

**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**MAESTRÍA EN ESTÉTICA Y ARTE**



**EL ESTILO “PELICULESCO” DE ENRIQUE METINIDES  
UN ESTUDIO DE LA SERIE “EL BAÚL NEGRO” (1966)**

**Tesis que para obtener el grado de  
MAESTRA EN ESTÉTICA Y ARTE**

**PRESENTA: Lic. María Fernanda Melchor Pinto**

**DIRECTOR: Dr. José Antonio Pérez Diestre**

**PUEBLA, PUEBLA**

**9 de JUNIO de 2014**

## ÍNDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS.....	3
1.- Planteamiento.....	4
2.- Marco referencial.....	16
3.- Marco teórico.....	41
4.- Análisis de la serie “El baúl negro” (1966).....	64
5.- Conclusiones .....	95
6.- Bibliografía.....	107
7.- Anexos.....	116

## AGRADECIMIENTOS

La presente investigación no hubiera sido posible sin el apoyo invaluable del autor cuya obra se analiza en estas páginas, el fotógrafo Enrique Metinides Tsorínides; así como de sus hijas Mónica Metinides, Alexandra Metinides y demás miembros de su familia. Por sus atenciones, su confianza en este trabajo y su disposición y tiempo dedicados durante varias entrevistas, quisiera dedicarles los frutos de este trabajo.

También es mi intención expresar mi más sentido agradecimiento a mi asesor de tesis y tutor, el Dr. José Antonio Pérez Diestre, por su guía y apoyo; así como a los lectores y sinodales de este trabajo, Dr. Jesús Márquez Carrillo y Dr. Alberto Carrillo Canán, por sus invaluable sugerencias. Muchas gracias también a la actual coordinadora de la Maestría en Estética y Arte (MEyA) de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), Dra. Isabel Fraile Marín, por su apoyo y ánimos.

Tampoco podría dejar de hacer mención de la ayuda recibida por parte de los editores y expertos en el tema de la nota roja mexicana: Arturo Sánchez del Grupo Reforma, y a Luis Francisco Macías, del diario La Prensa. Igualmente invaluable fueron las facilidades proporcionadas por la arquitecta Irina Escartín, directora de relaciones públicas de la Fundación MVR-OEM, A.C. y responsable de la Fototeca, Biblioteca y Hemeroteca Mario Vázquez Raña, para la consulta del material hemerográfico de esta colección.

Por último, quisiera expresar un agradecimiento especial a mi familia: a Eric y Hanna Manjarrez, por todo su afecto, paciencia y comprensión a lo largo de la realización de mis estudios de maestría; a mis padres, Julio César y Sonia Patricia, por haberme impulsado siempre a superarme intelectualmente, y a mi hermano Julio César, cuya labor académica y profesional me ha servido de inspiración.

# 1.- PLANTEAMIENTO

## 1.1 Introducción

El presente trabajo de investigación está dedicado al estudio del fotógrafo Enrique Metinides (Ciudad de México, 1934), quien es autor de una abundante obra fotoperiodística desarrollada a lo largo de casi medio siglo (1948-1993) y publicada, por lo menos hasta 1997, exclusivamente en las páginas de tabloides sensacionalistas capitalinos como el periódico *La Prensa*.

Dada la gran cantidad de fotografías que Metinides tomó y publicó en el tiempo en que estuvo activo, esta investigación se concentra en el estudio de una reducida porción de esta vasta obra: un conjunto de fotografías tomadas a lo largo de los meses de octubre y noviembre de 1966 y que tienen como tema la cobertura periodística de la investigación judicial de la desaparición de un diplomático mexicano, quien aparecería asesinado en un paraje rural del estado de Morelos. Dicha serie es conocida como “El caso del baúl” o “El baúl negro”, pues fue en un arcón negro en donde los homicidas del diplomático —la ex esposa de este y un cómplice estadounidense— colocarían al cuerpo para transportarlo hasta el sitio en el que fue encontrado por la Policía Secreta del Distrito Federal.

Como ya se mencionó, una selección de estas fotografías tomadas por Metinides fue publicada en *La Prensa* entre el 14 de octubre de 1966 y el miércoles 16 de noviembre del mismo año para ilustrar las noticias sobre el caso. En años posteriores, cuando el otrora fotógrafo de nota roja comienza a ser reconocido como artista, un conjunto de estas fotografías sería organizada como una serie, primero bajo el nombre de “El caso del baúl” —curada por Mauricio Marcín y exhibida en 2006 como parte de la exposición “Historias gráficas” en el Claustro de Sor Juana—, y otra, en 2011, bajo el nombre de “El baúl negro”—publicada en el libro *Series* (Metinides, 2011), editado por la galería y editorial Kominek, con sede en Berlín—. Asimismo, algunas de las fotografías de este mismo caso han sido publicadas en otros libros dedicados al fotógrafo mexicano.

Los que estas dos selecciones contemporáneas —la exposición en el Claustro de Sor Juana y la publicación de Kominek— tienen en común es que ambas fueron realizadas en una época en el que Enrique Metinides ya contaba con un reconocimiento como artista,

acontecimiento que podemos datar en el año 2000, cuando el historiador Alfonso Morales organiza una exposición retrospectiva del fotógrafo en el Museo Universitario de Artes y Ciencias (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Ese mismo año se publica el primer libro dedicado a la obra de Metinides, *El teatro de los hechos* (Metinides y León, 2000). Apenas unos años antes —en 1996, durante la Segunda Bial de Fotoperiodismo de México—, Metinides había recibido el premio Espejo de Luz por su trayectoria como fotoperiodista. Este galardón se convirtió en un pretexto para que académico y escritores formularan por primera vez un discurso sobre las cualidades estéticas de las fotografías de Metinides, discurso que desde esa época se centró en rasgos como la composición formal de las imágenes, sus intenciones narrativas y cierta cualidad que emparentaría el trabajo de Metinides con el cine (cf. “Premio Espejo de Luz 1996”, s/p).

Estos tres rasgos “estéticos” se mencionarán una y otra vez a lo largo de doce años, en textos que críticos y periodistas escribirán sobre las distintas exposiciones de Metinides, tanto en México como en Estados Unidos y Europa. Sin embargo, hasta la fecha no existen trabajos de investigación académicos que exploren a detalle cómo es que estas cualidades expresivas —que supuestamente garantizarían el ensalzamiento a la fotografía de Metinides al estatuto de arte— son parte de un estilo personal. Esto ocurre especialmente en el caso de el último rasgo mencionado, el que ve en las fotografías de Metinides cualidades “cinemáticas” o “cinematográficas” (cf. Diez<sup>1</sup>, Kimmelman, Lorenzano, O’Hagan, Searle, Solares, Tena, Treviño, entre otros).

Para abordar la relación estilística entre fotografía y cine, será necesario clarificar hasta qué punto es posible hablar de una capacidad expresiva autoral en la fotografía —un medio en donde la acción creadora de la mano humana, presente en la producción de obras tradicionales, parece limitarse a un brevísimo movimiento del dedo índice— o, aún más problemático, en la fotografía periodística, donde tradicionalmente se exige que la relación entre imagen documental y realidad sea, si no de igualdad ontológica, por lo menos de verosimilitud. Asimismo, será indispensable demostrar que ciertas fotografías —en este caso las que constituyen la serie conocida como “El baúl negro”, amén de otras tomadas

---

<sup>1</sup> Dado que la mayor parte de las fuentes hemerográficas de este trabajo fueron consultadas en línea, muchas de las citas no contendrán números de página.

por Metinides— pueden ser estudiadas como imágenes que poseen cualidades “peliculescas”.

Es común escuchar que en ciertas fotografías de Metinides hay *algo* que hace que el espectador difícilmente pueda olvidarlas, incluso sin recurrir a las dosis ingentes de sangre o vísceras que exige el canon de las publicaciones policiacas contemporáneas, como *Nuevo Alarma!* o *Metro*. Ese algo ha fascinado, durante las cuatro décadas que Metinides estuvo activo como fotoperiodista, a los consumidores de los pasquines policiacos que cundieron en la ciudad de México en los años 30 del siglo XX, cuando la imagen técnica desplazó definitivamente al grabado en la presentación periodística de los cotidianos hechos sangrientos. Ese *algo* ha logrado sobrevivir al cambio de estatuto de estas fotografías pensadas para ilustrar la narración de crímenes en los tabloides amarillistas y que ahora se exhiben en las prístinas paredes de galerías y museos del mundo occidental, fascinando a su vez a un público internacional asiduo al arte contemporáneo<sup>2</sup>.

¿Ese algo en las fotografías de Metinides es un estilo? ¿Ese estilo puede, razonablemente, caracterizarse como “peliculesco”? La presente investigación no pretende zanjar definitivamente esta cuestión —y mucho menos la polémica sobre la ontología del medio fotográfico, que, a casi dos siglos de haber sido creado, aún continúa viva— pero sí pretende responder estas preguntas, y así contribuir a la caracterización del estilo presente en la obra de un fotógrafo mexicano del que se habla mucho pero del que se teoriza muy poco. Asimismo, tampoco es mi intención responder a la cuestión sobre si las fotografías tomadas en contextos periodísticos pueden convertirse en Arte sino, más bien, analizar —tal y como señala Régis Durand en *La experiencia fotográfica*— “en qué condiciones y con qué finalidad es posible hacer hoy en día una obra que emplee el documento (que se lo apropie, lo imite, o intente ofrecer del mismo una nueva definición)” (Durand, p. 109).

---

<sup>2</sup> *101 Tragedies*, la exposición inaugurada en el verano de 2011 en el prestigiado festival *Rancontres Photographiques* en Arles, Francia, tuvo más de 40 mil visitantes (“Exposición de fotoperiodista mexicano logra 40 mil asistentes en Francia”, 2011, LadoB). Y el mismo año que Metinides debutara con una exposición individual en Estados Unidos, “The New York Times llamó a su debut en la Galería Anton Kern de Chelsea uno de los mejores shows del año” (Lerner, 2013).

## 1.2 Justificación

La falta de estudios académicos sobre las cualidades de la obra de Metinides y su estilo es uno de los porqués de este trabajo de investigación.

Después de una revisión exhaustiva de los artículos periodísticos y académicos que se encuentran en la red sobre este fotógrafo, encontré sólo una tesis escrita por Mario Alberto Rosales Ortega para obtener el grado de Maestro en Comunicación de la Ciencia y la Cultura por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), publicada en Tlaquepaque, Jalisco en 2006. Esta tesis, sin embargo, no busca estudiar ni caracterizar el estilo en las imágenes de Metinides sino analizar la función que estas cumplen en la problemática sociológica de la violencia ciudadana. Para ello, Rosales Ortega examina un número muy reducido de fotografías de Metinides e identifica en ellas los mecanismos de comunicación de la violencia (Rosales, p.6), de tal forma que el estudio de las características estéticas de estas imágenes queda reducido al análisis del papel que estas desempeñan como herramientas de este supuesto mecanismo de comunicación.

Otro de las razones para emprender un estudio sobre el estilo de un fotógrafo centrado en sus características “cinemáticas” y “cinematográficas” —y a la categoría que más tarde denominaré con el término de “peliculesca”—, es el interés académico por participar en la discusión sobre los nexos, relaciones y “pliegues” entre la fotografía y el cine. Si bien desde mediados de siglo pasado hasta la década de los ochenta se privilegió la discusión sobre los rasgos y elementos que definen y distinguen a la foto y al cine, estudios más recientes —entre los que destacan los realizados por Phillippe Dubois, Raymond Bellour y David Company— se pronuncian por el estudio de los puntos en común entre los dos medios, postura que conviene al desarrollo de este trabajo.

