son muy cuestionables, no dejan de ser un claro indicativo de la escala alcanzada por el mercado de las drogas ilegales y del rotundo fracaso de los gobiernos, sirvientes de los intereses industriales, por intentar detenerlo. Pero para mantener el carácter de ilegalidad que dispare los precios de las drogas y poder mantener estos ridículos derrames de efectivo, se precisa de la complicidad del discurso de prohibición, el cual debe ser respaldado con grandes flujos de dinero para cubrir las necesidades del Ejército y las fuerzas policiales, además de la ocasional detención de algún capo o el decomiso de un cargamento con el cual poder justificar la inversión en las fuerzas armadas. Esta necesidad opera, por supuesto, también a favor de los cárteles, quienes la utilizan para sabotear a sus rivales y controlar una mayor parte del mercado, también para obtener o comprar algún favor y con esto continuar con el movimiento del sistema de capitales. (Gibler, 2011).

A partir de esta necesidad de cooperación entre las dos grandes fuerzas es que se conforma una nueva fase del Estado, bautizado por José Luis Solís (2015) como *Estado Narco*, el cual consiste en un régimen político neoliberal y tecnocrático dominado por la fuerte presencia de los representantes del crimen organizado en los distintos niveles de gobierno, en la economía y en las finanzas. Este fenómeno comienza a gestarse en los años noventa, tras la caída del muro de Berlín terminó por imponerse el sistema de libre mercado de capitales apadrinado por los Estados Unidos, un régimen centrado en la acumulación y la compra-venta de bienes y servicios a nivel transnacional. En medio de este escenario, el narcotráfico, ya cimentado como una entidad poderosa, se apropió del nuevo modelo y se convirtió en una de las facciones más dinámicas y rentables del neoliberalismo mexicano (Solís, 2015).

Las organizaciones criminales aprovecharon la entrada al mercado de los bienes públicos y el cambio de paradigma que convertía a los ciudadanos en clientes, donde los más fuertes acumulan grandes riquezas y dejan sin nada al resto. Los cárteles de la droga llenaron los vacíos sociales dejados por Estado en su retirada y se globalizaron.

⁴ El informe completo puede consultarse en el World Drug Report 2017 de la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito <https://www.unodc.org/wdr2017/>

Construyeron auténticos imperios empresariales a partir de las facilidades comerciales otorgadas por el nuevo sistema y la posibilidad de adquirir tecnología para mejorar y expandir sus redes de delincuencia, todo esto mientras se acentuaba la debilidad del Estado Mexicano (Morín, 2015).

Como ya vimos, el problema no surge como un elemento aislado, propio del *temperamento humano*, evolucionó como consecuencia de condiciones socioeconómicas muy particulares hasta convertirse en esta bestia incontenible, una de las razones principales fue la crisis de un modelo económico global fundamentado en la acumulación y, en el caso de países en desarrollo como México, hambriento de importaciones. El Estado limitó su participación en materia económica y se encarriló a más de tres décadas de escaso o nulo crecimiento económico; esta situación, sumada al modelo autoritario heredado por el *nacionalismo revolucionario*, condujo al precario escenario que estallaría en los actuales niveles de violencia e inseguridad pública. Donde la economía y el gobierno se funden al servicio de los narcoempresarios, mientras el pueblo es dejado merced de los intereses del capital.

Con el avance del neoliberalismo las instituciones Estatales perdían autoridad y la economía mexicana afianzaba su dependencia a los Estados Unidos. Así, en 1994 con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), México renunció a su capacidad de intervención en su propia economía local, la cual, inmersa en el proceso de globalización, se convertía en una enorme plataforma para capitales externos, atraídos por los bajos costos salariales, las materias primas baratas y abundantes del país, y las políticas públicas que transformaban a la nación en un paraíso fiscal idóneo para las macroempresas extranjeras, pero terrorífico para las manufacturas nacionales, estas terminaron por estancarse ante la imposibilidad de entrar en una competencia justa y rentable frente a los grandes corporativos globales. En suma, en un contexto de parálisis económico generalizado, la entrada del nuevo milenio a México comenzó con el proceso de desindustrialización precoz que impulsó las actividades del comercio informal, las cuales han crecido de la mano del crimen organizado (Solís, 2015).

La globalización económica aplicada a México se puede observar en la creación de dos grandes sectores: el de las Micro, Pequeñas y Medianas Empresas (PyMEs), negocios domésticos de baja rentabilidad, con enfoques locales y desligados del aparato industrial; y

el segundo gran grupo es el conformado por los conglomerados trasnacionales (estadounidenses en su mayoría), un sector empresarial desnacionalizado que en lugar de fomentar la economía mexicana contribuye a la precarización salarial del grueso de la población, debido a la aplicación de un régimen donde se prioriza el *ahorro* por sobre la necesidad de incrementar la calidad de vida de las personas. De esta forma, el capital trasnacional se ha convertido en la fracción hegemónica de la estructura industrial mexicana, la cual, con el sistema-mundo neoliberal, adquirió un importante (o más bien determinante) peso político (Solís, 2015).

El error histórico consistió en la necesidad de homologar un modelo que parecía funcionar en naciones desarrolladas sobre las economías periféricas, sin detenerse a observar que estas naciones en desarrollo distaban mucho de tener la estabilidad social y política para la correcta adaptación del nuevo sistema de libre mercado. Un fundamentalismo mercantil para enmascarar la hipocresía de los países dominantes, quienes impusieron una liberalización comercial donde se beneficiaba en demasía la exportación de sus productos, pero al mismo tiempo protegía los sectores donde sus manufacturas se podían ver amenazadas por la competencia de los países en desarrollo. Implantaron en sus naciones la premisa de que el comercio es bueno, pero las importaciones malas, así mantuvieron la hegemonía económica en beneficio de la desigualdad (Morín, 2015).

En consecuencia, en naciones como México sembrar amapola y marihuana se volvió mucho más redituable que sembrar frijol y maíz, porque, encima, la dominación de los modos capitalistas no implicó la disolución de las relaciones sociales de producción preexistentes, la explotación de la fuerza laboral, los bajos salarios y los mecanismos de pauperización se mantuvieron pese a las nuevas formas de hacer comercio. Aquí las estrategias de liberación mercantil se solidificaron encima de la frágil democracia formal burguesa, donde los ciudadanos no se reconocen entre sí en su supuesta calidad de sociedad libre e idéntica ante la ley. Por esto el Estado capitalista debió buscar en el propio fondo cultural del país la materia sobre la cual construir su autoridad: tradición, religión, nacionalismo e incluso violencia. Pues al desligarse de la economía nacional anuló su capacidad de intervenir en la multiplicación del capital y así, al menos, intentar paliar los efectos de la desigualdad social y la pobreza. El Estado mexicano, además, al encontrarse a merced de su símil del norte se volvió incapaz de buscar proyectos de desarrollo nacional

alternativos; situación que en el siglo XXI ha conducido a una falta de legitimidad imposible de mitigar por las acciones del régimen político (Solís, 2015).

El otro gran vector presente a lo largo de la historia nacional es la corrupción y la impunidad, miembros cotidianos de la realidad mexicana que se suman a la creciente pérdida de credibilidad en las instituciones Estatales. Pero esta no se puede observar como un rasgo idiosincrásico de los mexicanos, “la corrupción generalizada que se observa en el sistema político económico contemporáneo no es periférico o anecdótico, se ha vuelto un rasgo estructural, sistémico de la sociedad en que vivimos” (Castoriadis, 2005a: 103), no distingue entre países con un Estado Fallido o países desarrollados, es algo más bien inherente a la fase predatoria de un sistema articulado en base al lucro, donde el valor económico se posiciona sobre cualquier otra cosa, incluso por encima de los marcos de la legalidad, en la ambigua zona dedicada a las razones del Estado (Morín, 2015). En consecuencia para México, el Estado de Derecho se volvió una ficción expresada en un régimen político autoritario, represivo y sin legitimidad que, según su propia sociedad, debe recurrir al fraude electoral para mantener a los representantes de la oligarquía hegemónica. El poder político se convirtió ante los ojos de una población con altos niveles de desocupación y una alarmante pérdida del poder adquisitivo, en un simple instrumento del capital y la oligarquía (Solís, 2015). El gobierno depositó su fe en la adopción del modelo económico de los Estados Unidos, donde las inversiones privadas serían las encargadas de proporcionar salud, educación y salarios dignos para toda la sociedad. Al menos ese es el *debería ser* del sistema de libre mercado. Sin embargo, en un momento histórico único donde el país posee la mayor cantidad de jóvenes que tendrá nunca (tres de cada diez personas están entre los 12 y los 29 años), la mitad de estos están desempleados y viven en la pobreza. Vedados del estudio e incapaces de encontrar un empleo que les de la oportunidad de ahorrar y crear una familia sólida. Es la generación sin oportunidades, son los damnificados del desequilibrio del modelo económico. Los hijos de una crisis que obligó a sus dos padres a salir a trabajar para poder sortear las necesidades básicas⁵. Es la

⁵ Aquí quisiera hacer una aclaración personal, pues no es mi intención expresar este comentario a favor de los roles tradicionales de género. Cada persona tiene el derecho de desarrollarse de la forma en como mejor le plazca, sin importar nada más que su condición humana. Sin embargo, es importante señalar que el sistema creó condiciones donde el costo de las necesidades básicas obligó a las familias enteras a salir a trabajar jornadas completas y con esto se desatendieron algunos de los valores humanos que ahora contribuyen al cinismo con el cual se violenta a la sociedad mexicana.

generación de millones de jóvenes obligados a apuntar su nombre en las bolsas de trabajo proporcionadas por el narco. Porque, además, este modelo económico se inventa cada día nuevas necesidades, impone el consumo como la forma de alcanzar una posición social, se le exige a los ciudadanos comprar cosas para poder ser considerados alguien, de lo contrario se quedan al margen del mundo. Falló la familia, la educación, el Estado mexicano y sus instituciones, falló el sistema económico y la sociedad es quien debe pagar las consecuencias (Turati, 2011).

Para tal efecto Sergio Aguayo (2014) reconoce que la sociedad quedó atrapada e indefensa, pues el gobierno hizo caso omiso del costo social provocado por su guerra; además minimizó e intentó ocultar la tragedia humanitaria que implosionaba en su propia nación.

El resultado de este vacío se traducen en que el ciudadano mexicano ni siquiera se reconoce a sí mismo como parte del Estado, sino como un sujeto sometido a la explotación económica y subyugado a la impredecible y caprichosa dominación política. Por consiguiente, se abren las puertas para que sectores cada vez más importantes de la población vean en la economía de la droga una alternativa importante para obtener ingresos más estables y cuantiosos, capaces de mejorar las condiciones de vida de sí mismos y de sus familias. Esta misma condición contribuye al surgimiento de anti-valores, los cuales contribuyen a menguar aún más la cohesión social e inciden en el mantenimiento de la penetrante capacidad corruptiva del crimen organizado en las instituciones y los aparatos del poder público nacional (Solís, 2015).

Con el colapso del aparato Estatal, los cárteles del narcotráfico han visto en su posibilidad de ofrecer protección un nuevo modelo de negocios, con esto han expandido su abanico de actividades económicas y, además de esto, se vincularon con la trata de personas, el secuestro, la extorsión, el juego, la piratería e incluso se habla de pagos de rescate a crédito, con abonos mensuales. Las facilidades que han encontrado para corromper y penetrar en los distintos aparatos estatales les ha dado el control de regiones enteras y una presencia preponderante en la vida política. El narco se expandió en función de los beneficios de las políticas globalizantes y creó una relación simbiótica con el régimen político neoliberal, de esta forma alteró las relaciones sociales de producción y dio paso al llamado *Estado Narco* donde, como ya se explicó, el régimen político neoliberal se

pone al servicio de la economía mafiosa en un círculo vicioso que alimenta el lavado de dinero, desalienta la inversión productiva de las PyMEs y agrava el desempleo y la informalidad existentes; también afecta el turismo, se infiltra en las redes de comercialización ilegal de hidrocarburos (otro de los grandes pilares de la economía) y por supuesto, noquea a la agricultura, pues esta es obligada a ceder grandes extensiones de tierra para la siembra de opiáceos (Solís, 2015).

Felipe Calderón declaró la guerra contra los narcotraficantes y montó un circo mediático para demostrar que él era el hombre con el poder. El resultado, más allá de las cifras, es la violencia como el elemento más representativo de la guerra contra las drogas, se pasó por alto la función de proteger a la sociedad, la cual quedó en medio del fuego cruzado y se volvió víctima de las nuevas estrategias de acumulación implementadas por el narcotráfico para subsidiar su guerra librada contra el gobierno.

Esto descompuso el tejido social e intensificó la articulación sistémica de un lucrativo negocio para los actores públicos y privados vinculados con la cadena de corrupción. A pesar de la muerte o detención de numerosos líderes el negocio hierve como nunca, alimentado por una cadena interminable de recursos humanos forjados en el desempleo y la precarización educativa (Solís, 2015). México se convirtió en un Estado que opera ajeno a los intereses de su nación, porque así como los yanquis son adictos a las drogas, el Estado mexicano es adicto al dinero generado por la venta de éstas (Turati, 2011). Por eso la guerra ficticia del Estado no golpea las relaciones políticas del narcotráfico ni la economía, se olvidó de combatir la crisis de la pobreza, en donde las calles se convirtieron en semilleros de sicarios y la muerte se volvió un tema recurrente, una salida sencilla.

2.2.- El espectáculo de la muerte anónima

Como se revisó en el capítulo anterior la muerte es esencial en la cultura mexicana, sus representaciones son un rasgo inextricable de la cotidianidad y la cultura popular. El día de muertos donde la calavera es festiva e irónica, Pedro Páramo en su errar solitario por un pueblo de muertos o la nota roja con su crudeza visual; la muerte y sus diversas representaciones dentro de la tradición mexicana han constituido uno de los pilares sobre los cuales se edifica, en cierta medida, la identidad nacional. Sin embargo, a pesar de la

estrecha relación mantenida con los mexicanos, no nos podemos limitar a la historia cultural en la búsqueda por entender el carácter macabro de las ejecuciones del narcotráfico mexicano (Ravelo, 2011).

Al operar en el mercado de la ilegalidad, el tráfico de drogas debe actuar con ciertas particularidades propias de quienes se dedican a proveer bienes y servicios prohibidos por las leyes. Esta clase de mercados desarrollados al margen de la “protección” otorgada por el Estado, se ven en la necesidad de emplear la violencia como el método más eficaz para la resolución de sus conflictos internos. El intercambio de propiedad aquí generado requiere de acuerdos informales sin ninguna clase de amparo legislativo, esto provoca que su economía basada en la confianza, con la fragilidad que esto supone, encuentre en la violencia el único mecanismo capaz de asegurar el correcto cumplimiento de lo pactado; se trabaja bajo la ley del más fuerte, del más temible o el más sádico. Esta aplicación indiscriminada de la violencia genera otro fenómeno en el cual las reglas las dicta el más poderoso y, en un primitivismo puro, este se descubre en quién es el mejor asesino (Valdés, 2013).

La narcoviencia existe desde el momento en el que las drogas comenzaron a operar en el marco de la ilegalidad, pero se mantenía más o menos invisible, limitada a la nota roja de los periódicos, “regulada” por las políticas represoras beneficiarias de la facilidad con la cual se podía ligar la violencia del tráfico de drogas con la guerra sucia en contra de organizaciones sociales. Sin embargo, con la guerra de Calderón, la violencia explotó dentro de todos sus enramados internos, al momento de intensificarse las posibilidades para el tráfico y por tanto, las posibilidades para engordar la acumulación del capital (el único valor reconocido en la sociedad), la competencia por el mercado se volvió feroz, con resoluciones a balazos que aterrorizan a cada paso el negocio y todo su entorno (Morín, 2015). Es la expresión más pura del engranaje que hace funcionar el sistema capitalista, pues encumbra la necesidad de aglomerar la mayor cantidad de dinero sin importar el costo humano. Y al ser un fenómeno operado al margen de las leyes, el desprecio por lo humano, propio del capitalismo, se hace visible, sobre todo porque esta guerra librada por el gobierno mexicano requirió de evidenciar la violencia para justificar la presencia militar en las calles.

La satisfacción se hizo proporcional a la humillación del cadáver, una especie de odio o desprecio por lo humano, donde el acto de asesinar ya no es suficiente, existe un goce infantil por desmembrar al otro. Pero, aunque lo pueda parecer, no se trata de una enfermedad mental, no son lunáticos de hospital. El contagio por la sed de sangre es causado por la competencia y la necesidad de sobrevivencia. Cornelius Castoriadis (2005b), considera que en la conducta de quienes participan en estos hechos en los cuales se violenta al otro, hay un sentimiento de odio muy poderoso, sostenido en la tendencia de rechazar todo lo que es ajeno a uno mismo y la necesidad de pertenecer a alguna institución social, con todas las significaciones imaginarias acarreadas por ésta.

Es el impulso natural por sobresalir en un mecanismo donde se premia al más sádico, pues trabaja a partir de un método que busca enviar un mensaje a todos los rivales, hace de la violencia un lenguaje para denotar el estatus; la crueldad demuestra quiénes son los más poderosos. Los mexicanos han encontrado en el narcotráfico el empleo negado por el Estado y en la brutalidad del asesinato, el aparato para saldar las necesidades económicas impuestas por el mismo sistema neoliberal (Turati, 2011).

Mismo sistema que expandió las barreras de la narcoviolencia y la sumergió en los procesos de globalización, donde, como si se tratase de una entidad viva, aprendió a exportar e importar nuevas formas de crueldad. Por citar un ejemplo, *Los Zetas*, quienes investigaron estrategias de contrainsurgencia de los Estados Unidos e Israel, inclusive imitando a *Al Qaeda* y filman sus decapitaciones y las suben a la red (Gibler, 2011). A esta organización – originada como brazo armado del Cártel del Golfo y una vez independizada se da a conocer como una de las más sádicas – se le atribuye, además de lo ya citado, y en función de esta plataforma globalizante, haber sido influenciada o entrenada por los *kaibiles* desertores del Ejército de Guatemala; estas unidades especiales se caracterizaron en las guerrillas del país centroamericano por su extrema crueldad en contra de los grupos de resistencia. Después de 1996⁶ se volvió común ver cómo los asesinatos vinculados con *Los Zetas* aparecían cercenados, decapitados, los cadáveres eran humillados hasta niveles inverosímiles (Ravelo, 2011).

⁶ En diciembre de 1996 se firmaron los Acuerdos de Paz Firme y Duradera que ponían fin a la Guerra Civil guatemalteca de los años 60.

Esta clase de desprecio por la vida en general va más allá, está ligada de manera muy íntima con las formas de consumo modernas, porque en una sociedad nihilista donde los valores se aniquilan y se buscan simulaciones para evadir la realidad, la violencia ya no se mantiene sólo en el acto de asesinar, también se encuentra en la información o las formas en cómo se representa (Baudrillard, 2006). Cuando el sistema-mundo funciona a partir de la producción de manufacturas, la única vía para continuar activo es el consumo de éstas, o sea, hacer que la sociedad las apropie como necesidades vitales, las adquiera y con esto se mantenga el flujo de capitales y se financie la fabricación de más mercancías, en un círculo infinito que deviene en la adquisición obsesiva de productos y en el fenómeno de la *cosificación* del individuo, donde los sujetos enajenados ceden sin protestar a la imposición de las modas y la publicidad. Esta *cosificación* vacía la vida de inquietudes sociales, espirituales o humanas, aísla al ser destruyendo su conciencia de lo real y de la empatía por el otro; al mismo tiempo diviniza los hábitos de consumo y las proezas de la técnica sin importar las contribuciones cómo desencadenan un daño irreparable a la naturaleza o en la humanidad (Vargas Llosa, 2016). En esencia todo se basa en la cultura del yo porque la sociedad de consumo lo requiere así, el consumidor como centro del universo, el hedonismo convertido en la justificación moral del capitalismo (Imbert, 1992). Bajo esta perspectiva se entiende que la visión de buenos y malos propuesta por el gobierno no funciona, pues si se radicaliza un poco, no dista mucho quien asesina para dar de comer a su familia, de quienes consumimos cualquier cosa en los centros comerciales y financiamos la explotación de recursos irrecuperables del planeta y la explotación infantil en Asia o las guerrillas mineras en África. El ser humano se aliena sin protestar en un estado de inconformidad conforme.

Ya desde finales de los años cincuenta se comenzaba a observar la entrada de la sociedad en una etapa de apatía, formada por individuos despolitizados, privatizados y replegados en sus pequeños círculos sociales. Generaciones producidas en el triunfo de la sociedad de consumo, la cual derrumbó las auténticas ideologías de izquierda y originó una crisis de sentido porque dentro de esta fase de descomposición⁷, la expansión ilimitada

⁷ Creo importante señalar que Castoriadis sustituye el término crisis del capitalismo por descomposición del capitalismo, sin embargo yo utilizaré ambos términos de forma indistinta para evitar confusiones, pues ambos refieren al colapso del modelo actual de producción y liberación del mercado.

ejerce un dominio tal, que desde hace tiempo dejó de implicar sólo a las fuerzas productivas y se volvió un proyecto global causante de estragos en todos los aspectos de la vida, prometía igualdad, pero tan sólo consiguió hacer de la idea del “enriquecimiento económico” el ideal máximo de la vida social. El triunfo del capitalismo significa vivir en una época limitada al consumo y de conformismo generalizado por todo lo referente a la vida política, las ideas y la cultura (Castoriadis, 2005a).

La industria cultural, cuya función debiese ser mitigar este estado de resignación alienante, para poder sobrevivir se vio forzada a sumarse, en mayor o menor medida, a las dinámicas de consumo, donde la pasión universal es la diversión fácil que permita escapar del aburrimiento causado por las monotonías de las jornadas laborales. Trabajan para generar contenidos divertidos, los cuales posibiliten la evasión sencilla de la realidad, y en vez de promover al individuo lo aborregan, lo privan de lucidez y lo hacen reaccionar ante la cultura preponderante de manera condicionada y dócil. Esta sociedad donde el pensamiento y la reflexión han perdido su vigencia y como consecuencia su fuerza para mantener el movimiento de la vida cultural, ha desembocado en un mundo entregado a las imágenes fugaces, sumiso ante las emociones y sensaciones desatadas por el bombardeo inusitado de lo visual, donde se captura la atención, aunque, por su naturaleza efímera, ofusque la sensibilidad y el intelecto del público. Este embelesamiento por la cultura idiotizante anula la búsqueda por lo real y lo reemplaza por la virtualidad, suple el vivir por el representar (Vargas Llosa, 2016). Aquí empieza a cobrar sentido la brutalidad sobre el cuerpo como un mero acto simbólico configurado para deshumanizar y humillar a todo lo que el muerto fue en vida, la muerte ya no es suficiente porque vivir tampoco lo es; se existe, se es, a partir del acto de representar.

La violencia se tornó parte de estas dinámicas sociales globalizantes, para ello Gérard Imbert (1992) hace la distinción en dos tipos: la *violencia real*, una entidad polimorfa de índole social, económica o política, con grados variables de gravedad; y la *violencia representada*, la cual es tan real como la anterior, pero además incide en los comportamientos colectivos y conforma la opinión pública. Esta última es sesgada por los intereses de los medios de comunicación, es un hecho discursivo creador de una realidad alterna vinculada en mayor o menor medida al mundo real. Esta mediatización consiste en relaciones de seducción, donde los *mass media*, cada vez más “libres” para poder velar por

sus propios intereses económicos, intentan convencer al espectador de consumir su régimen de imaginaria. Para ello, y en respuesta a los parámetros culturales regentes, han hecho de los hechos atroces un espectáculo hasta el punto en que la *violencia real* tan sólo existe a partir de la *violencia representada*. Por eso la lógica terrorista magnifica la brutalidad de sus actos y los re-presenta con escenificaciones en donde la tragedia se inunda de símbolos, las acciones demostrativas se dramatizan y el imaginario colectivo se manipula. La violencia simbólica, como el mercado, se liberó hasta su estado más salvaje.

Harry Pross (1983) comparte con Cassirer la idea de que el sujeto sólo puede aprender y expresarse a través del mundo de los signos por lo tanto este hecho fundamental

(...) de que el individuo sólo puede experimentar la realidad mediante signos se convierte en un medio de dirección de hombres por hombres con ayuda de los signos (...) y cuando en la sociedad estalla la fuerza bruta, es que han fallado las regulaciones simbólicas de la coexistencia. Cuando se hace uso de la violencia física es que la violencia de los símbolos no puede garantizar ya la indemnidad corporal. Por eso la crítica debe dirigirse a las violencias simbólicas que actúan en los signos y en los órdenes, en la participación y distribución de comunicación (Pross, 1983: 75)

En un fenómeno como el del tráfico de drogas, re-presentado hasta el extremo para respaldar una guerra con la cual sólo se agravó el problema y provocó toda clase de abusos contra la sociedad mexicana, la *violencia representada* ha provocado nuevas formas de entretenimiento, música y costosas series donde la imagen del horror es utilizada a favor de las estrategias propagandísticas que buscan imponer agendas políticas, sistemas de creencias e incluso miedos (Morín, 2015). Porque cuando se violentiza el cadáver, la imagen golpea muchas veces, sacude desde el momento en que los cuerpos despedazados son arrojados en la calle y vuelve a hacerlo cuando hace de la bestialidad del hecho una suerte de muletilla visual condenada a contemplarse miles de veces a través de las fotografías o de los videos. La muerte se volvió un espectáculo de masas, la brutalidad característica de *El Alarma* se volvió cotidiana, los narcos aprendieron a utilizar la escasez informativa de los medios para marcar la agenda informativa de acuerdo a sus intereses, su interés por el rating ha llegado a tal extremo que los capos matan minutos antes de los noticieros estelares para exhibir sus proezas (Turati, 2011).

Esta mediatización del conflicto opera acorde al modelo de la *civilización del espectáculo* donde

(...) el primer lugar en la tabla de valores vigente lo ocupa el entretenimiento, y donde divertirse, escapar del aburrimiento, es la pasión universal (...) La realidad real ya no existe, ha sido reemplazada por la realidad virtual, la creada por las imágenes de la publicidad y los grandes medios audiovisuales. Hay algo que conocemos bajo la etiqueta de información, pero se trata de un material que, en verdad, cumple una función esencialmente opuesta a la de informarnos sobre lo que ocurre a nuestro derredor (Vargas Llosa, 2016: 33)

Esta espectacularización de la sociedad ha domesticado a los mexicanos con fantasías mediáticas donde la mayoría de las “noticias” se encargan de derruir el tiempo, pues omiten cualquier intento de crítica sobre la situación y sujetas a las necesidades del mercado volatilizan la información, la cual se ve incapaz de durar más allá del tiempo necesario para ser barrida por otra “nota” cuya superior relevancia reside tan sólo en su vaporosa sensación de actualidad. La agenda mediática es ahora dominada por un vertiginoso proceso de desnaturalización que reemplaza la búsqueda de la verdad por una ficción mediática que dificulta la comprensión del mundo real.

La consecuencia más brutal en estas formas de periodismo fugaz y superficial trabajado entorno al fenómeno del narcotráfico, son las macabras maquinaciones de algunos propietarios de medios de comunicación, quienes apelan a las bajas pasiones humanas con el fin único de lucrar. La banalización de la cultura dominada por valor supremo de divertirse y divertir se colocó por encima de toda otra forma de conocimiento o intención de querer interpretar el fenómeno. La consecuencia social es el elevado índice de indiferencia mostrado ante los que, tal vez, sean los niveles más altos de violencia y corrupción en toda la historia contemporánea mexicana. Las formas de la cultura coetáneas adormecen la conciencia cívica de la sociedad y vuelve a los individuos cada vez más indulgentes ante los excesos de quienes ejercen el poder; hacen a la colectividad aceptar el caos social, la corrupción y las violaciones tajantes de sus derechos con resignación y fatalismo y con esto dejan libre el camino a los horrores humanos (Vargas Llosa, 2016). La misma fascinación por la violencia parece entroncar de manera perfecta con la ley de la inmediatez mediática, pues lo inmediato es parte de la naturaleza misma de los hechos

violentos, porque son actos irreflexivos donde el cuerpo se reduce a una imagen, a una entidad simbólica difundida de forma gratuita y descontextualizada por los propios medios de comunicación (Reyes, 2011).

En este fervor por la violencia inmediata y espectacularizada la prensa mexicana desde el 2007 acostumbró a la sociedad a los comunicados de masacres, enfrentamientos bélicos y atentados escenificados en un campo de guerra donde rara vez se alude a los nombres de las víctimas o a las pruebas que permitan imputar de forma tajante el hecho con el narcotráfico, la muerte se volvió anónima (Escalante, 2012) y se comenzaron a omitir las preguntas fundamentales que permitirían humanizar los bárbaros excesos de esta guerra inventada sobre el cuerpo sin vida: *¿por qué lo mataron?*, *¿quién lo mató?* y *¿quién era ese cuerpo inerte?* son las cuestiones ocultadas por la propia mediatización masiva, con el proceso de desinformación. La muerte se hace anónima, el cuerpo mutilado se deslinda de su parte humana, oculto sin nombre y sin historia para que nadie pueda exigir justicia por él (Gibler, 2011). Pero esta es una forma muy particular de censura, el exceso de información como método de desinformar. Antes se utilizaba la censura para impedirle a la población acceder al conocimiento, ahora con imágenes descontextualizadas o manipuladas y la apertura de grandes flujos informativos para producir un exceso de datos que se contradigan entre sí, se confunde a los receptores y se les impide poseer un panorama claro de los acontecimientos (Morín, 2015).

La muerte anónima depende del silencio propiciado por la desinformación; esta es la materia prima cuando los asesinatos son gastos pasivos dentro de empresas ilegales multimillonarias. Aquí, amparados por el velo de lo prohibido, los desacuerdos se resuelven a muerte, no hay prisiones ni multas, sólo tortura y homicidios. La impunidad es una inversión y no sólo pasa factura económica, también es una complicación social, pues su carácter anónimo permite encubrir asesinatos de opositores políticos, líderes de opinión o cualquier individuo que suponga un riesgo real al *Estado Narco* (Gibler, 2011). El narcosilencio paramilitarizado permite hablar todo lo que se desee, siempre y cuando se disuelvan los nombres en ácido, se mutile el tiempo y los lugares, y se incineren los hechos. Es decir, los titulares deben anunciar las cifras de los muertos, acompañadas por imágenes donde se brutaliza al individuo, pero se omite lo sustancial y se prohíbe investigar el quién o el porqué. La guerra contra el narco en México ha terminado por significar, en realidad,

dos guerras: la primera es una lucha feroz entre las organizaciones narcotraficantes, bien disciplinadas, armadas y apoyadas por activos públicos; y la otra es una guerra mediatizada, con combates, arrestos y asesinatos en función del impacto mediático (Gibler, 2011).

Por supuesto que en el juego de los medios participan las dos facciones del conflicto, por un lado los narcotraficantes con sus macabras teatralizaciones, con su desprecio por el cuerpo han generado una crisis de seguridad donde hasta las premisas McLuhanianas se retuercen para adecuarlas al espíritu fúnebre del fenómeno y se concluye que “el cuerpo es el mensaje” (Turati, 2011) y aunque cada capo tiene maneras distintas de operar parece existir una constante, la del poder por puro poder, de tipo absolutista, cuyas formas simbólicas más viables para exponer su autoridad residen en los actos de violencia. Una violencia ejemplarizante, al servicio de un tipo de poder muy eficaz por el terror que infunde. El gatillo es cada vez más fácil, se mata por nada y se dejan los cuerpos deshechos por las ráfagas de los cuernos de chivo (Morín, 2015). Los cadáveres sometidos a estos altos niveles de crueldad provocan en una sociedad influenciada por los medios, la prematura asociación de la víctima con el narcotráfico; la gente los condena de inmediato y sentencia que si acabaron de esa forma es porque debieron estar involucrados en las drogas; y por ende es mejor voltear la mirada, no hacer nada. El cuerpo se transforma en un mensaje que intimida y silencia (Gibler, 2011). Es el mismo método utilizado por Porfirio Díaz, con una pequeña y sustancial diferencia, la violencia visual no funciona para denotar la supremacía del Estado, todo lo contrario, es utilizada para demostrar el poder y la impunidad de los grupos de delincuencia organizada; el resto se desempeña, a grandes rasgos, de la misma forma: si no cedes a la autoridad ese será tu destino. Y funciona, porque la gente ya ha dejado de cuestionar a sus muertos, está intimidada y predispuesta a condenarlos, satanizarlos o, mejor dicho, a narcotificarlos. La gente tiene la culpa de ser asesinada.

Por el otro lado se encuentra el circo del Estado, con los capturados exhibidos como si fuesen trofeos, secundados por discursos contruidos para convencer al pueblo del inminente triunfo de la guerra, porque sólo los narcos se matan entre sí; aunque la realidad sea distante y la sociedad sea la auténtica víctima del conflicto, sometida sin derecho de réplica a la desenfundada máquina de la muerte. El problema de este discurso oficializado es que la muerte sometida a estos procesos de violencia no impacta de forma aislada, sus

efectos colisionan con todo su alrededor, pues implicado o no en el negocio del tráfico de estupefacientes, las familias, los amigos todo el entorno vivo del difunto quedará estigmatizado, rechazado por una sociedad cada día más enferma (Turati, 2011).

Una enfermedad que se fortifica cuando la *violencia real* planteada Gérard Imbert deja de ser suficiente y se esfuma para dejar el camino libre a la *violencia representada*, porque las imágenes de lo repulsivo fascinan, no es sólo la curiosidad, es un deseo intrínseco de ver algo espeluznante, de emocionarse, como cuando pagamos en las salas de cine para ser asustados (Morín, 2015).