Una tercera razón para emprender un estudio como este tiene que ver con el auge en México de trabajos que profundizan y reflexionan sobre la “artisticidad” del fotoperiodismo en el contexto de polémicas surgidas en el marco de las premiaciones de certámenes de fotografía periodística-documental, como es el caso de diversas emisiones de la Bienal de Fotoperiodismo de México o, más recientemente, del certamen internacional de World Press Photo; donde muchos trabajos ganadores han recibido críticas por considerárseles “plagios”, lo cuál resulta problemático al tratarse de fotografías documentales. Trabajos como los de Laura Flores, John Mraz y Rebeca Monroy, que

aparecen en el volumen *Ética, Poética y Prosaica. Ensayos sobre la fotografía documental* (De la Peña, ed., 2008) exploran conceptos como los de “verdad”, “verosimilitud” o “realidad” y problematizan el papel que estos conceptos desempeñan en la producción y estudio de las imágenes insertas en contexto periodísticos-documentales y artísticos.

Si bien este trabajo no pretende dilucidar si el trabajo de Enrique Metinides es o no merecedor del estatuto de “artístico”, o juzgar si los premios y reconocimientos internacionales que ha merecido su obra son o no atinados, considero que es importante estudiar y reflexionar sobre cuál es la relación que las fotografías de Metinides establecen con los conceptos anteriormente citados, pues, como se mostrará más adelante, una parte importante del éxito de estas imágenes se debe a que —tanto los curadores de sus exposiciones como el propio fotógrafo— suelen refrendar constantemente el estatuto de registro de las imágenes a pesar de su cambio de contexto, pues la experiencia de la contemplación de las fotografías cambia dependiendo de la forma de presentación de estas (en solitario o en secuencia; acompañada de texto o sin él; como arte o como documento; en un libro de arte o en las páginas de un periódico).

Finalmente, quisiera explicar por qué después de dos años de revisión y estudio de la obra de Enrique Metinides (principalmente en las dos obras disponibles actualmente en el mercado, *101 Tragedies y Series*<sup>3</sup>), decidí elegir la serie de “El baúl negro” (1966) como tema central de esta investigación. Los motivos son los siguientes:

A) El tiempo y los recursos necesarios para estudiar la obra entera de Enrique Metinides (todas sus fotografías, de 1948 a 1996) excede con mucho el tiempo y recursos permitidos para esta tesis de maestría. Por un lado, sería necesario primero hacer una catalogación de las fuentes a las cuáles podría acudir: el archivo personal del propio Metinides (no catalogado, incompleto y en posesión exclusiva del autor), la Fototeca, Hemeroteca y Biblioteca Mario Vázquez Raña, donde se encuentra el archivo del periódico *La Prensa* desde su fundación en 1928 (en proceso de digitalización, y también en manos privadas) y los archivos en otras instituciones como el Archivo General de la Nación (AGN) o la Hemeroteca Nacional de la UNAM. Por el otro lado, la revisión de casi 50 años

---

<sup>3</sup> Los dos primeros libros *El teatro de los hechos* (2000) y *Enrique Metinides* (2006) fueron publicados como catálogos de las dos exposiciones homónimas. Dado que no han vuelto a editarse y que las ediciones disponibles en el mercado son raras y muy costosas, decidí trabajar sobre los dos últimos libros.

de labor periodística profesional requieren tiempo y recursos no disponibles en este momento.

B) Tras considerar estas circunstancias, había pensado seleccionar por lo menos diez fotografías de la bibliografía de este autor. Pero al hacer una selección provisional, comprendí que esta resultaba harto arbitraria y que, al pertenecer a distintas épocas, contextos y técnicas, no sería posible profundizar en tan poco tiempo y espacio en las imágenes.

C) Finalmente, me decidí a estudiar la serie de “El baúl negro” por los siguientes razones:

1.- Fotografías de este particular caso aparecen en todos los libros de Metinides, ya sea como serie o como una sola imagen aislada.

2.- Se trata de una serie constituida por fotografías que fueron publicadas en su momento en *La Prensa*, y por lo tanto, su contexto original puede rastrearse en la hemeroteca de este medio de comunicación.

3.- Al ser un caso relevante para la época, otros medios también publicaron fotografías y esto permite la posibilidad de realizar estudios comparativos<sup>4</sup>.

4.- Las fotografías que componen la serie fueron tomadas cuando el fotógrafo ya se dedicaba a la fotografía profesionalmente y no como *amateur*.

5.- Se trata de imágenes que, al ser convertidas en serie, han sido objeto de “intervenciones”; es decir, que han sido descontextualizadas de su lugar y función original para servir a narrativas distintas.

6.- Las fotografías que conforman la serie presentan dos características que facilitan su comparación con el cine (específicamente con películas de detectives o del género *noir*): a) Igual que estas últimas, están realizadas en blanco y negro, y b) fueron realizadas con el objetivo de “ilustrar” un caso de nota roja de los años 60, por lo que se emparenta temática con las convenciones del cine *noir*.

---

<sup>4</sup> Aunque la comparación de imágenes de Metinides con otros fotógrafos que cubrieron el caso no es el objetivo de este estudio, resulta útil, para investigaciones posteriores, saber que existe material con el cual se pueden establecer dichas comparaciones.

### 1.3 Delimitación del problema

El presente trabajo se concentrará en analizar la serie “El baúl negro”, tal y como aparece en el libro *Series*, con la intención de caracterizar el estilo del fotógrafo.

### 1.4 Objetivos

#### Generales:

a) Analizar la serie “El baúl negro” de Enrique Metinides con fines de caracterizar su estilo.

#### Específicos:

a) Establecer un marco referencial que explique el contexto en el que las fotografías de la serie “El baúl negro” fueron creadas.

b) Establecer un marco teórico que posibilite el estudio de estas fotografías como imágenes creadas por un autor y susceptibles de establecer relaciones con lo cinematográfico y lo cinemático.

c) Analizar la serie “El baúl negro” (1966) de Enrique Metinides, tal y como aparece en el libro *Series*.

c) Presentar las conclusiones del análisis para caracterizar el estilo de Metinides como un estilo “peliculesco”.

### 1.5 Metodología

Para llevar a cabo esta investigación se recurrirán a diferentes métodos.

Para la construcción del marco referencial (Ver **Capítulo 2**), donde se expone el contexto en el cual surge la obra de Enrique Metinides, utilizo una metodología de historia del arte que considera “el paradigma de las cinco constantes” desarrollado por Pérez Diestre y Canet Cruz (cf. Pérez Diestre y Canet Cruz, p. 219-227). Este señala que, para la realización de un estudio que dé cuenta integralmente de un contexto artístico específico, es necesario investigar la realidad del periodo en cinco de sus aspectos: económico, social, filosófico, axiológico y creativo. Esto permite “[...] abordar todas las aristas de un tema, sin importar la disciplina que se trate” (Pérez Diestre y Canet Cruz p. 225). La inclusión de este paradigma es particularmente útil en el caso de la historia del arte, pues un análisis de la situación social y económica de la época, de los sistemas filosóficos y de valores de un

momento en particular, así como de las formas expresivas y artísticas, permite llegar a una comprensión más íntima de las causas por las que un creador de imágenes se expresa de determinada manera.

Para la construcción del marco teórico (Ver **Capítulo 3**) que sustente mi argumentación, utilizaré un método de investigación documental.

Para el análisis de las imágenes seleccionada (Ver **Capítulo 4**) utilizo una variación del método iconológico de Erwin Panofsky. Este autor se preocupa por el significado de las obras de arte, que él considera de tres tipos diferentes (Panofsky, p. 3-5): un significado primario o natural; un significado secundario o convencional, y un significado intrínseco o contenido.

El significado primario o natural consiste en la identificación de objetos y eventos, es decir, de lo que Panofsky llama “formas puras” que el investigador encuentra en las configuraciones y cambios en los patrones de color, líneas y volúmenes del mundo de la visión<sup>5</sup>. Para Panofsky, el significado primario se aprehende a través de la experiencia práctica y la familiaridad cotidiana con objetos y eventos (cfr. Panofsky, p. 3-4). Para el autor, este significado primario o natural es el responsable de identificar los motivos artísticos y las composiciones artísticas (entendidas como combinaciones de motivos artísticos). En el sistema desarrollado por este autor, este significado primario o natural se encontraría en el nivel de “descripción pre-iconográfica” (Panofsky, 1972 [1939], p. 5). En términos estructurales corresponde al nivel de la denotación.

El segundo tipo de significado sería el secundario o convencional, un significado más “inteligible” (Panofsky, p. 4) que sensible, y que para su aprehensión requiere del aprendizaje de convenciones a través de la transmisión oral o el estudio de textos. Este significado secundario o convencional sería el responsable de conectar los motivos y las composiciones con temas o conceptos para formar imágenes y conjuntos de imágenes denominadas historias o alegorías. Panofsky coloca a esta significación secundaria o convencional en el dominio de la “iconografía en el sentido estrecho del término” (Panofsky, p. 6). En términos estructurales, es el nivel de la connotación.

El tercer tipo sería el significado intrínseco o contenido, y Panofsky lo define como “un principio unificador que subyace y explica tanto el evento visible como su

---

<sup>5</sup> Esta noción de significado primaria o natural podría equipararse a un proceso de formulación de *sentido*.

significación inteligible, y que incluso determina la forma en que el evento visible toma forma” (Panofsky, p. 5). Su aprehensión requiere el establecimiento de los llamados “valores simbólicos” (Panofsky, p. 8): principios o *síntomas* subyacentes a un carácter o actitud supraindividual —“una nación, un periodo, una clase, una persuasión religiosa o filosófica” (Panofsky, p. 7)— adquirida por la personalidad del artista y condensada en las imágenes, historias o alegorías de una obra (a menudo sin que el artista así lo pretenda). En términos estructurales, este significado también se ubica en el nivel de la connotación.

Para Panofsky, una interpretación exhaustiva de este significado intrínseco o contenido “debe incluso mostrar que los procedimientos característicos de un cierto país, periodo o artista, [...] son *sintomáticos* de la misma actitud básica que puede discernirse en todas las otras cualidades específicas de su estilo” (Panofsky, p. 7-8). Este significado intrínseco o contenido es el objeto de lo que Panofsky denomina “iconografía en el sentido amplio del término” y que define como “un método de interpretación que surge de una síntesis, más que de un análisis” (Panofsky, p. 8). En este tercer nivel es que se desarrolla el estudio iconológico propiamente dicho.

Panofsky reconoce que la identificación de los significados de la obra en cada nivel no está exenta de errores, pues se trata de interpretaciones que dependen de la percepción del investigador. Para evitar o corregir estos problemas de interpretación e identificación, el autor propone formas de “corrección” y de “control” para cada nivel que tienen que ver con “el esclarecimiento de los procesos históricos a cuya suma puede llamarse tradición” (Panofsky, p.16).

Al nivel de la significación primaria o natural (o denotación), el investigador debe ser capaz identificar motivos a través de la experiencia práctica, y cualquier error de identificación podrá ser corregido por “la historia del estilo” (Panofsky, p. 11), es decir, por “la manera en que los objetos y los eventos son expresados por formas que varían bajo condiciones históricas” (Panofsky, p. 11).

Al nivel de la significación secundaria o convencional (o connotación), el investigador debe recurrir al análisis de imágenes y eventos a través de temas y conceptos transmitidos por fuentes literarias o por la tradición oral, lo que implica familiarizarse con lo que los autores de las representaciones estudiadas leyeron o sabían. Pero esta interpretación tampoco se libra de posible errores, por lo que Panofsky señala el

investigador necesita corregir y controlar su conocimiento de las fuentes literarias indagando sobre “la historia de los tipos”: “la manera en que, bajo condiciones históricas variadas, ciertos temas o conceptos específicos se expresaron a través de objetos y eventos” (Panofsky, p. 13). Asimismo, en el caso de la interpretación del significado intrínseco o continente de lo que Panofsky llama “valores simbólicos” o “principios básicos que subyacen tanto la elección como la presentación de los motivos, así como la producción e interpretación de imágenes, historias y alegorías” (Panofsky, p. 14) —es decir, los principios que subyacen a los dos primeros niveles de significado— requiere de “intuición sintética”: “una facultad mental comparable a la de un diagnosticador” (Panofsky, p. 15), subjetiva e irracional, que requiere también —al igual que los niveles previos de análisis— un dispositivo de corrección. Este sería la “historia de los *síntomas culturales*”: “la manera en que, bajo condiciones históricas variadas, las tendencias generales y esenciales de la mente humana se expresaron a través de determinados temas y conceptos” (Panofsky, p. 16); tarea que, por cierto requiere de la interdisciplinariedad de las Humanidades.

Teniendo en cuenta los objetivos de esta investigación, y sus limitaciones en tiempo y recursos, el estudio de las imágenes fotográficas se centrará en los dos primeros niveles, los de la investigación iconográfica en sentido estrecho, pues un estudio iconológico en sentido amplio no sólo requeriría una investigación que incluyera una muestra más grande del trabajo de Metinides y su comparación con obras de otros fotógrafos y artistas de la época; sino que requeriría además que argumentáramos a favor de la existencia de un “espíritu de la época”, una especie de homogeneidad cultural particular a determinados periodos y lugares. Considero que, por el momento y para los fines de esta investigación, el nivel iconográfico en sentido estrecho resulta suficiente para analizar aspectos denotativos y connotativos de las imágenes fotográficas, y así determinar algunas características de su estilo en relación a lo cinematográfico y lo cinemático.

Ahora bien, el método iconológico de Panofsky ha sido criticado por dar demasiado peso a la intuición y a la especulación por parte del investigador, lo que conlleva el riesgo de “sobreinterpretar” una imagen. Asimismo, se corre el riesgo de caer en lo que Gombrich denominaba “la falacia del diccionario” (cfr. Gombrich, p. 23) y que consiste en ignorar la multiplicidad de significados de una imagen y pensar que la correspondencia entre determinado elemento y determinado significado sólo está dado de forma fija por las

fuentes literarias, sin considerar el contexto en el que se emplea el elemento. Asimismo, al método de Panofsky se le acusa de no prestar atención a la dimensión social y al contexto social de las imágenes en determinada época y lugar (cfr. Burke, p. 40-41).

Un problema adicional para su aplicación en este estudio resulta de la naturaleza técnica de las imágenes a analizar. Tanto la imagen pictórica como la imagen fotográfica son objetos visuales. Pero la fotografía se distingue de la imagen en general por lo menos en dos sentidos: 1) en cuanto a su génesis técnica, por una diferencia que W. Benjamin centraría en la actividad de la mano<sup>6</sup>, presente en la creación pictórica y presuntamente ausente en el caso de la génesis de la imagen fotográfica (de no ser por el breve movimiento de un índice que oprime el disparador); 2) en cuanto a su uso (artístico, estético, decorativo, de entretenimiento, información, propaganda, persuasión, etc.) , y su lugar de enunciación (los contextos del referente fotografiado y de los circuitos de difusión en donde aparece la fotografía).

Cuando se analiza una pintura, el análisis pre-iconográfico suele concentrarse en el estilo, la belleza, la composición o en las diferencias con otros estilos de la época; es decir, en la representación. Cuando se habla de una fotografía tomada en contextos documentales (como es el caso de las fotografías que se analizan en esta tesis) se tiende a hablar de lo que en ella aparece. Esto se debe al “sentimiento de realidad insoslayable” (Dubois, 2008, p. 22) que produce la fotografía, la impresión de que “la foto siempre lleva su referente consigo” (Barthes, 1981, p. 17) y de que, al mirar una fotografía, el espectador cree enfrentarse a una realidad.

Asimismo, si la interpretación iconográfica pictórica suele requerir de conocimientos especializados y en muchos casos eruditos, la interpretación iconográfica de fotografías requiere, a su vez, un conocimiento de la cultura popular y de los medios de masas que la transmiten.

Considerando estos problemas, creo que el método de Panofsky puede ser útil para caracterizar el estilo de un fotoperiodista, siempre y cuando se realicen ciertas adaptaciones al método y se incluyan, en la determinación de los dos primeros niveles de significado de Panofsky:

---

<sup>6</sup> “Por primera vez en el proceso de la reproducción de la imagen, la mano se encontró liberada de las obligaciones artísticas más importantes que en adelante van a concernir al ojo” (Benjamin, 1937, p. 41)

1) Las nociones de usos y contextos de la fotografía (como acto y como objeto) para dar cabida a las distintas dimensiones (culturales, políticas, materiales, sociales) en los que la imagen fotográfica es creada y reproducida.

2) El empleo tanto de las fuentes literarias y la tradición oral como de las fuentes de cultura popular que en gran medida determinan los estilos de las sociedades en donde surgen y proliferan las imágenes técnicas, para evitar caer en la falacia del diccionario.

3) La atenuación de la subjetividad propia de un estudio iconográfico a través de un marco teórico que incorpora ciertas perspectivas estructuralistas acerca de la organización interna de la imagen y de la serie. Considero que es posible aprovechar las importantes aportaciones de autores como Roland Barthes, sin tener que reducir a la fotografía a un sistema de signos por analogía con el lenguaje.

## 2.- MARCO REFERENCIAL

### 2.1 La ciudad de Metinides: aspectos económicos, sociales, filosóficos, axiológicos y artísticos de la ciudad de México en los años 60.

Enrique Metinides Tsorínides nació en 1934 en la ciudad de México, hijo de padres griegos que se establecieron definitivamente en la capital mexicana en el periodo de entreguerras (Bautista, p.46). Dado que su infancia y juventud transcurrió en esta ciudad, y que prácticamente el grueso de su obra fotoperiodística tiene como marco la misma<sup>7</sup>, considero indispensable dedicar unas cuentas líneas a delimitar ciertos aspectos económicos, sociales, filosóficos, axiológicos y artísticos de la capital que considero relevantes de la primera mitad del siglo XX.

Situada en un bastión de altiplanos, la ciudad de México se encuentra situada en un valle de fondo plano, a una altura aproximada de 2250 metros que limita, excepto al norte, con varios grupos de montañas volcánicas. El marco natural en donde la actual capital mexicana se inscribe presenta una variedad y contraste de altitudes, suelos y recursos naturales que hicieron de la región un entorno propicio para las actividades agrícolas hasta la mitad del siglo XX (cfr. Bataillon, p.6).

La ciudad de México es heredera de la capital del imperio azteca, la antigua Tenochtitlán, fundada en un islote en 1345 por “un pequeño pueblo guerrero venido del margen septentrional del centro de México” (Bataillon, p. 9). Los miembros de esta tribu de cazadores recolectores eran conocidos como *chichimecas* por los habitantes de este Valle ya densamente poblado y organizado en principados rivales para la llegada de los aztecas, alrededor del año 1267 (Bataillon, p. 10). Para finales del siglo XIV, el poderío de los aztecas —en alianza con el principado de Texcoco— sería lo bastante grande como para someter a las regiones de habla náhuatl del centro de México, y después a regiones lingüísticamente diferentes. A principios del siglo XVI, Tenochtitlán era el centro de la organización político-fiscal-comercial dirigida por una élite aristocrática; albergaba entre

---

<sup>7</sup> A pesar de que Enrique Metinides cubría la fuente policiaca del periódico *La Prensa*, dedicada principalmente a dar cuenta de los crímenes o desastres que ocurrían en la ciudad de México, no era extraño que en ocasiones viajara hasta el Estado de México, Puebla, Guerrero, Hidalgo, Veracruz y Acapulco si el caso a cubrir resultaba importante. Buena parte de las fotografías que forman parte de la serie “El baúl negro” fueron tomadas fuera de la ciudad de México.

12 y 15 millones de habitantes, y sus lazos comerciales llegaban hasta Yucatán y Guatemala (cfr. Bataillon, p.10).

Al caer Tenochtitlán en 1521, los invasores españoles decidieron asentar los poderes administrativos de la colonia en las ruinas mismas de la capital del azteca. Para Bataillon esto ocurrió debido a la alta concentración demográfica del Altiplano y la necesidad de los españoles de controlar esta población: dado que la principal riqueza que los españoles encontraron en los territorios de la Nueva España era la fuente de mano de obra que significaba la población indígena, era conveniente establecer la autoridad colonial en el antiguo sitio azteca (cfr. Bataillon, p. 14). Los indígenas pasaron entonces a ser siervos de un alto clero propietario terrateniente y de la administración colonial española, situación que perdurará hasta mediados del siglo XIX.

Los primeros cambios en la fisonomía colonial de la ciudad de México ocurren después de la ocupación estadounidense de 1847, cuando los liberales en el poder proceden a la nacionalización de los bienes clero católico y se da inicio a cambios urbanos: las clases altas dejan el viejo centro a las clases populares y se instalarán cerca del Paseo de la Reforma y del palacio construido en Chapultepec por Maximiliano, en nuevos barrios al noroeste de la ciudad, mientras que el norte y el este se convierten en zonas industriales. Este crecimiento se torna más rápido a medida de que la república restaurada de Juárez y posteriormente la dictadura positivista de Porfirio Díaz desarrolla políticas económicas de recuperación del territorio nacional, de grandes trabajos de comunicaciones que benefician a la ciudad de México por encima de otras regiones, y de un primer desenvolvimiento capitalista que permite un crecimiento industrial que también beneficia particularmente a la capital (cfr. Bataillon, p. 18).

La revolución que derroca la dictadura de Porfirio Díaz debilitará el poder central de la ciudad, pero esta se reorganizará —incluso antes de la creación del Partido Nacional Revolucionario (PNR) en 1921— con la reconstrucción del mecanismo de las elecciones presidenciales (Bataillon, p. 21). Con la renovación del personal político y el aseguramiento del gobierno sexenal, los presidentes posteriores no harán sino aumentar el poder de la ciudad de México como capital federal, especialmente gracias a la concentración de medios financieros que beneficia a la industria, al comercio, al transporte y al suministro de servicios públicos de la capital (cfr. Bataillon, p. 21-22).

La época revolucionaria no fue propicia para el desarrollo de la industria de la ciudad, pero a partir de los años 40 y ante la incapacidad de importar productos industriales fabricados en el extranjero a causa de la Segunda Guerra Mundial, se da una coyuntura favorable para la industria, también gracias a una política fiscal y aduanal que frenaba sistemáticamente las importaciones de bienes industriales de consumo y que fomentaba las inversiones extranjeras en las empresas (cfr. Bataillon, p. 25-26), política que beneficiaba también a la ciudad de México por encima de otras regiones, por lo menos hasta los años 60. La parte de la población activa empleada en la industria decrecerá en esta época y aumentará aquella empleada en el servicio público, el sector privado y en el comercio formal e informal —“el refugio de los sectores subempleados” (Bataillon, p. 27)—, favorecido a su vez por mejores medios de transporte y el crecimiento de una clientela con poder adquisitivo.