La muerte como pasatiempo cotidiano es otra de las consecuencias lógicas del capitalismo, éste se encargó de convertir todo en una mercancía, incluidas estas formas de violencia, por eso los países desarrollados crean industrias donde se mezcla el poder confinado en las imágenes con esta debilidad primitiva que posee el ser humano por mirar la muerte y la violencia en los otros, a través de espectáculos multimillonarios de decesos ficticios. En México, en cambio, esta misma función la cumple la nota roja, a la cuál se accede con mucha mayor facilidad, tanto económica como práctica, que a las salas de cine. Se añade el factor de alivio y el morbo propio de subgénero del periodismo, pues a diferencia de lo apreciado en las pantallas, la conciencia de saber que lo mostrado en las fotografías es real y la idea de no haber podido ser tú, provoca cierto grado de consuelo ante los constantes bombardeos de la violencia sistémica (Gibler, 2011).

De esta forma la *violencia representada*:

que es un hecho discursivo y, como tal, tiene sus propias leyes, crea su propia realidad (“escenifica” siempre, en mayor o menor grado, la realidad objetiva, el “referente” social (...)) Violencia real y violencia representada no siempre coinciden. Pueden variar de acuerdo con el tratamiento formal que dan os medios de comunicación de la realidad (su grado de sensacionalismo), lo que plantea el problema de los efectos (director y subliminales) de los *mass media* y la parte del imaginario colectivo que interviene en ello (Imbert, 1992:15).

Estas implicaciones del sistema también causan la trasgresión del respeto por la víctima y el dolor de las familias, lo que debiera ser un fundamento periodístico se cambia, en muchas ocasiones por el manejo irresponsable y sensacionalista de la tragedia, bajo la única excusa de necesidad de ventas, de acumulación de capital. Las imágenes con escenas

de la barbarie deberían buscar que al mirarlas se obligara a reflexionar sobre aquello que se muestra, sin embargo la mayor parte de las representaciones de cuerpos atormentados no son supervisadas por la razón y la conciencia del público, más bien generan un interés mórbido acorde a la banalización cultural que exige un acceso fácil y divertido a los contenidos. La masificación de la fotografía en esta dinámica cultural ha depreciado su valor, en su abundancia ha dejado de ser un objeto de atención inmediata e incluso ha contribuido a la desensibilización de la atrocidad fenoménica del narcotráfico (Morín, 2015).

Pero si se quiere atravesar el umbral del espectáculo y hacer que las fotografías trasciendan a un espacio de reflexión y cuestionamiento del fenómeno de la violencia, se debe apelar a las barreras de lo íntimo, sobre todo ahora que las imágenes están en todas partes

sobre los muros, en los periódicos, a nuestro alrededor; es la proliferación, la inutilidad, la inflación y a menudo la pérdida de valor. Tan es así que la imagen ya no es objeto de atención inmediata, en su abundancia se ha devaluado (...) es necesario que atraigan y apasionen (...) de este modo, para imponerse a una sensibilidad, la imagen debe en adelante violar las puertas de la conciencia pasando a través de las motivaciones (Moles, 1999: 22).

2.3.- La mutación obligada del periodismo gráfico mexicano

Ante el desolador panorama, el fotoperiodismo se adaptó a las nuevas necesidades del mundo ultra conectado, donde el exceso de información permite la manipulación de las hegemonías, también debía encontrar la forma de abordar la agobiante brutalidad de una guerra inventada en la cual

(...) al principio: el horror. La llamada guerra contra el crimen organizado declarada por el presidente Felipe Calderón comenzó a ahogarnos desde el inicio del sexenio. Los periódicos se convirtieron en contadores de muertos y nosotros, los periodistas, en corresponsales de guerra en nuestra tierra. En las redacciones se hablaba de “narcos y de “capos”, y el lenguaje estilizado del asesinato llegó para quedarse: los enlomados, los entripados, los encajuelados, los encobijados, los disueltos, las narcofosas, las narcomantas y su máxima expresión, el ejecutómetro. El horror se volvió una condición del país (...) De ahí partimos. De un sexenio con permiso de matar, donde la vida perdió valor, donde los muertos cotidianos eran culpables de su muerte. (...) Una nueva generación de periodistas salió a

combatir con investigación, datos, análisis y testimonios, a sacar del anonimato oficial a las víctimas (Turati y Rea, 2013: 7-14).

Esta nueva generación de la que habla Turati comenzó a trabajar con un periodismo crítico para descartar a la muerte anónima, para deslindarse de la estrategia mediática dirigida por el Estado Narco, al cual consiste en dar nombres de cárteles y a veces de capos, sin decir ningún dato donde se compruebe o justifique el vínculo, sin buscar a los culpables concretos de cada caso. Los muertos descontextualizados se vuelven un caso más que, en el mejor de los casos, se apilará en el umbral aletargante de los procesos burocráticos (Escalante, 2012). La responsabilidad de los medios es demasiada, porque el lenguaje violentado, muchas veces utilizado bajo la excusa de que es un negocio y así se consiguen mayores ventas, termina por volver a victimizar a las personas asesinadas; los periodistas se transforman sin quererlo en portavoces de la delincuencia organizada, les construyen su imagen de poder y comunican sus narcomensajes intimidatorios, el periodismo tuvo que encontrar la manera de comunicar la violencia sin formar parte de la estrategia propagandística de los narcotraficantes (Gibler, 2013).

Cada masacre ocupaba su lugar en los noticieros hasta que ser opacada por una más, la muerte se domesticó, se volvió cotidiana, un referente nacional que invadió la vida e instauró un régimen de miedo donde los niños juegan a ser narcos y se comparten los videos de cuerpos desmembrados por el celular. La muerte se apropió incluso del lenguaje y volvió comunes muchas palabras que con una sencillez pasmosa podrían componer un diccionario entero de lo macabro (Turati y Rea, 2013: 7).

Esta cotidianización de la violencia es el riesgo latente de su denuncia, pues muchas veces acarrea una estetización que la convierte en un espectáculo, y la misma difusión redundante de imágenes atroces transforma un fenómeno de cruentas consecuencias en un acontecimiento de la vida diaria, banalizado por la misma presión de la cultura del espectáculo (Bozal, 2005). Dentro de esta sociedad tendiente a re-presentar, los ciudadanos encontraron en el internet una plataforma accesible para romper el silencio y pronunciarse ante un fenómeno que derribó todos los estatutos de valores preestablecidos; internet supuso una grieta en el cerco de la guerra ante la cual los periodistas también debieron adaptarse. El exceso de información los obliga a recogerla e interpretarla de tal forma que

se pueda proponer una forma de dimensionar el fenómeno del narcotráfico y a partir de ello humanizar a los muertos y comenzar la búsqueda social de soluciones, de lo contrario las cifras vacías son mera propaganda (Zamarripa, 2011).

Por eso el discurso periodístico se vuelve fundamental dentro de los constructos imaginarios de cualquier sociedad, pues publicita objetos y consagra sujetos, incluso termina por imponer un discurso público e instituir una visión de la realidad. El periodismo es el velo a través del cual la sociedad entiende el universo en el que se desenvuelve (Imbert, 1992). Ésta, por supuesto, no es una relación unilateral, es un vínculo simbiótico entre periodismo y comunidad; y es ahí mismo donde radica el otro peligro, el de la precarización o crisis de la información, pues cuando las dinámicas de consumo propias de la comunidad subyugan al periodismo y éste empieza a focalizar como primer objetivo la acumulación de capital, aunque esto implique proporcionar entretenimiento vacío y de acceso precoz, el público comenzará a tolerar con mayor facilidad la inmoralidad de su entorno real. Es un hecho que en las “democracias” modernas es la cultura la creadora de un periodismo escandaloso y hambriento de diversión, uno que contribuya a corromper y degradar a las figuras políticas. Ahora la popularidad y el éxito ya no los otorga la inteligencia, sino la demagogia y el talento histriónico de los involucrados. Por eso, ante la sociedad resquebrajada por la violencia simbólica del narcotráfico, se vuelve vital la función crítica del periodismo, es una herramienta para paliar la descomposición social (Vargas Llosa, 2016).

La fotografía se convierte, en esta sociedad hipervisualizada, en la herramienta obligada para tratar de dimensionar y darle un sentido “real”, desmitificante, a la muerte y a la violencia, pues las imágenes aún conservan la capacidad de crear un pacto más íntimo con el espectador, conmocionan con mucho más fuerza que si se hubiese estado ahí, te acercan más. En el fondo, las formas de reproducción mecánica como el cine o la fotografía constituyen una técnica reductora o focalizadora, gracias a ellas se alcanza el inconsciente óptico, algo así como el inconsciente pulsional conocido sólo gracias al psicoanálisis. Porque la naturaleza habla de forma distinta al ojo que a la cámara, a diferencia de la mirada pasajera que pierde detalles y se disuelve en la memoria, las fotografías consiguen aislar la brevedad de un instante (con todos los sesgos que esto implica) y reproducirlo para

poder ser observado con la profundidad que le plazca al espectador y de esta forma sumar a la conciencia de lo real de los individuos (Benjamin, 2015).

En la narcoviolenencia en particular, la muerte literal carece de la densidad como experiencia presente, por eso la imagen se convierte en la causante de una intimidad en la memoria que atenúa el olvido, toma fuerza ante la idea de la inminente muerte de quien la contempla. El poder de la fotografía está en mitificar una alianza atemporal de la composición simbólica y aquello señalado o representado, una complicidad que se extiende en el tiempo y permite combatir la tragedia propia de mantener el mutismo ante la muerte (Mier, 1995).

El fotorreportero debe mantenerse consciente de que la fotografía no es un extracto objetivo de la realidad, sino todo lo contrario, el carácter de la imagen en cuestión depende de la particularidad de la época en donde se desarrolla el autor. Esta peculiaridad de la imagen ha aterrorizado a las hegemonías desde el origen de la fotografía, pues la cámara tiene la capacidad de independizarse de las convenciones universales y expresar de forma palpable las singularidades de cada nación; al final, una buena fotografía revela más de las preocupaciones inmediatas del autor que de lo retratado (Benjamin, 2015). Es decir, las fotografías periodísticas sesgadas por las preocupaciones de un fotorreportero consciente y crítico de su realidad tienen la capacidad de cuestionar y desestabilizar los imaginarios visuales de la colectividad. El fotorreportero gráfico sintetiza la realidad acorde a su propia visión y a partir de ello invita al espectador a cuestionar su realidad inmediata, convierte a la imagen en una poderosa herramienta para la concientización y la acción política. En el contexto del fenómeno del narcotráfico mexicano, donde se violenta a la ciudadanía desde el Estado, el fotógrafo, en particular el de prensa, encuentra el desafío en su búsqueda por re-construir la memoria visual de la comunidad a partir de los cuerpos deshumanizados por el sadismo de los involucrados, con imágenes subversivas que contradigan el discurso impuesto por el régimen (Sanginés, 2017).

Pero esta búsqueda por comunicar sin las ligaduras del aparato estatal conlleva un riesgo enorme, la misma dinámica de la muerte anónima le asegura al Estado Narco las facilidades para deshacerse de quienes representen un riesgo para su estabilidad dictatorial. El periodismo crítico se enfrenta a una creciente inseguridad física, hacer periodismo es cada vez más difícil y riesgoso; a los métodos radicalizados se añaden los mecanismos

pasivos como la autocensura jurídica, la coartación de la libertad de expresión y la calumnia desde el poder hegemónico, estos son sólo algunos de los otros medios usados para frenar el periodismo mexicano reflexivo y consciente (Ravelo, 2011). En México ser un periodista y al mismo tiempo dedicarte al activismo social o a la militancia en alguna organización antisistémica es casi una condena de muerte y ya no sólo física, también simbólica, los verdugos permanecerán impunes, amparados por el discurso que vinculará el asesinato o cualquier otra manifestación de la violencia sobre el reportero/activista/artista/ser humano, con el narcotráfico. Esta violencia contra la profesión periodística se ensaña con particular furor en contra de quienes la ejercen a través de la cámara, pues la imagen registra y testimonia los mecanismos ilegales con los cuales gobierno pretende garantizar el orden público (Sanginés, 2017).

Conscientes de la trascendencia de su labor dentro de la crisis de descomposición social, los fotoperiodistas, a pesar de los riesgos, son los primeros en estar al frente de los hechos, su trabajo va más allá de estar al corriente de la situación, debe llegar a tiempo e introducirse lo más rápido y sigiloso posible para poder tener la mejor imagen para representar el escenario, pero lejos de ser unos simples mercenarios, como muchas veces se les ha calificado, se debe entender que en algún momento la fotografía cobrará vida propia y se convertirá en un documento histórico, perteneciente a la memoria colectiva, los fotógrafos son testigos presenciales el fotoperiodismo como disciplina es una forma de antropología (Sanginés, 2017).

Retomemos que en este particular momento histórico se conjugan una multiplicidad de factores colosales, los cuales aplastan y someten a una sociedad mexicana hastiada de los abusos de las hegemonías y de una clase política cuyos constantes fallos han provocado anomía cívica. Estos atropellos han alcanzado su forma más monstruosa en la violencia generada por la guerra contra el narcotráfico, un conflicto que a favor de los intereses de un pequeño grupo resquebrajó el tejido social del pueblo mexicano y dejó en evidencia las macabras formas con las que el sistema capitalista legitima el abuso de lo humano e impone la idea de la acumulación de capital como el bien supremo, el objetivo absoluto de la existencia humana. Esta filosofía de vida implantada en toda la sociedad ha sido el campo de cultivo de los ridículos niveles de corrupción, la pobreza, el desempleo, la degradación

del cuerpo muerto convertido en símbolo y la precarización de la cultura de masas en torno a una indiferencia hedonista.

La fotografía que es, entre otras cosas, un documento historiográfico con la capacidad de abrir una brecha a épocas remotas a través de la inmortalización de un instante, se vuelve la herramienta capaz de sintetizar la complejidad de este entramado político-económico-social y a partir de ello puede crear un punto de quiebre para cuestionar las re-presentaciones simbólicas que la sociedad ha asumido como la versión oficial del fenómeno del narcotráfico. La imagen permite dimensionar la complejidad del fenómeno y a partir de ello ayuda a entender la labor del individuo y su cotidianidad durante este momento de inflexión.

La imagen fotográfica en su capacidad de re-producir la realidad, exige una lectura adecuada que dimensione sus significaciones simbólicas y con esto pueda replantear los paradigmas sociales expuestos. Como ya adelantaba Walter Benjamin (2015) desde principios del siglo XX, los analfabetas del futuro serán los ciudadanos incapaces de leer las imágenes; recontextualizado, el futuro del que hablaba nos alcanzó ante la inminencia del mundo hipervisual donde nos desenvolvemos, pero ¿dónde reside el poder comunicativo de la imagen?

Capítulo 3: De la lingüística a la semiótica fotográfica

“Fotografiar es poner la cabeza, el ojo y el corazón en el mismo punto de mira”

Henri Cartier-Bresson

El mundo de hoy es un mundo hipervisualizado y la proliferación de imágenes ha hecho que éstas pierdan su valor y su fuerza comunicativa. Su cotidianidad las trivializó y dejaron de ser objetos de atención inmediata y, como consecuencia, las imágenes deben encontrar su trascendencia en la perturbación de la conciencia. Esa masificación, sin embargo, me parece una consecuencia natural del desarrollo humano, pues a lo largo de la presente investigación se ha mostrado cómo el mundo expuesto a través de imágenes es una condición que nos acompaña como especie, una debilidad natural por tratar de comprendernos. De ahí el valor de la fotografía como la herramienta técnica para crear copias del mundo real y a partir de ahí invitar a explorarnos, bajo la noción de los sesgos culturales que determinan cómo pensamos, cómo observamos.

El mundo de hoy, pese a verse inmiscuido al interior de la cultura de lo artificial y lo *light*, encuentra una oportunidad en su misma decadencia, pues así como la fotografía pierde fuerza ante el bombardeo excesivo de imágenes y las condiciones histórico-materiales que nos orillan a una crisis no sólo económica, sino social e inclusive de identidad. Por ello el fotoperiodismo, en su literalidad, encuentra un nuevo reto para tratar de captar las miradas del público y retarlo a repensarse, a cuestionar su mundo y su papel dentro del mismo.

Las preguntas alrededor de las cuales se construye este capítulo son ¿cómo comunica la imagen?, ¿cómo se le puede dotar del sentido que la haga trascender el consumo diario y fijarse en la memoria como una herida que invita a discutir? El primer apartado busca contestar estas preguntas y parte de la idea de que la fotografía es un medio de comunicación lleno de sentido y emotividad. La segunda sección pretende exponer los elementos para realizar una semiótica de la fotografía periodística y toma como base a la lingüística estructuralista; esto con el fin de poder observar cómo la imagen es una entidad compuesta de funciones significantes que la dotan de sentido y, lo más importante, cómo desmenuzar e interpretar estos signos para tener una visión holística de una estructura tan compleja como es la fotografía.

3.1 Comunicación a través de la fotografía.

Las imágenes desde sus inicios han fungido como experiencia y recuerdo, su realidad consiste en su propia habilidad para permanecer en la memoria y a partir de ello volverse parte del ser. Es con base a su facultad para volver presente el objeto ausente, que la imagen se convierte en pieza del pensamiento, es decir, interpretamos el mundo material del día a día a partir de las imágenes que almacenamos (Arreola, 2011). Con esto en cuenta, podemos aceptar la función objetiva de la comunicación como un proceso de transmisión de imágenes, aquí considero preciso detallar que entiendo a éste como la transferencia de un fragmento del mundo, situado en un espacio y un tiempo determinados, hacia otro sitio y otra época; con el fin de influir en los comportamientos del organismo receptor (Moles, 1991).

Desde hace varias décadas el mundo se condicionó para visualizar de un modo apabullante, bajo una masificación sin regulaciones que responde a la cultura del placer efímero y a esa especie de fetichismo provocado por la existencia a través de las representaciones y la veneración por el ahora, esto permitió a la fotografía encontrar su elemento, pues no hay otro medio capaz de recrear el mundo vivo de mejor forma (Abbot, 2013), y en medio de este contexto puede fungir tan sólo como un apaciguador, sometido al modelo cultural de lo superfluo y lo fugaz, o puede buscar liberarse de la memoria y, en un nuevo estadio epistemológico, dejar a un lado la idea de re-presentar la realidad para pasar a la construcción del sentido de la misma. El mundo de hoy es dominado por la televisión, el cine y el internet, medios que construyen sus estructuras visuales en base a la fotografía, esto la convierte en una especie de metafísica de la cultura visual contemporánea. Este papel vuelve a los productos de la cámara elementos vitales para comprender a la cultura *moderna*, pues toda cultura encierra en sí misma convencionalismos y dinámicas sociales e ideológicas (Fontcuberta, 2013). La singularidad de la fotografía está en su capacidad para repetir de forma mecánica todo aquello que ya nunca más podrá suceder, muestra y dice: *esto fue*. Es la idea del recuerdo sobrepuesto a la fragilidad de la memoria o el poder de trasladar el universo complejo a la esfera de lo privado, los elementos que le otorgan su valor dentro de las comunidades receptoras (Moles, 1991).

Sin embargo, es esta misma literalidad la que parece evitar la reflexión, pues a diferencia de otras manifestaciones donde desde el inicio se sobreentiende que son meras simulaciones codificadas de un objeto real, la fotografía exige un acto secundario de interpretación para poder disponer de los elementos significantes que conforman ese instante en particular, lo que explota las funciones sociales de la fotografía no es la imagen en sí misma, sino el referente adherido y oculto dentro de la propia extracción analógica del mundo real y la extracción conmociona por la terrible idea de regresar a lo muerto, es una especie de espectro del pasado que debe funcionar como una herida: verse, sentirse, para luego notarse, observarse y pensarse (Barthes, 2016).

De entre todas las ramas de la fotografía, destaca el fotoperiodismo porque se consolida como el género más influyente en el pensamiento y la opinión de la sociedad, en primer lugar por su carácter de masividad pública y en segundo por la (socialmente atribuida) honestidad y la precisión con la cual plantea sus motivaciones (Smith, 2013). Esta segunda característica se instituye porque el periodismo gráfico se manifiesta con mayor objetividad a la del propio texto escrito, pues a diferencia de éste, la reproducción mecánica de instantes vivos aparece como una prueba transparente de lo ocurrido (Vilches, 1987), por esto el mundo de los símbolos se sumerge en la historia de la escena denotada cuando la fotografía introduce la conciencia de que en realidad sí se estuvo ahí, una conjunción entre la idea del *aquí en el presente está el haber estado ahí*; es la pasmosa evidencia que parece indicar que de esa forma exacta sucedieron las cosas, es encontrarse de frente con una realidad que nos impacta la conciencia, pero al mismo tiempo se mantiene ajena al presente real. Interrogarla implica hacer conciencia de la imagen trivial o referente de los elementos que todo el mundo percibe o conoce al respecto de ella y también la conciencia de la singularidad, es decir, hacer emerger de lo trivial las emociones subjetivas de quien la contempla (Barthes, 2015). Sin embargo esa objetividad es ficticia, porque la máquina fotográfica es un objeto cuyo producto sólo puede existir a través de la adhesión de un sentido artificial, la cámara, como la palabra y la escritura, es un instrumento semiótico para exteriorizar la significación cultural de las cosas (Vilches, 1987).

La fotografía periodística planteada como un mensaje semiótico funcionaría a partir de lo que Roland Barthes (2016) nombró el *Spectrum*, éste no se refiere al objeto real que

se fotografía, sino a la copia emitida por este objeto y almacenada para la posteridad a través del proceso mecánico, este *spectrum* como proceso comunicativo se generaría por la fuente emisora constituida por la redacción del medio donde se publica, o sea el fotógrafo, el editor, y los redactores, los cuales podrían englobarse en lo que Barthes denominó *Operator*. Después se conduce al medio receptor, el público lector del diario, o en la propia terminología del autor ya citado, sería el *Spectator*. Mientras que el canal de transmisión sería el propio medio que publica la imagen. Se vuelve claro cómo cada una de las partes tradicionales del mensaje requiere de un método distinto de exploración y, por lo que respecta al propio mensaje, la fotografía además de ser un medio, es también un objeto dotado de una estructura autónoma y como tal, requiere del análisis inmanente de la estructura original que representa (Barthes, 2015)⁸.

El problema comienza cuando se quiere transmitir un mensaje en cuyo interior coexiste un número astronómico de combinaciones sígnicas, este tipo de mensaje, por supuesto, podría resultar en extremo informativo, pero también se volvería imposible de transmitir; para ello interviene la función ordenadora del *código*, con el cual se reducen las posibilidades de combinación de los elementos inmiscuidos en la estructura y se hace comprensible y comunicable el mensaje (claro, hablamos de un código en la medida en que esta equivalencia es institucionalizada) (Eco, 2005). La fotografía debe enfrentarse de golpe con esta situación, porque al ser un extracto del mundo natural se ve abrumada ante la realidad, cuya totalidad brinda una abundancia tan compleja de relaciones sígnicas que se vuelve una necesidad básica de la fotografía el cortar o simplificar, a fin de poder sintetizar en una imagen la complejidad de un fenómeno social, “el tema no consiste en recolectar hechos, pues estos por sí mismos no ofrecen interés alguno. Lo importante es escoger entre ellos; captar el hecho verdadero con relación a la realidad profunda” (Cartier-Bresson, 2013: 20).

La reducción que implica la fotografía al traspasar la escena de lo real literal al *spectrum* no debe ser en el fotoperiodismo una transformación, entendida ésta como una fragmentación creadora de unidades sígnicas propias y ajenas al objeto fotografiado que se pretende leer; por supuesto, la imagen no es real, pero sí es el *analogon* perfecto de la

⁸ A partir de aquí los términos *operator*, *spectator* y *spectrum* se utilizarán de forma alternativa y como sinónimos de *fotógrafo*, *espectador* y *objeto que a través de la fotografía se convierte en un referente de lo real*.

realidad, y es esa precisión analógica lo que la define dentro del sentido común de la sociedad, del *spectator* (Barthes, 2015). Pero es esta aparente honestidad la que debe ser sujeta a ciertas objeciones, para conseguir este recorte de la materia real y extraer lo que Barthes llama *analogon*, la naturaleza de la imagen fotográfica fue orientada por tres vertientes:

Por una parte se encuentra el dominio de los elementos técnicos para manipular un mismo instante con distintos procedimientos que modificarán de forma directa cómo se percibe la realidad en la imagen final. Esta selección del proceso técnico está ligada con las intenciones del fotógrafo u *operator*, quien decide, según sus preocupaciones individuales, manipular la cámara de una forma u otra para conseguir estructurar el mensaje visual (Oviedo, 2013).

La segunda situación que le impide a la fotografía volverse un instrumento exacto de la ciencia positiva, es que está basada en un principio organizador e individualizador, éste consiste en el acto de elección de un sólo trozo de la bastedad de lo observado en el *mundo real*, son incontables los puntos de vista posibles, los encuadres, los modos de iluminación, etc. Por lo tanto, al final todo se reduce a una cuestión de elección personal, la individualización del objeto como un acto creativo seleccionador de las formas icónicas que serán la base sobre la cual el lector formará su opinión y re-interpretará la realidad (Roh, 2013).

Este fenómeno de reinterpretación es, de hecho, el último eslabón de la naturaleza de la fotografía, el cual le permite a ésta trascender en el registro de los fenómenos sociales y a partir de ello construir la memoria visual. Sin embargo, y aquí es donde el asunto comienza a tornarse nebuloso, así como las intenciones del fotoperiodista jamás podrán ser objetivas, el *spectator* tampoco es una entidad pasiva, reacciona e interpreta a la imagen acorde a su propia realidad histórica e inmediata. Nuestros órganos receptivos organizan la información recibida imponiéndole un sentido racional, aunque esta recepción se particulariza por la experiencia de cada individuo, la percepción en sí ya es un acto creativo. A partir de esto se puede comenzar a apreciar cómo la fotografía posee en sí misma dos realidades; la primera corresponde a un *tiempo interrumpido*, congelado y materializado a través de cargas simbólicas con las cuales la fotografía se vuelve la prueba tajante de la existencia de ese particular instante; la segunda sería la re-visión de lo

acontecido a través de la interpretación simbólica de la imagen, hay aquí una nueva realidad transpuesta, complejizada y mucho más significativa que la auténtica realidad pasada. Es esta segunda realidad, viva a través del documento, autónoma y cargada no de una verdad absoluta, sino de un mensaje específico con cierto grado de verosimilitud, la que permitirá comunicar y dimensionar los fenómenos sociales acaecidos durante periodos de tiempo mucho más complejos (Oviedo, 2013).

Esta realidad codificada en un documento entrará en el concepto de estructura, el cual es entendida como un sistema en el donde el valor de las unidades queda establecido por su posición y sus diferencias con el resto de los elementos del mismo sistema de relaciones y cuya mayor virtud es la de ser un modelo de operaciones simplificadoras que permitan uniformar distintos fenómenos bajo un único punto de vista. Al introducir el factor humano en las relaciones de transmisión de información aparece la idea del sentido, la cual queda abierta a los procesos de significación donde la señal es una forma significativa que el ser humano deberá llenar con un significado atribuido a través de un *código* culturalmente aprendido. Aquí aparece uno de los más grandes inconvenientes, pues el ser humano libre, en apariencia, de comunicar todos sus pensamientos, es condicionado por un *código* mecanizado y automatizado, el cual lo impulsará a decir ciertas cosas y no otras; en cierto sentido es la idea de que sólo reconocimiento de la convención se puede explicar el mecanismo, aunque el *código* intenta también producir el mecanismo del mensaje porque sólo produciéndolo podrá conocerlo. (Eco, 2005).

La fotografía no puede ser ajena a esta dualidad del código, de hecho la potencia en una contradicción que Barthes (2015) denominó *mensaje sin código*, porque la fotografía de prensa en sí misma y como mero documento, es entendida por el público como un producto análogo mecánico de la realidad, el cual al ser una impresión del mundo real no necesita de un código (como el lenguaje), para comprender el sentido primario de la fotografía, este primer sentido, análogo de lo real, es el *mensaje denotado*. Sin embargo, en suma al contenido analógico se agrega un mensaje suplementario cuyo *significante* es añadido por el autor en el momento mismo del tratamiento de la imagen y cuyo *significado* estético e ideológico está determinado por la cultura que recibe el mensaje; la fotografía se vuelve así la conjunción de dos mensajes, uno *denotado*, que es el propio analogon del mundo material y un mensaje *connotado*, que podría entenderse como la forma en que la

sociedad interpreta u opina sobre el primero. Sobre este par de conceptos se profundizará en el próximo apartado, por el momento podemos comenzar a entender su relación como una codependencia donde el mensaje *connotado* necesita de las articulaciones de la *denotación* para poder adquirir su sentido.

El mensaje *denotado* es fundamental pues permite la asociación de conceptos a través de semejanzas, indicaciones y simbolismos, en este caso, del mundo real. Una operación ligada a los más primarios métodos de aprendizaje porque las semejanzas, o sea, el mensaje denotado, es capaz de enlazar una situación fijada de antemano en la memoria con un trozo de información que transcurre en el presente. Por el principio de coherencia, las semejanzas forman unidades sólidas relacionadas con otras formas del entorno y a estas unidades se suma o se contrapone el contraste, el valor opuesto que moviliza lo estático para estimular y atraer al lector (Vilches, 1987). Es justo la idea de contraste presentada por Vilches la que le otorga el valor a una foto de prensa,

porque se le atribuyen determinados significados a las condiciones perceptivas de los elementos que se combinan en su superficie formal (...) Este valor simbólico reside principalmente en la medida que suscita categorías universales basadas en elementos antagónicos como lo blanco y lo negro (...) elementos que representan el enfrentamiento mítico entre el bien y el mal, etc. (Vilches, 1987: 30).

En la fotografía periodística, las formas en cómo se articulan las figuras y los signos visuales, se utilizan producir reacciones en el espectador y cuando se observa con detenimiento estas figuras, se deduce que algunas de ellas funcionan como símbolos. El fotógrafo puede manifestar alguna reflexión u opinión, ya sea propia o del medio donde publica, a través de sus imágenes y a pesar de la inmediatez exigida por el fotoperiodismo, pues como ya se ha reiterado en varias ocasiones a lo largo del texto, la fotografía periodística no es una abstracción igual y absoluta del objeto que referencia, es más bien un documento con distintos grados de codificación y cuanto más alto sea éste, mayor será la concentración de información (Oviedo, 2013). La fotografía de prensa busca así atrapar la realidad cotidiana en límites perceptivos, en una amalgama inseparable entre la ideología y el punto de vista; de forma tal que cuando el espectador, quien tiende de forma natural a identificarse con la imagen observada, no es afectado sólo por el contenido primario de

ésta, la relación es activa e influenciada por las propiedades mismas de la percepción y desde allí busca interpretarla como si se tratara de un texto escrito (Vilches, 1987).

La imagen se presenta como un conjunto de proposiciones implícitas y como espectadores encontramos en ella un documento rico en valores sýgnicos, pues el ser humano tiene una debilidad natural por buscar los sýmbolos que permitan una mejor comprensión de lo que observa, la misma lectura se adapta a las condiciones histórico-materiales de cada individuo y esto genera interpretaciones distintas en cada lector. Este énfasis en las condiciones individuales debe comprenderse a cabalidad porque no es posible entender las funciones semióticas y comunicativas de la fotografía desde una perspectiva Hegeliana o idealista, donde las ideas determinan las condiciones materiales del ser humano, como una especie de mandato divino que determina a los seres según algo ya preestablecido, sino que se debe partir de los presupuestos reales, de individuos reales, con necesidades materiales reales que condicionan la forma en cómo interpretará al mundo. Pues “la conciencia no determina la vida, sino la vida determina a la conciencia” (Marx y Engels, 2013: 43).

En la fotografía de prensa, ligada a los acontecimientos sociales y a la información que circula al respecto en los medios masivos, los códigos y los simbolismos concretizan su interpretación y con el tiempo los recursos gráfcos compuestos de información y opinión construyen la memoria histórica visual, es decir, marcan la tendencia de cómo serán recordados los acontecimientos. La reconstrucción de esta memoria no es sólo una preocupación historiográfica, es una oportunidad para reconocernos en nuestra propia identidad colectiva (Oviedo, 2013), porque así como se recurre a la propia enciclopedia cognoscitiva para interpretar una foto, esta misma enciclopedia o conocimiento será actualizado con la información recibida en dicha imagen (Vilches, 1987).

Entonces se vuelve natural entender que esa combinación de luz, espacio y tiempo adquiere un sentido acorde al contexto ideológico que lo arropa y desencadena desde ahí efectos políticos, sociales, etc. La conciencia histórica es el componente esencial de la verdadera creación (Fontcuberta, 2013) y para desencadenar esta re-visión histórica a través de la fotografía periodística es necesario que esta posea la fuerza expresiva para trascender las páginas de los diarios. Debe destacar por sus cualidades emotivas, pues la forma conocida en sí no interesa, es su vida interior, su profunda significación o su dinamismo. La

expresión mediante las líneas, las superficies, el volumen; en general, la forma debe ser dirigida hacia la generación de emociones (Català, 2013) y para que un tema posea toda su identidad, las relaciones de forma deben estar perfectamente establecidas, la cámara debe estar colocada en relación al objeto y a partir de ahí estructurar todo el plano compositivo, porque la foto se ve en su totalidad de una sola vez y la composición, o sea la coordinación armónica de los elementos visuales, precisa de la necesidad de una unión orgánica del fondo y la forma; el movimiento de la vida se vuelve la materia prima de la fotografía y su misión se vuelve, entonces, atrapar el equilibrio expresivo de los objetos en desplazamiento. La composición se debe volver una operación intuitiva, pues, sobre todo el fotoperiodista, se enfrenta ante instantes fugitivos de relaciones móviles (Cartier-Bresson, 2013).

Para Cartier Bresson las fotografías implicaban reconocer en la realidad un ritmo a través de sus superficies, líneas o valores, mismas cualidades que el ojo humano reconoce y recorta; después de eso la cámara sólo hace un trabajo irracional y mecánico. Las fotos, además, conllevan el reconocimiento en una fracción de segundo del significado de un hecho y de la organización rigurosa de las formas que expresen con claridad el hecho percibido. Debe establecerse un equilibrio entre el mundo interior y el exterior, un dialogo constante para dimensionar lo que queremos comunicar. La cámara no responde al porqué de las cosas, su intención debe ser evocar, cuestionar y provocar, para ello el contenido debe estar ligado con la forma.