A partir de la década de 1940 y hasta 1970, la capital mexicana entrará en lo que Kandell señala como las “décadas doradas” de la ciudad de México (Kandell, p. 471). Su fisonomía cambia radicalmente gracias a los edificios de más de 15 pisos sobre la avenida Reforma, la proliferación de automóviles y la ampliación de la urbe hasta incluir Tacuba, la Villa de Guadalupe y Azcapotzalco al norte; Iztacalco e Iztapalapa, al este; Coyoacán al sur, y San Ángel y Tacubaya al Oeste (cfr. Bataillon, p. 49). Esta ampliación es necesaria debido al éxodo —de proporciones bíblicas— de inmigrantes rurales atraídos por las ventajas de la ciudad de México. En estas tres décadas (1940-1970) cerca de 4 millones de personas dejaron sus hogares en el campo para establecerse en la capital del país (Kandell, 491), desplazados por los nuevos sistemas de producción agrícola y atraídos —gracias a la revolución en las comunicaciones que permitía la llegada de la radio, el cine y los periódicos a las zonas rurales— por un modo de vida más avanzado, remunerador e interesante que el estancamiento provinciano. La vida en la ciudad de México prometía la posibilidad de una mejor educación —el nivel de escolarización en la ciudad era superior a la media nacional (Bataillon, p. 59)—, de abundantes fuentes de trabajo y de acceso a los servicios públicos, aunque la realidad era que dichas ventajas estaban empañadas por una fuerte desigualdad económica: salarios más altos que en el resto del país a menudo se veían opacados por mayores costos de vida (cfr. Kandell, p.491) Atraídos por el oropel de la gran ciudad, una considerable cantidad de migrantes y de sus familias debieron aprovechar los huecos de

esta gigantesca trama urbana para levantar masivamente colonias de “paracaidistas” en donde habitar, o bien, buscaron refugio en los vetustos edificios del centro colonial, en vecindades como las retratadas en *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis.

Para Gruzinski, la revolución mexicana significará también la apertura de la ciudad de México no sólo a la modernidad económica sino a su transformación radical en sus aspectos sociales, intelectuales y culturales, en una ruptura “análoga con la provocada en Europa por la Primera Guerra Mundial” (Gruzinski, p. 31).

En el aspecto social, la ciudad de México asistirá, como hice mención líneas arriba, a un crecimiento demográfico sin parangón en el resto del país, que iniciará a partir del periodo revolucionario y se acelera en la década de los 40, gracias a un crecimiento natural (mayor tasa de natalidad y menor de mortandad), a la inmigración nacional —que para 1940, representa al 40 por ciento de la población de la ciudad (Bataillon, p. 39)— y en menor medida, a la inmigración proveniente del extranjero. Para 1970, la capital del país rebasará los 8 millones y medio de habitantes (Gruzinski, p. 20), donde una gran parte vive en situación precaria. Para Kandell, esta inequidad social tiene como antecedente lo que él denomina un “cambio memorable” en el poder político en los años 40:

Los generales revolucionarios de las provincias cedieron el gobierno a una élite urbana de clase media. Las consignas revolucionarias seguían exaltando los ideales de tierra para los desposeídos rurales, salarios dignos para el proletariado y una intervención decisiva del Estado en los asuntos económicos, pero esta retórica ocultaba una creciente alianza entre políticos y empresarios con base en la ciudad de México. Y así México inició una era de crecimiento desequilibrado: la urbanización explosiva, especialmente en la ciudad de México, contrastaba con el letargo del agro. Un consumismo desenfrenado entre las clases opulentas coexistía con la desatención social a la mayoría menoscabada. La corrupción engrasaba las ruedas del comercio y la industria. Las organizaciones campesinas y sindicales eran excluidas en realidad de la decisión política y de los peldaños más altos de la actividad política”(Kandell, p. 473).

Porque si bien es claro que la corrupción existía antes del gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) (y puede ser rastreada, por lo menos, hasta la época colonial), el auge económico de las “décadas doradas” creo nuevas y variadas oportunidades para el enriquecimiento de funcionarios gubernamentales y dirigentes sindicales a través del

soborno, el pago ilícito, las restituciones secretas y el desfalco de fondos públicos. El optimismo de los gobiernos que sucederían al de Lázaro Cárdenas (1934-1940) contrastaría con su incapacidad para resolver la desigualdad social.

En el ámbito intelectual, las “décadas doradas” presuponen también el inicio de nuevos ciclos en el desarrollo de la filosofía mexicana. Si bien durante la primera parte del siglo XX el pensamiento mexicano se caracterizó por los esfuerzos de los integrantes del Ateneo de la Juventud (especialmente de José Vasconcelos, Antonio Caso, Alfonso Reyes y Ezequiel E. Chávez) y de la generación de Los Contemporáneos (con Samuel Ramos como máximo representante) para desbancar el positivismo y cultivar un nuevo humanismo espiritual destinado a la depuración de la naturaleza del mexicano a través de la educación (cfr. Salmerón, p. 290), es a partir de los años cuarenta que tres nuevas etapas (Lozano Vargas, p. 10) se destacarían:

1.- Entre 1939 y finales de los años 40, se incorporan a la cultura nacional figuras intelectuales españolas como Joaquín Xirau, José Gaos, José María Gallegos Rocaful, Eugenio Imaz, Eduardo Nicol y Adolfo Sánchez Vázquez (cfr. Xirau, p. 295) quienes, desterrados por el fascismo, encuentran en México un marco propicio para la continuación de su obra. Para Vargas Lozano, esto significa la incorporación de los trabajos de Hegel, Husserl, Dilthey, Scheler, Heidegger, Marx, Engels, Lukács y Bloch a la discusión filosófica nacional, así como la difusión del historicismo y el desarrollo del profesionalismo en la investigación y la docencia (Vargas Lozano, p. 10). En esta época inicia también el estudio y revisión de etapas anteriores de la filosofía mexicana, con las obras de Leopoldo Zea, *El positivismo en México* (1943) y de Samuel Ramos, *Historia de la filosofía en México* (1943).

2.- A finales de los años cuarenta se funda el grupo Hiperión, cuyos objetivos incluían “la creación de una filosofía auténtica mexicana desde el existencialismo de origen alemán y francés” (Vargas Lozano, p. 10). Lo seguirían, en la década de los años 50, los planteamientos de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y de Emilio Uranga en *Análisis del mexicano* (ambas obras publicadas en 1950), que expresan una nueva problemática: la filosofía del mexicano.

3.- Posteriormente, las décadas de 1950 y 1960 se caracterizaron por la presencia continuada de los filósofos españoles desterrados, así como por las siguientes corrientes:

“[...] el neo-kantismo de Francisco Larroyo; Guillermo Héctor Rodríguez y Miguel Bueno; la concepción neo-escolástica de Oswaldo Robres; la filosofía de los valores de Eduardo García Mayners, y el marxismo (en el aspecto de la lógica dialéctica) con Eli de Gortari” (Vargas Lozano, p.11). A finales de los años sesenta comenzaría la reflexión sobre la relación entre filosofía y ciencia, filosofía e historia, así como sobre el papel de esta disciplina en el contexto latinoamericano.

Podemos afirmar que una de las grandes preocupaciones de los intelectuales mexicanos de las primeras décadas del siglo XX fue el de la mexicanidad, un problema que al avanzar los años se fue volviendo más complejo y esquivo . Samuel Ramos, con su obra *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), había popularizado al “peladito” como arquetipo de lo mexicano, una figura que concentraba los rasgos de la porción más desamparada de una orbe considerada ya como moderna. Y sin embargo, el “peladito” era justamente lo opuesto a la figura del hombre de traje, exitoso, tan parecido a los actores de las películas de Hollywood, al que también podía vérselo en las calles de la ciudad. Así que, mientras una gran parte de la población de la ciudad de México conservará costumbres alimentarias, familiares y religiosas asociadas a la vida tradicional del medio rural o provinciano del que provienen, otra parte —entre ellos, las nuevas generaciones— responderá con entusiasmo al ímpetu de la “norteamericanización”, que implicaba “la introducción de marcas extranjeras, alimentos estadounidenses, tecnología, moda, géneros musicales, series de televisión, películas [...]” (Kandell, p. 472) y hasta la forma de celebrar la Navidad.

El auge de las nuevas tecnologías de comunicación no significó solamente la difusión de un nuevo modelo de vida, sino que permitió también la adaptación de las sensibilidades tradicionales —“de herencia porfiriana, romántica y melodramática” (Gruzinski, p. 493) expresadas en torno al teatro de cabaret, las revistas populares, los salones de danza, las exhibiciones de box y de lucha libre— hacia un nuevo imaginario urbano asociado al desarrollo de la primera industria cultural mexicana. La fotografía especialmente, para Alfonso Morales, servirá “[...] a la construcción de esa cultura de masas desde los frentes de la publicidad, los espectáculos, el civismo y la información periodística” (Morales, p. 142). El cine, que a su llegada a México en 1896 no es más que una curiosidad científica, en los años 30 ya es una diversión masiva y un instrumento de

aculturación (cfr. De los Reyes, p.87); un “espejo” de realidades a la vez que un medio educativo que:

“[...] prepara a las multitudes de la ciudad de México para los impactos de la modernización. Las películas prolongan e intensifican la depuración de las costumbres, inaugurada dos siglos antes por la élites de las Luces. [...] Al extraer de los valores antiguos, al re-trabajar un patrimonio de sentimientos románticos y de creencias bárbaricas pasadas por el tamiz de la ilustración, el liberalismo y de la revolución, las obras cinematográficas muestran la necesaria adaptación de la ciudad al siglo XX. Estas producciones dan a conocer los nuevos comportamientos al mismo tiempo que inculcan el futuro conformismo. Melodramas y comedias modernas preparan al público urbano para su nueva condición” (Gruzinski, p. 493).

El cine se incorpora a la vida urbana, y de ella también extraerá imágenes, escenarios y personajes: la noche, los bajos fondos, el crimen y la prostitución<sup>8</sup> competirán —y superarán— a la evocación nostálgica-nacionalista de la vida en el campo como temas privilegiados por el público, en obras cinematográficas como *México Duerme* (Alejandro Galindo, 1939), *Distinto amanecer* (Julio Bracho, 1943), *Las abandonadas* (Emilio Fernández, 1944), *Ya tengo a mi hijo* (Ismael Rodríguez, 1946; inspirado en el caso de secuestro del niño Bohigas), *Nosotros los pobres* (Ismael Rodríguez, 1947), y *Salón México* (Emilio Fernández, 1948); o en obras literarias como *Los olvidados* (Jesús R. Guerrero, 1944; convertida en la célebre película de Buñuel en 1950); *Ensayo de un crimen* (Rodolfo Usigli, 1944; inspirada en el asesinato de Chinta Aznar y también filmada por Buñuel en 1955) o *Los mil y un pecados* (Eduardo Delhumeau, 1945).