La composición de la fotografía tiene como principal intención comunicar al espectador sobre el acontecimiento registrado; requiere del énfasis y la precisión en cuestiones técnicas como el horizonte, el foco, el filtro, la atmósfera, el encuadre, todas estas herramientas deben poseer la claridad suficiente para poder enviar un mensaje claro y atractivo (Oviedo, 2013). El *spectator* se relaciona con las fotografías, primero a través del *studium*, entendido como la dedicación superficial o el interés general despertado por una fotografía; una emoción impulsada por los valores culturales que potencia el primer acercamiento consiente a la imagen, a partir del cual se participa de los elementos que la componen, sin dolor ni placer, es la aprobación o desaprobación de la foto sin una autentica carga emotiva. Esta aproximación inicial es, algunas veces, sucedida por el *punctum* o el elemento de la fotografía que punza, incomoda y hace al *spectrum* involucrarse de lleno

con la fotografía, el *punctum* es esa parte de la estructura que forzará a la memoria a retener esa imagen (Barthes, 2016) como el relámpago en la fotografía de Sergio Tapiro o el cadáver que flota ante un atardecer macondiano de Fernando Brito, estos elementos conmocionan en un sentido muy primitivo, causan escozor y graban para siempre en el recuerdo a la fotografía.

La fotografía de prensa repite a través de un artificio mecánico aquello que ya jamás podrá volver a existir en el plano de lo real, de esta forma entabla un diálogo con lo extinto, nos revela la mirada de los muertos e incluso va más allá, adopta una máscara para significar y sintetizar en un momento concreto la generalidad. Para conseguirlo, esta máscara debe funcionar de forma particular, pues el ser humano busca el sentido, sin embargo, si éste se revela de golpe, impresiona y es apartado casi al instante, limitando su consumo al goce estético y sin dejar tiempo para la reflexión del sentido político (Barthes, 2016). De ahí que el espíritu subversivo propio de la fotografía no se agudice con las imágenes violentas o traumáticas que estigmatizan o buscan trastornar en su forma más superficial, cuya primera intención deja en suspenso el lenguaje y bloquea la significación, porque estas fotografías aparecen veladas por un código retórico que las distancia, las apacigua del hecho real, aquí el trauma surge no por la imagen en sí misma, sino por la certeza absoluta de que eso fue real y el fotógrafo en realidad sí estuvo presente ahí, en ese lugar y en ese momento exacto, para obturar la imagen (Barthes, 2015).

La fotografía trasciende con mayor facilidad cuando el contenido crítico se esconde bajo una codificación sémica que incentive a la reflexión y seduzca los sentidos, en términos más técnicos, cuando el *studium* es atravesado por un detalle, por eso que Barthes llamó *el punctum*, atrae, lastima e impide la trivialización de la imagen, al desdoblar la realidad de manera enfática, sin ningún punto que quiebre y perturbe la conciencia. Establecer la relación entre los dos estadios de la fotografía, el *studium* y *el punctum*, no es tan sencillo, pues no existe una regla universal que permita a cualquier estudiante de fotografía dotar a cada una de sus imágenes con las cualidades para hacerlas atravesar las conciencias y volverse clave en la memoria colectiva; se trata de una copresencia donde el *punctum* aparece como un detalle dentro de la totalidad de la imagen, un objeto parcial, a veces minúsculo, que deambula en los linderos de la intencionalidad, pero termina por delatar que el fotógrafo de verdad estuvo ahí o, de mejor manera, que el *operator* no podía

dejar de fotografiar ese detalle dentro del marco de la imagen total. Y ese pequeño y sobresaliente detalle le permite a la imagen dejar de ser una más del montón.

La fotografía posee un *referente*, una “cosa” necesariamente real ubicada frente al objetivo, una “cosa” que conjuga la realidad y el pasado, por tanto el *referente* es la sustancia que permite su existencia, el noema de la fotografía o la evidencia de que “esto ha sido” y el *operator* tuvo la competencia para separarlo; de ahí el rasgo inimitable de la imagen mecánica, esta expone el hecho de que alguien vio el referente, la cosa real, no hablamos de exactitud, sino de un retorno creíble al pasado, una revelación del tiempo atascado que materializa la conciencia de la muerte (Barthes, 2016).

3.2.- La función del símbolo en la fotografía

Los signos están presentes en todo proceso de comunicación y sólo pueden poseer un sentido a partir de su interrelación con la fenomenología social; por lo tanto su estudio requiere, en primer lugar, ser acotado dentro de los márgenes de la industrialización, la cual modifica tanto las condiciones de recepción y de emisión del mensaje, como el propio sentido del mensaje, esto queda de manifiesto en la actitud cada vez más vedada a los intereses del medio que lo publica que debe tener el fotoperiodista, porque salirse de éstos implicaría la pérdida del trabajo y su pronto reemplazo, por eso lo imprescindible del entendimiento del fenómeno cultural imperante durante la época donde se investiga la estructura semiótica (Eco, 2005). Es justo la forma en cómo permea el mundo externo la que potencia el fenómeno en el cual – aunque sean la vida y la naturaleza las que encierran en sí un poder simbólico – el trabajo del fotógrafo (en especial del periodístico) no podrá jamás crear símbolos, sino hacerlos visibles con el apoyo de las convenciones culturales, pues “los símbolos verdaderos son como entidades vivas, dan vida, que llevan constantemente en sí su propio mundo profundo y que, finalmente, pero no siempre al mismo tiempo, conducen al origen de toda existencia” (Heise, 2013: 143).

La investigación semiológica encuentra su objetivo en la búsqueda de los sistemas escondidos bajo los procesos culturales, establece una dialéctica entre sistema y proceso o código y mensaje; este tipo de investigación termina por ser una reconstrucción “del funcionamiento de los sistemas de significación distintos de la lengua (...) para construir un *simulacro* de los objetos observados” (Barthes, 1993:79); su materia de trabajo es un

fenómeno social llamado comunicación y con un sistema de convenciones culturales apoyadas en la sociabilidad y en la historia de los seres humanos. La semiótica encierra en su definición básica de: *disciplina que estudia los signos*; una complejidad que no puede caer en la ambigüedad de entender a éstos últimos tal cual lo hacía Saussure, como la mera unión de un significado con un significante. Para ello, Umberto Eco en una primera aproximación establece que la semiótica se encarga de estudiar como procesos de comunicación todos los fenómenos donde los seres humanos se relacionan entre sí a través de convenciones sociales, es decir, los procesos culturales. Esta situación presenta una dualidad indivisible, desde el momento en que hay sociedad cualquier función se vuelve un signo de tal función, por supuesto, si los signos ocupan de los procesos culturales para obtener su sentido nada más aparecerán cuando éstos existan y sin embargo, los procesos culturales sólo consiguen existir cuando cualquier función se convierte en automático en un signo de tal función. Esta dualidad hace surgir a la semiótica como una teoría general de la cultura que busca entender qué es, cómo se repite una determinada función y cómo se transmite esa información; además de establecer a cualquier elemento cultural como un potencial objeto de comunicación (Eco, 2005).

Roland Barthes (1993) comienza por añadir un principio limitativo dado porque en semiótica los objetos son interrogados tan sólo en relación al sentido que detentan, sin tomar en cuenta, al menos de manera prematura, si se deben hacer intervenir otros determinantes físicos, sociológicos, psicológicos etc. No se trata de olvidarlos o deslindarlos del proceso significativo, sino de tratarlos también en términos semióticos, es decir, situarlos en la medida en que se enlazan con el objeto estudiado y modifican su sentido. De este principio delimitativo debe elegirse **el corpus**, pues en este campo de estudio es imposible conocer de antemano los márgenes reales del objeto a investigar. Para ello la investigación deberá comenzar con la búsqueda de una colección finita de materiales sobre los cuales se podrá realizar el análisis, aunque y forzosamente, esto termine por ser arbitrario. *El corpus* debe poseer la amplitud necesaria para aceptar que sus elementos saturan un sistema complejo de semejanzas y diferencias; pero también debe gozar de la máxima homogeneidad posible, para poder trabajar con materiales constituidos por una misma sustancia y compresos en un periodo específico del tiempo. Aunque en muchos

casos, como en el cine, el análisis exige *corpus* heterogéneos, siempre será preferible que las sustancias sean variadas pero se ciñan a un preciso periodo de tiempo.

Estas leyes de la estructura en el lenguaje simbólico de la fotografía parten de una pluralidad de léxicos (porciones del plano simbólico) que coexisten en un mismo individuo. En su connotación también estaría construida por signos extraídos de una profundidad variable de léxicos (de idiolectos), una vez asimilado que la imagen se compone de idiolectos, léxicos o subcódigos, la fotografía – justo como el ser humano, se articula en distintos lenguajes – es atravesada por el sentido, estas dos realidades intrínsecas de la fotografía son las que Roland Barthes (2015) denomina como **mensajes denotados** y **mensajes connotados**. En particular en la fotografía de prensa, el primer mensaje colma su sustancia en plenitud, ante ella, el sentimiento de denotación o de precisión de lo real es tan intenso que la descripción literal de la imagen se vuelve imposible, es decir, su amplio sentido denotativo provoca que el sentido común le atribuya un carácter mítico de objetividad absoluta. Este riesgo complica la captación inmediata, en el nivel propio del mensaje, del sentido connotado de la fotografía; es una connotación invisible pero al mismo tiempo muy activa, inferible tan sólo a través de ciertos fenómenos originados en la producción y la recepción del mensaje. Para empezar, la fotografía de prensa es un objeto que responde a ciertas normas profesionales, estéticas e ideológicas, tanto del profesional de la fotografía como del medio donde trabaja y estos factores compondrán el mensaje connotado. Esta misma imagen será percibida por el público, más o menos consciente, acorde a una reserva de signos impuestos por la tradición y las condiciones histórico-materiales. Ahora bien, todo signo supone un código, sin embargo, la fotografía parece ser un mensaje sin código, una analogía del mundo real, pero a pesar de ello es, al mismo tiempo, un código en sí misma; una paradoja, dado que el mensaje connotado o codificado se desarrolla a partir de un mensaje sin código.

Profundicemos un poco en este par de conceptos que explican la forma en cómo una fotografía comunica. Un *sistema connotado*, por definición se entiende como aquel que toma los signos de otro sistema para convertirlos en sus propios significantes y de esta manera a partir de ese momento se conoce ya como denotada a la imagen literal y connotada a la simbólica. La *connotación* es entonces la imposición de un segundo mensaje, implícito en la propia fotografía, elaborado a lo largo de los diferentes niveles de

producción de la imagen fotográfica, en otras palabras, consiste en la codificación de la analogía fotográfica a través de la elección del tema, el tratamiento técnico, el encuadre, la composición, la pose, la expresión de los personajes, etc. La fotografía sólo se puede volver significativa cuando existe una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos, el interés se vuelve presente cuando los objetos fotografiados inducen a asociaciones habituales, remiten a significados claros y conocidos, como un auténtico léxico. La connotación surge de la totalidad de esas unidades significantes, a pesar de que muchas veces parecen haber sido captadas de manera espontánea, incluso inocente y por ende se comprendan como unidades insignificantes; sin embargo, el objeto siempre posee un sentido. El código de la connotación es un atributo cultural, cualquier persona que sea miembro de una sociedad tendrá a su disposición un conjunto de saberes para comprender la imagen fotografiada más allá de lo puramente literal. Las unidades sémicas de la fotografía son los gestos, las actitudes, expresiones, colores o cualquier efecto u objeto dotado de un sentido en virtud de su uso en una determinada sociedad. Esta cualidad del mensaje connotado de la fotografía, hace de su lectura una actividad de relaciones históricas, su sentido será dado por el saber del lector, como una lengua. A diferencia de un dibujo o un ideograma, por ejemplo, los cuales desde el inicio se sienten como un signo codificado, la analogía fotográfica parece revelarse, en un primer momento, como una denotación pura, una mera copia simplificada de lo real. Para poder encontrar el significado oculto, entendido a partir de aquí como el mensaje connotado, es necesario aislar y estructurar todas las partes que extraen su propia discontinuidad de un particular conocimiento del lector, por eso se sobreentiende que la fotografía de prensa se apoye en lo que en teoría ya conoce su lector para construir las imágenes que proporcionen la mayor cantidad posible de información para validar su postura. De esta forma se incentiva la lectura, pues la connotación fundada en conocimientos ya adquiridos otorga una sensación de seguridad. Al ser humano le gustan los signos y más aún cuando éstos se presentan de forma clara y concisa (Barthes, 2015).

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, la diferencia entre la imagen literal y la simbólica, o sea, el mensaje denotado y el connotado, es tan sólo un recurso operativo, pues la imagen literal jamás existirá de forma pura debido al sesgo intrínseco del entorno del autor, incluso una imagen producida con un afán de ciega objetividad deberá ser

interpretada bajo este mismo adjetivo, y a partir de eso, ya nos encontraríamos con un sesgo cultural adherido que la convertiría en una estructura simbólica, por ende, los caracteres de la imagen literal son relacionales. Para conseguir estudiar estas relaciones de la lectura semiótica de la fotografía se puede partir de la premisa de Roland Barthes (2016), donde se establece que lenguaje connota la realidad en la medida en cómo lo recorta, entonces no es de sorprender ver a la fotografía coincidir con los grandes planos de connotación del lenguaje, por eso nos basamos en esa estructura para elaborar el método que permitirá decodificar la imagen, así es como para el estudio de los signos de la imagen, los elementos se agruparán en las cuatro secciones surgidas de la lingüística y clasificadas en formas binarias, es decir, que funcionan como entidades separadas y al mismo tiempo dependientes las unas de las otras.

Lengua y habla: Esta primera dicotomía surge cuando se extrae de la estructura heteróclita del lenguaje – es decir un sistema constituido por una multiplicidad de motivaciones físicas, fisiológicas, psíquicas, individuales, sociales, etc. – en primer lugar *la lengua* que es el producto reglamentado de la práctica del *habla* de los miembros de una misma comunidad; es una institución y un sistema abstracto que, como norma, se coloca por encima de los individuos. Es institución al entenderse como un único objeto social compuesto por el conjunto sistemático de convenciones para el proceso comunicativo, es la institución social y el conjunto de valores desligados de la palabra. *La lengua* como la parte social del lenguaje, es aquella que el individuo no puede, por sí mismo, ni crearla ni modificarla; es en esencia un contrato colectivo al cual deberán someterse los individuos que quieran comunicarse; este producto social es autónomo y exige el aprendizaje de sus reglas. Como sistema, *la lengua* se constituye por una serie de elementos o signos que valen en solitario y en correlación con otros signos de la misma lengua, con mayor o menor valor informativo, en función de producir el acto comunicativo. *La lengua* es entonces un constructo del imaginario colectivo de la época y para poder crear esta reglamentación *la lengua* necesita de la suma de las formas del lenguaje individuales de la masa hablante, es decir, del *habla*. *El habla*, explica Barthes, es el acto individual de selección y actualización, son las combinaciones de los códigos de *la lengua* utilizado por el sujeto para comunicar sus pensamientos, para ello repite los signos y convierte cada uno de éstos en elementos de *la lengua*. Por lo tanto *el habla* solo puede ser cuando es acotada por *la*

lengua, la cual es una versión institucionalizada la comunidad de los procesos comunicativos individuales. *La lengua y el habla* poseen una relación dialéctica, sólo pueden existir a partir de la otra, es decir, *el habla* nada más funciona a partir de los lineamientos dictados por *la lengua*, mientras que ésta, al ser el producto y el instrumento del *habla*, tan sólo puede encontrarse a partir de los actos comunicativos individuales. Para estudiarse y poder encontrar el sentido pleno, sin embargo, estas relaciones yuxtapuestas deberán separarse (Barthes, 1993).

Trasladar esta primera dicotomía del campo de la lingüística al estudio semiótico de las imágenes fotográficas resulta en un paralelismo peculiar. En el concepto barthiano de *lengua* cabe el conjunto finito de reglas ya dadas de la fotografía, todos los estatutos técnicos preconcebidos en una sociedad y adquiridos con el estudio de la fotografía, quedan de manifiesto con la generación de estilos nacionales que trascienden al mismo género fotográfico. Estos patrones sólo pueden someterse a la evolución a partir del *habla* o las perspectivas particulares de cada autor, la cual se adquiere, ya sea de forma empírica o teórica, a través del aprendizaje de las nociones clásicas o de *la lengua* fotográfica, la cual le da las bases al autor para crear sus formas propias de expresión fotográfica, de manera equivalente a como lo hace el lenguaje. Vilches (1987) coincide en que la fotografía se ofrece como un producto ya estructurado, con un conjunto de signos determinados, unidos por reglas bien estipuladas con las cuales se busca la cohesión de una estructura visual para mantener un orden y estimular el proceso de interpretación del lector.

Entonces se puede entender a la *lengua* de la fotografía como **las reglas de la composición**, las cuales se encargan de estipular los lineamientos que facilitarán el proceso comunicativo dado a partir de la transferencia del mundo real a la superficie bidimensional y estática de la fotografía, los elementos se encuadran y se excluyen cuando se aprieta el obturador. El procedimiento natural de la cámara es aprehender todo lo que se coloca enfrente de ella, por ende la composición surge como una forma de delimitar y simplificar el caos ocasionado por el amontonamiento excesivo de elementos del mundo que nos rodea. Más allá de determinar el motivo, el trabajo de la composición es encontrar la manera de acentuar alguna parte de la escena y ocultar o restar importancia a otras, esto a partir de la elección de elementos que permitan “organizar” los componentes de la manera más

apropiada para conseguir aumentar la precisión del proceso comunicativo. (Hedgecoe, 2003).

Por supuesto, no se trata de un conjunto de reglas irrompibles que siempre garanticen una buena foto, sino una serie de lineamientos, surgidos desde convenciones culturales, para facilitar la transmisión del mensaje y permitir una mayor claridad en el proceso comunicativo dado a través de la imagen; lineamientos que el fotógrafo podrá seguir bajo su propio criterio o romper, en mayor o menor medida y de acuerdo a su “estilo” personal o, en términos lingüísticos, de acuerdo a su *habla*. (Keene, 1995). Este es un proceso idéntico al del lenguaje, pues si bien existe una reglamentación cultural ya dada en una *lengua*, ésta es todo el tiempo adaptada por el *habla* de los individuos, mismas formas particulares que a la postre modificarán los lineamientos de la *lengua*.

Esta *lengua* fotográfica o lineamientos preestablecidos de la composición comienzan a partir de la elección de **Las Formas** o **El Formato** de la fotografía, este primer elemento es en donde el fotógrafo determina la orientación que deberá tener su imagen, es decir si la tomará de forma horizontal (apaisada) o vertical. Esto en fotoperiodismo muchas veces es determinado más que por el escenario, por el periódico, pues los diseños tabloides prefieren las imágenes verticales y los de hojas más amplias se inclinan por un formato horizontal, depende casi siempre de la distribución de las páginas (Keene, 1995).

Elegido *El Formato* se debe decidir el espacio en donde convergen los elementos de la composición a través de **El Encuadre**, el sitio que determinará a través de los planos fotográficos la porción del mundo exterior que se extraerá y se plasmará en su reproducción mecánica, esta misma acotación va ligada de forma natural con una perspectiva o ángulo de visión del plano. Esta relación del espacio elegido, por necesidad aporta ya un significado (Erausquin, 1995). La relación del espacio seleccionado deberá responder a cuál puede ser la mejor forma de cortar sin descuidar la armonía de las proporciones, para ello existen *Planos Fotográficos*, los cuales son utilizados en la composición de la imagen. Leticia Bárcena (2012) plantea nueve tipos de planos en la fotografía:

a) Gran Plano General: ofrece el mayor ángulo de cobertura y busca resaltar una situación con respecto a toda la escena que lo rodea, su valor es más bien descriptivo o

dramático al tener la capacidad de acentuar la soledad o insignificancia de un motivo ante la inmensidad de su entorno.

b) Plano General: en este plano se sitúan varios personajes en una zona más restringida y, en el caso de fotografiar personas, se dejan los pies y la cabeza al ras de los bordes de la imagen.

c) Plano Entero: similar al anterior, pero limitado a un solo cuerpo humano cuyos bordes limitan con los márgenes del encuadre.

d) Plano Americano: famoso por las películas de vaqueros estadounidenses, este plano se encarga de abarcar al sujeto desde la altura de sus rodillas hasta la cabeza.

e) Plano Medio: enfocado en resaltar las emociones del sujeto, este encuadre permite observar al sujeto de su cintura a la cabeza.

f) Plano Medio Corto: Aquí los individuos ya conectan de una forma mucho más íntima con el espectador, al ser un plano recorta a los individuos de su pecho a la cabeza.

g) Primer Plano: en este plano el rostro es el objetivo principal de la escena, la mirada, los gestos y sus detalles son los componentes emotivos de la fotografía.

h) Primerísimo Primer Plano: Aquí son los ojos el motivo de la imagen y se abarca de la barbilla a la frente del personaje.

i) Plano Detalle: como su nombre lo indica, su intención no es más que la de destacar un solo detalle del sujeto fotografiado, sin hacer ninguna referencia del entorno ni del individuo total.

Como ya se mencionó El Encuadre o porción extraída del mundo real va, por necesidad, unida con un *Ángulo de Visión*, Lenin Luna (2010), también hace sus anotaciones al respecto y establece que la convención marca cinco tipos de ángulo para la fotografía, éstos se basan en el giro de 180° que puede hacer la cámara en forma vertical con respecto al sujeto, y son fundamentales para explorar cómo el observador percibirá la imagen:

a) Ángulo Normal o A Nivel: La cámara se ubica de frente al motivo a fotografiar, la línea entre el sujeto y la cámara es paralela al suelo, este tipo de ángulo es el más común, sin embargo requiere de cierta pericia pues los objetos de interés no siempre estarán a la altura del fotógrafo. Transmite mucha estabilidad y la sensación de que lo plasmado en la

imagen es expuesto desde una postura muy objetiva o natural, pues es la forma en cómo solemos mirar el mundo natural.

b) **Ángulo Picado:** La cámara se ubica a una altura mayor al objeto fotografiado, esta perspectiva reduce al sujeto con relación al entorno, es un potente artilugio compositivo que contribuye a restar importancia, humillar o exaltar la vulnerabilidad del motivo de la imagen.

c) **Ángulo Contrapicado:** Contraria a la anterior, la cámara se coloca a una altura menor del sujeto, hace que éste se ubique por encima de la cámara y parezca engrandecerse; el motivo adquiere mayor importancia y una posición dominante con relación al público que observa la imagen.

d) **Ángulo Cenital:** Este ángulo puede entenderse como un picado llevado al extremo, aquí todos los motivos fotografiados son mirados desde arriba, en un ángulo perpendicular con respecto al suelo.

e) **Ángulo Nadir:** Un caso similar y opuesto al cenital, es el contrapicado llevado a su punto extremo; la cámara se ubica en el suelo y observa a sus motivos justo por encima de ella, de tal forma que se incrementa la sensación de abrumadora grandeza y se profundiza la imagen, sobre todo cuando se está al aire libre y el punto de fuga sea obligado a recaer en el cielo o la infinitud.

f) **Ángulo Rasante:** Para lograr este ángulo la cámara debe ubicarse al ras del suelo y paralela al objeto fotografiado.

El segundo elemento de la composición consiste en situar al sujeto en el fotograma, se trata del proceso a través del cual el fotógrafo decide en qué parte del plano colocará a sus personajes, por supuesto en el fotoperiodismo esto no puede confundirse con la idea del fotógrafo diciéndole a los individuos dónde situarse, sino de hacia dónde apuntará la cámara para que el sujeto de interés quede a uno u otro lado de su composición.

Para ello Hedgecoe (2003) propone **la Regla de los Tercios:** Esta ley va en contra de una de las nociones más comúnmente aceptadas, en la cual se trata de situar al sujeto en el centro, sin embargo esto le confiere un aire artificial a la imagen. La regla de los tercios surge como una forma sencilla de conseguir el equilibrio compositivo en las fotografías y consiste en dividir el área del encuadre en una cuadrícula de nueve rectángulos iguales, los

elementos clave que desee enfatizar el fotógrafo deberán colocarse alguna de las cuatro intersecciones señaladas en el siguiente esquema

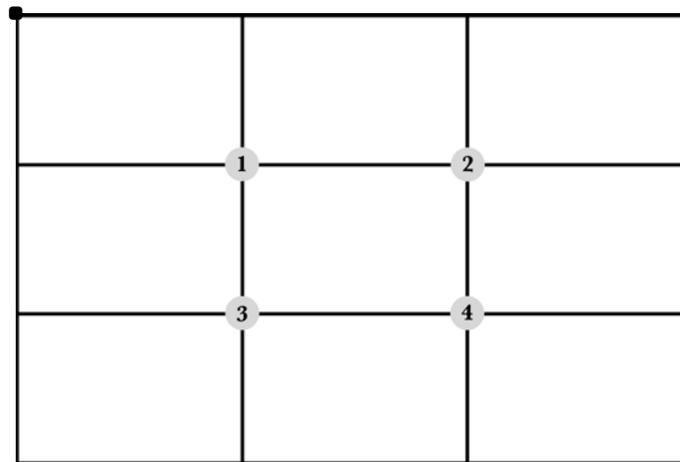


Diagrama 1. Corresponde a la división imaginaria de la imagen y ubica los cuatro puntos de mayor interés visual, funciona igual en un formato vertical.

De esta división imaginaria del encuadre en nueve partes se desprende la **Ley del Horizonte**, la cual establece que para efectos compositivos la línea del horizonte, entendida como toda línea más o menos horizontal que divida la composición en dos espacios diferenciados, no debe situarse jamás en el centro de la imagen, sino que debe hacerla corresponder con la línea horizontal superior o inferior de la división imaginaria. De manera similar a como se presenta en el esquema mostrado a continuación, donde se observan las dos líneas imaginarias sobre las cuales debe situarse el horizonte de la fotografía.

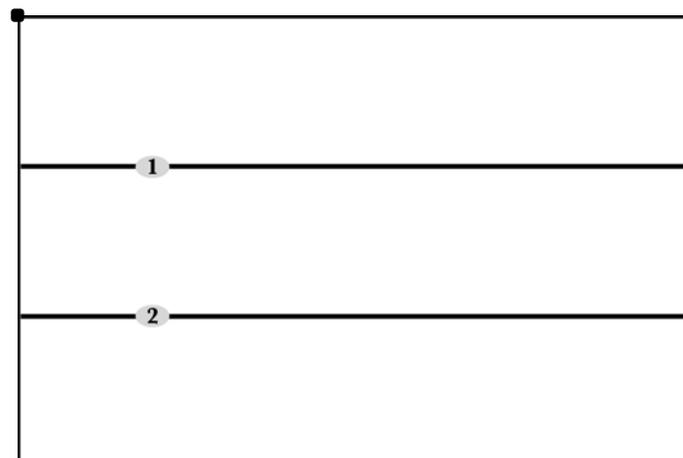


Diagrama 2. Aquí se ubican las dos líneas imaginarias del horizonte de una imagen, funciona igual en un formato vertical.

Llenar el Encuadre es también una muy importante regla de composición, sobre todo en los periódicos, donde una imagen debe competir con el resto de los elementos de la página, esto tiene como consecuencia que las imágenes se vean en la necesidad de ser sencillas y sobre todo vigorosas, uno de los requisitos imprescindibles para lograrlo es hacer que la composición entera llene el encuadre y no queden espacios “vacíos” alrededor de la fotografía (Keene, 1995). Para conseguirlo, esta idea se relaciona de forma íntima con la elección de **El Fondo**, una tarea que suele responder a la simplicidad, para evitar que la escena del entorno domine por sobre el sujeto principal, pero como toda regla, puede romperse cuando existan circunstancias específicas y los fondos contribuyan a la narrativa de la imagen. Esto resulta útil para generar yuxtaposiciones cómicas, metáforas o alguna otra figura retórica que le dé vida en la imagen (Hedgecoe, 2003).

El Contacto Visual o la **Ley de la Mirada**, los primero que se hace ante una fotografía donde aparece una persona es mirarla a los ojos, esto presenta dos posibilidades, que los sujetos fotografiados miren directo a la cámara o que no lo hagan. En el primer caso, el contacto visual resulta de una gran fuerza compositiva, pues supone una implicación, genera cierta empatía entre *el spectrum* y el observador. El otro escenario plantea una regla la cual, ligada a la idea de no centrar a los personajes, consiste en respetar la dirección hacia donde miran los sujetos, ubicándolos pegado a uno de los costados de forma que se deje un espacio orientado hacia eso que está mirando. Romper esta regla provoca incomodidad en el espectador, lo cual puede resultar muy útil en algunos escenarios. Esta ley también se aplica para imprimir la sensación de movimiento, es decir, dejar un espacio correspondiente a la dirección en que un objeto se traslada, por ejemplo, permitir que exista un espacio “en blanco” cuando un jugador va a patear un balón o evitar que la rueda delantera de algún vehículo choque con el margen (Keene, 1995).

Marcos Dentro de Marcos, esta regla compositiva permite o sugiere el uso de formas que ya estén presentes en el entorno natural para utilizarlos como marcos dentro del propio encuadre, esto además de generar dinamismo puede ayudar a ocultar detalles del primer plano, transmitir profundidad a la escena o acentuar la dirección hacia donde se debe dirigir la mirada (Hedgecoe, 2003).

Estos lineamientos responden en mayor o menor medida a la parte de la percepción, es decir, de la forma en cómo se debe articular la imagen para causar el mayor impacto de

acuerdo con las formas en cómo los seres humanos percibimos a las mismas, esto está condensado en la Teoría de la Gestalt, la cual se desprende de la psicología y expone que es imposible aislar un fenómeno de su entorno. Donis A. Dondis (2004) suma algunas categorías a partir de esta teoría de la psicología y la composición fotográfica, ella lo llama *alfabetidad visual*, aquí aglutina los elementos para crear un diseño y exteriorizar la verdadera declaración del fotógrafo, por supuesto el significado es acotado por el receptor, modificándolo e interpretándolo acorde a su subjetividad, por ello se deberá tomar en cuenta tanto la transmisión como la percepción que se tiene de las imágenes con tal de hacer que la composición transmita el mensaje con la mayor claridad posible.

La primera de estas categorías es la idea del **equilibrio**, la cual se basa en la sensación intuitiva de equilibrio, la cual es buscada de forma inconsciente por cualquier ser humano, de ahí se desprende que los constructos horizontal-vertical se vuelvan la relación básica para desenvolvemos en el entorno. En el plano visual esto se traduce en que al mirar una imagen de forma involuntaria se busque que los elementos estén ubicados de acuerdo a una constante inconsciente, un equilibrio entre los elementos ubicados en el eje visual formado por un eje horizontal y uno vertical. La **tensión** es la ruptura de esa estabilidad, porque si bien en el plano de lo real muchas cosas no parecen tener por sí mismas estabilidad, dada la escases de figuras regulares y con perfecta simetría, como los círculos, los cuadrados, los triángulos equiláteros, etc., entonces a las figuras irregulares que tienen a poblar el plano visual del mundo observable, les atribuimos, en un primer reflejo intuitivo, unos ejes que nos permitan ubicar su horizonte en el espacio físico; por eso, cuando en el plano observado no existe un equilibrio en la ubicación de los distintos elementos, el primer sentimiento será la desorientación y esta acarreará una mayor atención hacia la imagen. De ahí que *la tensión* sea la manifestación de elementos desordenados que rompan con la estructura en *equilibrio* de la fotografía. El ojo se sentirá siempre atraído por lo más irregular, lo inestable o inesperado, por *la tensión*. Este salto de atención se ve muchas veces reforzado cuando es tendido a la zona inferior izquierda, un sitio favorecido por el ojo de manera natural en cualquier campo visual, esta tendencia puede explicarse por la forma en cómo aprendemos a leer en occidente, de izquierda a derecha, algunas otras teorías apuntan a un origen antropológico o biológico, sin embargo, lo innegable es que los ojos tienden a prestar más atención en ese sitio que en cualquier otro del plano de la

imagen. Por lo tanto conseguir una composición nivelada consiste en ajustar las expectativas a los ejes, estabilizados sobre el horizontal, con el predominio de la zona izquierda sobre la derecha y la mitad inferior sobre la superior, así se obtiene una composición con una *tensión* mínima y en consecuencia, al situar elementos visuales en áreas de tensión máxima, se les otorgará un mayor peso, es decir, el ojo será atraído con más fuerza. La complejidad, la inestabilidad y la irregularidad son los potenciadores de la *tensión* visual, o sea, son las características que atraen con mayor fuerza la atención del observador. Esta posibilidad de romper la dirección natural de la mirada permitirá conseguir un contrapeso para equilibrar la composición fotográfica. La tensión visual es la que evitará que una fotografía cargue su peso visual hacia un sólo lado, es decir, su capacidad de desequilibrio permitirá equilibrar y estabilizar la imagen (Dondis, 2004).

La fuerza de atracción responde al principio de la Gestalt del mismo nombre, este principio de la percepción consiste en la necesidad del ser humano de conectar los elementos aislados, es decir, construir conjuntos completos y concordantes a partir de unidades dispersas, en la *alfabetidad visual* esta ley es impulsada por las similitudes, pues el ojo humano tiende a unir con mayor fuerza las unidades que tienen entre sí algo en común, puede ser el contorno, el tamaño, la textura o el tono. Existen tres contornos básicos el cuadrado, el círculo y el triángulo equilátero, a partir de sus combinaciones se pueden construir todas las formas presentes en la naturaleza. Todos los contornos expresan una dirección visual esencial para la confección de los mensajes visuales, pues la ya comentada relación horizontal - vertical es la referencia primaria para estabilizar las cuestiones visuales, pues facilita todas las cosas que crea. **El tono** son las variaciones de luz en el entorno y nos permitirá distinguir en el plano óptico la información visual, a través de la oposición entre luz y oscuridad, con todas las gradaciones que esto supone. La sensibilidad tonal se vuelve básica para la aceptación del entorno en un plano bidimensional como la fotografía, pues permite apreciar el movimiento, la profundidad, la distancia, en fin, una forma de describir la luz. Y estos valores tonales sufren grandes modificaciones según los tonos con los que se rodea. **El color** es una propiedad cargada de información emocional, le atribuimos su significado según su asociación con el mundo natural y con convenciones culturales, por tanto resulta complicado un sistema unificado y definitivo, a pesar de ello hay una convención en las tres dimensiones del color que pueden

definirse y medirse: *el matiz* o el color mismo y cuyas agrupaciones comparten efectos comunes, se consideran tres matices primarios: el amarillo asociado con el calor por considerarse más próximo a la luz; el rojo que es más activo, emocional; y el azul vinculado con la pasividad. La segunda dimensión del color es la *saturación*, la cual es entendida como la proximidad que posee el matiz en su forma natural con relación al gris; los colores saturados son primitivos y muy explícitos, por eso se vinculan con la infancia, pues transmiten la sensación de que mientras más saturados sean, más expresivos y emocionales se vuelven. La tercer categoría del color es el *brillo*, el cual va de la luz a la oscuridad (Dondis, 2004). Como se puede observar el color es el elemento compositivo más poderoso a la hora de generar una respuesta emocional, sus combinaciones provocan mayor intensidad en el espectador al chocar o complementarse y por tanto es algo que el fotógrafo debe tomar en cuenta con mayor ahínco. Trabajar con los colores se funda en la búsqueda de la armonía y se debe evitar que más de un color primario aparezca en la fotografía, este hecho puede volverse molesto a la vista. Lo ideal es complementar los colores primarios con sus opuestos naturales, los colores complementarios (Hedgecoe, 2003), que según la teoría moderna basada en los colores digitales RGB son: rojo – cian, amarillo – azul y verde – magenta.

La escala es otra de las categorías de la *alfabetidad visual*, ésta permite establecer no sólo el tamaño relativo de los objetos por sí mismos, también en proporción a la relación que tienen con el entorno o los otros elementos del campo visual. Una de las formas más importantes para encontrar la proporción idónea en el plano visual consiste en la famosa *sección áurea* de los griegos, una proporción de gran elegancia visual obtenida cuando un cuadrado es cortado de forma transversal y la diagonal de una de sus mitades es utilizada como radio para ampliar las dimensiones del cuadrado hasta convertirlo en un rectángulo áureo, este procedimiento geométrico tiene como consecuencia que los elementos de la imagen, agrupados conforme a esta proporción, parezcan compartir una relación más agradable para los sentidos. Queda de manifiesto cómo aprender a relacionar el tamaño de los elementos con la idea que se quiere transmitir es fundamental para construir cualquier mensaje visual, pues permite modificar la forma en cómo se perciben las proporciones reales de los objetos en el mundo real. **La dimensión** es una circunstancia que en los planos bidimensionales, como la fotografía, dependerá por completo de la ilusión creada a partir

de la perspectiva y potenciada por las escalas tonales que crean claroscuros y sombras, con la única intención de simular una sensación de realidad (Dondis, 2004). Experimentar con la perspectiva es jugar con las líneas para exagerar o disminuir las distancias y ajustarlas a la composición. *El punto de fuga* se vuelve la clave para poder entender cómo las líneas en perspectiva construyen la dimensión de los espacios en los constructos bidimensionales (Hedgecoe, 2003), en la composición fotográfica se refiere a ese punto en el horizonte donde parecerían converger las líneas paralelas si se prolongaran hasta el infinito; esta idea de perspectiva permite enfocar un punto en concreto de la imagen al tiempo que se le da más drama y profundidad a las fotografías (Ecker, 2016).

Por supuesto nada de esto sería posible sin el proceso mecánico y su reglamentación, la cual posee una cantidad finita de variables que de al ser modificadas pueden cambiar el sentido primario de la imagen. Una fotografía se construye por la relación entre los factores que determinan la cantidad de luz que entrará al sensor o a la película, a fin de conseguir que la imagen comunique con la mayor precisión posible los deseos del autor. Más allá de si es un dispositivo digital o analógico, existen algunos elementos básicos para la construcción de la imagen. a) *El enfoque*: Es uno de los determinantes claves del éxito comunicativo de una fotografía, consiste en otorgar nitidez al punto exacto que desee el fotógrafo y dejar borroso o difuminado el resto de los elementos de la imagen; o en su defecto tener una imagen enfocada en su totalidad. b) *Abertura de diafragma y profundidad de campo*: Este valor está determinado por el objetivo y el área de la abertura de su diafragma, ésta es medida por puntos o $f/$, cuyo valor corresponde a fracciones de la longitud focal del objetivo y está ligado con la profundidad de campo, entendiéndola como la nitidez que tendrán los objetos fuera de foco de una fotografía. Mientras menor sea el valor $f/$, mayor será la apertura del diafragma y en consecuencia sucederán dos cosas, se permitirá la entrada de mayor cantidad de luz en la película o sensor y se disminuirá la profundidad de campo, es decir, todos los elementos fuera de foco se difuminarán con mayor fuerza y así se logrará que la atención se concentre con mayor claridad en un sólo punto. El caso opuesto es que mientras mayor sea el valor $f/$, menor será la apertura, menor cantidad de luz entrará al sensor y se obtendrá una gran profundidad de campo, o sea, se le dará una mayor nitidez a la totalidad de la imagen. La apertura del diafragma dependerá, en primer lugar, de las condiciones de luz, pues es una

especie de válvula que permite o impide la entrada de luz; y en segundo de las intenciones del fotógrafo, si requiere mucha o poca profundidad de campo para comunicar su mensaje. Un paisaje, por ejemplo, requerirá de una gran profundidad de campo para poder obtener detalle en toda la imagen, un retrato, por otro lado, suele requerir poca profundidad de campo para que sólo destaque el rostro del sujeto fotografiado. c) *Velocidad de obturación*: Es el valor que indicará el tiempo que permanecerá el sensor o la película expuestas a la luz, mientras más rápida sea la velocidad, más breve será el tiempo que esté abierto el obturador, por ende, menos luz entrará y los sujetos fotografiados se plasmarán más nítidos y menos movidos. Este elemento dependerá de tres factores, de las intenciones del fotógrafo, de la cantidad de luz en el ambiente y del sujeto a fotografiar, pues congelar un motivo en movimiento requiere velocidades rápidas, es decir, el sensor debe estar menos tiempo expuesto. Las velocidades bajas permiten algunos efectos muy interesantes, pues al permitir la entrada de luz por mayor tiempo, todo el movimiento de la escena se grabará en la fotografía. Congelados, barridos y zooming son sólo algunas técnicas alcanzables con la manipulación de la velocidad de obturación (Hedgecoe, 2003).

La segunda dicotomía a tomar en cuenta en un análisis semiótico es la de **el significado y el significante**, los dos elementos que para Saussure componen la estructura del **signo**, por supuesto definirlo así implica muchas ambigüedades, sin embargo, existe una generalización por entenderlo como una relación entre dos *relata*. *El significado* no es la cosa sino la representación psíquica de la cosa, es ese “algo” que quien emplea el signo entiende por él. Objetos, gestos que al volverse *significantes* remiten a algo que sólo se puede decir mediante el uso de un lenguaje. En semiótica se clasifican dos clases de *significados*, los presentados de manera *isológica*, donde la lengua adhiere de una manera indiscernible e indisociable sus significantes y significados; o de manera *no isológica*, donde el significado tan sólo se yuxtapone a su significante, para estos casos el lenguaje articulado se hace cargo y se evita, como en los *isológicos*, la necesidad de fabricar un metalenguaje. *El significante*, por otro lado, es el mediador y como tal necesita de la materia, a diferencia del *significado* que en semiótica puede ser reemplazado por las palabras, el *significante* posee una sustancia material real, el sonido, objetos, imágenes. En semiótica su clasificación se trata de segmentar el mensaje en el nivel de unidades significantes mínimas, mediante la prueba de conmutación, proseguiría la agrupación de

estas unidades en clases paradigmáticas y la posterior clasificación de las relaciones sintagmáticas que conectan las unidades. Estas dos unidades, justo como la *lengua* y el *habla* dependen la una de la otra, pues *el significado* se mantiene siempre detrás del *significante*, y no puede ser alcanzado más que a través de él, *el significante* es pues el mediador material del *significado*. Ambos están unidos por un proceso **significación**, cuyo producto es el signo, en lingüística es la asociación fruto de la educación colectiva y dada a partir del sonido y de la representación. El signo está pues construido a partir de un *significante* constituido por el plano de la expresión y un *significado* formado por el contenido (Barthes, 1993).

Con Saussure se introduce el principio de *doble articulación*, el cual viene a enriquecer a la lingüística, esta noción se funda en la premisa de que las imágenes, al igual que la lengua verbal, articula, en primer lugar, signos icónicos (la iconicidad aquí es entendida como el principio de semejanza) o monemas en lingüística, los cuales dan un significado a partir de la relación dialéctica entre *significado* y *significante*. La segunda articulación tiene que ver con la forma y se deslinda del sentido, los fonemas en lingüística o las formas y los colores de una imagen, que son unidades diferenciales desprovistas de un significado autónomo y por lo tanto sólo tienen un valor diferencial con respecto a su posición u oposición (Eco, 2005). En la fotografía la relación entre *significado* y *significante* es una actitud de registro; la escena está ahí captada de forma mecánica, es como si existiera una imagen en bruto, pura, en la cual el ser humano agregó a través de procedimientos técnicos los signos extraídos de su código cultural. Para su análisis se observará que en la fotografía los *significantes* son eso que Barthes llamó *Spectrum*, este no se refiere a los objetos reales que en sí ya están dados en el mundo de lo real, sino a las representaciones o copias hechas por la cámara de esos objetos a través de su proceso mecánico. Elementos presentes en el mundo natural y que el fotoperiodista como tal no puede modificar en sí, tan sólo decidir cómo encuadrarlos con el uso de la *lengua fotográfica*, y con ello construir *el spectrum* que por medio de los códigos culturales le será otorgado un *significado*. Manuel Alonso Erausquin (1995) se aproxima a esta sustancia material que compone la fotografía y crea una clasificación de los *significantes* a través de los tipos codificación presentados a continuación:

La *codificación gestual*, aquí confluye toda la comunicación no verbal expuesta por la mímica, las expresiones faciales, corporales, etc., todo lo manifestado por los personajes en la fotografía. Estos gestos pueden ser símbolos intencionales o elementos reveladores de una actitud o estado de ánimo, para de esta forma subrayar o adjetivizar el mensaje del fotógrafo. Conscientes de que las personas pueden modificar su comportamiento frente a una cámara, aquí la pose debe entenderse como una valoración de un momento elegido por el fotógrafo.

La *codificación escenográfica*, es la parte donde se toman en cuenta los distintos elementos que contextualizan o aportan los detalles de la escena fotografiada. Es la función que ejercen los elementos en segundo plano para la construcción del sentido. Su indumentaria, su ubicación geográfica, las condiciones climatológicas, la hora del día etc. Todo aquello que permita entender el entorno de la escena retratada.

Codificación lumínica: Aquí entra la función del tipo de iluminación utilizado en la fotografía, aunque en el fotoperiodismo el autor no elige directamente dónde se ubicarán las luces, sí puede buscar, a partir de la ubicación de su cámara, cómo quiere que la escena sea iluminada, este juego de luces y sombras permite realzar características particulares, descubrir detalles significativos y crear atmósferas complejas que ayuden a canalizar el sentido. Francisco Bernal (2003) complementa la idea de la iluminación fotográfica entendiéndola a partir de dos funciones: en primer lugar es el soporte básico para que exista la fotografía y en segundo, es la luz la que dota de sentido a las fotos y las vuelve un medio de comunicación, por supuesto, como todo, la expresividad que acarrea la iluminación está moldeada por las convenciones culturales, a pesar de ello existen ciertos patrones para entender su función comunicativa, pues todo lo que es capaz de decir descansa en su dirección y en la relación que tenga con las sombras, pues son estas las que modulan y dan la sensación de forma. Repetimos, aunque en el fotoperiodismo no se puede elegir a cabalidad la dirección de las luces, sí se pueden tomar en cuenta los tipos de iluminación encontrados en las condiciones lumínicas “naturales” del momento del suceso, estas puedan ayudar a resaltar o precisar el mensaje. Más porque la dirección de las luces son valores culturales aceptados. Encontramos así los siguientes tipos de iluminación:

a) Luz frontal: proviene de la dirección de la cámara, satura los colores y, al entrar directo por los ojos, les da vida. b) Luz lateral: es a poco más de los 30° de la cámara y no

llega a ensombrecer por completo un lado del objeto fotografiado, pero sí consigue crear sombras propias y provocar cierto sentido de profundidad. c) Luz rozada o Split: Se iluminan los motivos desde un ángulo de 90° con respecto de la cámara y se tiene como efecto que la mitad del sujeto se vaya a las sombras, las texturas se destacan por la violencia del contraste. d) Luz trasera o contraluz: La iluminación se coloca por detrás del objeto dejándolo en sombras con sus bordes muy resaltados, se emplea para separar al motivo del fondo.

Los tipos de iluminación también pueden clasificarse de acuerdo al ángulo que formen con la lateral y se obtienen:

a) Luz baja o contrapicada: La luz viene del suelo y puede expresar tensión o misterio al tiempo que resalta las texturas. b) Luz alta o picada: es el tipo de iluminación más común, viene de las lámparas en los techos, remarca arrugas o el pliegue de las cosas al ensombrecer la parte inferior de los objetos. c) Luz cenital: se ubica exactamente por encima de la escena, ensombrece los rasgos.

Codificación simbólica: Esta otra categoría propuesta por Erausquin (2005), se basa en la idea de que en el mundo existen muchos objetos o situaciones con un significado arquetípico y pueden ser encontrados al momento de fotografiar un hecho noticioso y ser utilizados en el proceso de comunicación.

El valor es otra unidad que surge para el análisis, porque tratar al signo solo como la unión del significante y el significado es bastante ambiguo y arbitrario, *el valor* añade al estudio de su composición el entorno en el que se desenvuelve. Es la relación de los signos al interior del sistema, donde cada uno de ellos posee un *valor* individual y en comunidad con el de sus vecinos. Es decir, se debe entender con base a su lado negativo u oposición al resto de los elementos, catalogado como lo que no es, el *valor* de cada elemento es dado por lo que lo diferencia del resto de los elementos (Barthes, 1993).

Para Saussure los términos lingüísticos se unen a través de dos relaciones, **el sintagma** y **el sistema**, el primero es una combinación variada de signos recurrentes o *paradigmas* que se presentan de forma encadenada, en lingüística, podría hablarse de la cadena hablada; la segmentación del *sintagma* proporciona las unidades que se deben clasificar. Los *paradigmas* adquieren su valor por la oposición que enfrentan a lo que precede y a lo que procede de su posición en la secuencia de signos. En orden de poder

ejercer la actividad analítica, *el sintagma* debe ser segmentado para poder obtener las unidades paradigmáticas. En el concepto saussureano debe estar muy presente que *el sintagma* está muy cerca del *habla*, pues ésta es de naturaleza sintagmática y puede ser definida como una combinación de varios signos recurrentes y da como resultado que la oración hablada sea la misma representación del *sintagma*. Aquí es importante señalar que una vez definidas las unidades sintagmáticas o *paradigmas*, es necesario encontrar las reglas que presiden su combinación y su disposición a lo largo del *sintagma*; la combinación de signos es libre, sin embargo esta “libertad” del *habla* es una libertad vigilada por una serie de restricciones fijadas por *la lengua*. A pesar de ello las combinaciones pueden presentarse de maneras diversas, de tal forma que subsiste una cierta libertad de asociación de las unidades sintagmáticas, ésta permite aplicar la brillante sentencia de Valle Inclán: “¡Maldición para quien no tenga el coraje de reunir palabras que nunca habían estado juntas!”. El segundo plano corresponde al *sistema* o los campos asociativos ubicados al exterior del discurso; las unidades encuentran que entre sí existen elementos en común y se asocian en la memoria a través de grupos que se correlacionan de las más diversas formas con estructuras ajenas a la estudiada, por ejemplo, la palabra *enseñanza* se asocia por su significado con *educación* y fonéticamente con *confianza* o *ultranza*. De esta forma, cada grupo forma series virtuales unidas en la ausencia y estas requerirán al momento del análisis una clasificación. Como el resto de las dicotomías presentadas, el *sintagma* y el *sistema* se encuentran en una profunda relación donde *el sintagma* establece las formas en cómo se conectan las unidades al interior de la estructura, y estas sólo podrán modificar la forma en cómo se relacionan a partir de las asociaciones presentadas con el exterior. Para su análisis es necesaria la segmentación que proporcionará unidades de sentido o fragmentos de *sintagma* dotados de un aspecto *significante* y un *significado*; éstas unidades aún sin clasificar ya son sistemáticas pues cada una forma parte de un paradigma virtual (Barthes, 1993).

La foto de prensa tiene como misión vehicular un mensaje con la mayor claridad posible, por ello su estructura visual debe organizarse según un modelo que facilite la comprensión e interpretación de la foto, por lo tanto, para el análisis semiótico, *el sintagma* del texto visual se podría referir a un plano de la expresión visual organizado tanto según las leyes de la percepción visual como a través de las diferentes variables de la composición

visual, es decir, la fotografía en sí misma (Vilches, 1987). *La Lengua fotográfica*, entonces, como el conjunto finito de reglas de composición y percepción será la encargada de establecer los *paradigmas* o *unidades sintagmáticas* con los cuales se articulará *el sintagma* que pasará a ser una imagen en concreto, *el sintagma* es *el habla*, o sea, los elementos técnicos y los elementos compositivos encadenados entre sí al interior de la composición de la imagen para dotarla de sentido. Las asociación de los *paradigmas*, al igual que en el lenguaje articulado, se fundamentan en una reglamentación muy clara para establecer los elementos y el orden de los mismos en función de facilitar el proceso comunicativo. Los distintos elementos compositivos pueden o no ceñirse a estos, pero se debe tener en cuenta siempre que modificaciones internas de los mismos cambiarán el sentido completo del mensaje. Por ejemplo, un objeto congelado gracias a una alta velocidad de obturación no va a significar lo mismo en una fotografía con una gran profundidad de campo, lograda a partir de una mínima apertura de diafragma, que en una imagen donde un diafragma muy abierto consigue que desvanecer el fondo y enfatizar un punto concreto de la imagen. Por lo tanto en semiótica se vuelve imposible prejuzgar las *unidades sintagmáticas* que el análisis descubrirá para cada sistema.

El *sistema*, entendido en términos de una semiótica de la fotografía, quedaría de manifiesto en la forma en cómo con el tiempo los diferentes estilos o formas del *habla* se conjugan a través de los elementos y las técnicas que poseen en común, de esta manera se construyen convenciones culturales que a la postre se coinvertirán en corrientes o géneros fotográficos. Esto originará en el fotoperiodismo una convergencia entre las corrientes del periodismo gráfico y las propias de la fotografía como una ramificación del arte.

Ulises Castellanos (2004), plantea varios géneros fotoperiodísticos.

a) *Fotonoticia*: Es el tipo de fotografía más consumida en los diarios y debe resultar impactante, pues su función es representar un hecho noticioso concreto, para ello debe acumular en su estructura compositiva varios detalles característicos para poder en su conjunto ofrecer al lector una imagen compleja que ayude a explicar e interpretar la realidad. No debe confundirse con una noticia ilustrada, cuya intención sólo es acompañar o ilustrar un texto, la fotonoticia debe poseer las cualidades necesarias para depender de forma mínima de la palabra. Se caracteriza por presentarse, de preferencia, en una sola fotografía, sin embargo una secuencia se acepta cuando contribuye a la narración del hecho.

Además debe retratarse un suceso actual y de importancia social; además, el valor de una fotonoticia recae, muchas veces, en la captura del “instante decisivo” del fenómeno investigado. Otra de sus cualidades es que debe ser la imagen que registra una novedad, un hecho concreto que sea de fácil aprehensión y, al mismo tiempo, posea mucha emotividad para el público. Su valor emocional y social deben ir ligados para que pueda trascender a la voracidad del consumo diario.

b) *Reportaje fotográfico*: Es el género mayor del fotoperiodismo y como tal requiere de una gran complejidad, su función es abordar en una secuencia un tema de interés social, éste puede o no ser de actualidad, pero sí debe poseer un enfoque original. Cada fotografía debe abordar un ángulo distinto del fenómeno investigado y al mismo tiempo dar la perspectiva particular del autor. A largo plazo, el fotorreportaje debe tener las cualidades que lo acrediten como un documento histórico que reseñe la conciencia del mundo y de la vida de un momento particular.

c) *Ensayo fotográfico*: Es similar a un fotorreportaje pero con una mayor profundidad, puede exceder las 25 imágenes y su temática es tan amplia como la creatividad del fotoperiodista. Requiere mucho más tiempo de dedicación que un fotorreportaje, pues a diferencia de éste, cada imagen debe tener un hilo conductor muy bien definido, además de unas cualidades estéticas para potenciar el impacto visual y, en consecuencia, despierten el interés universal por conocer el valor informativo del fotoensayo.

d) *Fotografía de entrevista*: consiste en hacer retratos que pueden ser de figuras públicas o de personajes comunes, su trascendencia reside en que estas imágenes puedan comunicar detalles sobre el contexto en el que estos individuos se desenvuelven, así como los detalles que otorguen información sobre la personalidad del retratado y el punto de vista del fotógrafo.

e) *Fotografía deportiva*: Este género exige un grado profundo de especialización, pues el fotógrafo debe poder anticiparse a lo esporádico de las competiciones deportivas para poder aislar el momento exacto que englobe el certamen, como tal, requiere de una gran velocidad y capacidad de síntesis.

f) *Fotografía de nota roja*: Es uno de los principales anzuelos de venta de muchos medios impresos, gracias al morbo que ocasiona. Este género impone una estética muy

particular que responda a lo grotesco del hecho en concreto, sin profundizar en la causa del mismo. Su cualidad de anzuelo necesita imágenes con las cuales se atraiga la mirada desde un primer momento.

g) *Fotografía documental*: Este género trasciende la información y se aleja de la inmediatez. La cualidad de la fotografía documental es que el fotógrafo descubre el tema a través de imágenes con las cuales se devela una o varias historias de vida. Requiere información de profundidad y un desarrollo muy pausado que permita empatizar tanto con los individuos retratados como con los futuros consumidores.

A la par del desarrollo de los géneros periodísticos, la dualidad del fotoperiodismo lo hace deambular también por otras perspectivas estéticas o compositivas, dictadas por corrientes que se desarrollan cuando la fotografía se convierte ya no sólo en una imitadora de la pintura, sino en una forma artística que permite comunicar por sí misma las intenciones de su autor. Estas corrientes fueron abordadas en la clase Fotografía Artística y Publicitaria dictada por la Lic. Cristina Vargas en la Licenciatura en Comunicación y Periodismo, de la Facultad de Estudios Superiores Aragón de la Universidad Nacional Autónoma de México.

a) *Pictorialismo*: Podría hablarse de la primera corriente que abre las puertas del arte a la fotografía, hay un predominio por la búsqueda de lo bello, de esta forma el contenido queda en segundo plano y el atractivo estético cobra mayor importancia. Hacían un gran uso de las alegorías en el entendido de que la fotografía debe producir emociones en el mismo grado que la pintura y de esta forma internacionalizarla como un arte. De esta corriente se desprenden dos subgéneros:

b) *Dinamismo*: Este movimiento, como su nombre indica, busca capturar lo dinámico de los objetos en movimiento. Las posibilidades técnicas de la fotografía les permiten imágenes únicas y posibilidades casi ilimitadas, pues pueden congelar en el tiempo el desplazamiento de las cosas o en una sola imagen describir el cambio de posición del motivo fotografiado.

c) *Documentalismo*: Esta corriente fotográfica es la descripción del mundo real, se construye a través de la evidencia la vida vista desde los ojos del fotógrafo. En su búsqueda está retratar la miseria y los fenómenos sociales que han conducido a la deshumanización del planeta.

d) *Surrealismo*: Con una fuerte influencia del psicoanálisis esta corriente permeó en todas las expresiones artísticas y se encarga de explorar el mundo de los sueños para alejarse de lo real. Quieren transformar el mundo, la vida común de los seres humanos en una auténtica liberación de la mente y los sentidos. Lo irreal, lo absurdo, lo ilógico son los pilares sobre los cuales constituyen una corriente que se deslinda de todo lo preestablecido para explorar los confines de la mente.

e) *Abstracción*: Se trata de buscar los elementos más primitivos de los objetos dados en el universo, sus colores, texturas y formas descontextualizadas a través de ángulos originales que permitan reinterpretar la forma en que observamos el mundo.

f) *Nuevo Realismo*: Derivado del movimiento pictórico fundado en 1960 por Pierre Restany e Yves Klein, se proclama en contra del expresionismo abstracto a través de la búsqueda de la estética de los objetos triviales, desechados por la decadente cultura del consumo capitalista. Buscan con sus fotografías hacer de lo caótico, lo feo y de la basura, un objeto artístico, para de esta manera expresar la desesperación de vivir en el mundo de la posguerra que le rendía un culto casi divino a los objetos. La estética del desecho les permite abordar la importancia de lo real.

g) *Paisajismo*: Desprendida directo de la pintura, aquí se busca describir el mundo en su estado natural, sin o con una mínima participación de las actividades humanas. Se centra en todo aquello que ya está dado en el planeta, los seres abióticos, los bióticos y, en menor medida, cómo los antrópicos han modificado el espacio natural.

Así es como la lingüística logró adaptar a las necesidades de una semiótica que permita en primer lugar analizar e interpretar una fotografía y en segundo, abordar las posibilidades de imágenes que logren conectar con los lectores de una forma más profunda y eficaz. En el siguiente capítulo se tomarán como base los principios aquí expuestos, para proponer un método de interpretación, basado en la lingüística estructuralista sugerida por Barthes, Eco y Vilches, mismo que se pondrá en práctica con el análisis de tres fotoperiodistas especializados en el narcotráfico.

Capítulo 4: Porque no son sólo muertos: una propuesta de análisis

*“Esta es una canción dedicada a todos aquellos lectores
de una revista cultural muy importante llamada El Alarma;
donde aprendimos ¿a qué creen, maestros?...
A hacer niños o fetos en almíbar, por ejemplo;
aprendimos a cómo disectar cuerpos de una manera muy práctica, en cuatro porciones,
poniéndolos en la vía del ferrocarril. (...)
No sabíamos, por ejemplo, cómo hacer a nuestra abuelita en tamales...”*
(Alármala a de Tos – Botellita de Jerez)

En el presente capítulo se realizará el análisis de las imágenes; las fotografías se interpretarán acorde a la estructura semiótica propuesta en el capítulo anterior; dicha estructura fundada en los principios lingüísticos de Saussure adoptará parte de su terminología, sin embargo, estos conceptos serán adaptados a las estructuras de análisis visual de acuerdo con los fundamentos planteados por Roland Barthes, Umberto Eco, Manuel Erausquin y Lorenzo Vilches. Este análisis comenzará por la identificación de los elementos metodológicos presentes en cada imagen, de ahí se esquematizarán y dividirán según su función connotativa o denotativa; posterior a ello y con base en el marco teórico – histórico presentado en el trabajo, se buscará describir el mensaje encontrado a través de la disección de las distintas fotografías. El corpus estará compuesto por cinco fotografías de tres autores diferentes. Éstas serán elegidas de acuerdo con una temática en común que es la violencia del fenómeno del narcotráfico; su segunda característica en común será la temporalidad, pues todas deben corresponder a un periodo posterior a la explosión del fenómeno tras la declaración de guerra de Felipe Calderón en el 2006. Las fotografías diferirán por la postura compositiva del fotógrafo, dado que se buscará contrastar las miradas estéticas con la crudeza visual de la nota roja.

4.1 Esquematización de la propuesta de método para el análisis semiótico

Para realizar el estudio semiótico de cada una de las imágenes se propone el siguiente esquema, el cual esquematiza todas las unidades de análisis explicadas en el capítulo anterior. Estas unidades permitirán diseccionar las fotografías con base en el modelo lingüístico propuesto por Saussure, pero adaptado a los elementos que conforman lo que se entenderá como un lenguaje fotográfico.

El cuadro permitirá observar cómo cada componente de la estructura posee un significado por sí mismo y cómo éste se ve influenciado y modificado por la relación que tiene con el resto; cada elemento será abordado desde su valor denotativo y connotativo, para al final poder englobar una composición significativa mucho más compleja que intentará explicar, a partir de extracciones aisladas y sesgadas de la realidad, el convulso momento histórico de nuestra nación.

Significado y Significante	
<u>Codificación Gestual</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Codificación Lumínica</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Codificación Escenográfica:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Codificación Simbólica:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>

Unidades Sintagmáticas / Elementos de la Lengua	
<u>Formato:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Encuadre:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Regla de los Tercios:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>

<u>Ley del Horizonte:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Llenado del Encuadre:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>El Fondo:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Ley de la Mirada:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Marcos Dentro de Marcos:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Equilibrio:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Tensión:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Fuerza de Atracción:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Color:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Escala y Dimensión:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Enfoque y Profundidad de Campo:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
<u>Velocidad:</u>	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>

Sistema
<u>Géneros fotoperiodísticos:</u>
<u>Corrientes fotográficas:</u>

Punctum	
<i>Denotación:</i>	<i>Connotación:</i>
Connotación General del Sintagma	

4.2 Fernando Brito o la búsqueda de una estética para desarticular el anonimato

Originario de la Culiacán, Sinaloa, Fernando Brito ha fungido como editor del departamento de fotografía de *El Debate* desde 2004, como fotoperiodista ha destacado por sus reconocimientos en la 12ª Bienal de Artes Visuales de NorthWest en 2009, la Bienal del Centro de la Imagen en 2010 y el tercer puesto en la categoría de Noticias Generales del World Press Photo 2011 (General News, 2011). Desde años más recientes, Brito se deslindó de las publicaciones periódicas y se ha dedicado a trabajar como *freelancer*; además ha confesado que con sus fotografías busca romper con la apatía construida alrededor de la muerte. Busca golpear y lastimar la conciencia a través de sus imágenes (Franco, s.f.).

4.2.1 Imagen Uno

Sintagma

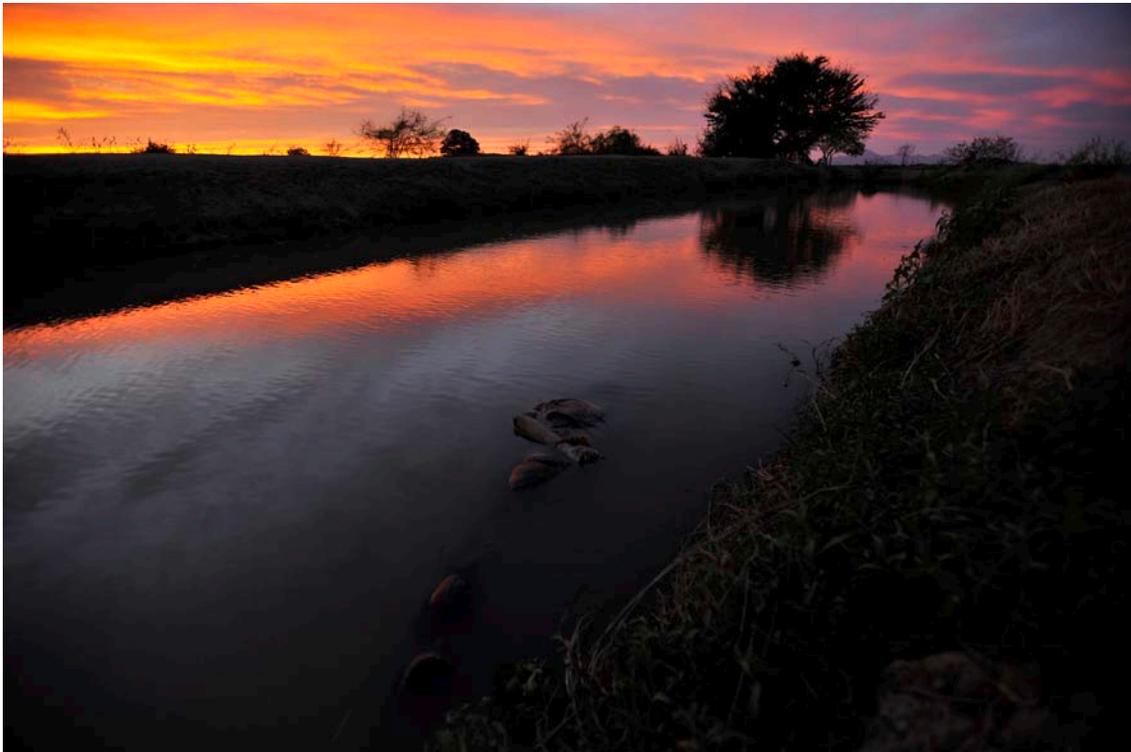


Figura 1. Esta imagen es del año 2011, pertenece a la serie “Tus Pasos se Perdieron con el Paisaje” y ha sido exhibida en diferentes espacios alrededor del mundo. Aunque no perteneció al conjunto de imágenes galardonadas en 2011 por el World Press Photo y el Premio Descubrimientos PHotoESPAÑA 2011, esta fotografía de Fernando Brito fue parte de la exposición de PHotoESPAÑA 2013.