Este interés por la violencia y la convulsión social como tema central de la vida moderna se verá también en la obra de artistas plásticos de diversas corrientes, desde el mural de Diego Rivera, *La liberación del peón* (1923), o el fresco de David Alfaro Siqueiros, *Entierro de obrero sacrificado* (1924) hasta la pintura *El Henequén* (1947), de Fernando Castro Pacheco, o la escultura *Campesino sacrificado* (1954), de Francisco Arturo Marín. Pero serán los nuevos medios — la fotografía, y con ella el cine—, los

---

<sup>8</sup> Gruzinski señala que, en este contexto, “no es sorprendente que la primera obra maestra del cine mexicano, *La banda del automóvil gris* [(Enrique Rosas, 1919)], haya sido realizada a partir de un suceso de nota roja y de documentos reales relacionados con las actividades ilegales del hampa mexicana” (Kendall, p. 493).

creadores de “la mitología de nuestra época” (Cardoza y Aragón, p. 20) y “los nuevos espejos de las identidades colectivas” (Morales, p. 142)

Para Gruzinski, la evolución cultural que tendrá lugar en la ciudad de México hacia mitad del siglo XX tiene como inicio los años 20 y la influencia de las vanguardias europeas. Mientras una parte de los artistas mexicanos defendían los ideales de la revolución y de una identidad nacional en construcción, otros “[...] trababan de rivalizar con las metrópolis artísticas de Occidente, movidos por la necesidad irreprimible de incorporar a la ciudad de México al siglo XX y de expresar su modernidad” (Gruzinski, p. 43). A esta corriente de jóvenes que miran hacia la Europa modernista pertenecerá el movimiento estridentista, que incluía a los poetas Manuel Maples Arce y Germán List Arzubide, y a los pintores Juan Charlot y Ramón Alva de la Canal; relevados a partir de 1926 por el grupo de los Contemporáneos: Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Antonieta Rivas Mercado, María Izquierdo exploran también las formas y las maneras de ser de la modernidad: la ciudad será el centro de sus preocupaciones estéticas. En esta misma época, el muralismo mexicano, encabezado por David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera, deja en los muros de edificios públicos la huella de un nuevo arte pictórico, cargado de una energía propia y nacionalista, anticlerical y anticapitalista, apoyado por un joven Estado aún congruente con los principios revolucionarios.

Las vanguardias tocan también al arte mexicano a través de visitantes extranjeros que arriban a la capital mexicana en las primeras décadas del siglo XX. Los fotógrafos Edward Weston y Tina Modotti llegan en 1923; y les seguirán Paul Strand en 1932 y Henri Cartier-Bresson, en 1934 y en 1964; el poeta futurista ruso Vladímir Maiakovski en 1925 (recibido por Octavio Paz) y Sergei Eisenstein, en 1930, cuando ya había producido sus obras maestras *El acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928), interesado en los recursos del muralismo mexicano. México acoge a lo largo de la primera mitad del siglo XX a las víctimas de los totalitarismos, de las persecuciones estalinistas, del franquismo, del nazismo y hasta de la Francia de Vichy, o simplemente artistas y pensadores interesados en las expresiones de un país que dio a luz la primera revolución del siglo XX: Leon Trotsky y su esposa se refugian en casa de Diego Rivera y Frida Kahlo en 1937, y un año después arriba André Breton, padre del movimiento surrealista. Los escritores D.H. Lawrence, Malcom Lowry, John Dos Passos y Graham Green, a principios de los años 20; Antonin

Artaud, en 1936, recibido por Lola Álvarez Bravo, María Izquierdo y Luis Cardoza y Aragón; y William Burroughs y Jack Kerouac, fundadores del movimiento beat, en los años 50.

## 2.2 Modernidad y fotografía en México

Dado que esta es una tesis dedicada a la fotografía, considero necesario escribir algunas líneas sobre el desarrollo de la fotografía moderna en México.

El investigador Alfonso Morales advierte que no es posible hablar de una sola historia de la fotografía mexicana, sino de varias: “Tantas como sus géneros y subgéneros, ofertas y modulaciones, archivos y reciclajes, vínculos y mixturas con otras formas de producción visual” (Morales, p. 142), pues justamente una de las características esenciales del periodo posrevolucionario mexicano y de entreguerras occidental —es decir, de la modernidad— es un “choque cultural” en donde los medios de comunicación, que ya para entonces tenían una presencia considerable, absorbían y reflejaban las transformaciones de las sociedades (Castellanos, p. 86). Y es por ello que, para hablar de fotografía moderna, no podemos sólo referirnos a las vanguardias de los años veinte o a los teóricos intelectuales sino a “las exigencias de una sociedad cuyos hábitos de consumo mudaron drásticamente con el advenimiento de la comercialización masiva de todo tipo de objeto e ideas” (Castellanos, p. 87).

A continuación abordaré el surgimiento de la fotografía moderna en México. Si bien no es mi intención “encajonar” en parámetros demasiado estrechos diversas y distintas corrientes que limiten la comprensión del medio fotográfico, una esquematización será necesaria para efectos de la brevedad y concisión de este trabajo.

El panorama de la fotografía en México en los años 20 y 30 parecía un mundo dividido: por un lado, estaban los fotógrafos dispuestos a abrazar la vanguardia estética, como Agustín Jiménez, Emilio Amero, Aurora Eugenia Latapí, Manuel y Lola Álvarez Bravo y Tina Modotti, quienes publicaban su trabajo en las revistas *Imagen*, *Contemporáneos* y *Forma*. El trabajo de estos fotógrafos estaba, en mayor o menor medida, influido por diversas corrientes: la Bauhaus alemana de la República de Weimar y la *nueva visión* de Moholy-Nagy (a su vez inspirada en el *espíritu nuevo* francés, el *constructivismo ruso* y el *húngaro hoy*), las cuales intentaban conjugar las artes tradicionales con las

técnicas industriales modernas y dejar de considerar a la cámara como un recurso innoble; por la *nueva objetividad* estadounidense (con Paul Strand y Edward Weston a la cabeza) y la *fotografía directa* alemana (con Albert Renger-Patzsch y August Sander); por el dadaísmo, el surrealismo y la fotografía experimental de Man Ray, así como por nuevas corrientes de documentalismo fotoperiodístico, interesado en la vida cotidiana del campo y la ciudad, con Brassai en París, Bill Brandt en Londres o Walker Evans y Dorothea Lang en el marginado mundo rural estadounidense de la gran depresión de los años 30. El documentalismo— término acuñado por el productor cinematográfico John Grierson en 1926 (Scott, p. 77)— surgirá como una propuesta no ficcional desde una posición de responsabilidad ante la práctica fotográfica, y marcaría el trabajo de los fotógrafos de prensa como Eugène Smith, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger, David Seymour, Werner Bischof, Ernst Haas, Erich Salomon, Felix Man y Alfred Eisenstaed, y de las agencias de imágenes como Dephot, Weltrundschau, Magnum, Associated Press y Alliance Photo (cfr. González Flores, 17).

Manuel Álvarez Bravo, considerado como “el mayor fotógrafo mexicano del siglo XX” (Morales, p. 142) es en quien podemos encontrar el mayor número de estas influencias, incluyendo la del muralismo mexicano<sup>9</sup>. Aunque en sus inicios, influido por Hugo Brehme, su técnica era tradicional y pictorialista (Eder, p. 8), desde inicios de la década de 1930 se acercó a la visión minimalista y abstracta de Weston (por ejemplo en *Tríptico de cemento*, de 1931), al tiempo que practicó el surrealismo por influencia de Bretón<sup>10</sup>; mientras que de Buñuel le interesó tanto el realismo fantástico crudo de *Un ojo andaluz* como el realismo social poético de *Los olvidados*, notorito especialmente en la contundente *Obrero en huelga asesinado* (1934), a la que nos referiremos más adelante.

En contraste —y en antagonismo<sup>11</sup>—se encontraba el grupo conservador asociado con la Asociación Mexicana de Fotógrafos, quien a través de su revista *Helios* rechazaba

---

<sup>9</sup> “A Álvarez Bravo le preguntaban [los muralistas]: ‘¿Por qué no pintas?’. ‘Es muy tardado’ En la fotografía encontró otra forma de pintar murales, mucho más sutil, más misteriosa”. (Poniatowska, p. 33)

<sup>10</sup> *La buena fama durmiendo* (1938) fue producida bajo los presupuestos de la fotografía surrealista, por petición de Bretón, para ilustrar la portada del catálogo de la exposición surrealista en París de aquel año (cfr. Eder, p. 9)

<sup>11</sup> *Helios* publicaría, en su edición de diciembre de 1931, una severa crítica contra las fotografías expuestas ese año por Jiménez y su discípula Latapí, a quienes niegan cualquier tipo de vinculación con el Arte fotográfico: “Como exposición para comerciantes e industriales, la aceptamos pues éstos encontrarán gran interés en estas fotografías capaces de ilustrar un buen catálogo” (Rodríguez, p. 75). Por su parte, Tina

toda innovación modernista a favor de un concepto más tradicional de la belleza que los impulsaba a brindar a sus fotografías a apariencia, en composición, temas y efectos, de una pintura romántica y folklórica. Dentro de esta línea pictorialista se inscribía el trabajo de Hugo Brehme, Manuel Ramos, Luis Márquez, Antonio Garduño, Roberto Turnbull y Antonio Carrillo Jr.

Pero fue en torno a la obra de Álvarez Bravo que la fotografía alcanzó el estatuto de manifestación del arte moderno. En junio de 1945, la Sociedad de Arte Moderno de México presentó una exposición de Álvarez Bravo, en cuyo catálogo Diego Rivera, Xavier Villaurrutia y Gabriel Figueroa expresarían sus ideas en torno a la obra del fotógrafo y también al respecto de la fotografía como arte, iniciando un debate sobre la naturaleza artística de la fotografía que no cobraría fuerza sino hasta la segunda mitad de la década de los setenta (cfr. Eder, p. 8). En este catálogo, el poeta Villaurrutia, por ejemplo, le atribuye a la fotografía un valor científico y tecnológico pero no artístico, excepto en el caso de Manuel Álvarez Bravo, al que califica de poeta (cfr. Eder, p.7).

Pero, tal y como se señaló al inicio de esta sección, si bien a Álvarez Bravo puede asignársele el papel de maestro precursor de la fotografía moderna mexicana, es necesario entender que la modernidad fotográfica en México se nutrió de muchas y variadas fuentes, en “[p]rocesos simultáneos, asincrónicos, superpuestos [...]” (Morales, p. 142) en las que intervienen prácticas y usos que no necesariamente se vinculan con el arte. Morales incluye, en este inmenso “bosque” opacado por el “árbol” Álvarez Bravo, a los fotógrafos de trabajo inclasificable, o bien más cercanos al ámbito del periodismo o el documentalismo como a Crisóstomo Méndez, Armando Herrera, José Trinidad Romero, Armando Salas Portugal, y Nacho López; este último creador de foto-ensayos para las revistas *Siempre!* y *Mañana* en donde conjugaba, a la vez, la autenticidad documental de un estilo fotográfico callejero y espontáneo; la provocación y escenificación de situaciones y escenas, y una crítica social ausente en la mayor parte del fotoperiodismo de los años 50. Autor de ensayos fotográficos dedicados a la vez a consignar y a representar la vida en los arrabales de la ciudad de México en *Sólo los humildes van al infierno* (1954), las

---

Modotti en su manifiesto *Sobre la fotografía* de 1929, se referirá a la fotografía pictorialista como “mala fotografía”, aquella que “[...] es producida, se podría decir, con una especie de complejo de inferioridad, sin valorar lo que la fotografía tiene que ofrecer por sí misma”. (Nieto Sotelo y Lozano Álvarez, pp. 32-33).

condiciones de los presos de la cárcel de Lecumberri en *Prisión de sueños* (1949)<sup>12</sup>, Nacho López es uno de los precursores menos conocidos del que será el trabajo de Enrique Metinides en los años 60.

### 2.3 Fotografía y nota roja en México

Para efectos de este trabajo, me refiero por *nota roja* al género periodístico por medio del cual se dan a conocer públicamente hechos relacionados con algún tipo de violencia o con cualquier “conjunto de acontecimientos sociales que vulneran las normas penales” (Lara Klahr y Barata, 2009, p. 53). Si bien la nota roja es una etiqueta que los periodistas utilizan para consignar actos delictivos, también se incluyen los accidentes o incluso los desastres naturales.

Formalmente, la nota roja se caracteriza por presentar encabezados impactantes, con tintes de exageración y melodrama, y un diseño simple con colores llamativos. Esta última característica, eminentemente sensorial, está ligada al origen del término. La nota roja sería llamada así a partir de 1889, cuando supuestamente un diario de Guadalajara, *El Mercurio Occidental*, hizo circular por la ciudad ejemplares marcados con la mano empapada en tinta roja de un empleado de la imprenta, para provocar horror sobre una noticia que hablaba de un asesinato (cfr. Lombardo, 1992, p. 88). Otra hipótesis señala que el apelativo podría deberse “al sello rojo con que el Tribunal del Santo Oficio imponía sobre sus sentencias” (Lara Klahr y Barata, 2009, p. 32).

Sinónimo de nota roja es el término *prensa sensacionalista*. Según el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), el sensacionalismo es: “la tendencia a producir sensación, emoción o impresión con noticias o sucesos”<sup>13</sup>. Se entiende entonces que una parte sustancial de la experiencia de la nota roja es la reacción emocional que se establece entre este tipo de publicaciones y su público. Para el escritor Álex Grijelmo, el *estilo sensacionalista* busca activamente “la sorpresa, el susto, la apelación constante al lector, y concibe el periódico como un espectáculo cuyo fin principal consiste en divertir o entretener” (Grijelmo, 2003, p. 533). La expansión de este tipo de periodismo a finales del

---

<sup>12</sup> Serie publicada también en la edición del 3 de abril de 1950 de la revista *Life* (Lerner, 2003, p. 105-111)).

<sup>13</sup> Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), s.f. Consultada el 4 de marzo de 2014, en <http://lema.rae.es/drae/>.

siglo XIX en Estados Unidos motivó la aparición de un tercer término asociado al de sensacionalista, el de *prensa amarillista*: “aquella propagadora de noticias sensacionalistas, concebidas para atraer la atención escandalizando” (Lara Klahr y Barata, 2009, p. 169).

La nota roja es un género periodístico que tiene mucho de dramático. Su discurso está más cerca del mito y de la tragedia que de la veracidad del periodismo. Mientras que la nota periodística presenta una exposición jerarquizada de información comprobable, para la nota roja es imperativo dar cuenta de la fatalidad de los hechos, esbozar un cuadro trágico o con tintes melodramáticos, por encima de cualquier tipo de discusión, análisis o reflexión: sólo le interesa la fatalidad. Para ello, se vale de las siguientes operaciones discursivas:

1) La dramatización del relato o la utilización de estrategias narrativas de tipo dramático.

2) La presentación del hecho como excepcional.

3) La descontextualización del hecho; el aislamiento del hecho de toda relación con la estructura social y el momento histórico.

4) La narración enfocada en el individuo (individualizada) y no en la colectividad.

5) Simplificación de la realidad (empleo de estereotipos y estigmatización)

6) Uso de lenguaje irracional que apela al subconsciente colectivo.

7) Consumatoriedad (el hecho se presenta sin un antes ni un después).

8) Uso de lenguaje popular.

(Lara Klahr y Barata, 2009, p. 57-58).

Estas ocho estrategias discursivas estarán presentes desde el surgimiento del género en el siglo XIX, y se emplearían —y continúan empleando— como una forma de despertar el interés de los lectores y asegurar la venta de los ejemplares entre un público que, afectado por un “gusto por lo sanguinario” (Monsiváis, p. 22), demanda los pormenores de los hechos.

En el caso de la nota roja mexicana, Lara Klahr remonta su origen a los *tecpúyutl*, los antiguos pregoneros de la nobleza azteca (cfr. Lara Klahr y Barata, 2009, p. 169), y a la *literatura de cordel*<sup>14</sup> tan popular España y sus Colonias durante el siglo XVI. Asimismo,

---

<sup>14</sup> “Relaciones de sucesos destinadas a las capas populares, (...) [cuya] impresión y comercio estaban controlados por las hermandades de ciegos, quienes al ofertarlos, como juglares, pregonaban los títulos” (Klahr y Barata, 2009, p. 25).

este autor sugiere que el gusto y la aceptación de este tipo de publicaciones entre los mexicanos vendría de la costumbre del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de colocar sus edictos y sentencias en plaza públicas, e incluso de contratar pregoneros para que difundieran estas informaciones a viva voz entre las masas iletradas.

En México, la nota roja comienza a fraguarse como género periodístico tras el surgimiento del llamado *reportazgo*, una nueva concepción de la información periodística radicada en la inmediatez, y que sustituye al periodismo literario de tono edificante que se venía produciendo en México a imitación de la prensa europea. La última década del siglo XIX verá el surgimiento de la figura del reportero (cfr. Castro, 2008, p. 21), el cual el historiador Alberto del Castillo remonta a la figura de Manuel Caballero, “el iniciador del reportaje moderno en nuestro país” con la publicación de la noticia del duelo que tuvieron los generales Roche y Gayón en *El Nacional* el 19 de septiembre de 1887 (Del Castillo, cit. por Castro, p. 20). Un par de años antes, en 1894, tiene lugar la primera impresión fotográfica<sup>15</sup> bajo la técnica del medio tono, y resulta sumamente interesante que ambas publicaciones —consideradas por dos autores como precursores del reportaje moderno y de la impresión fotográfica en medios impresos en México— hayan versado sobre hechos violentos.

A partir de los años noventa del siglo XIX, este nuevo periodismo hará del sensacionalismo “el rasgo editorial característico de la prensa industrial —resultado del empuje modernizador de los regímenes liberales” (Lara Klahr y Barata, 2009, p. 31). En 1896, el editor Rafael Reyes Spíndola —creador en 1894 del primer periódico que reproduce fotografías, el ya mencionado *El mundo Semanario Ilustrado*) —asume plenamente una vocación sensacionalista en la editorial con que pone en marcha el periódico *El Imparcial*:

La prensa ya no tiene esa misión casi divina, doctrinaria y sagrada, que la obligaba a tomar la entonación magistral y la frase altisonante y pomposa para el asunto más baladí (...) Para nosotros, el periodismo es una especialidad como cualquiera. Si es verdad que debe tener fines instructivos, pero lo esencial es

---

<sup>15</sup> Se trata de las fotos de estudio de Romero y Verástegui, dos duelistas que se batieron en el Panteón Español y cuyo reportaje apareció en *El Mundo Semanario Ilustrado* —dirigido por Reyes Spíndola— el 14 de octubre de 1894 (Bartra, p. 33).

saciar la curiosidad que tenemos de saberlo todo, hasta lo que nada nos importa. Pretender llenar el primer requisito, esto es, hacer un periódico doctrinario, sin dar preferencia a la *información sensacional*<sup>16</sup>, es estrellarse en la indiferencia del público. El reportero es el cazador que recoge y lanza la noticia aún fresca, cuando el suceso es palpitante. Ya no se le pide un estilo de maestro, sino buenos pies, un ojo avisado e investigador” (citado por Castro, 2008, p. 15)

Reyes Spíndola encabezará, con la puesta en marcha de *El Imparcial*, la innovación técnica que significarán no sólo la rotativa de alta velocidad, el linotipo o la dobladora mecánica (Bartra, p. 39) sino el ascenso de la fotografía al lugar preponderante que hoy en día aún ocupa en el diarismo. Después de *El Imparcial* se inicia en México un boom de periódicos “ilustrados” que publicarán fotografías de Lupercio, Agustín Víctor Casasola, Guillermo Kahlo, Brehme, Garduño y Carrillo Jr., entre otros: *El Tiempo Ilustrado* (1900); *Arte y Letras* (1904); *Semanario Literario Ilustrado*, *Arte Musical*, *Revista Social Ilustrada*, *Revista Quincenal Ilustrada*, *México Industrial*, *La Semana Ilustrada* (1909), *Novedades*, *La ilustración Semanal* (1913), *La Ilustración nacional* (1917), *El Universal Ilustrado* (1917) y *Tricolor* (1917) (cfr. Bartra, p. 38-39).

Hasta entonces, el peso del sensacionalismo había recaído en la palabra escrita, en la lectura de las descripciones del reportero y el efecto de estas en la imaginación del lector, y en el grabado que acompañaba al texto y que ilustraba el suceso horripilante. Pero aunque el grabado de nota roja<sup>17</sup> — José Guadalupe Posada es un gran ejemplo— “convierte los crímenes más notorios en expresión artística y ve en los hechos de sangre los cuentos de hadas de la mayoría. [...] [y] transforma hechos de la naturaleza social en sensaciones” (Monsiváis, p. 18), no deja de ser un medio figurativo que, en comparación con la fotografía, deja insatisfecho la mirada de un público que “quiere saberlo todo, hasta lo que nada le importa”, en palabras de Spíndola. La llegada a México de la tecnología que posibilita la reproducción de fotografías en las páginas de los diarios modificará en adelante la manera en que se experimenta la nota roja. El grabado irá desapareciendo de los medios impresos de forma paulatina al avanzar el siglo, mientras que la imagen fotográfica se

---

<sup>16</sup> Las cursivas dentro de las citas son de la autora de este trabajo, a menos que se señale lo contrario.

<sup>17</sup> Al respecto de cómo se modifica la experiencia de la nota roja según el tipo de imagen que acompaña en texto escribí el ensayo “La experiencia estética de la nota roja”, donde realizo una comparación entre la experiencia del porfiriato y la experiencia de la nota roja posrevolucionaria (cfr. Melchor, 2012, s/p).

afianzará como evidencia objetiva de los hechos, como testimonio, como soporte de la memoria colectiva.

Las décadas que siguen a la revolución mexicana, como ya se ha mencionado líneas arriba, significaron un periodo de cambio vertiginoso para la capital y para el país, cuando la inestabilidad de la guerra civil de 1910-1917 dio paso progresivamente a un periodo de reconstrucción y crecimiento industrial y urbano sin parangón. El crimen como parte de la experiencia urbana moderna, un hecho ineludible y cotidiano para los habitantes de la ciudad de México, se reproduce y magnifica en periódicos y revistas que ya hacen uso de la imagen fotográfica.