Significado y Significante	
<u>Codificación Gestual</u>	
<p>Denotación: El cuerpo está colocado de espaldas, tan sólo la mitad del mismo sobresale del agua. Se distingue el brazo del cadáver que cruza por el dorso y la cabeza oculta debajo de la corriente.</p>	<p>Connotación: La posición del brazo permite inferir que a la persona se le restringió de su libertad, con las manos atadas a la espalda se limitó sus movimientos. Sorprende cómo su cabeza desaparece por completo debajo del agua, se alcanza a distinguir un poco el contorno, como si la misma imagen contribuyera a la idea de la muerte anónima, es un muerto más sin rostro, deshumanizado por la violencia.</p>
<u>Codificación Lumínica</u>	
<p>Denotación: La luz es natural y entra por el lado superior izquierdo en tonos que van del rojo violeta al rojo. El cuerpo se ilumina con una <i>luz rozada</i> que ensombrece la mitad de su cuerpo, mientras que el resto de los elementos de la escena (el árbol y los arbustos) son ubicados bajo un contraluz que permite distinguir los colores del cielo detrás de ellos y al mismo tiempo los ubica en un alto contraste, de forma que sólo se distingue su silueta.</p>	<p>Connotación: Es posible deducir que se trata de un atardecer por la dirección de la luz. Destacan los reflejos de la luz en el agua y los colores de la misma ya que le dan una belleza particular a la escena; las siluetas a contraluz contrastan y dramatizan, son las encargadas de transmitir cierto aire nostálgico a toda la escena.</p>
<u>Codificación Escenográfica:</u>	
<p>Denotación: La fotografía se ambienta en una puesta de sol, un río que se pierde en el horizonte cubre la mayor parte</p>	<p>Connotación: La soga atada a la muñeca del cadáver permite confirmar que el individuo fue privado de su libertad antes de</p>

<p>de la imagen, mientras que a la orilla del mismo se descubren las siluetas de algunas hierbas y un gran árbol con su reflejo en el agua delimita el horizonte de la imagen; éste árbol permite distinguir que la imagen no fue capturada cerca de una gran urbe, sino en un paraje aislado y semidesértico, pues a pesar del cauce del río al fondo no se distinguen grandes árboles, tan sólo pequeños matorrales de escasa frondosidad. El agua ocupa gran parte de la imagen y crea una encadenación sígnica ya que sobre ella se ubica el cuerpo sin vida.</p> <p>El cadáver viste como una persona promedio, con una camisa de manga corta y un pantalón cuyo color y material se pierde entre las sombras y el fondo del río, sin embargo, se alcanza a distinguir que alrededor de su muñeca cruza una soga que mantiene su brazo atravesado al dorso de su cuerpo.</p>	<p>ser asesinado. Pese a ello se humaniza, porque parece perderse entre los vívidos colores del atardecer y las siluetas de los árboles que lo alejan del bullicio de las grandes ciudades. Es un paisaje que incluso puede relajar, que se desconecta de lo grisáceo del concreto y envuelve los sentidos ante un paraje bucólico, ahí es donde el cadáver contrasta y rompe con la armonía, como un brutal recordatorio de una realidad que se ha vuelto cotidiana; y justo esta dualidad entre el contexto escénico y lo mórbido del motivo humano, dimensiona la imagen, es un sistema dialéctico que perturba, porque deja de manifiesto cómo se pierden los relatos idealizados de las comunidades rurales que tanto fomentaron las <i>tarjetas de vista</i> y los paisajistas del siglo pasado. Se pierde la belleza de esos escenarios ante una realidad que abruma, porque es en estos paisajes aislados donde la violencia se manifiesta en toda su crueldad. Son los espacios rurales, protagonistas de nuestra mitología histórica, los más afectados por esta guerra fomentada por el ansia de las dinámicas del capital.</p>
<p><u>Codificación Simbólica:</u></p>	
<p>Denotación: En esta fotografía destaca un símbolo arquetípico de esclavitud: la soga que ata las manos a la</p>	<p>Connotación: La soga que ata las manos a la espalda es la privación de la libertad por excelencia, sin embargo va más</p>

<p>espalda. También se hace presente el agua, con la peculiaridad que en ella se sumerge un cuerpo sin vida.</p>	<p>allá, porque el individuo aparece sin vida y por eso conmueve, porque hace que quien la contemple se percate que ese ser humano no pudo liberarse, permaneció privado del derecho que más conflictos ha causado a lo largo de la historia y perdió la batalla. Es un individuo que lo perdió todo.</p> <p>Los otros dos símbolos arquetípicos vienen ligados, es el agua como símbolo de vida y el cadáver como la muerte misma. Es la manifestación más clara de la dialéctica que acompaña toda la imagen: el mundo natural/la tragedia humana; lo bello/lo atroz; la vida/la muerte. Porque el agua ligada de forma universal con la vida es atravesada por un cuerpo que yace sin ella, parece arrastrarlo, ocultarlo, como una metáfora de que la vida ha de continuar pese a la brutalidad humana.</p>
--	---

<p align="center">Unidades Sintagmáticas / Elementos de la Lengua</p>	
<p align="center"><u>Formato:</u></p>	
<p><i>Denotación:</i> Apaisado</p>	<p><i>Connotación:</i> El uso de un formato apaisado se correlaciona con el paisajismo, un sistema externo o corriente fotográfica de la cual posee muchos elementos. Este formato permite situar al móvil principal dentro de un escenario dotado de mayores elementos compositivos.</p>

<u>Encuadre:</u>	
Denotación: Gran Plano General con Ángulo Picado	Connotación: En esta fotografía el plano utilizado va ligado de forma muy íntima con el formato apaisado, pues entre ambos consiguen expresar que el contexto parece superar al motivo principal de la imagen. Porque el individuo parece reducirse ante todos los elementos del escenario, los cuales al ubicarse dentro de la imagen son dotados de una relevancia mayor en términos compositivos. El ángulo de la imagen tan sólo contribuye a esta sensación, pues la cámara ubicada por encima del cuerpo sin vida funciona como un potente artilugio para exaltar la vulnerabilidad del individuo. Es el ser humano reducido y aplastado por el mundo exterior.
<u>Regla de los Tercios:</u>	
Denotación: El sujeto principal rompe con esta ley y se ubica en la parte inferior del centro de la imagen, sin embargo, el reflejo del árbol al fondo de la imagen se coloca en el punto número dos del <i>Diagrama 1</i> .	Connotación: La presencia-ausencia de esta ley permite entender que el escenario resulta de una composición natural, es decir, el árbol y su reflejo ubicados acorde a esta ley transmite la sensación de que son parte natural de la escena, y la ruptura del sujeto principal comunica exactamente lo opuesto, que ese cuerpo sin vida no pertenece a la escena natural, sino que fue añadido, es un elemento extranjero, ajeno al paisaje, por

	eso no corresponde con las reglas clásicas de composición, puesto que busca incomodar y exaltar la idea de que no debería estar ahí. Su muerte no fue natural.
<u>Ley del Horizonte:</u>	
Denotación: La fotografía es dividida con claridad por una línea horizontal que diferencia entre el cielo y la tierra, sin embargo, Fernando Brito no hace que esta línea se ajuste con exactitud a la división imaginaria de los tercios y la ubica por arriba de la línea uno propuesta en el <i>Diagrama 2</i> .	Connotación: Creo que hacer una división tan clara responde a una necesidad expresiva ligada a una asociación cultural que distingue entre lo divino y lo terrenal, que para no caer en connotaciones religiosas tomaremos como la división entre lo real y lo metafísico. Pues aquí el mundo abrume y llena el encuadre, dividir la imagen por encima de la línea designada por la ley del horizonte hacer ver que para el autor lo terrenal es más importante o al menos más relevante para este momento, porque la belleza de las nubes en el cielo pierden importancia ante los fuertes contrastes de la imagen ubicada por debajo de esta línea.
<u>Llenado del Encuadre:</u> No aplica.	
<u>El Fondo:</u>	
Denotación: Este elemento corresponde a la mayor parte del encuadre, pues son los elementos en segundo plano los que poseen la mayor cantidad de elementos comunicativos. Sin embargo, la imagen corta en la primer línea del horizonte y el reflejo del árbol, junto al punto de fuga del agua, acaban	Connotación: En esta fotografía el fondo es el elemento de mayor peso visual, pues así se requiere para poder comunicar que el motivo principal es una entidad vulnerable, que pierde su fuerza ante la magnitud de los elementos que los rodean. Es el fondo el que aporta las claves de esta

<p>en el punto dos de la regla de los tercios.</p>	<p>macabra dualidad entre la abrumante belleza del paisaje contra la tragedia humana. El fondo es lo natural, la vida expresada en los árboles, en el agua, en los majestuosos colores del cielo; el fondo se ve interrumpido por la crueldad del ser humano que cada vez se aleja más del mundo natural y se empeña en vincularse con ese lado bestial al que no le importa la vida con tal de obtener las satisfacciones materiales.</p>
<p><u>Ley de la Mirada:</u> No aplica.</p>	
<p><u>Marcos Dentro de Marcos:</u> No aplica.</p>	
<p><u>Equilibrio:</u></p>	
<p>Denotación: La fotografía se alinea en lo que corresponde a un eje horizontal que permite distinguir sin mayores complicaciones la parte superior de la inferior; en cuanto al eje vertical se vuelve discontinuo dado que un elemento colocado al centro y un vacío de elementos del lado izquierdo rompen con el equilibrio de la imagen.</p>	<p>Connotación: Como ya vimos en el apartado teórico una imagen bien equilibrada resultará cómoda para la vista y pasará desapercibida, la fuerza debe recaer en los elementos que fracturen la armonía de la estructura, es decir, que rompan las reglas. Si bien existe una estabilidad en el plano horizontal, este es importante pues permite definir dos de los elementos compositivos más importantes de la imagen, el cielo y lo terrenal. Una diferencia ya explicada que es esencial en la dialéctica de esta fotografía, por eso deben poder diferenciarse con claridad. Sin embargo, el eje vertical es el que desestabiliza, pues al seguir la dirección natural de lectura, nos encontramos con que la zona inferior izquierda, la cual suele</p>

	<p>poseer mayor peso visual se encuentra vacía, es el centro el que se llena y colma de sentido a la fotografía, porque es ahí donde se ubica el elemento de <i>tensión</i>, el cuerpo sin vida.</p>
<p><u>Tensión:</u></p>	
<p>Denotación: El motivo principal es el elemento que posee toda la fuerza de la tensión pues no se ubica dentro de la regla de los tercios que permitiría equilibrar la imagen, la rompe y se sitúa en medio. También las diagonales dadas por el cauce del río implican un segundo elemento en tensión.</p>	<p>Connotación: Acorde a la función de los elementos de tensión nos encontramos con que el cadáver los cumple a cabalidad, pues en un principio equilibra el plano horizontal, que dotado de potentes elementos visuales en la parte superior de la imagen la parte baja correría el riesgo de quedar vacía y tener una fotografía sin mayores implicaciones, sin embargo, en la imagen aparece un cuerpo sin vida que permite recorrer la imagen de la parte superior a la inferior sin dejar de encontrar elementos comunicantes. Y este mismo elemento de tensión rompe con el eje vertical y dice: “mírame, no debería estar aquí”, porque este pequeño desequilibrio permite inferir que ese elemento del plano compositivo es externo, una irregularidad que llama la atención y transforma por completo el mensaje, lo lleva de la belleza del mundo a la atrocidad de la especie humana. Por eso el elemento no puede, en esta imagen, ubicarse en el área de mayor peso visual, porque esa estabilidad supondría que es parte natural del paisaje, una cotidianidad más, situación que el autor busca romper, como si quisiera expresar que</p>

	este tipo de muertes no son ni deben ser jamás cosa de la vida diaria, sino una digresión de la misma.
<u>Fuerza de Atracción:</u>	
Denotación: Unidos por esta ley se divide la imagen en dos elementos, por un lado están las siluetas negras unidas en un mismo conjunto correspondiente al de la tierra, y por otro lado están los tonos amarillos y anaranjados que se unen en otro conjunto vinculado al cielo y los reflejos del agua.	Connotación: El primer conjunto de las siluetas a contraluz parece representar la tierra, delimita el espacio del suelo y contextualiza la imagen al mismo tiempo que contribuye a dramatizarla. Los altos contrastes funcionan como una forma de expresión subjetiva y apasionada del autor. Estos elementos se unen como si quisieran golpear y decir que la vida real, el mundo terrenal se vuelve así, brutal, oscuro y desigual. Sin embargo, a esta unión de elementos oscuros se contraponen los siempre bellos colores del atardecer, conglomerados en un mismo grupo donde se une el cielo y la tierra a través de los reflejos en el agua. Esta unión parece comunicar que esa belleza lumínica que parece trascendernos y colocarse más allá de nuestra realidad inmediata también se materializa, por eso la importancia del reflejo, como una forma de esperanza en el espacio terrenal, es la manifestación de otra oposición natural luz/oscuridad.
<u>Color:</u>	
Denotación: Hay un predominio de cuatro colores con distintas gamas tonales,	Connotación: De izquierda a derecha hay un equilibrio en el uso de los colores

<p>el negro que se manifiesta en la mayor parte de la imagen y se contrasta con los tonos amarillos y naranjas, que a la vez encuentran su complementario natural, el azul.</p>	<p>complementarios. Los amarillos y naranjas se saturan, son colores muy vivos asociados con el sol, el día y por ende con emociones más alegres, es un gama tonal de optimismo, es la que se encarga de transmitir esperanza en la fotografía, porque pese a estar recluida en una esquina y perezca obligada a ceder a la noche se mantiene ahí, presente, inyectando luz y belleza a la composición. Sin embargo, esta esperanza se diluye ante los azules que parecen comunicar soledad y tristeza, la dicotomía misma de toda vida humana. Sobre ellos aparece un mórbido color negro muy contrastado que rodea el plano terrenal, los colores parecen escenificar por sí mismo la eterna lucha entre el bien y el mal, entre la belleza y el horror, entre la luz y la oscuridad.</p>
---	---

Escala y Dimensión:

<p>Denotación: Los elementos del entorno disminuyen su tamaño, de forma que crean un marco alrededor del cuerpo sin vida ubicado en el primer plano, el cual en relación con el resto y por su tamaño se presenta como el elemento más grande y más próximo.</p> <p>Para dimensionar los objetos dentro del plano se utiliza el contorno del río que es una línea curva natural que encuentra su punto de fuga y se pierde al fondo de la imagen. En la fotografía no hay líneas rectas bien definidas con las cuales se pueda jugar,</p>	<p>Connotación: En esta fotografía al colocar en primer plano el cuerpo sin vida y dejarlo enmarcado por el resto de los elementos se consigue intensificar la sensación de que el entorno es abrumante para el individuo.</p> <p>El punto de fuga permite intensificar la sensación de que el cuerpo está en movimiento, que el río como la vida lo arrastra, pues su cause continúa, no puede detenerse. Es como si el mismo mundo quisiera arrastrar la violencia de la escena y hacer que se perdiera en esa prolongación</p>
--	--

<p>sin embargo, el contorno del agua permite establecer los diferentes planos dimensionales, pues por la perspectiva el cause del río se pierde en el horizonte y esto permite entender que la imagen se prolonga hasta el infinito.</p>	<p>dirigida al infinito. Una vez más prevalece esa sensación de esperanza, de que el mismo movimiento de la historia habrá de encontrar su apaciguamiento; sin embargo, confluye otra emoción, la de los cuerpos anónimos, la del olvido, por eso se mantiene en el primer plano y no se utilizó una perspectiva distinta que permitiera que el cuerpo sin vida se empequeñciera en el segundo o tercer plano, porque se debe mantener ahí presente en la realidad inmediata, evitar que sea arrastrado por el olvido, es un ser humano víctima de las condiciones histórico-materiales de su entorno, un ser humano condenado al olvido por las peripecias de la <i>muerte anónima</i>. Ahí la perspectiva funciona como figura contestataria, capaz de demostrar que pese al entorno, esa es una realidad presente que no puede ni debe ser negada.</p>
<p><u>Enfoque y Profundidad de Campo:</u></p>	
<p>Denotación: Gran profundidad de campo, todos los elementos se encuentran enfocados. Esto nos habla de un diafragma cerrada.</p>	<p>Connotación: El resto de los elementos del análisis han permitido esclarecer porque en esta imagen era imposible usar una profundidad de campo limitada, pues eso hubiera transformado el mensaje por completo. En esta fotografía el fondo es tan importante como el primer plano, no es sólo el contexto, sino el elemento que lo dota de sentido. La nitidez de toda la imagen rectifica esta posición porque permite inferir que tanto el motivo</p>

	principal como el resto de los elementos están en igualdad de condiciones, no se busca esconder nada, sino mostrar el mundo en un acto de humanización del cuerpo sin vida. Aquí la profundidad de campo permite explorar el discurso dialéctico entablado por Fernando Brito, permite englobar un mundo complejo donde desde el primer hasta el último plano corresponden a una misma realidad llena de matices y contradicciones.
<u>Velocidad:</u>	
Denotación: Se utilizó una velocidad intermedia, dado que no es un río muy caudaloso y la apertura cerrada exigía este tipo de velocidad.	Connotación: La velocidad de obturación dota de claridad en el discurso comunicacional de la fotografía. Permite apreciar el detalle del cuerpo sin vida ni movimiento, y las pequeñas ondulaciones del agua del río. Es la extracción de ese instante mínimo expuesto a la eternidad mecánica.

Sistema
La fotografía se desenvuelve en varios sistemas con los cuales comparte elementos en común.
<u>Géneros fotoperiodísticos:</u>
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Fotografía de nota roja:</i> Con la nota roja comparte – aunque se disuelva con el fondo – la brutalidad del hecho en sí mismo y lo mórbido como gancho que atrape al lector. - <i>Fotonoticia:</i> Como fotonoticia porque aborda un hecho noticioso concreto englobado en una realidad mucho más compleja. Es la muerte que impacta e ilustra un suceso actual y de importancia social.

Corrientes fotográficas:

- *Pictorialismo*: Hay un predominio de lo bello, pese al carácter mórbido del tema, éste es contextualizado por un escenario que claramente busca enfatizar la belleza de los elementos compositivos, lo sublime del mundo.

- *Paisajismo*: Uno de los elementos narrativos más importantes de la fotografía es justamente éste que intenta describir y resaltar los detalles del mundo sin la mano del hombre. La gran profundidad de campo, el encuadre amplio son elementos clásicos para relatar la belleza del mundo natural.

Punctum

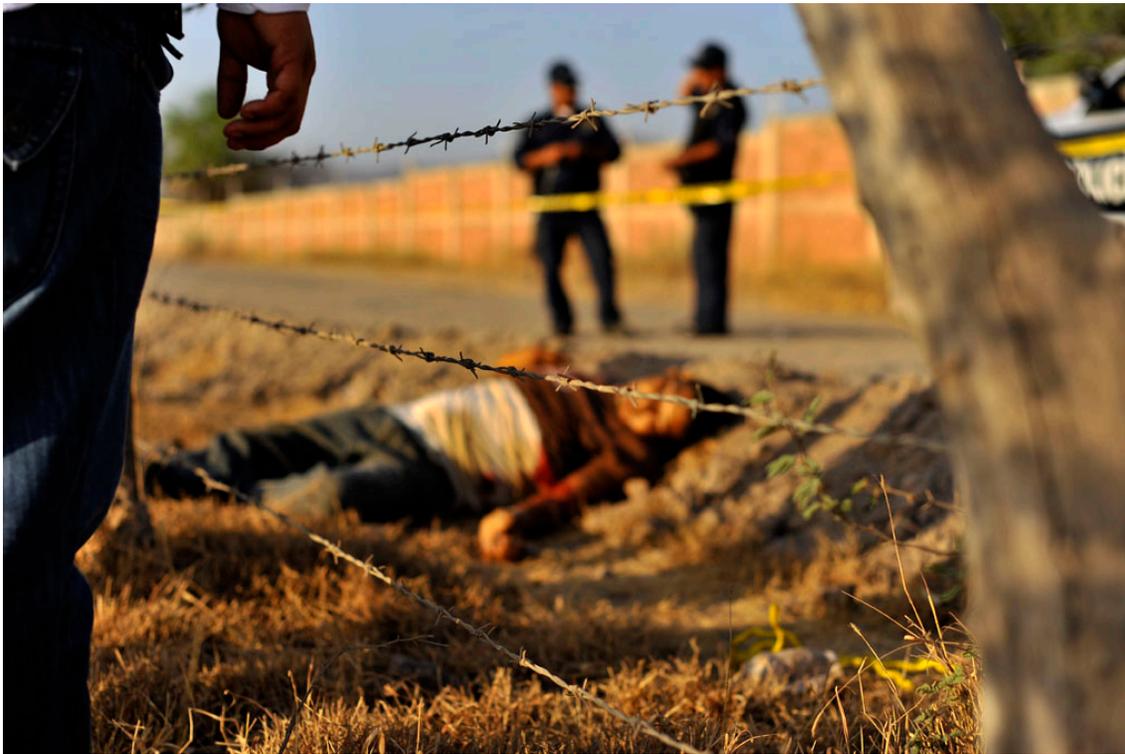
Denotación: La sogá que ata las manos.

Connotación: El punctum, como una exteriorización de mi subjetividad, lo encuentro en la sogá que ata la muñeca del cuerpo sin vida, porque ese elemento termina por englobar todo el discurso de la fotografía, es el elemento que intensifica la idea de un mundo que aprisiona y acota nuestra libertad. El individuo no pudo escapar, el individuo no tuvo una muerte natural como el entorno que lo rodea, la sogá es el testigo que confirma que fue una muerte forzada.

Connotación General del Sintagma

Esta imagen presenta una peculiar y al mismo tiempo brutal dicotomía, dada entre la belleza que abrumba y seduce, pero al mismo tiempo es atravesada por la tragedia. Todos los elementos parecen conjugarse para transmitir este mismo mensaje en el que la belleza del mundo natural debe ceder el paso a la bestialidad del ser humano, a unas formas de violencia presentes en un cuerpo que no sólo yace sin vida sino que da muestras de haber sido privado de su libertad, consecuencia de un fenómeno social que hizo de la muerte y la violencia una cotidianidad. Sin embargo, esta imagen busca romper con esta normalización de la muerte

anónima. La belleza funciona como un homenaje a la víctima, como una forma de expresar que no es uno más, y pese a la brutalidad de su deceso la imagen quiere dignificar el final; porque fue un ser humano que vivió, tenía familia, amigos, conocidos y por eso su muerte no puede ser entendida como un estrago colateral más, porque no es normal y eso es algo que busca enfatizar la fotografía. Por eso todo su lenguaje se dirige a resaltar y encuadrar los elementos del paisaje natural según las reglas de composición, para romperlas con el cuerpo sin vida y exaltar, denunciar que no debería estar ahí. Pese a la fatalidad la imagen también consigue dar esperanza, su misma armonía estética lo logra, porque pese a los tonos oscuros y lúgubres, aún hay luz, el cauce del río prosigue como los días, por eso aunque el cuerpo aparezca ahí como un recordatorio fúnebre, los cielos se entintan de vida y de cierta pasividad, incluso tranquilidad, una dualidad de emociones con las que Fernando Brito logra abrir un espacio para reflexionar y cuestionar la “normalidad” de nuestra realidad.



4.2.2 Imagen Dos

Sintagma

Figura 2. Esta imagen Fernando Brito no pertenece a su aclamada serie y lleva por título “Muerto en Ejido Plan de Oriente”, es del año 2011 y fue encontrada con el siguiente pie de foto: “Una persona amanecio (sic)

muerta en el Ejido Plan de Oriente, a un costado del camino que va a San Antonio, a 50 metros de la carretera a Sanalona, el reporte fue hecho a las 6:16 am, elementos de la policía municipal arribaron al lugar para delimitar el área que se encontraba a un lado de la Hacienda El Paraíso, en el lugar se encontraron siete casquillos de 38 super (sic).

Significado y Significante	
<u>Codificación Gestual</u>	
<p>Denotación: Existen cuatro elementos humanos, en primer plano se aprecia parte de las piernas y una mano que cae. En segundo plano se ubica un cuerpo tendido en el suelo y en el tercer plano aparecen dos hombres uniformados que conversan entre ellos, pese al desenfoque se alcanza a apreciar que uno tiene sus manos cruzadas y el otro se lleva una al cuello.</p>	<p>Connotación: El primer plano connota algo de tensión, la mano se observa rígida, sin embargo, su mayor aportación es direccional pues permite establecer la posición del personaje y deducir que mira el cuerpo sin vida. El segundo plano, recostado en el suelo con la cabeza inclinada a un lado como si durmiera, hay cierta pasividad en su posición, pese a las manchas rojas que delatan el carácter violento de su muerte. El tercer plano es el que aporta más elementos al mensaje pues devela a dos oficiales de policía que conversan con indiferencia hacia el cuerpo sin vida, su gestualidad revela que no sienten la mínima incomodidad por el escenario macabro que se les presenta.</p>
<u>Codificación Lumínica</u>	
<p>Denotación: La escena es iluminada con luz natural, tonos anaranjados y sombras largas. Con relación a la cámara, es una luz en <i>split</i> que ensombrece la mano del primer plano y golpea directo el rostro del cadáver, al tiempo que genera sombras de 90° de todos los objetos,</p>	<p>Connotación: La orientación de las sombras y sus matices naranjas permiten deducir que la fotografía fue tomada durante el atardecer.</p>

Codificación Escenográfica:

Denotación: En la fotografía, ambientada en un atardecer, destacan algunos elementos clave para contextualizarla: El alambre de púas es sostenido por el tronco de madera ubicado en la parte derecha de la imagen; detrás de esto, sobre la hierba seca, yace el cuerpo difuminado por la poca profundidad de campo. Se puede observar el cordón policial que se pierde en el horizonte, y un poco más al fondo la calle de asfalto, seguida de una barda de tabiques.

En la esquina superior derecha, justo en el pequeño hueco creado entre el marco de la imagen y el tronco de madera destaca lo que parece ser parte de una camioneta de policía.

El hombre en primer plano viste pantalón de mezclilla y camisa blanca, el cadáver pertenece a un hombre joven vestido de civil y al fondo los otros dos personajes con la misma ropa azul marino que contribuye a precisar la idea de que están uniformados.

Connotación: Los elementos permiten identificar que se trata de una escena de crimen, el cordón policial, la patrulla y los dos oficiales uniformados al fondo corroboran que la imagen se después de la llegada de las fuerzas policíacas. El alambre de púas adherido al tronco y el pasto seco invitan a creer que se ubican en una zona rural. Se deduce que el hombre en el primer plano no es un policía, pues tiene la oportunidad de vestir de mezclilla y usar una camisa blanca.

En esta fotografía, como en casi todas las de Fernando Brito, el escenario es una parte fundamental del mensaje, porque sus elementos no sólo ayudan a contextualizar el sentido principal, no es sólo la pérdida de la vida, en esta imagen queda de manifiesto la indiferencia de los uniformados, quienes en sus gestos dejan en claro lo que ya tanto se ha nombrado, la muerte anónima como un elemento más de la cotidianidad. La cinta ya por sí misma acota, marca la presencia de una entidad superior que designa y condena al muerto, la cinta como un estigma que atraviesa el plano de los vivos y acompañará al difunto para siempre. La cinta paralela a la púa que merma a la sociedad, el dolor escenificado.

La composición se vuelve brillante

	<p>porque exhibe a la sociedad que contempla indiferente a los muertos y los ubica en segundo plano, prefiere mantenerlos fuera de foco en el anonimato, cercados por el dolor y la autoridad abúlica.</p>
<p><u>Codificación Simbólica:</u></p>	
<p>Denotación: Los policías como un símbolo de autoridad y las púas como una representación física del dolor.</p>	<p>Connotación: Se vuelve interesante que los policías se mantengan al fondo desenfocados, es como una forma de volverlos también a ellos anónimos o de intentar hacer de su presencia una autoridad superior, ubicada por encima del cadáver, la perspectiva no es gratuita, ellos están por encima del muerto, ellos determinan su delito y los estigmas con los que habrá de cargar su ataúd, aunque no exista una investigación previa.</p> <p style="padding-left: 40px;">Las púas están enfocadas y atraviesan toda la imagen, como una presencia que materializa el dolor de la propia víctima y de la sociedad, que prefiere evitarlos y dejarlos así, fuera de foco, acordonados la cinta policiaca.</p>

<p>Unidades Sintagmáticas / Elementos de la Lengua</p>	
<p><u>Formato:</u></p>	
<p>Denotación: Apaisado</p>	<p>Connotación: El formato horizontal empleado en la imagen permite dimensionar el contexto en el que se encuentra el cuerpo y a partir de ello</p>

	contribuir con distintos elementos que complejicen el mensaje.
<u>Encuadre:</u>	
Denotación: Plano General con Ángulo Rasante.	Connotación: El uso de este encuadre permite situar al cuerpo sin vida justo en medio de un conjunto de elementos que parecen condenarlo, sin embargo, no es tan amplio como para aislarlo, tan sólo lo suficiente para mostrarlo completo y expresar que ahí está, desenfocado, pero presente dentro de un todo heteróclito mucho más complejo
<u>Regla de los Tercios:</u>	
Denotación: El cuerpo sin vida es el único elemento que cruza con alguna intersección de la división imaginaria, sus piernas inician en la intersección número tres del <i>Diagrama 1</i> , y su rostro termina posicionado en el centro de la composición.	Connotación: Hay una ruptura con esta regla de la fotografía, ateniéndose a la idea de que cuando los motivos principales de la composición se ubican en el centro la imagen se vuelve muy convencional e incluso poco natural, nos encontramos con uno de los posibles móviles que dotan de sentido a la imagen. Porque así como una imagen compuesta hacia el centro se vuelve artificial la duda correspondiente sería ¿qué puede tener de natural un cuerpo tirado en la carretera? Supongo que funciona en dos sentidos, por un lado, así como comúnmente se tiene la creencia de que las fotografías compuestas hacia el centro poseen mayor fuerza (aunque cómo se demostró esto no es cierto, puesto que la mirada tiende a buscar

	<p>las intersecciones marcadas por la Regla de Los Tercios), también existe un valor socialmente construido que habla de la normalización de los muertos. La imagen parece componerse para evidenciar la posición que asume la sociedad respecto al fenómeno. Por eso carga sus elementos al centro, como una forma de caer en lo convencional, en lo normal y socialmente entendido, sin embargo, emerge un discurso dialéctico porque los elementos en cuestión nada pueden tener de natural, es un cuerpo sin vida abandonado en medio de una carretera.</p>
<p><u>Ley del Horizonte:</u> No aplica.</p>	
<p><u>Llenado del Encuadre:</u> No aplica.</p>	
<p><u>El Fondo:</u></p>	
<p><i>Denotación:</i> Al fondo se encuentra el cuerpo, la barda de tabiques, el cordón policial y el par de personas uniformadas.</p>	<p><i>Connotación:</i> En esta imagen son los elementos en segundo y tercer plano los que poseen el mayor valor comunicativo, estos le permiten el lector detectar que se trata de una escena del crimen. El cadáver parece esconderse en el desenfoco y los colores del fondo, al tiempo que es velado por un par de policías indiferentes, quienes se limitan a cercarlo y parecen condenarlo, una representación visual de cómo la sociedad habrá de prejuzgar al muerto, sin cuestionar ni intentar comprender las condiciones reales por las cuales llegó ahí, es la condena que lo vuelve anónimo.</p>

<u>Ley de la Mirada:</u> No aplica.	
<u>Marcos Dentro de Marcos:</u>	
<p>Denotación: El tronco y la pierna del primer plano enmarcan la imagen y dirigen la atención hacia el centro.</p>	<p>Connotación: El marco está compuesto por dos elementos particulares, del lado izquierdo está la pierna y la mano de un personaje que parece observar el cuerpo, para mí representa a la sociedad en su conjunto que parece observar esta guerra desde el exterior del cerco criminal y el policial, la sociedad que decide mantenerse al margen, muchas veces limitándose a juzgar, pero que contempla fascinada los cuerpos muertos y desmembrados, con la angustia que nace de la idea de no querer convertirse en uno más de ellos. Es la sociedad que prefiere mirar con morbo, de cerquita pero con los rostros desenfocados, en un intento por esquivar la realidad, presente y lacerante, que no debe volverse cotidiana porque no es natural. Del otro lado está el poste de madera que sirve para sostener la reja de púas, el poste desenfocado sujeta las espinas metálicas que a través del plano bidimensional atraviesan el rostro del cuerpo sin vida, la púa como sinónimo del estigma social con el cargan los muertos después de muertos.</p> <p>Los dos elementos del margen funcionan además para canalizar la mirada hacia el centro, indican el camino que deben seguir los ojos.</p>

<u>Equilibrio:</u>	
<p>Denotación: La imagen queda bien dividida en lo que respecta al eje horizontal pues ubica a los policías por encima de éste y al cuerpo sin vida por debajo. El eje vertical, por otro lado, atraviesa tanto a los policías como al cadáver, dado que ambos se ubican al centro. Al mismo tiempo, establece al sujeto en primer plano del lado izquierdo y el tronco del derecho del eje vertical.</p>	<p>Connotación: Situar a los elementos en relación al eje horizontal permite identificar una relación jerárquica, pues arriba se sitúan los uniformados, la autoridad que se presenta con manifiesta antipatía por el suceso, situación que se acoplaba con facilidad a la indiferencia con que las instituciones estatales se aproximan al fenómeno. Debajo está el cuerpo sin vida, la víctima/culpable, a merced de los designios de una autoridad que por su más alta posición jerárquica habrá de determinar las condiciones de su muerte pese al manifiesto desinterés mostrado hacia él.</p> <p style="text-align: center;">Ubicar a dichos elementos al centro, alejados de las intersecciones que cargan con la mayor fuerza visual parece funcionar como si se quisiese crear un equilibrio artificial o superficial, situación que termina por desbalancear la imagen y hacer de estos los elementos en tensión.</p>
<u>Tensión:</u>	
<p>Denotación: Tanto el cadáver como los policías poseen toda la fuerza de la tensión pues no se ubican dentro de la regla de los tercios que permitiría equilibrar la imagen, sino que rompen con esta y se sitúan al centro. De igual forma, las púas orientadas en una diagonal se ubican como otro de los elementos en tensión.</p>	<p>Connotación: La fotografía aunque equilibrada en su eje horizontal (arriba-abajo), no consigue hacer lo mismo en el vertical dado que toda la fuerza compositiva recae en el centro, el resto de los elementos, aunque dotados de sentido, tan sólo enmarcan una escena que complejiza su sentido a través de la ruptura de las reglas y ubicándose al</p>

	<p>centro, porque se sitúa desde la perspectiva idiosincrática de la sociedad, desde lo convencional que por desgracia ha hecho de la muerte algo cotidiano, es una forma de mostrarle al público que esa apatía no puede volverse cotidiana, Fernando Brito logra hacer de los convencionalismos una forma de subversión.</p>
<p><u>Fuerza de Atracción:</u></p>	
<p>Denotación: Esta ley permite la unión entre los dos elementos uniformados de azul al fondo del plano compositivo y la segunda sociedad correspondería a la formada por los tonos naranjas que prevalecen en la imagen y hacen que el cuerpo sin vida se funda con el suelo y el muro del cuarto plano.</p>	<p>Connotación: La unión del cadáver con el resto de los elementos se da a través del color, que parece fundirlos en una misma unidad capaz de transmitir cierta pasividad y una vez más me remite a la idea de que la imagen pasiva se refiere a la mirada social de querer negar lo que está ahí, de disolverlo y se volverlo uno con el resto del entorno. Es la negación del conflicto a través de su recurrente presencia.</p> <p>Las otras unidades que se funden en una sola gracias a su color y en respuesta a esta ley, son los dos policías uniformados, quienes vienen a configurar la idea de una misma autoridad que sobresale al contexto social.</p>
<p><u>Color:</u></p>	
<p>Denotación: Hay un predominio de tonos anaranjados, contrastados con el oscuro de los uniformados y el personaje del primer plano.</p>	<p>Connotación: El naranja de la imagen me transmite una unidad del mensaje, encuentro cierta armonía por la asociación que se hace de este color con el sol, el calor y la luz del día, asociaciones emocionales que</p>

	<p>contrastan con el carácter dramático de la fotografía. La luz y el sol asociados con la vida iluminan una muerte cruel y prematura.</p>
<p><u>Escala y Dimensión:</u></p>	
<p>Denotación: La ubicación de los distintos planos permite ubicarlos en el espacio bidimensional, en el primer plano y otorgándole una mayor importancia está la pierna y la mano del hombre; en el segundo plano se ubica el cuerpo sin vida, como un punto intermedio para hacer llegar al tercer plano donde los dos policías reducen su tamaño, peor se posicionan por encima de los otros elementos.</p> <p>La perspectiva está dada por las líneas recta que si bien no encuentran su punto de fuga hacia un lugar concreto de la imagen, si se mantienen paralelas hasta salir por el lado izquierdo de la fotografía, en una idea de continuidad conjunta</p>	<p>Connotación: La escala en esta composición permite apreciar la idea de que el primer plano, el elemento “más grande” siempre busca situarse como el punto de vista del espectador, el que oculta todos sus rasgos para identificarse con quien contempla la imagen, el que juzga desde el borde y tan sólo mira sin participar, la perspectiva permite este juego donde este primer plano funge como el vínculo de una alegoría del público que mira al cuerpo sin vida y a una autoridad ausente e indiferente.</p> <p>Con los policías en el tercer plano, pese a que son los elementos más pequeños la perspectiva del plano compositivo los dota de una sensación de omnipresencia. El juego visual les “respeta” su jerarquía y los coloca por encima del cuerpo sin vida y de quien lo contempla; sin embargo, esta autoridad se merma por su gestualidad, donde parecen distraídos e incluso apáticos con respecto a la escena del crimen, un claro empalme con las actitudes que suelen tener en el plano de lo real. En medio se ubica el cadáver, el cual sin vida y cercado, queda a merced de los observadores que juzgan y de la autoridad apática.</p>

<u>Enfoque y Profundidad de Campo:</u>	
<p>Denotación: Poca profundidad de campo, el foco se coloca tan sólo en el primer plano de la imagen y desvanece el resto de los elementos de la fotografía. A partir de esto se deduce que se obtuvo con un diafragma muy abierto.</p>	<p>Connotación: La omisión de los rostros en toda la fotografía parece responder a la idea del anonimato, quiere que el espectador se ubique en la posición del elemento en el primer plano y él mismo ponga los rostros. El uso de una corta profundidad de campo en esta fotografía facilita la metáfora que evidencia los discursos sociales que se tejen alrededor de las muertes violentas, porque el muerto oculta su rostro para no ser nadie y al mismo tiempo ser todos, es esa presencia que lastima a una sociedad tan atormentada por el fenómeno, que ha preferido mantenerse al margen de éste, desenfocan sus rostros para fundirse con el resto del ambiente, para desaparecer y fingir indiferencia, cierran los ojos ante el problema y haciendo de éste algo normal dentro de la cotidianidad, mientras la autoridad traza sus propios cercos y se desliga del problema.</p>
<u>Velocidad:</u>	
<p>Denotación: Se utilizó una velocidad intermedia, pues no hay elementos en movimiento que necesitarán ser congelados.</p>	<p>Connotación: La alta velocidad de obturación permitió capturar con claridad los gestos que realizaban los elementos vivos en ese momento y con esto facilitar el mensaje ya deshebrado.</p>

Sistema

La fotografía se desenvuelve en varios sistemas con los cuales comparte elementos en común.

Géneros fotoperiodísticos:

- *Fotografía de nota roja:* Con la nota roja comparte – aunque se disuelva con el fondo – la brutalidad del hecho en sí mismo y lo mórbido como gancho que atrape al lector.

- *Fotonoticia:* Como fotonoticia porque aborda un hecho noticioso concreto englobado en una realidad mucho más compleja. Es la muerte que impacta e ilustra un suceso actual y de importancia social.

Corrientes fotográficas:

- *Documentalismo:* La fotografía busca describir un preciso momento del mundo real y construye la imagen a partir de un suceso real que tiene un impacto social. Es la búsqueda por retratar la muerte y la violencia que azota a México durante este concreto periodo de tiempo e incluso la imagen va más allá, porque consigue metaforizar a dos de los eslabones del conflicto, a la sociedad observadora y a la autoridad indiferente.

- *Nuevo Realismo:* La fotografía posee algo de nuevo realismo al centrarse en las púas metálicas y busca la estética de este elemento trivial, en su composición queda manifiesta la decadencia de la cultura y algo de desesperación al colocar al centro de un paraje desolado un cuerpo sin vida. Es la idea del desecho para repensar la importancia de lo real.

Punctum

Denotación: Encuentro el punctum en los dos policías que se mantienen fuera de foco.

Connotación: Los policías son quienes permiten dimensionar la fotografía, representan a la autoridad mexicana y lo hacen con una precisión pasmosa, pues aparecen al margen, alejados de la escena mientras conversan con una gestualidad que delata su profunda indiferencia.

El cuerpo sin vida está ahí frente a ellos y no lo miran, no entran en *shock* ante la

brutalidad del hecho, prefieren aislarse para platicar como si se tratara de “cualquier otro día en la oficina”. Eso es lo que duele, hiere y perturba hasta volver tangible una duda: ¿en qué momento la muerte violenta alcanzó este nivel de cotidianidad?

Connotación General del Sintagma

La imagen se vuelve una alegoría, más que del conflicto en sí, de las posiciones asumidas tanto por la autoridad como por la sociedad con respecto de éste. El primer plano consigue hacer que el espectador se sienta parte de la imagen, le permite asumir esa posición para a partir de ello perturbarse y reflexionar. Porque no se puede normalizar un fenómeno así, pese a ello la misma sociedad traza bardas y lacera con prejuicios y estigmas que se clavan como púas sobre el rostro de fallecidos, a los cuales se les ha negado el derecho de réplica. Eso queda de manifiesto en esta fotografía que se comporta como la sociedad y desenfoca el rostro del cuerpo sin vida para volverlo anónimo, parecieran querer difuminarlo con el entorno para negar su existencia mientras al fondo la autoridad se deslinda, traza el perímetro policiaco y se mantiene indiferente, como si fuera culpa del cadáver, como si fuera uno más. La fotografía vuelve explícita la idea de que la mexicanidad ha hecho de la muerte y la violencia algo cotidiano, el cuerpo sin vida queda en medio y sin derecho de réplica. Aquí debo repetir la duda que me salta cuando observo la fotografía: ¿en qué momento la muerte violenta alcanzó este nivel de cotidianidad? La imagen abre ese espacio de reflexión, por la “naturalidad” de los elementos presentes, sin embargo, es obvio que ahí hay un cuerpo sin vida, un ser humano violentado y eso jamás será algo que se pueda “normalizar”.

4.3 Bernandino Hernández y la crudeza visual

Fotoperiodista acapulqueño colaborador de *Associated Press*, *Proceso*, *Cuartoscuro*, *La Jornada* y el periódico *El Sur*. Convertido ya en un icono de la cultura acapulqueña, Bernandino se inició como aprendiz de la profesión a los quince años y desde entonces se especializó en trabajar la pobreza y la violencia que desde hace algunos años ha explotado en el estado de Guerrero. Su trabajo ha trascendido los periódicos y es exhibido alrededor del mundo (Anza, 2016).

4.3.1 Imagen Uno

Sintagma

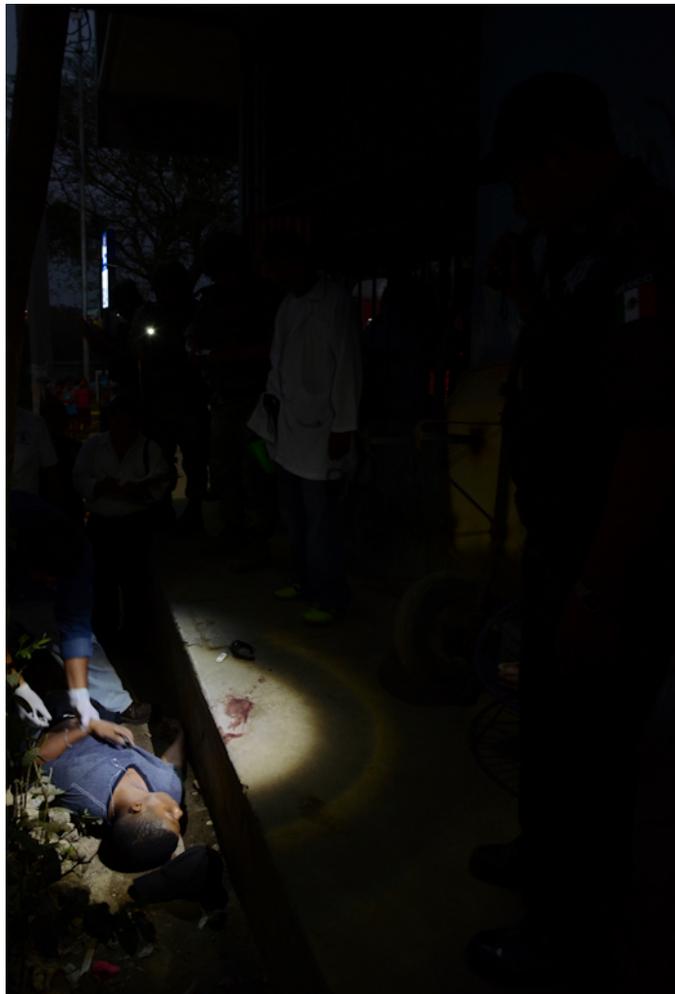


Figura 3. Esta fotografía de Bernandino Hernández, fue tomada en Acapulco, Guerrero y publicada por *Cuartoscuro* el primero de mayo de 2013, con el siguiente pie de foto: “Un hombre de aproximadamente 25 años de edad murió al recibir varios impactos de bala en la calle Veladero, de la colonia José López Portillo”.

Significado y Significante	
<u>Codificación Gestual</u>	
<i>Denotación:</i> Aquí lo gestual se limita a una acción muy concreta, unas manos que tocan el cuerpo sin vida de un hombre joven.	<i>Connotación:</i> Se ausenta el rostro de quien lo mueve, se aprecia cierta delicadeza en los movimientos, hay un respeto por el cuerpo sin vida.
<u>Codificación Lumínica</u>	
<i>Denotación:</i> En la escena hay un predominio de la ausencia de luz, dado que ésta es de origen artificial y se focaliza en un punto muy concreto de la fotografía. Desde un ángulo cenital traza una diagonal e ilumina la mitad del cuerpo y las manos de algún hombre.	<i>Connotación:</i> La luz es el elemento que aísla al sujeto del entorno, el resto en tinieblas pierde su importancia y en la fotografía la iluminación causa que sólo importe el muerto. Una sensación extraña porque la imagen dirige las miradas y te obliga a verlo, es inevitable y por ello incomoda. Es una estocada de realidad sin aderezos.
<u>Codificación Escenográfica:</u>	
<i>Denotación:</i> Hay muy poco detalle en las sombras, se aprecia el relieve de algunas ramas de árboles, la luz de algún anuncio y lo que parece ser una bata; sin embargo, lo realmente significativo es ese pequeño espacio de luz, donde el cuerpo de un hombre se ubica en el suelo. Por un lado una mancha de sangre, un reloj y un encendedor, mientras unas manos enguantadas tocan el cadáver. El resto de la escena está compuesta por un alto contraste utilizado para omitir el resto de los elementos de la escena.	<i>Connotación:</i> Bernardino Hernández hace una omisión brutal del resto de los elementos escenográficos, pues forzada la exposición de la imagen a través de un procedimiento digital se distingue al oficial de policía que sostiene la lámpara, al perito que toca el cuerpo, otro toma notas y un tercero con bata blanca que contempla al muerto. Detrás aparecen tres soldados al fondo, el primero observa lo que parece ser una cámara fotográfica, el segundo apunta con una lámpara el cadáver y un tercero, indiferente, dirige la mirada a otro sitio. Más

	<p>al fondo se distingue a los transeúntes, quienes observan la escena desde lejos. En la escena también se omite que el suceso parece transcurrir en la calle, afuera de una casa habitación, con un sillón común de la zona, una carretilla y ventanas con herrería de protección.</p> <p>La omisión de todos esos elementos connota una abrumadora soledad en la escena, porque la fotografía es oscurecida casi en su totalidad y el cadáver sobre el suelo de concreto aparece como el único elemento visible en la composición; es una forma de intensificar la sensación de vacío y obligar silenciar el escenario en su conjunto. Al fondo se aprecian las luces de la ciudad, el cuerpo sin vida está en medio de la urbanidad o de ese espacio construido por el ser humano como muestra de nuestra civilidad y de nuestro progreso como especie, pese a ello la violencia y la crueldad se mantienen constantes, ahí el punto de reflexión de la fotografía, porque de inmediato centra la atención en un solo punto de la escena.</p> <p>El resto, la urbanidad como símbolo del progreso humano se pierde ante la brutal forma en como la imagen conduce y canaliza las miradas. La omisión del escenario transmite la intención de querer revalorizar al cuerpo sin vida, es dotarlo de una</p>
--	---

	importancia inusual, pues el resto de los elementos desaparecen y lo dejan como el único elemento principal.
<u>Codificación Simbólica:</u>	
Denotación: La sangre y el cuerpo como un mismo símbolo preconcebido.	<p>Connotación: La fotografía posee un mensaje muy concreto que se intensifica con la sangre y el cadáver conglomerados en un mismo significado: la muerte.</p> <p>La muerte como una presencia ineludible de nuestra contemporaneidad, no matiza los significados, la fotografía la vuelve presente, la señala y deja que los procesos interpretativos dimensionen a la misma. Es inevitable la comparación con el trabajo de Fernando Brito, porque Bernandino no esconde a la muerte nos obliga a observarla, la hace resaltar dentro de toda la estructura compositiva de su fotografía para que esta vez la sociedad, el público no pueda negar el hecho, en esta imagen no hay metáforas ni alegorías, sino un realismo brutal que de igual forma quema en la conciencia y lleva a reflexionar.</p>

Unidades Sintagmáticas / Elementos de la Lengua	
<u>Formato:</u>	
Denotación: Vertical.	Connotación: La verticalidad rompe con la idea del entorno significativo de los formatos apaisados, esta orientación del recorte refuerza la concentración del peso visual en un sólo sitio.

<u>Encuadre:</u>	
<p>Denotación: Plano General con Ángulo Picado.</p>	<p>Connotación: El uso de un encuadre abierto se liga con el uso de la verticalidad, pues si la toma fuese más cerrada se perdería la sensación de vacuidad que vuelve tan imponente a ésta fotografía. Aquí es la información que se pierde en las sombras y evoca un vacío, son los espacios oscuros de la fotografía los que le permiten trascender del plano informativo y la acercan a lo emocional. El vacío del plano visual genera un aire de soledad que conmueve y molesta por la forma en que la oscuridad aísla al individuo y te obliga a mirar.</p>
<u>Regla de los Tercios:</u>	
<p>Denotación: El peso visual responde a esta ley y se carga sobre el punto número tres del <i>Diagrama 1</i> y esta intersección coincide con la mancha de sangre.</p>	<p>Connotación: El uso de esta ley contribuye a focalizar el centro de atención de la fotografía, es el lugar donde por naturaleza descansa el ojo, entonces no es casualidad que toda la composición refuerce la iluminación tan focalizada, porque en esta fotografía el motivo principal se extrae del resto de la imagen que sólo funciona como un complemento para intensificar la sensación de vacío. La regla permite que al terminar el recorrido natural, los ojos se posen ahí, en el centro de atención, en el cuerpo sin vida cuya propia naturaleza ya intimida.</p>
<u>Ley del Horizonte:</u> No Aplica.	
<u>Llenado del Encuadre:</u> No Aplica.	

<u>El Fondo:</u>	
Denotación: El fondo son las sombras y algunas siluetas que delatan la urbanidad del escenario.	Connotación: El fondo, o la ausencia de éste dado la profundidad de las sombras, se traduce en soledad y vacío. Prevalece esta sensación como si no existiera nada más y te ves obligado a regresar siempre al cuerpo sin vida, porque la mirada intenta alejarse, sin embargo, la falta de elementos comunicantes en el fondo obliga a volver, hace de la imagen una estructura irritante y perturba, es la necesidad de huir que se desvanece en las sombras. Un paralelismo sombrío con la realidad que golpea a la sociedad con sus muertos y su violencia. Aquí se combate a la muerte anónima porque el cuerpo sin vida se manifiesta de forma clara, sin elementos que distraigan la mirada.
<u>Ley de la Mirada:</u> No Aplica.	
<u>Marcos Dentro de Marcos:</u> No Aplica.	
<u>Equilibrio:</u>	
Denotación: La fotografía está desequilibrada, con todo el peso visual colgado al lado inferior izquierdo de la fotografía.	Connotación: Una vez más la omisión de los elementos en el eje horizontal y vertical de la fotografía responde al interés de Bernardino de focalizar la atención.
<u>Tensión:</u>	
Denotación: El elemento en tensión es el cadáver, dado que rompe con el equilibrio de la fotografía. También la luz que traza una diagonal debe ser considerada como un segundo elemento de tensión, pues rompe la simetría de la imagen.	Connotación: El cadáver ubicado en el punto de mayor atracción visual desestabiliza la imagen, pues no existen elementos sobre ninguno de los otros ejes que compitan con el cuerpo sin vida, este es el elemento que rompe la estructura y atrae toda

	<p>la atención. Un sólo elemento capaz de comunicar un problema y luchar contra el anonimato de los muertos de esta “guerra”, porque la sociedad parece querer mantenerse indiferente, alejada del fenómeno y mantenerlo en ignorancia, sin embargo, esta imagen lo vuelve visible, lo muestra y dice: “aquí está, la gente sigue continúa siendo asesinada”. Desestabilizar la imagen a este nivel consigue evidenciar la violencia.</p>
<p><u>Fuerza de Atracción:</u></p>	
<p>Denotación: Todos los elementos ocultos en la sombra se conglomeran en un sólo componente de la estructura visual, en la oscuridad.</p>	<p>Connotación: Reunir a todos estos elementos de la escenografía de forma tal que se oculten en una misma tonalidad negra, es una forma de separar el contexto del individuo principal. Las sombras se agrupan, se aíslan y dejan de manifiesto el vacío producido por la ruptura del tejido social. La colectividad, el mundo externo deja de importar ante la brutalidad, consecuencia de la crisis de un sistema colapsado que ha privilegiado los intereses de consumo individuales antes de los valores de la comunidad. En la fotografía queda plasmado el individuo ajeno al mundo, que parece como consecuencia y no como causa.</p>
<p><u>Color:</u></p>	
<p>Denotación: El negro es el color predominante de casi toda la fotografía.</p>	<p>Connotación: El color negro o la ausencia del resto de los colores está vinculado, en la sociedad occidental, con el mal y la muerte. En la fotografía queda de</p>

	<p>manifiesto, dado el único elemento observable con claridad. El resto se ausenta en una densa oscuridad que incluso puede llegar a estremecer al tentar uno de los miedos más primitivos de la humanidad, la noche como símbolo de lo desconocido. Ahí hay algo, sin embargo, la mirada pese al esfuerzo no aprecia los detalles y la imaginación estalla en preguntas como una nube que se alza sobre el individuo sin vida. El negro funciona como una interrogante voluntaria que saca al cadáver de su anonimato y provoca incomodidad en el espectador, quien comienza a preguntar sobre la estructura ausentada en la oscuridad.</p>
<p style="text-align: center;"><u>Escala y Dimensión:</u></p> <p>No aplica puesto que al haber un solo plano iluminado es complicado darle una referencia tridimensional con el resto de su contexto.</p>	
<p style="text-align: center;"><u>Enfoque y Profundidad de Campo:</u></p>	
<p>Denotación: Los elementos poco iluminados al fondo permiten apreciar que existe poca profundidad de campo y se utilizó un diafragma intermedio para poder obtener detalle con tan poca luz.</p>	<p>Connotación: Una vez más, la intención es centrar la atención en un sólo punto, y limitar el plano enfocado permite hacerlo con mayor facilidad.</p>
<p style="text-align: center;"><u>Velocidad:</u></p>	
<p>Denotación: Se usó una velocidad intermedia, las manos que mueven al cadáver se ven ligeramente borrosas, sin embargo, el movimiento en general es congelado.</p>	<p>Connotación: Usar esta velocidad en esta situación en particular, en donde el cuerpo es movido, funciona como una forma de darle claridad, de hacer que el sujeto se vuelva nítido y comunique sin mayores complicaciones.</p>

Sistema

La fotografía se desenvuelve en varios sistemas con los cuales comparte elementos en común.

Géneros fotoperiodísticos:

- *Fotografía de nota roja:* Con la nota roja comparte, aunque se disuelva con el fondo, la brutalidad del hecho en sí mismo y lo mórbido como gancho que atrape al lector.

- *Fotonoticia:* Como fotonoticia porque aborda un hecho noticioso concreto englobado en una realidad mucho más compleja. Es la muerte que impacta e ilustra un suceso actual y de importancia social.

Corrientes fotográficas:

- *Documentalismo:* La fotografía busca describir un preciso momento del mundo real y construye la imagen a partir de un suceso real que tiene un impacto social. Es la búsqueda por retratar la muerte y la violencia que azota a México durante este concreto periodo de tiempo e incluso la imagen va más allá, porque consigue metaforizar a dos de los eslabones del conflicto, a la sociedad observadora y a la autoridad indiferente.

- *Nuevo Realismo:* El sujeto está en la calle e incluso puede mal entenderse como un mero desecho de esta “guerra” absurda. Es la decadencia del plantea, del sistema, de la humanidad misma que se manifiesta a través de formas tan brutales.

Punctum

Denotación: La mancha de sangre al lado del cadáver.

Connotación: Encuentro el punctum en la mancha porque ese elemento evidencia lo trágico de la escena, es el elemento que deja en claro cuales fueron las condiciones de la muerte del joven, ya no deja duda y lo ubica como una víctima más de la brutalidad del fenómeno que golpea a la nación mexicana, donde asesinar parece ser una acción cotidiana, donde las razones ya poco importan dada la facilidad con que se vincula

al narcotráfico y se le permite a las autoridades deslindarse de sus responsabilidades. La mancha de sangre perturba porque delata el hecho e impide que éste sea ignorado o entendido bajo otras circunstancias, ahí su capacidad de herir al espectador, de hacerlo participe de una realidad que golpea con una brutalidad inusitada a través de esta fotografía.

Connotación General del Sintagma

Esta imagen es esencial para apreciar los sesgos que impone el autor y refutar de una vez por todas la objetividad a la que creen debe aspirar el fotoperiodismo, puesto que sólo al forzar su exposición a través de un proceso digital es posible apreciar todos los detalles que se ocultan en la sombra y cambian por completo el sentido de la imagen, aquí el autor decide acotar la composición y canalizar toda la atención a un sólo sitio.

La composición total de esta fotografía parece funcionar para orientar la mirada a un punto específico del plano visual, las sombras ocultan muchos otros elementos que podrían volverse significantes, pese a ello, el autor los esconde, los oscurece para mantenerlos aislados de la idea principal que busca transmitir, el cuerpo sin vida que se niega a desaparecer con esa oscuridad simbólica y atemorizante. La fotografía hace todo para que las miradas se canalicen ahí, al cadáver que se quiere negar o incluso ocultar.

La imagen plantea dudas, construye alrededor del cuerpo un escenario invisible para interrogarlo, para hacer dudar de su naturalidad, porque la mancha de sangre lo delata, sin embargo, dice muy poco más. Es un acto que manifiesta la inconformidad con la forma en cómo se trabaja la muerte desde hace ya más de una década, porque esta fotografía no pasa desapercibida. Posee un carácter mórbido que permite dimensionalizar el hecho dada la incomodidad que genera, porque los ojos intentan huir sin embargo, es inevitable volver al cuerpo sin vida, es imposible no verlo, no centrarse en él y comenzar a preguntarse.

4.3.2 Imagen Dos

Sintagma

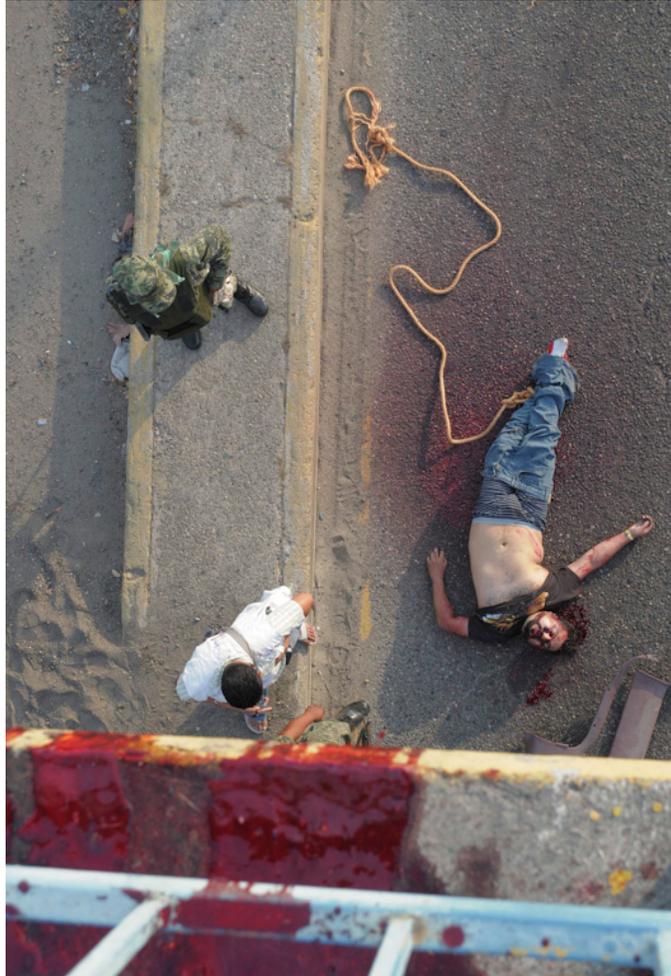


Figura 4. Esta fotografía de Bernardino Hernández, fue tomada el 9 de enero en Acapulco, Guerrero. Para su publicación en *Cuartoscuro* se incluyó el siguiente pie de imagen: “Los cadáveres de cuatro personas, una de ellas colgada de un puente peatonal, fueron encontrados en la colonia Benito Juárez. Según fuentes policiales, habían sido ‘levantados’ al salir de la discoteca Alebrije.”

Significado y Significante	
<u>Codificación Gestual</u>	
<p>Denotación: De los tres elementos que se aprecian con claridad en la fotografía se distingue que uno mira el cuerpo, con las manos en la cintura y la mirada fija. El otro personaje parece caminar para alejarse de la escena; mientras que el cuerpo luce tendido en el suelo de concreto, con los pies amarrados y los brazos sueltos.</p>	<p>Connotación: El soldado manifiesta su jerarquía con los pies firmes en el suelo y la mirada clavada en el cuerpo, es inevitable relacionarlo con la autoridad que mira los hechos desde lejos, con cierto desdén, porque incluso su postura delata cierta prepotencia. El civil, por otro lado, se aleja y prefiere desviar la mirada, fingir que no sucede nada, querer creer que la vida prosigue a través de la cultura <i>light</i> y los hábitos de consumo. Mientras tanto la víctima cae destrozada y sin vida, humillada con el pantalón debajo de la entrepierna. Deshumanizado por su postura casi cómica devela la brutalidad de su muerte.</p>
<u>Codificación Lumínica</u>	
<p>Denotación: La fotografía es iluminada de forma natural, con la luz solar que por el lado derecho de la imagen, desde un ángulo lateral que alarga las sombras.</p>	<p>Connotación: La ubicación de la iluminación permite inferir que la fotografía fue obtenida pasado el amanecer y antes de medio día.</p>
<u>Codificación Escenográfica:</u>	
<p>Denotación: La escena está compuesta por tres elementos vivos, el uniformado, el civil vestido de blanco y un tercer hombre del que sólo se puede ver un brazo y parte de las piernas. El cuarto personaje se encuentra sobre el suelo de concreto sin vida, con la camisa levantada y</p>	<p>Connotación: La escena en su conjunto es brutal. No suaviza la realidad sino que la muestra de tal forma que se intensifique, el charco de sangre en el primer plano emite algo muy macabro que interroga nuestro momento histórico ¿cómo llegamos a esto? El cuerpo humillado como un</p>

<p>el pantalón por debajo de los calzoncillos, se aprecia que era un hombre joven; sus piernas permanecen amarradas de los tobillos por una cuerda que serpentea hasta el centro de la parte superior de la fotografía. Todos ellos se encuentran debajo de un puente peatonal. En la parte inferior de la imagen se haya el elemento en primer plano, el borde de algún puente manchado por un charco de sangre que escurre y gotea hasta el suelo.</p>	<p>ejemplo del acto de existir para re-presentar, porque en esta imagen queda de manifiesto que la muerte no fue suficiente, había que llegar más allá, había que romper con la moral social y faltarle al respeto de todas las formas posibles, había que re-presentar quién era superior, más poderoso, más sádico.</p> <p>El cuerpo posee el mismo elemento aleccionador de las imágenes de bandidos del porfiriato, pero aquí actúa en un sentido inverso, pues no es el gobierno, sino una oposición armada con la cual se trata de establecer un parámetro y demostrar que esta vez ya no basta con arrebatarle la vida a alguien, porque la sangre escurre y gotea sobre el suelo y sobre el cuerpo, como si quisiera seguir golpeándolo después de muerto.</p> <p>Los otros elementos de la escena responden a otras asociaciones, la autoridad distante que contempla y parece juzgar sin acercarse, sin atreverse a tocar, mientras la sociedad civil prefiere pasar de largo, hacer la vista gorda ante esta realidad que Bernardino muestra sin tapujos, él muestra lo que observa y lo compone para con la intención de noquear, quiere que su imagen impacte y cause un escozor en las buenas consciencias de una sociedad empeñada en negar un estado de violencia en donde</p>
--	--

	<p>asesinar ya dejó de ser suficiente, porque como todos los patrones de conducta de nuestra contemporaneidad, es más importante re-presentar que actuar.</p>
<p><u>Codificación Simbólica:</u></p>	
<p>Denotación: Encuentro dos símbolos arquetípicos la sangre y la soga.</p>	<p>Connotación: La sangre no sólo se relaciona con la muerte sino con la tragedia, con el dolor y la violencia. Es una presencia constante en la fotografía, con su color rojo y su viscosidad ocupa el primer plano de la imagen como si intentara llamar la atención para denunciar la atrocidad y lo anormal de la escena, en el suelo se desparrama en una gran mancha que colorea el concreto y anuncia su permanencia.</p> <p>La sangre incomoda desde el primer momento, causa un escozor e incluso cierta repugnancia, por ello mismo señala el hecho e intensifica la brutalidad del mismo, es un elemento fundamental para poder entender la fotografía como un conjunto denunciante de la atrocidad.</p> <p>La soga atada a los pies connota la privación de la libertad, es un ser esclavo que perdió su derechos básicos y fue sometido a los intereses de otros individuos, esto crea un paralelismo con la sociedad, pues esta también parece doblegarse ante la ferocidad con que se ejecuta a estas personas. Y es toda esta misma sadificación</p>

	del fenómeno la que parece levantar la voz contra la cotidianización del mismo, su carácter brutal indigna y obliga a una respuesta.
--	--

Unidades Sintagmáticas / Elementos de la Lengua	
<u>Formato:</u>	
Denotación: Vertical	Connotación: El formato utilizado es el idóneo para poder situar todos los elementos dentro del plano compositivo sin dejar demasiados espacios vacíos. El mismo formato se vuelve algo incómodo pues impide que la imagen se observe en la forma en cómo nuestros ojos percibirían la escena.
<u>Encuadre:</u>	
Denotación: Gran Plano General con Ángulo Cenital	Connotación: El uso de un plano tan abierto responde a una necesidad de hacer que todo el entorno funcione como una misma unidad descriptiva. Los elementos interactúan entre sí y contextualizan el fenómeno. El ángulo dota al espectador de cierta omnipresencia pues se ubica por encima de la escena, puede observar y juzgar los hechos desde arriba.
<u>Regla de los Tercios:</u>	
Denotación: Hay una curiosa triangulación en función de esta regla, puesto que el soldado se ubica en la intersección número uno de la división imaginaria propuesta por la regla en el <i>Diagrama 1</i> , debajo, el otro sujeto coincide con el punto	Connotación: La distribución de los elementos en relación a lo propuesto por esta regla hace que cada uno posea un mismo peso dentro de la composición. Esto facilita que la mirada pase de un elemento a otro y que a partir de ello se dimensione el sentido