En esta etapa posrevolucionaria se reproducen ampliamente, tanto en cotidianos como en revistas, las fotografías producidas o adquiridas por la Agencia Fotográfica Nacional, fundada por el fotógrafo reportero Agustín Víctor Casasola y sus hermanos, en 1912 (Lerner, 2003, p.16). El acervo de esta Agencia sobrevive en la actualidad bajo el nombre de Archivo Casasola en la Fototeca Nacional del Instituto de Antropología e Historia (INAH) de Pachuca, Hidalgo, y consta de fotografías tomadas por el propio Agustín Víctor, sus hermanos, hijos y nietos, así como de colecciones completas compradas a fotógrafos y a empresas periodísticas. Aunque quizás las imágenes más celebres de este archivo sean las correspondientes a las gestas revolucionarias — como aquella en donde Villa aparece sentado junto a Zapata, o las de las *adelitas* montadas en los trenes, consideradas hoy en día iconos de esta época de convulsión social— una buena parte del archivo Casasola está compuesto por fotografías sobre asuntos judiciales y criminales, la acción de la ley y el sistema penal mexicano de la primera parte del siglo XX. Un interesante estudio de cómo estas imágenes de la violencia citadina circularon, se reprodujeron y se insertaron en contextos muy variados en los medios de comunicación de este periodo, es el realizado por Jesse Lerner, en el libro *The shock of modernity* (Lerner, 2003). En esta obra, Lerner se avoca a estudiar el rol de la fotografía en la modernidad emergente del México posrevolucionario, momento en el que la violencia se torna el núcleo de la experiencia urbana, una especie de “lado oscuro de la modernidad” (Lerner, 2003, p.48), o como “marcador del fracaso de la modernidad” (Lerner, 2003, p. 126), y cuyo antecedente encuentra el autor son los grabados de Posada.

En los años veinte aparecen también diversas innovaciones en el campo de la fotografía: la introducción de la cámara Réflex de lente sencilla, la cual permite al fotógrafo una mayor movilidad, y el flash sincronizado (Mayer, p. 21) permiten obtener imágenes instantáneas con mayor rapidez y comodidad. Lerner atribuye la introducción a México de estas nuevas tecnologías a los Hermanos Mayo, un grupo de exiliados españoles que a su llegada a la capital ingresaron a las filas del fotoperiodismo mexicano (Lerner, 2003, p. 80). Pocos años antes habría aparecido en Alemania la forma moderna del foto-reportaje. Este concepto, según Castellanos, fue desarrollado por el jefe de redacción de los periódicos *Müncher Illustrierte Presse* y del *Berliner Illustrierte Zeitung*, Stefan Lorant, durante la República de Weimar y bajo influencia del constructivismo, y se caracterizaba por una edición gráfica que compaginaba el tamaño y posición de las fotos en el diseño para crear un sentido visual que permitiera a los lectores convertirse “en espectadores de los hechos” (Castellanos, 1992-1993, p. 88). El trabajo editorial pionero de Lorant servirá de inspiración al diseño de *Life*, creada en 1936 por Henry Luce (Castellanos, 1992-1993, p. 89), revista que, a su vez, será el modelo de muchas publicaciones ilustradas del continente americano que verán en la fotografía ya no un mero complemento o ilustración del texto sino la propia razón de ser de las revistas.

La imagen fotográfica de nota roja desplaza paulatinamente al grabado como ilustración, y a partir de los años 30 y 40, aparecen en México revistas y suplementos especializados en temas policíacos como *Detectives* (1932), *Seguridad Pública* (1939) y *Magazine de Policía* (creada en 1940 como suplemento del periódico Excélsior, bajo el lema: “Señalar las lacras de la sociedad es servirla”) en las que la imagen fotográfica ya tiene un papel preponderante. Estas publicaciones estaban dirigidas a un público popular, perteneciente a la clase trabajadora, usuaria del transporte urbano (en el que el formato reducido del tabloide resultaba una ventaja) y atraída hacia la sensación visual debido a los aún altos niveles de analfabetismo. Los rasgos de estas publicaciones contenían ya las características esenciales que Lee señala propios de todo tabloide popular sensacionalista:

“un sentido desproporcionado de pasión y emoción; el cultivo del melodrama; un desvanecimiento de las distinciones entre documental, ficción, noticia y entretenimiento; una fascinación por lo escandaloso, lo grotesco y por el desorden moral y social; un énfasis en la narrativa sobre la investigación de los hechos; gusto por las imágenes crudas, vulgares o pornográficas; [y] odio por todo lo que huelga a objetividad, imparcialidad y distancia crítica [...]” (Lee, p. 107-108).

El final de la década de los 40 significaría la aparición de nuevos pasquines dedicados exclusivamente a la nota roja como *Crimen*, *Guerra al Crimen*, *Jaque al crimen!*, *Nota Roja*, *Prensa Roja*, y ya en los años 50, fundada por Antonio “El Indio” Velázquez (quien fuera el maestro de un muy joven y principiante Enrique Metinides) *Alarma*, el antecedente de la emblemática *Alarma!* (secuela creada por Carlos Samayoa en 1964) cuya presentación descarnada de imágenes sangrientas traspasaría alrededor de los años 80 los límites de la discreción y el buen gusto, y que le valdría ser clausurada por el gobierno en 1986<sup>18</sup>. En todas estas publicaciones, por cierto, participaría Enrique Metinides, el propio “Indio” Velázquez y también Andrés Dévars, un fotógrafo de nota roja muy poco estudiado pero considerado por el historiador Alfonso Morales como uno de los exponentes de la fotografía moderna mexicana, “pornógrafo y necrófilo” (Morales, 2005, p. 142), y autor de crudas imágenes forenses y de escenificaciones de crímenes para el montaje de foto-novelas criminales.

En opinión del ya citado Jesse Lerner, la fotografía judicial de esta época difiere tanto práctica como estéticamente de las grandes corrientes de la fotografía mexicana: el pictorialismo y el modernismo (cfr. Lerner, 2003, p. 62). Sin embargo, hay momentos en los que nota roja y vanguardismo parecen unirse. Lerner se refiere específicamente a la celebrada fotografía de Álvarez Bravo, *Obrero en huelga asesinado* (1934), una fotografía cuyo tema parece ser el mismo que el de la fotografía de nota roja: el cuerpo ensangrentado de un hombre yace boca arriba en el suelo. La diferencia entre la imagen de Álvarez Bravo y las imágenes que poblaban periódicos y revistas especializadas en temas policíacos, parece radical fundamentalmente en el contexto en el que aparecían y eran consumidas: el prestigiado mundo de las galerías de arte o el vulgar puesto de periódicos de la esquina.

---

<sup>18</sup> *Alarma!* regresaría en 1991 bajo la forma de *Nuevo Alarma!* y gozaría de popularidad hasta el siglo XXI, cuando parece desplazada por la relatoría de sucesos sangrientos en páginas de internet o por los videos que los propios grupos delincuenciales suben a sitios como Yuo-Tube o Blog del Narco. Quizás por estos motivos, Nuevo Alarma! cerraría sus puertas a inicios de este 2014.

### **2.3 Una figura singular en la fotografía de nota roja en México: Enrique Metinides.**

Es realmente complicado escribir una biografía de Metinides por diversos motivos. En primer lugar, la mayor parte de la información disponible en bibliografía y hemerografía proviene directamente del propio Metinides, o (en el caso de publicaciones y críticas extranjeras) de los partes de prensa que sus agentes y curadores difunden y que incluyen datos biográficos que el propio Metinides les ha brindado. Esto significa que la fuente principal de esta información es el propio fotógrafo, lo que en ocasiones nos hace dudar tanto de la veracidad de estos datos como de su exactitud histórica.

No es mi intención insinuar que Enrique Metinides ha ejercido un control deliberado sobre su “leyenda” como sí lo hizo su epítome estadounidense Arthur Fellig “*Weegee*”, de quien Lee y Mayer (cfr. Lee y Meyer, p.5) señalan que se encargó de crearse una leyenda del “fotógrafo policíaco-cazador de desgracias” a cualquier costo, y con acciones que involucraban graves faltas éticas al oficio periodístico, como aparecer él en sus fotos como protagonista para su lucimiento personal, trucarlas para fomentar el mito del “reportero de nota roja duro”, o alterar los pies de foto y descontextualizar las imágenes para capitalizar su potencial melodramático. Metinides ha incurrido en estas faltas también, pero no con el grado de cinismo con que *Weegee* lo hacía. Y dado que la fama y el reconocimiento le llegaron de forma gradual y más bien tardía (es decir, después de su retiro del fotoperiodismo) Metinides ha debido ir “construyendo” él mismo su leyenda. Por ello, encuentro que las primera entrevistas —realizadas entre los años de 2000 y 2003— que se le realizan son las más honestas (cfr. Bautista, 46-51; Lorenzano, s/p), y que en el resto, Metinides —hoy en día de 80 años de edad— no hace sino repetir las mismas anécdotas e historias (aunque de forma más escueta y vaga) a las que ya añade el discurso que agentes, críticos y curadores han escrito sobre él y su obra, como es común en muchos otros artistas.

Intentaré, sin embargo, presentar una síntesis biográfica que pueda dar cuenta cronológica de los principales momentos de su vida y poder contextualizar su trabajo.

Enrique Metinides (Jaralambos Enrique Metinides Tsorínides) nace en la Ciudad de México el 12 de febrero de 1934, hijo de padres atenienses que, al estallar la Segunda

Guerra Mundial mientras realizaban su luna de miel, deciden establecerse en el país. Su padre abre un pequeño negocio a un lado del Hotel Regis, en la avenida Juárez (cfr. Bautista, p. 46), en donde ofrecía el servicio de boleado de zapatos y donde también vendía y revelaba rollos fotográficos (cfr. Ferri, p. 64).

Cuando Enrique tenía alrededor de diez u once años de edad, su padre cerró el negocio porque iban a demoler toda la esquina para construir un Salinas y Rocha (el cuál, durante los años ochenta, al igual que el propio Hotel Regis, se derrumbaría tras el terrible sismo del 19 de septiembre de 1985) (cfr. Lorenzano). Fue cuando el chico recibió como regalo una cámara de caja alemana *Brownie Junior* (cfr. Diez), una bolsa de rollos y la explicación básica de cómo meterlos en la cámara y cómo hacer uso de esta.

“Entonces yo andaba con mis rollos tomando fotos por todos lados... Por San Cosme pasaban los tranvías y para que no atropellaran a la gente que se paraba a esperar hicieron unos camellones con una especie de boya de concreto, y ahí se estrellaban los carros y yo tomaba fotos de eso. Todavía no cumplía los doce años.” (Lorenzano, 2003)

El joven Metinides aprovechará el tiempo después de la escuela —cursaba el sexto año de primaria— (cfr. Solares) para recorrer la ciudad cámara en mano. Sus sitios favoritos para tomar fotos (Bautista, p. 46) eran la avenida Reforma, donde retrataba los monumentos; el rumbo de Nonoalco, donde había un puente bajo el cual pasaban las vías del tren, y las inmediaciones del restaurant que su padre abriría en San Cosme, *El Olimpia*, donde a menudo había accidentes de tráfico.

“Ahí llegaba yo con mi cámara y como era un chamaco o los policías ni me decían nada, o posaban para la foto. La gente que sabía de mi gusto por los coches chocados me iba a avisar cuando había un accidente” (Bautista, 2001, p. 47).

Otro tema de su interés era el cine. El joven Metinides era un asiduo de los cines cercanos al hogar paterno: el Teresa, el Ópera, el Ideal (cfr. Bautista, p. 47), a los que se introducía con la cámara para tomar fotografías de las escenas que más le impresionaban.