<p>tres y entre ambos, pero cargado a la derecha en el punto cuatro, se ubica el cuerpo, que si nos ciñéramos a las reglas, éste tendería a buscar las intersecciones para reforzar su peso visual.</p>	<p>de la imagen. Destaca la ruptura de la regla por parte del cadáver, pues termina por ubicarse en medio de los dos elementos vivos y se desprende de los lineamientos base como si exigiera una apreciación distinta. Al final, el cuerpo termina por triangular la composición para ubicarse en medio de las miradas.</p>
<p style="text-align: center;"><u>Ley del Horizonte:</u> No Aplica.</p>	
<p style="text-align: center;"><u>Llenado del Encuadre:</u> No Aplica.</p>	
<p style="text-align: center;"><u>El Fondo:</u></p>	
<p>Denotación: En la fotografía son los elementos ubicados en el fondo quienes poseen todo el protagonismo: los dos soldados, el civil vestido de blanco y el cuerpo sin vida sobre el concreto.</p>	<p>Connotación: El fondo entendido como una unidad establece la barbarie de la sociedad contemporánea, el cuerpo sin vida se roba la atención en su posición casi burlesca, humillado por un sistema de ideas en el cual asesinar ya no es suficiente; es el acto del bienestar individual que permea en todos los estratos de la sociedad y llega a sus más drásticas consecuencias, porque como se explicaba en el capítulo anterior, violentar un cuerpo de esta manera no es consecuencia de un desequilibrio psicológico sino de un sistema que recompensa esta clase de conductas y reprime a quienes se les oponen. La colectividad es relegada e importa más re-presentar, exhibir el poder a través de la degradación del cuerpo humano, en un intento de hacerlo menos ante el resto del mundo que lo contemple. La fotografía no quiere disimular, al contrario busca exhibir</p>

	<p>una realidad y lo logra, porque si bien no llega a lo grotesco los elementos sí consiguen perturbar al espectador. Esta es la virtud de los elementos conjugados en el fondo, evitar que una imagen tan gráfica caiga en lo grotesco, porque el cuerpo brutalmente humillado se compensa al interior de la composición fotográfica con los otros dos elementos significativos del fondo. Por un lado la autoridad militar, la fuerza del Estado presente y al mismo tiempo ausente o alejada, esa mirada parece clavarse sobre el cadáver y se inyecta en el sentido de un elemento que por sí mismo ya describe a un aparato Estatal que ha fracasado en sus intentos de brindar paz y seguridad a la sociedad, porque de nada sirve que se mantenga ahí, con las manos en la cintura en actitud arrogante, cuando hay un muerto más desparramado por el concreto del frustrado proyecto de civilidad urbana; la presencia del militar se vuelve inútil, sin embargo, el hecho de mantenerlo al interior de la imagen, aislado y en solitario también conlleva otra interpretación, pues se deja ver la impotencia con la cual se debe hacer frente a un sistema que lo ha rebasado y le regurgita en la cara a sus víctimas.</p> <p>El tercer elemento vivo aparece en el fondo y se asocia con la sociedad civil, un estrato que por más que lo intente no puede</p>
--	--

	<p>alejarse o desviar la mirada de esa realidad tan abrumador. Todos los elementos se conjuntan en un mismo plano mucho más grande que ellos, éste los separa y los obliga a entenderse como unidades distintas, los aleja, el mismo plano actúa como un sistema cuya fuerza rebasa a las instituciones, a la sociedad misma y que cobra a sus víctimas con una crueldad fuera de límites.</p>
<p style="text-align: center;"><u>Ley de la Mirada:</u> No aplica.</p>	
<p style="text-align: center;"><u>Marcos Dentro de Marcos:</u> No aplica.</p>	
<p style="text-align: center;"><u>Equilibrio:</u></p>	
<p>Denotación: Es una fotografía muy bien equilibrada. Sobre el eje vertical, separa por el lado izquierdo y justo en las intersecciones de mayor peso visual, a dos elementos con una profunda carga de significación, mismos que se balancean, pues del lado opuesto se encuentra una entidad sin vida que por sus características visuales compensa cualquier inestabilidad que pudiese proceder, dada su ubicación al centro del fotograma. Sobre el eje horizontal también se da una estabilidad, pues en los tres cuadrantes hay elementos que poseen por sí mismos una gran fuerza.</p>	<p>Connotación: Una composición tan bien equilibrada provoca que todos los elementos tengan un peso similar dentro de la composición y aunque se muestren aislados estos son entendidos como parte de un todo mucho más grande y complejo, en realidad no hay un elemento que por sí mismo atraiga toda la atención, por lo tanto se vuelve inevitable ir de uno al otro, hasta conseguir acentuar su insignificancia como entidades individuales. Es una totalidad que abruma y vuelve impotentes a los motivos de la fotografía.</p>
<p style="text-align: center;"><u>Tensión:</u></p>	
<p>Denotación: Hay un pequeño desequilibrio en el concreto ensangrentado del primer plano, puesto que en la parte superior de la imagen no existe ningún</p>	<p>Connotación: Este pequeño punto de inflexión en la fotografía es muy significativo, pese a no representar un auténtico desequilibrio visual, pues es una</p>

<p>elemento similar que permita balancear la imagen.</p>	<p>muestra bruta del sadismo, la sangre no parece dejar de escurrir, esto en el plano de la significación nos lleva a entenderlo como una clara alegoría de la muerte que no deja de golpearnos como sociedad, que cae y condena con toda su violencia a los elementos humanos.</p>
<p><u>Fuerza de Atracción:</u></p>	
<p>Denotación: Los tres elementos humanos se aglomeran en una misma unidad significativa.</p>	<p>Connotación: Una vez más aquí se entiende como los elementos humanos, pese a sus significativas diferencias, son entendidos dentro de una misma unidad que se vuelve víctima de un contexto mucho más abrumador, una realidad agresiva que los golpea desde arriba y los arroja al suelo, que vuelve impotente a una autoridad fundada en instituciones deslegitimadas e incapaces de detener la barbarie de un mundo construido a través de la priorización de los intereses individuales. Y una sociedad que en la fotografía aparece a través de otro individuo que le intenta dar la vuelta al cadáver, pero continúa ahí presente como parte de una misma unidad.</p>
<p><u>Color:</u></p>	
<p>Denotación: Hay un predominio de dos colores, por un lado el gris del concreto que cubre casi toda la imagen pero que es superpuesto por los tonos rojos de la sangre.</p>	<p>Connotación: En un primer momento el gris transmite cierto malestar o monotonía, es el color de las ciudades de concreto, de la urbanidad que es atravesada por la violencia encarnada (literalmente) en el color rojo de la</p>

	sangre. Es el contraste de la tragedia, del colapso de los sistemas de valores y de la supuesta estabilidad que iba a traer la modernidad neoliberal.
<u>Escala y Dimensión:</u>	
Denotación: La cercanía del primer plano hace que la mancha de sangre ocupe una gran porción del encuadre y se vuelva mucho más relevante, en segundo plano se ubican los elementos humanos que se reducen en tamaño ante el resto de la escena.	Connotación: Aquí el uso de la perspectiva permite empequeñecer a los individuos para de esta forma poderlos aglomerar dentro del plano, es una forma incluso de restarles importancia y enfatizar la fuerza del entorno que los golpea con gotas de sangre.
<u>Enfoque y Profundidad de Campo:</u>	
Denotación: Hay una profundidad de campo intermedia, pues el elemento en primer plano aparece sólo un poco desenfocado.	Connotación: El uso de esta profundidad de campo permite que el foco se concentre en los elementos más relevantes de la fotografía y así se evite que la sangre del primer plano compita con el resto de los elementos.
<u>Velocidad:</u>	
Denotación: Velocidad intermedia, pues no hay elementos en movimiento para congelar.	Connotación: Hacer uso de una velocidad de obturación alta permitió detener en el tiempo el movimiento de todos los motivos y con ello construir el mensaje.

Sistema
La fotografía se desenvuelve en varios sistemas con los cuales comparte elementos en común.
<u>Géneros fotoperiodísticos:</u>
- <i>Fotografía de nota roja:</i> Con la nota roja comparte , aunque se disuelva con el fondo, la brutalidad del hecho en sí mismo y lo mórbido como gancho para atrapar al lector.

- *Fotonoticia*: Como fotonoticia porque aborda un hecho noticioso concreto englobado en una realidad mucho más compleja. Es la muerte que impacta e ilustra un suceso actual y de importancia social.

Corrientes fotográficas:

- *Documentalismo*: La fotografía busca describir un preciso momento del mundo real y construye la imagen a partir de un suceso real que tiene un impacto social. Es la búsqueda por retratar la muerte y la violencia que azota a México durante este concreto periodo de tiempo e incluso la imagen va más allá, porque consigue metaforizar a dos de los eslabones del conflicto, a la sociedad observadora y a la autoridad indiferente.

- *Nuevo Realismo*: El sujeto está en la calle e incluso puede mal entenderse como un mero desecho de esta “guerra” absurda. Es la decadencia del planeta, del sistema, de la humanidad misma que se manifiesta a través de formas tan brutales.

Punctum

Denotación: Los tenis blancos.

Connotación: Al observar la fotografía destaca un pequeño detalle, la pulcritud de los tenis del cuerpo que descansa sin vida, de color blanco y con detalles rojos continúan limpios, este elemento me lleva a inferir que el sujeto estrenaba zapatos o que los acababa de limpiar, cualquiera de las dos situaciones plantea un problema mucho más complejo: el individuo no pensaba morir ese día, sin embargo, ahí está su cuerpo sin vida, humillado y despojado de cualquier trazo de dignidad, excepto por sus tenis bien limpios.

Se vuelve una contradicción hiriente que permite revalorizarlo en su aspecto más humano, más cotidiano, como cualquier persona que limpia sus zapatos antes de salir

de casa. Ese pequeño detalle es el que dota al cuerpo ultrajado de humanidad y crea un vínculo empático entre la imagen y quien la mira.

Connotación General del Sintagma

La fotografía termina por remitir no sólo a la violencia que queda de manifiesto en la fotografía, sino a un tipo de brutalidad a la que ya no le es suficiente el acto de asesinar, sino que parece estar obligada a humillar al cuerpo. Lo semidesnudan y lo atan de los pies en un acto simbólico con el cual se busca arrebatarle cualquier rasgo de dignidad que pudiese conservar. Es un sistema de valores que ha conservado los hábitos de consumo privado y se extrapola hasta estos actos de representación donde se busca la deshumanización del individuo. Por supuesto este no es un hecho aislado o novedoso, parte de la imagen recuerda a las fotografías de muertos con las que Porfirio pretendía disuadir a los bandidos, sin embargo, aquí son los bandidos quienes buscan mandar el mensaje aleccionador e intimidador.

Al tiempo que el cadáver yace sobre el concreto el soldado parece mirarlo con cierta arrogancia, como si lo condenara, sin embargo, en el plano connotativo permite entender esto como una analogía, pues no se acerca, su presencia se vuelve inútil, el soldado como representante de la autoridad social ha fracasado en su labor de brindar seguridad, de poco sirve que esté ahí, si a quien debía defender ya fue ejecutado, el mensaje también va para él.

El hombre vestido de civil parece voltear la mirada para intentar alejarse, sin embargo, la fotografía lo captura justo en ese momento, y justo como en el Ángel Exterminador de Buñuel, por más que pueda desear no estar ahí y salir, el proceso mecánico ya lo ha capturado en el mismo plano para siempre, está encerrado, justo como parece encontrarse la sociedad civil en general, a merced de una entidad mucho más grande y compleja que rebaza las instituciones y a la humanidad misma. La toma en cenital privilegia esta perspectiva que tiene en sí algo de omnipresencia, como ese sistema que ha impulsado a la especie a uno de sus estados más bárbaros, pues muestra un charco de sangre que no deja de gotear sobre los individuos, como amenaza una suerte de perpetua condena, porque está por encima de ellos y ellos ya no pueden hacer nada. La fotografía pone el dedo en la yaga, exhibe una realidad que es mucho más compleja que los asesinatos y la ultraviolencia.

4.4 Enrique Castro Sánchez y la otra guerra

Fotoperiodista de planta del periódico *La Voz de Michoacán*, uno de los estados más violentados por las dinámicas del fenómeno del narcotráfico, en donde han surgido movimientos armados que buscan paliar la ineficacia de las políticas gubernamentales en materia de seguridad. Se entiende así que los movimientos de autodefensas son producto del mismo fenómeno estudiado en la presente investigación, como un fruto directo y, tal vez, inevitable de la violencia ocasionada con la “guerra” contra el narcotráfico. Enrique Castro describe la violencia en el Estado como un infierno, entre llamas, balaceras, comandos armados que se disputan en enfrentamientos urbanos. (@cdperiodismo, 2014).

4.4.1 Imagen Uno

Sintagma



Figura 5. Esta fotografía fue capturada por Enrique Castro el 12 de enero de 2014 en Michoacán, cuando policías comunitarios provenientes de Zicuirán, La Huacana, Churumuco y otras localidades del estado, entraron al municipio de Nueva Italia.

Significado y Significante	
<u>Codificación Gestual</u>	
<p>Denotación: Se identifican cuatro elementos en acción dentro de la fotografía, todos corren con armas en las manos, agachan la cabeza para protegerse, el elemento en primer plano de la esquina inferior izquierda es el único que no mira al frente, se distrae y clava la mirada en la cámara. En el centro de la fotografía se identifican otros dos hombres: uno mira decidido al frente de la fotografía, incluso se vislumbra una ligera sonrisa que acompañada de su postura muy poco encorvada contrasta con el individuo, que detrás de él encoje los hombros. Detrás de ellos, en el centro pegado al borde izquierdo, corre otro hombre joven con la lengua de fuera.</p>	<p>Connotación: El hombre que mira a la cámara distrae en la composición, sus ojos delatan cierta incomodidad, clava la mirada en la cámara como si fuera una intrusa, como si la juzgara, de forma que se vuelve inevitable el contacto visual entre el espectador y este elemento; ese contacto le permite a la fotografía volverse mucho más significativa, porque a partir de ese instante en que las miradas se cruzan se crea una complicidad y te sientes parte de la escena, no son otros individuos armados que corren por las calles de un pueblo cualquiera, es un ser humano que te mira desde ahí y llama tu atención, como si quisiera decirte que es alguien igual a ti.</p> <p>Al centro de la fotografía se crea un ejercicio dialéctico: por un lado está el hombre que mira al frente y corre con mucha seguridad, su expresión delata concentración, sabe a dónde se dirige y lo transmite en la imagen, de alguna forma legitima su lucha a través de su gestualidad, porque parece que cree en ella y no le importa hacia donde lo conduzca, sin embargo, justo detrás de él corre otro hombre que contrasta dramáticamente con este aparente sentido de pertenencia, porque este otro sujeto se encoje como en si</p>

	<p>quisiera resguardarse en un pequeño caparazón, asustado o más bien contrariado por cual sea la razón que los obliga a mirar al frente. Aquí hay una despiadada dualidad ligada a las pasiones humanas: el miedo y la valentía se superponen y se conjugan en una misma cosa humana. Pegado al borde izquierdo aparece el cuarto individuo que en la mueca de su rostro devela cierta alegría al correr detrás de todos.</p>
<p><u>Codificación Lumínica</u></p>	
<p>Denotación: La escena ambientada con luz de día en un ángulo cenital y sin sombras demasiado pronunciadas, lo cual permite inferir que estaba nublado.</p>	<p>Connotación: La luz se vuelve plana, no genera sombras que contrasten o dramaticen el sentido, lo cual acentúa la idea de que se trata de un extracción del plano de lo real. El tipo de iluminación neutraliza un poco el plano connotativo pues por sí mismo no potencializa ningún sentido.</p>
<p><u>Codificación Escenográfica:</u></p>	
<p>Denotación: Es una composición dinámica pues en sí posee mucha acción, elementos en movimiento que atraviesan el encuadre de un lado a otro. El entorno devela que la fotografía se ubica en la calle de alguna poblado, donde se conglomeran dos elementos peculiares, la fonda auspiciada por CocaCola y la tortillería artesanal. Ambos negocios parecen cerrados, con sillas en la calle, cajas de basura y algunos platos de unicel todavía sin recoger. En el techo de las</p>	<p>Connotación: El escenario es muy peculiar pues deja apreciar que los motivos principales de la fotografía rompen por completo con el escenario. Hay mucha nostalgia en la escena porque la imagen deja ver que todo sucede en un entorno familiar y cotidiano; la bicicleta del niño, las sillas de plástico en la calle y los platos de unicel que no alcanzaron a tirar a la basura. Además de las dos mantas que como pocas logran condensar las contradicciones de la</p>

<p>casas destacan los tinacos, los árboles verdes de los patios y una bicicleta</p>	<p>mexicanidad contemporánea, las tortillas tradicionales que prometen ser hechas a mano compiten visualmente con la fonda tradicional que anuncia los logos del refresco de cola más popular del mundo. Es la conjunción de dos universos en constante lucha, la tradición que debe competir contra los grandes dueños de los medios de producción.</p> <p>El escenario como un conjunto que representa el entorno común de cualquier comunidad mexicana es atravesado por estos individuos armados que parecen irrumpir y estar fuera de lugar. Sus armas contrastan con la bicicleta infantil, son una presencia que anuncia la inmanencia de un conflicto dentro del cual quedó en medio la sociedad civil.</p> <p>La escena consigue que el espectador se vuelva empático con la fotografía, porque hace que individuos armados violenten un escenario que es familiar para todos los mexicanos, el escenario se compone por elementos muy familiares para cualquiera que viva en este país, de ahí su capacidad para perturbar, porque acerca una realidad que para muchos puede parecer lejana, la pone ahí en lo que podría ser la calle de cualquier colonia, de cualquier ciudad, de cualquier estado de este sangrante país.</p>
---	---

<u>Codificación Simbólica:</u>	
<p>Denotación: El logo de Coca-Cola como el símbolo arquetípico del capitalismo contemporáneo y el puesto de tortillas como un elemento representativo de la mexicanidad.</p>	<p>Connotación: Pocas cosas se relacionan tanto con lo mexicano como son las tortillas que en la escena luchan contra el famoso logo de Coca-Cola, es una lucha por el espacio visual que se traslada al plano de lo real en esa competencia que parece librar la tradición contra los grandes mercados mundiales. Sin embargo, el logo de Coca-Cola avanza hasta otro nivel porque como símbolo del capitalismo, se entiende que funciona y aparece en la imagen de una comunidad mexicana como consecuencia de las mismas políticas de libre mercado que permitieron al narco volverse el monstruo imperialista que al día de hoy resulta insostenible. Porque en este país se importan los refrescos como se importan las armas que aparecen en la imagen y desgarran la pasividad que pudiese haber llegado a existir en una comunidad. Resulta intrigante, porque tanto las armas como la Coca-Cola provienen de una misma dinámica económica y se conjugan con una naturalidad que lastima.</p>

Unidades Sintagmáticas / Elementos de la Lengua	
<u>Formato:</u>	
<p>Denotación: Apaisado.</p>	<p>Connotación: Este formato permite capturar más detalles dentro de la escena, además que al ser el formato con el que</p>

	<p>solemos observar el mundo, nos permite sentirnos mucho más adentro de la escena, nos hace sentir como si estuviéramos ahí frente a los hombres armados que corren hacia algún sitio que sólo ellos conocen.</p>
<p><u>Encuadre:</u></p>	
<p>Denotación: Gran Plano General con Ángulo Normal.</p>	<p>Connotación: El encuadre abarca la perspectiva natural del ser humano, introduce en el espectador la sensación de estar ahí, lo adentra al movimiento de la escena y lo obliga a mirar a detalle. No hay distracciones que poeticen la imagen, se entiende como un instante exacto extraído de la realidad, de una realidad que se vuelve familiar por el escenario donde se monta y ese grado de “realismo” violentado es lo que perturba.</p>
<p><u>Regla de los Tercios:</u></p>	
<p>Denotación: En las intersecciones de la división imaginaria se ubican dos elementos significativos: cercano al punto número tres del <i>Diagrama 1</i> está la bicicleta, y en la intersección número uno, la lona de la tortillería. El resto de los elementos vivos rompen con la regla: el rostro del primer plano ubicado en el cuadrante inferior izquierdo y el resto al centro, uno pegado a su costado izquierdo y los otros dos justo en el cuadrante central.</p>	<p>Connotación: Como se explicó en la teoría, la intersección inferior izquierda es, debido a la dirección natural de la lectura, una de las que más peso visual posee, ubicar ahí a la bicicleta y justo en la intersección superior la lona de la tortillería provoca que ambos elementos atraigan la atención con mucha fuerza y establezcan la importancia y las particularidades de un entorno tan cotidiano. Son dos elementos típicos de las comunidades mexicanas, mismos que provocan en el espectador la sensación de familiaridad, provoca en quien contempla la</p>

	<p>imagen la idea de que ese escenario se parece a alguno ya conocido en cualquier otro sitio del país.</p> <p>El hecho de que los elementos vivos rompan con la regla acentúa la sensación de que son agentes externos que irrumpen con esa cotidianidad. Los vuelve elementos extraños, los cuales violentan la armonía de la composición.</p>
<p><u>Ley del Horizonte:</u> No aplica.</p>	
<p><u>Llenado del Encuadre:</u> No aplica.</p>	
<p><u>El Fondo:</u></p>	
<p>Denotación: El fondo es un escenario común de cualquier comunidad mexicana, la tortillería, la fonda con el logo de Coca cola, la bicicleta, los tinacos y los árboles hasta el fondo de la escena, las sillas de plástico blancas, los platos de unicel, las cajas de cartón como basurero, el pavimento y las paredes mal pintadas.</p>	<p>Connotación: El fondo inquieta por su familiaridad, porque es la condensación de los entornos comunes en que se mueven la mayoría de los mexicanos. Son elementos comunes para todos los que vivimos y conocemos este país por eso se vuelve tan hiriente que sobre este entorno tan común aparezcan hombres muy bien armados, quienes incluso aparecen extraídos de una zona de guerra. Sus poderosos rifles no encajan o no queremos que encajen, rompen con la escena y por eso mismo siembran la duda en el espectador, porque lo obligan a mirar a darse cuenta que el conflicto es una realidad dada en nuestro entorno cotidiano. La fotografía obliga al público a mirar y a</p>

	rompe con la creencia de que estos conflictos no suceden aquí o que son algo que rebaza lo ordinario porque el fondo sitúa y contextualiza a través de lo más típico de la mexicanidad contemporánea.
<u>Ley de la Mirada:</u>	
Denotación: Esta ley funciona desde dos frentes, por un lado el elemento en primer plano dirige los ojos a la cámara, mientras que los otros tres observan al frente y permiten que la composición deje un espacio en dirección a eso que miran para con esto dar la sensación de movimiento.	Connotación: El elemento en primer plano mira directo al espectador y a partir de ello lo atrae; con esto se refuerza la impresión de que es parte de la escena, te obliga a mirarlo y eso inquieta porque acerca a la escena, la vuelve más personal, más íntima. El espacio dejado en dirección a la mirada del resto de los motivos de la fotografía se traducen en una sensación de movimiento al mismo tiempo que genera la duda de hacia dónde corren, qué es eso que observan con tanta atención y los obliga a acelerar el paso en su dirección. Esa duda se puede expandir a las más diversas figuraciones, sin embargo los rostros, las armas y las posturas indican que no puede ser nada bueno.
<u>Marcos Dentro de Marcos:</u> No aplica.	
<u>Equilibrio:</u>	
Denotación: La fotografía dividida a través del eje horizontal contribuye a la sensación de inmersión por parte del espectador, pues establece con claridad el suelo sobre el que se colocan los	Connotación: En cuanto al eje horizontal hay un balance pues queda esclarecida con facilidad arriba y debajo, con esto se acentúa la sensación de “realidad” que permite al espectador sentirse uno más

<p>elementos y la parte superior de la escena. En cuanto al eje vertical la fotografía se divide y coloca cargados al lado izquierdo a los individuos en movimiento, mientras que del derecho deja un vacío que indica la dirección del movimiento.</p>	<p>dentro de la escena. En cuanto al eje horizontal, la imagen se balancea hacia su lado izquierdo lo que genera la ilusión de dinamismo y movimiento de la escena, porque establece el punto hacia el que se dirigen los individuos armados.</p>
<p><u>Tensión:</u></p>	
<p>Denotación: El rostro desenfocado en el cuadrante inferior izquierdo.</p>	<p>Connotación: Este es el punto de tensión porque parece fuera de lugar, incluso una especie de error o un individuo que se entromete en la imagen, está mal encuadrado y ubicado en términos de composición, sin embargo, por esto mismo atrae, la mirada tiende a volver hacia él porque es quien a través de su ojos dirigidos directo a la cámara (o al espectador) dota de naturalidad a la escena, es como el error que humaniza a la fotografía y la vuelve única. Hace que el espectador se sienta cómplice de la escena porque por un instante las miradas se cruzan y florece un vínculo primitivo que apela al lado más humano.</p>
<p><u>Fuerza de Atracción:</u></p>	
<p>Denotación: Las playeras blancas y la mezclilla azul provocan que de inmediato, los elementos vivos de la escena sean entendidos como parte de una misma cosa.</p>	<p>Connotación: Estos elementos unificados a través de su ropa se vuelven los intrusos del entorno.</p>
<p><u>Color:</u></p>	
<p>Denotación: El rojo de Coca-Cola.</p>	<p>Connotación: Muy pocas cosas son tan identificables como el rojo brillante del logo de Coca-Cola, el cual de inmediato te</p>

	<p>remite no sólo al refresco sino a toda la industria global y a un sistema de libre tránsito de capitales, que al estar presente en esta escena parece satirizar la situación, porque es este mismo sistema del cual el refresco de cola se volvió un ícono, el que ha financiado y fomentado una guerra que se libra en las calles y fractura las comunidades de México.</p>
<u>Escala y Dimensión:</u>	
<p>Denotación: La distancia que se establece entre los elementos y la escena busca resaltar el tono de una escena “real” que impera en la fotografía.</p>	<p>Connotación: Esta fotografía crea una atmosfera que provoca que quien la observa se siente ahí, como otro elemento que contempla la escena, por eso la relación entre los individuos y el fondo parece darse en la proporción natural del ojo humano.</p>
<u>Enfoque y Profundidad de Campo:</u>	
<p>Denotación: Profundidad de campo intermedia, el fondo y el primer plano están desenfocados, la nitidez se da al centro de la fotografía donde fluye la acción.</p>	<p>Connotación: El uso del enfoque en esta fotografía quiere centrar la atención en la escena concreta, consigue que los elementos atraigan las miradas con su nitidez y el resto pase un poco desapercibido. Hay mucha naturalidad en el uso del enfoque, cómo si la fotografía quisiera asemejarse lo más posible a como la percibiría el ojo humano en ese afán de situar al espectador en medio de la escena.</p>
<u>Velocidad:</u>	
<p>Denotación: Velocidad alta.</p>	<p>Connotación: Se congelan los personajes en movimiento, incluso el elemento al centro parece flotar por un</p>

	momento que se perpetúa, es la extracción de un instante mínimo que permite dimensionar o profundizar en la escena y en el fenómeno retratado.
--	--

Sistema	
La fotografía se desenvuelve en varios sistemas con los cuales comparte elementos en común.	
<u>Géneros fotoperiodísticos:</u>	
- <i>Fotonoticia:</i> Como fotonoticia porque aborda un hecho noticioso concreto englobado en una realidad mucho más compleja. Es la muerte que impacta e ilustra un suceso actual y de importancia social.	
<u>Corrientes fotográficas:</u>	
- <i>Documentalismo:</i> La fotografía busca describir un preciso momento del mundo real y construye la imagen a partir de un suceso real que tiene un impacto social. Es la búsqueda por retratar la muerte y la violencia que azota a México durante este concreto periodo de tiempo e incluso la imagen va más allá, porque consigue metaforizar a dos de los eslabones del conflicto, a la sociedad observadora y a la autoridad indiferente.	
- <i>Dinamismo:</i>	
La fotografía funciona dentro de los parámetros de este movimiento puesto que congela el movimiento del mundo real y al mismo tiempo acentúa la sensación de que se desplazan. Es una imagen muy dinámica, todos los motivos vivos se mueven a lo largo de la escena.	

Punctum	
Denotación: La bicicleta infantil detrás de las sillas.	Connotación: Encuentro esta categoría barthiana en la bicicleta, es el elemento que me inquieta porque me transmite una inocencia desplazada por la violencia de los individuos armados. El hecho

	<p>de que sea pequeña me hace relacionarla con algún niño pequeño que se esconde mientras escucha los disparos fuera de su casa, es una sensación perturbante, que me conmueve y me siembra un mar de dudas basadas en la simpleza de querer saber ¿en qué momento llegamos a esto? ¿en qué momento un niño tiene que abandonar su bicicleta para esconderse de las balas? Si las infancias interrumpidas no son el síntoma inequívoco de cómo el neoliberalismo como sistema económico y de valores sociales ha colapsado ¿entonces cuál es?</p> <p>El progreso prometido se desvanece en la crueldad de un capitalismo desmedido al que nada le importan los niños o las comunidades humanas, mientras las grandes hegemonías pueden seguir acumulando a costa de todos. No importa el escenario, un niño jamás debería dejar su bicicleta para ir a esconderse de las balas. La oración por sí misma es absurda y al mismo tiempo humillante, lacera toda nuestra moral social.</p>
--	--

Connotación General del Sintagma

Esta fotografía tiene la capacidad de hacer que el lector se sienta parte de ella, a través del encuadre sitúa al lector justo ahí, su dinamismo lo invita a creer que todo sucede frente a sus ojos. Al hacer el recorrido con la vista uno de los principales motivos que llaman la atención es el de la cabeza que mira atenta a la cámara, esto crea un vínculo entre el individuo y el espectador, porque lo vuelve cómplice y acentúa la idea de inmersión; lo invita a contemplar la imagen desde un plano más íntimo porque a partir de ese cruce de miradas parece romperse una barrera.

Después se comienza a contemplar el resto de los elementos de la escena y en especial el mexicano se encuentra con que todo le es común⁹, es un paraje extraído de cualquier colonia o pueblo, sin embargo, esa familiaridad es atravesada y destrozada por los hombres que corren con sus rifles al hombro. Algo en ellos no encaja o no queremos que encaje, porque contemplarlos ahí es como aceptar que ya son parte de la escena típica nacional y es en ese momento en el que se comienza a cimbrar todo nuestro aparato ideológico, porque no se trata de muertos en paisajes alejados, es la violencia que invade un entorno muy familiar. Desde ahí surgen las dudas y se adentra aún más a la imagen, se observa la bicicleta infantil abandonada afuera de una tortillería, como si alguien la hubiese dejado en su afán por refugiarse de las balas; en ese sentido la fotografía busca romper con la cotidianidad de la violencia, pues la exhibe en un entorno inmediato con el que los mexicanos se identifican con una facilidad pasmosa.

La imagen va todavía más allá porque retrata la dialéctica mexicana, presenta la tradición en competencia con las grandes empresas multinacionales. La tortillería de barrio junto a la fonda auspiciada por Coca Cola, la dinámica al interior de esa dicotomía es magnífica, presenta dos realidades distantes que se tienen que enfrentar y, a la vez, combinar hasta componer una nueva forma de idiosincracia nacional. Esta dualidad deja de manifiesto un tercer sentido en el momento en que es superpuesta por hombres armados, porque en ese instante quedan condensadas las consecuencias de la liberación de los mercados, ¿existe algo más neoliberal que Coca Cola?.. sí, el tráfico de narcóticos.

Como ya se explicó, el narcotráfico se valió de las mismas políticas de libre mercado que facilitaron la entrada de las grandes marcas extranjeras, para a su vez, ellos como industria, ilegal pero industria al fin, poder expandirse y crear sus sádicos emporios. En la imagen, esta realidad se expone e invita a reflexionar sobre la validez de un sistema al que poco le importa que los niños deban abandonar sus bicicletas para refugiarse de las balas mientras el flujo de capital no se detenga, sin importar que venga de la venta de refrescos o de la de drogas y armas.

⁹ Aquí enfatizo en el mexicano porque si bien pueden existir elementos con los cuales se puedan familiarizar en otras comunidades a lo largo del orbe, en especial y por desgracia con la violencia de la escena, mi investigación y mi contexto histórico-material está limitado a la realidad mexicana, por lo que consideraría muy aventurado afirmar que la fotografía le es común a tal o cual comunidad.

Conclusiones

Tras el breve repaso histórico parece quedar de manifiesto que la especie humana padece una debilidad natural por representarse a sí misma y, más importante, a su entorno inmediato y natural a través de las imágenes. En las culturas precolombinas de Mesoamérica queda develada con una claridad evidente esta necesidad, pues todas ellas encuentran en las manifestaciones pictóricas una forma de manifestar y perpetuar todo eso que ellos entendían como parte de su cosmovisión. A partir de aquí se comienzan a tejer los dos ejes principales entorno a los cuales se realizó el presente trabajo: por un lado, la importante cultura visual de la mexicanidad y por otro, el sustento de la teoría que nos muestra que son las condiciones del entorno las que determinan la forma de pensar del ser humano.

Un ejemplo de esto último está dado por las mismas culturas mesoamericanas, quienes encuentran en sus prácticas mitológicas una realidad incuestionable, capaz de hacerse “tangible” a partir de lo pictórico; por supuesto que su idea de lo real choca con toda nuestra idiosincrasia contemporánea y occidentalizada, sin embargo, es a través de la oposición de estas dos cosmovisiones, tan distintas entre sí, que podemos observar con mayor claridad la importancia que tiene el entorno histórico-material, en nuestra forma de percibir el mundo natural.

Las ideas de la muerte y la violencia también trascienden a través de la pintura de estas civilizaciones, en ella se empiezan a manifestar, lo que podría aventurar, como los primeros trazos del periodismo visual, dado que sus composiciones gráficas hacen un registro de su memoria social, costumbres, mentalidades y concepciones filosófico-religiosas; todo conjugado con un vasto simbolismo religioso, pues, recordemos, que estas culturas entendían el mundo natural como un mero caparazón, una ficción que ocultaba dentro de sí el mundo divino y metafísico, entendido como la auténtica realidad real.

La profunda tradición mural no es cortada por el proceso de conquista español, al contrario, se potencializa. El mexicano se catequiza a partir de las imágenes, ahí conoce la biblia, la gloria prometida por la Iglesia y, más importante, las penas que depara el infierno para todos aquellos que no acaten las normas de la religión católica. Con el uso de la violencia en la pintura los evangelizadores aprendieron a atemorizar a los indígenas, recordemos, con la imagen se crean mártires y se adoctrina a las nuevas generaciones sobre

la gloria que depara a todos aquellos que mueran por su fe. Aparecen pinturas de sacerdotes mutilados, violentados con dagas indígenas que perforan sus cuerpos bañados en sangre, como si fueran las víctimas de la “barbarie” de las culturas nativas. Es decir, se creó un enorme aparato propagandístico, afianzado en la tradición pictórica y en la posibilidad que tiene lo visual de trastocar el inconsciente.

La Guerra de Independencia trajo consigo un nuevo periodo histórico que, como tal, exigía la creación de un proyecto e una identidad nacional, México debía construirse y la imagen representaba un instrumento único, dado el peculiar vínculo que existía entre la sociedad, la tradición pictórica heredada de la cosmovisión mesoamericana y las ya afianzadas raíces del catolicismo. A esto se sumaban los altos niveles de analfabetismo del grueso de la población, situación que favorecía que las representaciones visuales fuesen apropiadas con mayor sencillez.

Una vez más, la muerte manifestada a través de estas representaciones permitía la consagración de héroes y mártires de la lucha independentista. El conflictivo siglo XIX hizo de la imagen un arma de conquista, pues ayudaba a imponer ideologías sobre los pueblos conquistados, los artistas acompañaban a los ejércitos y plasmaban sus proezas, limaban sus fracasos y glorificaban a sus héroes. Además, en este periodo cuando se comienzan a segregar las disciplinas, con los nuevos procesos de reproducción mecánica que aceleraban la reproducción de imágenes.

Aquí germina la muerte como un elemento cotidiano de la prensa mexicana: litógrafos y grabadores como José Guadalupe Posada convierten los crímenes más horribles en una forma de expresión artística y transforman los hechos de la realidad social en sensaciones. Se sumó el arribo de un nuevo proceso en el puerto de Veracruz, durante el año de 1839, la fotografía revolucionaría los medios de comunicación del naciente país.

La guerra con Estados Unidos en 1847 representó la oportunidad para que el nuevo proceso mecánico destacara pese a sus primeras limitaciones técnicas, y de ahí la fotografía pronto pasó de ser una curiosidad de las élites capitalinas a un medio de comunicación capaz de penetrar en una sociedad ávida de mensajes visuales.

El nuevo medio se convirtió en el representante perfecto de la época, pues condensaba en sí la idea del progreso tecnológico y, además, permitía exhibir la belleza de un país que luchaba por construir su identidad nacional. Las *carte de visite* que

“dignificaban” y poetizaban los parajes bucólicos y la pobreza de los mexicanos se convirtieron en cosa corriente de la sociedad en general. Esto atrajo fotógrafos extranjeros que se encontraron con una realidad barbárica, opuesta a los pobres bien vestidos de las *carte de visite*. Aquí la cámara fotográfica adquirió un nuevo valor como revulsivo social, como arma de resistencia y símbolo de la subversión.

Porfirio Díaz, necesitado de demostrar que México se mantenía a la vanguardia tecnológica hizo de la fotografía la herramienta para lucir los avances técnicos de la nación, además de un medio que intimidaba a los bandidos y provocadores, pues aliado de la prensa le cedió a ésta el poder de fotografiar muertos que intimidaran y funcionaran como aleccionadores sociales, sin embargo no sería hasta el estallido de la Revolución que el fotoperiodismo mexicano pudo dar el gran salto. Los fotógrafos atraídos por el primer gran conflicto armado del siglo XX encontraron un México pintoresco y lleno de personajes, los encargados de cubrir el conflicto mexicano eran herederos de una cultura visual que había privilegiado las representaciones de la muerte, desde el muralismo prehispánico, las imágenes de los mártires evangelizadores, la cruenta violencia del siglo XIX y las sádicas formas de fotoperiodismo que privilegió el porfiriato como elemento aleccionador. Con esta perspectiva resulta obvio que este movimiento contara con un ejercito de fotógrafos dispuestos a arriesgar el pellejo para conseguir imágenes que reprodujeran lo más cruel del conflicto.

Las imágenes ya como una parte fundamental de la sociedad mexicana se establecen en el nuevo periodo histórico que prosiguió a la Revolución y así diversificaron en los distintos géneros del fotoperiodismo. La censura de los medios llega a su extremo con la tragedia deñ 2 de octubre de 1968, un momento trágico que representa una ruptura, pues libera a la prensa de los intereses de la clase política y se comienzan a tejer las propuestas estéticas que rigen al periodismo gráfico contemporáneo. Al margen también se empieza a desarrollar el conflicto que habría de marcar el siglo XXI mexicano. El narcotráfico como fenómeno global se asienta en los parámetros que rigen la ilegalidad, ya que a falta de un marco legal que garantice la honesta transacción de mercancías, los agentes que operan al margen de la ley deben encontrar nuevas formas para afianzar la confianza entre diferentes entidades, ahí se enraíza la violencia como un método eficaz de mandar un mensaje e intimidar para asegurar un estatus dentro del mercado ilegal. México

opera como una entidad de paso, sin embargo con la paulatina liberación de los mercados internacionales fomentada por las políticas neoliberales en los años ochenta y el TLCAN en los noventa, los traficantes mexicanos que ya cuentan con una infraestructura se potencializan y aprovechan las nuevas facilidades del sistema de capitales. Se crea una estructura muy compleja que opera al margen de los medios y de la sociedad civil, en general. En silencio se fortalece dado su carácter ilegal que exige de respuestas violentas para asegurar el orden y de la necesidad de seguir acumulando capitales sin importar que esto implique una lucha encarnizada entre los cárteles por controlar territorios y accesos al país del norte. El cual no sólo emerge como principal inversor económico de los mercados ilegales mexicanos, también como el gran proveedor de armas para estos ejércitos que operan libres y ajenos a la autoridad.

Aquí el problema se complejiza por las dinámicas sociales que imperan en la sociedad, pues el consumo feroz y fugaz de mercancías crea ciudadanos individualistas que encuentran en la cultura del espectáculo vacío el más eficaz método de distracción. Aquí opera la ambición por poseer bienes materiales para ser parte del flujo de la re-presentación individual, como un móvil que se extremiza en los mercados ilegales que necesitan de la violencia para establecer un orden. Es decir, los grupos criminales ya no encuentran en el hecho de asesinar el fin último, deben demostrar su valía a través de la crueldad que puedan ejercer sobre los demás, de ahí se funda su posición jerárquica dentro de las estructuras criminales. Una brutalidad que terminó por explotar cuando en el 2006 el presidente Felipe Calderón, necesitado de legitimidad, construye su autoridad en la demostración del poder militar, saca al ejército a las calles para “combatir” al narcotráfico, y los cárteles que operaban en ciertos puntos de la república deben huir replegados al resto del territorio nacional donde se comienzan a fracturar y sientan las cabezas de nuevos grupos criminales por todo el país. La desorganización de las fuerzas militares se traduce en ineficacia que a la larga fortalece los cárteles y deja en medio del fuego cruzado a la sociedad civil, que termina siendo la víctima de un nuevo fenómeno donde la muerte se volvió anónima.

El anonimato de la muerte tuvo como consecuencia que los asesinatos se hacen cotidianos, porque los cadáveres son inmediatamente ligados al conflicto con el narcotráfico, son prejuizados y estigmatizados por la sociedad civil, mientras que las instituciones públicas se deslindan. Con una legitimidad agotada por una clase política

ineficiente, las instituciones perdieron su capacidad operativa cuando la gente dejó de creer en su gobierno y le dejó las puertas abiertas al narcotráfico, la sociedad ya los entiende como una misma cosa putrefacta y los detesta en silencio, sin hacer nada, mientras los muertos se acumulan en cifras y la parte humana es descartada con una facilidad macabra, cuyo sadismo compite con las condiciones mismas de las muertes violentas. Se dejó de investigar y se englobó el problema sin matizarlo sin buscar las causas que permitieran prever con mayor las consecuencias para así emprender acciones concretas. Los medios violentaron a la sociedad con imágenes de muertos y los hicieron parte del día a día, los normalizaron y causaron un hastío tal que se optó por ignorarlos, por estigmatizarlos de inmediato y olvidar su humanidad. De ahí surge la duda sobre cómo romper esto.

La fotografía surge como una respuesta obvia a las particulares condiciones de las comunidades contemporáneas, en donde las imágenes se han convertido en el pilar a través del cual funcionan prácticamente todos los medios de comunicación. Por supuesto, crear imágenes que cimbrén más allá del plano consciente e inciten una reflexión exigen de una lectura adecuada, entendida a partir del proceso histórico que nos condiciona a diario.

Existimos a partir de lo que fuimos, es la premisa con la cual se trabaja esta investigación, de ahí la propuesta de una lectura que profundice en las dinámicas sociales exhibidas a través de la fotografía o el medio base de los procesos de comunicación contemporáneos. Porque el gran aporte de la fotografía consiste en poder abstraer de la realidad un instante concreto, volver evidente lo invisible y exhibir la complejidad de lo real. Te dice: *así fue*, sin embargo, esa aparente objetividad no es más que un sesgo ficticio, pues la fotografía por sí misma ya posee todo el enramado histórico-material del autor y esto es lo que la vuelve tan relevante, pues permite plasmar sus preocupaciones y a partir de ello, poder conocer un poco del momento histórico en que fue tomada, mismo que habrá de conjuntarse con la idiosincrasia del lector.

Por lo tanto una fotografía no posee nada de objetiva y es esa pluralidad de interpretaciones la que la enriquece, ya que durante el proceso comunicativo permite reflexionar sobre todo el conjunto de condiciones que tuvieron que ser dadas para que esa imagen en concreto exista y al mismo tiempo explorar y cuestionar la realidad de quien la contempla. Este deambular por los significados es el verdadero poder de la fotografía, no

como una porción del plano de lo real, sino como un conjunto de unidades significantes que permiten polemizar un fenómeno sociocultural.

La investigación y el análisis realizado mostraron el profundo vínculo que han tenido los mexicanos con la cultura visual, en un principio por la tradición pictórica tan arraigada en las culturas mesoamericanas, misma que se fusionaría con el muralismo católico de los conquistadores y terminaría por explotar en nuestra hipervisualizada época.

Esta fascinación por las imágenes me resulta natural, como ya lo expresé, una suerte de debilidad ontológica por ver re-presentado nuestro entorno natural, por lograr la trascendencia a partir de estas extracciones visuales con las cuales se encapsula la memoria y se re-interpreta nuestra propia vida, nuestra propia historia. La siempre presente nostalgia por el pasado atrapada para siempre en un fragmento tangible que nos abre una ventana para husmear en los detalles que se le escapan al recuerdo.

Por supuesto, todas estas manifestaciones visuales deben tomarse con mucho recelo, pues como quedó demostrado, la imagen ha sido utilizada para modelar las cosmovisiones de una sociedad, construir identidades nacionales, crear mártires, legitimar gobiernos, etc. Es decir, las imágenes, por más inocentes que parezcan, siempre poseen detrás de sí todo un constructo de ideales o intereses que motivan al autor a expresarse de esa forma específica; y de igual forma el receptor está condicionado por sus condiciones histórico-materiales que lo hacen pensar e interpretar dicho discurso visual de una u otra forma.

De ahí la importancia de las herramientas semióticas propuestas para poder redimensionar todas estas motivaciones del discurso y con ello intentar profundizar el mensaje del autor y, más importante, comprender mejor el entorno y el periodo en el que éste se desenvolvía.

El fotoperiodismo, por su parte, surge, evoluciona y se apodera del mundo con sus propias peculiaridades. Si bien comienza amparado por la necesidad de evidenciar bajo premisas positivistas, pronto encuentra en la riqueza de las interpretaciones individuales formas particulares de re-presentar y cuestionar el mundo natural y a una sociedad en constante convulsión. Así se convierte en una parte fundamental de la creación historiográfica, en una herramienta vital para poder comprender las preocupaciones sociales durante respectivos periodos de la historia. La presente investigación se fundó en esta

noción y buscó entender a través de la imagen fotoperiodística el que considero como el fenómeno social más trascendente del México contemporáneo, el narcotráfico.

Durante el trabajo se expuso el compromiso de los fotoperiodistas estudiados por combatir el anonimato de los asesinatos y la violencia que golpea con tanta brutalidad a la nación mexicana. Estos trabajadores del imagen exploran el conflicto desde diferentes perspectivas:

Fernando Brito opta por la dramatización de los escenarios, rompe las reglas compositivas y con ello intensifica la incomodidad producida por el cuerpo sin vida, lo establece como un elemento anormal dentro de un escenario cotidiano. Es su intento por romper con la habitualidad en que han caído los asesinatos, vuelve de los cadáveres elementos punzantes que contrastan con la belleza de los paisajes que nos presenta. Porque uno los contempla atónito hasta que encuentra ese elemento que rompe la armonía, que parece no encajar y te empuja a pensar y dimensionar la realidad del conflicto mexicano.

Bernardino Hernández opta por una línea menos poetizada, pero más sádica, en las fotografías estudiadas establece el problema, sin maquillarlo exhibe lo cruento de nuestra realidad, sin embargo, no por ello deja de ser menos significativo, conjuga los elementos compositivos de una forma que el mensaje se vuelve muy claro, al tiempo que dimensiona el fenómeno y cómo la crueldad del conflicto es en realidad una situación mucho más compleja, incluso invita a reflexionar sobre cómo esta realidad nos rebaza como sociedad, porque la tragedia existe como consecuencia de un mundo que cada día se olvida más de lo humano.

Por último, Enrique Castro explora otra de las ramificaciones del fenómeno del narcotráfico, el de la sociedad civil que se organizó y se armó para enfrentar el problema que los golpeaba mientras la autoridad embrutecida decidía ignorarlos. En el plano de lo semiótico sus fotografías se asemejan a las de Bernardino en el sentido, ambos buscan afianzarse más al lenguaje periodístico y menos a la poeticidad, sin embargo, Enrique Castro no aborda cuerpos sin vida, él retrata la violencia desde el interior del conflicto, en escenarios bélicos que irrumpen la cotidianidad de las poblaciones y a partir de ello lanza un mensaje muy similar al de los anteriores, el de la anormalidad del conflicto y la lucha por evitar que continúe entendiéndose como algo normal dentro de la sociedad. Porque este tipo de violencia debe dejar de ser visto como un elemento más de los estremecimientos

cotidianos, la fotografía tiene la capacidad para plantear las preguntas que exhiban la naturaleza barbárica del fenómeno y a partir de ello comenzar la reflexión.

Para entender el plano semiótico se propuso el uso de un cuadro que combina las nociones de la lingüística de Saussure con los elementos de lo que se puede entender como el lenguaje de la fotografía. Estos distintos elementos permitieron fraccionar cada una de las imágenes en elementos comunes y entender cómo estos significan por sí mismos y en relación a los signos que los rodean.

También es posible apreciar a lo largo del trabajo una predisposición natural de los mexicanos por la imagen y por la violencia de los conflictos armados, situación que complica la lucha por la desnormalización del conflicto. Sin embargo ahí se mantienen los fotoperiodistas, planteando una reflexión desde su trinchera y ahí es donde este trabajo pretende insertarse, como una propuesta de método que facilite la interpretación de las fotografías periodísticas y también la creación de imágenes que gocen de una mayor carga semiótica, porque en un mundo hipervisualizado deben buscarse imágenes que puedan irrumpir en el imaginario social para herirlo e incomodarlo, como estas fotografías que revelan a través de su trágica belleza cómo la dicotomía natural vida/muerte ha sido despedazada por la voracidad de un conflicto que se armó gracias a la ceguera cultural consecuencia del desenfrenado tráfico de capitales.

Fuentes

- Abbot, B., (2013). La fotografía en la encrucijada. En J. Fontcuberta (Ed.), *Estética Fotográfica* (pp. 213-220). España: Gustavo Gili.
- Acevedo, E. (2000a). Entre la tradición alegórica y la narrativa factual. En Jaime Soler Frost (ed.). *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*. México: CONACULTA, INBA y IIE-UNAM.
- Acevedo, E. (2000b). De la reconquista a la intervención. En Jaime Soler Frost (ed.). *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*. México: CONACULTA, INBA y IIE-UNAM.
- Acevedo, E. (2001a). Introducción. En E. Acevedo (Ed.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780 – 1869)* (pp. 9-14). México: Arte e Imagen y CONACULTA.
- Acevedo, E. (2001b). Los símbolos de la nación en debate (1800-1847). En E. Acevedo (Ed.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780 – 1869)* (pp. 63-81). México: Arte e Imagen y CONACULTA.
- Acevedo, E. Y Bonilla H. (2001). La Gráfica: Testigo de lo cotidiano. En E. Acevedo (Ed.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780 – 1869)* (pp. -). México: Arte e Imagen y CONACULTA.
- Aguayo, S. (2014). *Remolino. El México de la sociedad organizada, los poderes fácticos y Enrique Peña Nieto*. México: Ediciones Proceso.
- Angulo Villaseñor, J., Cabrera Castro R., Reyna Robles., R. M., Barrera Rubio, A. y Pascual Soto. (1998). Mesoamérica: Mosaico Cultural. En M. T. Uriarte (Ed.), *Fragmentos del Pasado. Murales Prehispánicos*. México: IIE – UNAM, CONACULTA, INAH, Grupo TMM y GRUMA.
- Anza, P. (16 de junio de 2016). Muerte y Fotografía. Bernandino Hernández. *Cuarto Oscuro*. Recuperado de <http://cuartoscuro.com.mx/2016/06/muerte-y-fotografia-bernandino-hernandez/>
- Arreola Barraza, J. A. (2011). *Teoría de la imagen fotográfica. El problema de la nada*. México: Instituto Chihuahuense de la Cultura.
- Bárcena Díaz, L. (2012). Planos, encuadres y composición fotográfica. *Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo*. Recuperado de: <https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/prepa4/n1/p3.html>
- Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. España: Paidós Comunicación.
- Barthes, R. (2015). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. España: Paidós
- Barthes, R. (2016). *La cámara lúcida*. Argentina: Paidós Comunicación.
- Baudrillard, J. (2006). *La agonía del poder*. España: Circulo de Bellas Artes.

- Benjamin, W. (2015). *Sobre la fotografía*. España: Pre-Textos
- Bernal, F. (2003). *Técnicas de iluminación en fotografía y cinematografía*. España: Omega.
- Berumen, M. A. (2009). Disparando desde todos los frentes. Los fotógrafos que documentaron la revolución. En M. A. Berumen (Ed.), *México: fotografía y revolución* (pp. 179-135). México: Lunberg y CONACULTA.
- Bozal, V. (2005). Introducción. En V. Bozal (Ed.), *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. España: Machado Libros.
- Brito, F. (2011). *Tus Pasos se Perdieron con el Paisaje*. (Figura 1). Recuperado de: <http://cuartoscuro.com.mx/2013/06/fernando-brito-expone-en-madrid/>
- Brito, F. (2011). (Figura 2). Recuperado de: <http://api.ning.com/files/Yocy2J8IGbjPiW6LA3LsqEmVgdujkv0Z0pj95cVrcc9jzrxJZ0vyIhkSjrXYYB1uEJ7xdJKaw5NuF91BxyzFDnas6HyDlmZD/20.jpg>
- Canales, C. (2009). La densa materia de la historia. Notas sobre la fotografía olvidada de la revolución. En M. A. Berumen (Ed.), *México: fotografía y revolución* (pp. 51- 118). México: Lunberg y CONACULTA.
- Cartier-Bresson, H. (2013). *Fotografiar al natural*. España: Gustavo Gili.
- Casanova, R. (2001). Un nuevo modo de representar: fotografía en México 1839-1861. En E. Acevedo (Ed.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780 – 1869)* (pp. 191-216). México: Arte e Imagen y CONACULTA.
- Casanova, R. (2005) De vistas y retratos: La construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839-1890. En E. C. García Krinsky (Ed.), *Imaginario y fotografía en México 1839-1970* (pp. 3-58). México: CONACULTA, INAH y LUNBERG.
- Cassirer, E. (2013a). *Filosofía de las formas simbólicas II: el pensamiento mítico*. México: FCE.
- Cassirer, E. (2013b). *Filosofía de las formas simbólicas III: fenomenología del reconocimiento*. México: FCE.
- Cassirer, E. (2016). *Antropología filosófica*. México: FCE.
- Castellanos, U. (2004). *Manual de fotoperiodismo, retos y soluciones*. México: Universidad Iberoamericana y Proceso.
- Castillo Troncoso, A. (2005) La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de los usos de la imagen. En E. C. García Krinsky (Ed.), *Imaginario y fotografía en México 1839-1970* (pp. 59-118). México: CONACULTA, INAH y LUNBERG.
- Castoriadis, C. (2005a). *Ciudadanos sin brújula*. México: Ediciones Coyoacán.
- Castoriadis, C. (2005b). Las raíces psíquicas y sociales del odio. En F. Giraldo Isaza (Ed.), *Guerra y Muerte* (pp.65-88). Colombia: FiCa
- Castro, E.. (2014). (Figura 5). Recuperado de:

<http://www.clasesdeperiodismo.com/2014/01/24/testimonios-tres-fotografos-bajo-el-fuego-cruzado-de-michoacan/>

- Català Pic, P., (2013). La evolución fotográfica. En J. Fontcuberta (Ed.), *Estética Fotográfica* (pp.). España: Gustavo Gili.
- De la Fuente, B. (1999). Introducción. En B. De la Fuente (Ed.), *Pintura Mural Prehispánica* (pp. 7-12). México: IIE – UNAM, Jaca Book y CONACULTA.
- Debroise, O. (2005). *Fuga mexicana, un recorrido por la fotografía en México*. España: Gustavo Gili.
- Dondis, D. A. (2004). *La sintaxis de la imagen. Introducción al alfabeto visual*. España: Gustavo Gili.
- Ecker, M. (13 de octubre de 2016). What is a vanishing point? *New York Institute of Photography*. Recuperado de: <https://www.nyip.edu/photo-articles/photography-tutorials/what-is-a-vanishing-point>
- Eco, U. (2005). *La estructura ausente*. México: Debolsillo.
- Erausquin, M. A. (1995). *Fotoperiodismo, formas y códigos*. España: Síntesis.
- Escalante Gonzalbo, P. (1999). Pintar la historia tras la crisis de la conquista. En J. S. Frost (ed.), *Los pinceles de la historia. El origen del reino de la Nueva España* (24-49). México: CONACULTA, INBA y IIE-UNAM.
- Escalante Gonzalbo, F. (2012). “Crimen Organizado: la dimensión imaginaria”. *Nexos*. Recuperado de: <http://www.nexos.com.mx/?p=15008>
- Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2017
- Esparza Liberal, M. J. (2000). *La insurgencia de las imágenes y las imágenes de los insurgentes*. En Jaime Soler Frost (ed.). *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*. México: CONACULTA, INBA y IIE-UNAM.
- Fajardo Tapia, D. (2015). *Bandidos, Miserables, Facineros*. México: Centro de la Imagen y CONACULTA.
- Falcón Álvarez, T. (1999). Materiales y Técnicas en la Pintura Mural Prehispánica. En B. De la Fuente (Ed.), *Pintura Mural Prehispánica* (pp. 33-40). México: IIE – UNAM, Jaca Book y CONACULTA
- Fontcuberta, J. (2013). Prefacio a la presente edición. En J. Fontcuberta (Ed.), *Estética Fotográfica* (pp. 7-15). España: Gustavo Gili.
- Franco Miguez, D. (s.f.). Fernando Brito. *Nuestra Aparente Rendición. Testigos Presenciales*. Recuperado de: <http://nuestraaparenterendicion.com/testigospresenciales/fernando-brito/>
- Freund, G. (2014). *La fotografía como documento social*. España: Gustavo Gili.
- Gautreau, M. (2016). *De la crónica al icono. La fotografía de la revolución mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1940)*. México: Secretaría de Cultura e INAH.
- Gendrop, P. (2004). *Arte Prehispánico en Mesoamérica*. México: Trillas.
- General News, third prize stories. (2011). *World Press Photo*. Recuperado de:

<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2011/general-news/fernando-brito>

[Gibler, J. \(2011\). *Morir en México*. México: Sur+](#)

Gibler, J. (2013). Tinta contra el silencio. En M. Turati y D. Rea (Eds.), *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte* (pp. 115-134). México: Periodistas de a Pie y SUR+.

Gombrich, E. H. (2003). *Los usos de las imágenes*. México: F.C.E.

Hedgecoe, J. (2003). *Nuevo Manual de Fotografía*. España: Omega.

Heise, C.G. (2013). El mundo es hermoso. En J. Fontcuberta (Ed.), *Estética Fotográfica* (pp. 133-144). España: Gustavo Gili.

Bernardino, H. (2013). (Figura 3). Recuperado de: <http://cuartoscuro.com.mx/2016/06/muerte-y-fotografia-bernardino-hernandez/>

Bernardino, H. (2011). (Figura 4). Recuperado de: <http://cuartoscuro.com.mx/2016/06/muerte-y-fotografia-bernardino-hernandez/>

Imbert, G. (1992). *Los escenarios de la violencia*. España: Icaria.

Keene, M. (1995). *Práctica de la fotografía de prensa. Una guía para profesionales*. España: Paidós Ibérica.

Lombardo de Ruiz, S., Staines Cicero Leticia. y Arellano Hernández, A. (1998). Mesoamérica. Mosaico Cultural. En M. T. Uriarte (Ed.), *Los Lenguajes de la Pintura Mural*. México: IIE – UNAM, CONACULTA, INAH, Grupo TMM y GRUMA.

Luna, L. (12 de noviembre de 2010). Ángulos en fotografía. *Hipertextual*. Recuperado de: <https://hipertextual.com/archivo/2010/11/angulos-fotografia/>

Magaloni, D. (1998). El arte en el hacer: técnica pictórica y color en las pinturas de Bonampak. En B. De la Fuente y L. Staines (Eds.), *La Pintura Mural Prehispánica en México II. Área Maya. Bonampak* (pp. 49-80). México: IIE - UNAM.

Marx, C. y Engels, F. (2013). *La ideología alemana*. México: El Caballito.

Mier, R. (1995). “Hacia una percepción sin intensidades. La proximidad cotidiana de la Imagen”. *Política y Cultura*. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26700403>

[Fecha de Consulta: 14 de septiembre de 2017](#)

Moles, A. A. (1991). *La Imagen. Comunicación Funcional*. México: Trillas

Monroy Nasr, R. (2005) Del medio tono al alto contraste: La fotografía mexicana de 1920 a 1940. En E. C. García Krinsky (Ed.), *Imaginarios y fotografía en México 1839-1970* (pp. 119-180). México: CONACULTA, INAH y LUNBERG.

Monroy Nasr, R. (2002). Del olor a pólvora a la luz del rascacielos: Tres décadas de

- fotoperiodismo mexicano. En E. Acevedo (Ed.), *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920 – 1950)* (pp. 170 - 192). México: Arte e Imagen y CONACULTA.
- Monsiváis, C. (2010). *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. México: Debate.
- Morín, E. (2015). *La Mañana. Un recorrido antropológico por la cultura de las drogas*. México: Debate.
- Mraz, J. (2014). *México en sus imágenes*. México: Artes de México, CONACULTA, ICSyH - BUAP.
- Mraz, J. y Arnal, A. (1996). *La Mirada Inquieta: Nuevo fotoperiodismo mexicano 1976 – 1996*. México: Centro de la Imagen, ICSyH-UAP y CONACULTA.
- Musacchio, H. (2003). *Historia Gráfica del Periodismo Mexicano*. México: Gráfica, Creatividad y Diseño.
- Oviedo Vizcaya, B. M. (2013). *Fotografía y violencia del narcotráfico: una propuesta de análisis iconográfico e interpretación iconológica sobre la cobertura fotoperiodística realizada por los semanarios Proceso y M semanal de la cacería del capo Arturo Beltrán Leyva y acontecimientos adyacentes* (Tesis de licenciatura). México: FCPyS – UNAM.
- Pérez Montfort, R. (septiembre, 1997). El México de Charros y Chinas Poblanas. *Luna Córnea* (pp.42-47) .
- Pross, H. (1983). *La violencia de los símbolos sociales*. España: Anthropos
- Ramírez, F. (2001). Pintura e historia en México a mediados del siglo XIX: El programa artístico de los conservadores. En E. Acevedo (Ed.), *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780 – 1869)* (pp. 82-104). México: Arte e Imagen y CONACULTA.
- Ravelo, R. (2011). *El Narco en México. Historia e historias de una guerra*. México: Grijalbo.
- Reed Torres, L. Y Ruiz Castañeda M.C., (1998). *El periodismo en México: 500 años de historia*. México: EDAMEX.
- Reyes, R. (2011). “La vida no vale nada”. *Sociedad&Equidad*. Recuperado de: <http://www.sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/view/10604/10841>
- Fecha de Consulta: 14 de septiembre de 2017
- Rodríguez, G. (septiembre, 1997). Miradas sin rendición. *Luna Córnea* (pp. 24-31).
- Roh, F., (2013). Mecanismo y expresión: esencia y valor de la fotografía. En J. Fontcuberta (Ed.), *Estética Fotográfica* (pp. 145 - 160). España: Gustavo Gili.
- Rubial, A. y Suárez Molina, M. T. (2000). Mártires y predicadores. La conquista de las

- fronteras y su representación plástica. En Jaime Soler Frost (Ed.). *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana*. México: CONACULTA, INBA y IIE-UNAM.
- Ruiz Gallut, M. E. (1999). Teotihuacán a través de las imágenes pintadas. En B. De la Fuente (Ed.), *Pintura Mural Prehispánica* (pp. 41-67). México: IIE – UNAM, Jaca Book y CONACULTA.
- Sanginés Franco, I. (2017). “El fotoperiodismo crítico y la construcción de la memoria en América Latina: México durante la ‘guerra contra el narcotráfico’”. *CONTEMPORÁNEA*.
Recuperado de:
<https://revistas.inah.gob.mx/index.php/contemporanea/article/view/11241/12025>
Fecha de Consulta: 10 de septiembre de 2017
- Sebastián, S. (1992). *Iconografía e Iconología del Arte Novohispano*. México: Grupo Azabache.
- Smith, E. W., (2013). Fotoperiodismo. En J. Fontcuberta (Ed.), *Estética Fotográfica* (pp. 209-212). España: Gustavo Gili.
- Staines Cicero, L. (1999). Los Murales Mayas. En B. De la Fuente (Ed.), *Pintura Mural Prehispánica* (pp. 209-267). México: IIE – UNAM, Jaca Book y CONACULTA.
- Solís González, J. L. (2015). “Neoliberalismo y crimen organizado en México: El surgimiento del Estado Narco”. *Frontera Norte*. Recuperado de:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13628944001>
Fecha de Consulta: 11 de septiembre de 2017
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara.
- Tenorio Trillo, M. (2009). La revolución mexicana en el álbum del mundo. En M. A. Berumen (Ed.), *México: fotografía y revolución* (pp. 37-40). México: Lunberg y CONACULTA.
- Toussaint, M. (1990). *Pintura Colonial en México*. México: IIE – UNAM
- Turati, M. (2011). *Fuego Cruzado. Las víctimas atrapadas en la guerra del narco*. México: Grijalbo.
- Turati, M. y Rea, D. (2013). Nota de las editoras. En M. Turati y D. Rea (Eds.), *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte* (pp. 7-14). México: Periodistas de a Pie y SUR+.
- Valdés Castellanos, G. (2013). *Historia del Narcotráfico en México*. México: Aguilar.ç
- Vargas, C. (2016). *Corrientes Fotográficas* (Material de clase). Fotografía Artística y Publicitaria. UNAM FES Aragón, México.

- Vargas Llosa, M. (2016). *La civilización del espectáculo*. México: Debolsillo.
- Vilches, L. (1987). *Teoría de la imagen periodística*. España: Paidós.
- Villaseñor Bello, J.F. (1998). Concepto, ojo y trazo: Una aproximación al lenguaje visual de Bonampak. En B. De la Fuente y L. Staines (Eds.), *La Pintura Mural Prehispánica en México II. Área Maya. Bonampak* (pp. 81-101). México: IIE - UNAM.
- Wallerstein, I. (2017). *Análisis de sistemas-mundo*. México: Siglo XXI.
- Westheim, P. (1972). *Ideas Fundamentales del Arte Prehispánico en México*. México: Era.
- Zamarripa, R. (2011). Prólogo. En M. Turati (Ed.), *Fuego Cruzado. Las víctimas atrapadas en la guerra del narco*. México: Grijalbo.
- @cdperiodismo (24 de enero de 2014). Testimonios: Tres fotógrafos bajo el fuego cruzado de Michoacán. *Clases de Periodismo*. Recuperado de:
<http://www.clasesdeperiodismo.com/2014/01/24/testimonios-tres-fotografos-bajo-el-fuego-cruzado-de-michoacan/>