“Y desde siempre, las escenas que más me gustaban eran los accidentes, los choques, los incendios. Incluso coleccionaba revistas policiacas que compraba en el Sanborns de Madero y luego recortaba

las fotos más impresionantes y pensaba: ‘Híjoles, ¿cuándo será que voy a hacer una foto así?’. Incluso llevaba mi cámara al cine y ahí, a oscuras, tomaba fotos de las escenas que me gustaban. Claro que nunca salió nada” (Bautista, p. 47)

La inserción profesional de Metinides a los medios de comunicación fue temprana. La información recopilada en entrevistas reproduce, una y otra vez, su propia versión de los hechos: que mientras mostraba las fotografías que tomaba de accidentes automovilísticos a los comensales del restaurant de su padre—en su mayor parte autoridades de una delegación de policía cercana<sup>19</sup>—, el que resultó ser Juez Calificador de esta dependencia le invitó a acudir a este establecimiento oficial para tomar fotos. Dado que Metinides señala que cuando esto ocurrió él aún no cumplía los doce años, se debe suponer que el hecho ocurrió en torno a los años 1945 o 1946.

"Yo les enseñaba mis fotos y como me conocían, me invitaron: "Si quieres, vente a la Delegación; ahí retratas los carros chocados que nos llevan las grúas y te metes con nosotros a lo que haya"; me daban permiso para retratar a los presos, los cadáveres y la gente discutiendo." (Lorenzano, 2003)

En compañía de los agentes de esta delegación Metinides vería (y fotografiaría) a su primer muerto, con el que, cuenta, “estuvo soñando un mes” (Diez).

"Una de mis primeras fotos es la de un tipo que mataron en Nonoalco y después recargaron la cabeza en la vía del tren, para que se la cortara. Se ve el cuerpo sobre la plancha y la cabeza puesta a un lado. ¡Nomás dígame, a esa edad yo viendo eso!" (Lorenzano)

Metinides es en ocasiones ambivalente a esos primeros sentimientos hacia la muerte y el horror que contempló a edad temprana. En una entrevista con la escritora Sandra Lorenzano, en 2003, afirmaría que las escenas de muerte y destrucción

"(...) no me impresionaba[n], porque me había acostumbrado a ver esas cosas en las películas — continúa—. Cuando era chico había un cine en cada calle y yo me metía a ver películas de gánsters.

---

<sup>19</sup> No he podido corroborar si se trata de la Séptima, como señala Metinides a Lorenzano (Lorenzano, 2003) o la Quinta, como cuenta a Ferri (Ferri, 2012, p.47)

Ahí me nació la pasión por lo policíaco, las corretizas: cómo se daban de balazos y cómo los mataban” (Lorenzano).

Durante una de esas sesiones fotográfica “fue “descubierto” por un reportero, quien lo invita a convertirse en su ayudante sin goce de sueldo.

“(…)”Un día se accidentó un carro y el que hacía las tortas en la esquina dijo: ‘Acaba de haber un choque, avísenle al niño del restaurant’. Ya todo mundo sabía que a mí me gustaba retratar esas cosas, hasta me mandé a hacer tarjetitas y me hacía llamar reportero. Y puse el teléfono para que dizque me hablaran. Cuando estaba tomando fotos de ese choque llegó un reportero, y como me vio tan niño y ya con mi cámara fotográfica se me acercó con curiosidad. Yo pensé que me iba a regañar:

— Oye, niño, pues qué, ¿te gusta retratar choques y cosas así?

— Esteee... sí.

— Si quieres, te espero mañana en el periódico para que te vayas conmigo a tomar fotos.

Pide permiso en tu casa y yo te enseño, ¿cómo la ves?” (Bautista, p. 47)

El periodista era Antonio “El Indio” Velázquez, reportero estrella del periódico sensacionalista *La Prensa* —cuyo lema presumía ser la única publicación que “dice lo que otros callan”— afamado por “sus enormes fotos salpicadas de sangre y sus encabezados apocalípticos y regocijantes” (Bautista, p. 47), y donde Enrique Metinides se convertiría en fotógrafo estrella justo en el mejor momento de este medio: en torno a las décadas de los sesenta y los setenta, cuando la sociedad cooperativista de *La Prensa* empleaba a 800 profesionales, decenas de fotógrafos y su circulación superaba los 200 mil ejemplares diarios (Ferri, 2012, p. 70).

La fase de aprendizaje de Metinides —apodado desde entonces “El Niño”— duró cerca de dos años, pues al parecer el talento natural del muchacho para fotografiar escenas funestas, y su esmirriado cuerpo que le permitía colarse entre las multitudes, o incluso ser cargado sobre los hombros de bomberos (cfr. Lorenzano; Solares; Tena) le permitiría pronto superar a su maestro y a los colegas de más edad, al grado de que logra publicar su primera foto en portada cuando apenas contaba con 12 años de edad (cfr. Treviño).

A partir de los años cincuenta, “El Niño” será contratado oficialmente como fotógrafo de *La Prensa* (cfr. Searle). Su inserción laboral oficial se debió, en buena parte, al legendario periodista mexicano Manuel Buendía, quien al llegar a la dirección de aquel

diario fue el primero por pagarle por cada foto publicada y le asignó un sueldo titular (cfr. Bautista, p.50). Años más tarde, Metinides sería el reportero asignado a cubrir el asesinato de Buendía, y el primero en reconocer su cadáver (cfr. Bautista, p. 50).

Entre sus logros profesional se cuenta el haber fotografiado los resultados de todo tipo de desgracias, “salvo el choque de dos submarinos” (Solares), así como el haber creado el sistema de claves radiales con el que se comunican los socorristas y operadores de ambulancias de la Cruz Roja (cfr. Lorenzano; Mateos Vega; Solares), quienes lo llamaban cariñosamente “El señor Once” (Ferri, p. 64) pues en el sistema de claves diseñado por Metinides, la clave “once” significa reportero. La fuente privilegiada del fotógrafo eran las instalaciones de la Cruz Roja en Polanco, desde donde se movilizaba hacia los accidentes y hechos fatídicos a bordo de las ambulancias, pues contaba con un permiso especial (cfr. Mateos Vega) e incluso estaba capacitado para fungir como socorrista (Ferri, p. 64), labor que, él afirma, en varias tuvo que desempeñar ante la magnitud de las desgracias que presenciaba. Hoy en día, la sala de prensa de la institución lleva su nombre (cfr. Lorenzano).

Pequeño y apocado, de ojos saltones y mirada acuosa, siempre vestido de forma impecable con saco, corbata y sombrero en sus primeros años como fotógrafo, Enrique Metinides fue una presencia constante en las escenas más terribles que tuvieron lugar durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX en la ciudad de México: incendios, explosiones, accidentes de auto y de avión, choques ferroviarios y del sistema de transporte Metro; accidentes mortales, asesinatos, suicidios, ahogamientos, robos a mano armada, y un largo etcétera en el catálogo de la miseria y la tragedia humana, individual o colectiva. Cuarenta años de labor incansable le han proporcionado la oportunidad de reunir un archivo personal que cuenta con más de 14 mil negativos<sup>20</sup>.

En 1996, problemas laborales con la directiva de La Prensa<sup>21</sup>, aunados a un infarto<sup>22</sup> provocan su retiro. Un año después, en 1997, obtiene el Premio Espejo de Luz en

---

<sup>20</sup> Cfr. Diez y Mateos-Vega; aunque durante la revisión de un perfil de su carrera, Metinides preferirá decir que son “miles y miles” (cfr. Melchor, 2013, “Gajes del oficio”, p. 71).

<sup>21</sup> “La Prensa funcionó como cooperativa hasta la mitad de la década de 1990 y Metinides era uno de los socios... Pero el idilio se truncó. A principios de los noventa, un grupo inversor compró la empresa y despidió a parte de la plantilla. Ahí cambió todo. Metinides formó parte de los despidos y no volvió a trabajar para un diario. Tenía 60 años. Barrera [Luis Barrera, fotógrafo entrevistado por Ferri que trabajó con Metinides] dice que ‘lo liquidaron por la edad y por su molestia’, aunque no acaba de concretar cuál era ‘su

reconocimiento a su trayectoria, y su carrera como “artista del desastre” inicia al comenzar la difusión de su trabajo en los círculos de arte internacionales, a partir del año 2000, cuando Metinides expone sus fotografías en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) de la UNAM —exposición de la que derivaría su primer libro *El Teatro de los Hechos*—y en la galería de arte Kurimanzutto, la cual se encargaría de organizarle exposiciones protagónicas en Londres y Nueva York, así como de vender obra suya a los museos de arte moderno de Nueva York y San Francisco (cfr. Lerner, 2013), lo que a su vez promovería la invitación del mexicano a exponer su trabajo —de manera individual o colectiva— en Londres (Royal College of Art en 2002; Photographer’s Gallery en 2003, y el Tate Modern Museum en 2010), en Francia (en la galería Chantal Crousel en 2004, y el festival *Rancontres d’ Arles*, en 2011), en Rotterdam, Holanda (galería Glorios Accident de Kunsthale, en 2004), en Madrid (Casa de América, 2004), Los Angeles (galería Blum & Poe, en 2006), en Dusseldorf, Alemania (en el Forum Kultur und Wirtschaft, en 2006), en Viena, Austria (en el Kunsthalle Wien, 2006), en Nueva York (galería Anton Kern, en 2007), en Winterthur, Suiza (en el Fotomuseum Winterthur, en 2009), en San Francisco (Museum of Modern Arte, 2010), entre otras.

En el 2011, imágenes seleccionadas de Enrique Metinides fueron expuestas en el Walk Art Center de Minneapolis y en la Galería de Arte de la Universidad de California en San Diego, en las muestras colectivas *Voyeurism, Surveillance and the Camara since 1870* y *Transurbaniac: art emotions and some city trances*, respectivamente, así como en la muestra individual *101 Tragedies* en el marco del prestigiado festival Les Rencontres D’Arles Photographie celebrado este septiembre en la ciudad de Arles, Francia, la cual recibió ya más de 40 mil visitas (cfr. “Exposición de fotoperiodista mexicano logra 40 mil asistentes en Francia”, 2011) y sirvió como pretexto para la publicación del libro-catálogo *101 Tragedies of Enrique Metinides*, que presenta quizás el mayor número de imágenes de su obra, seleccionadas y comentadas por el propio Metinides.

---

molestia” (Ferri, p. 70). La molestia, posiblemente, fuera el segundo infarto ocurrido a Metinides al final de su carrera.

<sup>22</sup> “Lo peor fue el infarto que me dio en la azotea de la Cruz Roja mientras tomaba fotos de unos heridos que habían traído en helicóptero...” (Lorenzano) “Yo pensé que era cansancio crónico, porque uno se aventaba jornadas agotadoras, pero como pude llegué a urgencias y de ahí me llevaron al quirófano: había tenido un infarto y el doctor me dijo que si hubiera llegado quince minutos más tarde no hubiera vivido para contarlo. Por eso tuve que retirarme” (Bautista, p. 51).

En la actualidad, “El Niño” Metinides está retirado de la escena del fotoperiodismo y al fin puede pasar tiempo con su familia. Su hija Alexandra ha llegado a decir de él que “noventa y nueve por ciento de lo que hablaba era sobre nota roja. Incluso hoy—añade— llama a la Cruz Roja para avisar si se entera de un accidente” (Ferri, p 68).

Después de su retiro, Metinides se inició en el coleccionismo:

“Hoy [2003] vive rodeado de sus colecciones, ordenadas meticulosamente: son decenas de miles de fotos publicadas en las portadas de toda la prensa policial de México. Álbumes y videos de catástrofes —terremotos, incendios, explosiones— semejantes a las fotos de choques de auto que recortaba de las revistas cuando era chico. Tiene un apartado especial sobre el 11 de septiembre (‘¿Sabe por qué tengo tanto sobre eso? Porque me hubiera gustado estar ahí’) (Lorenzano).

Metinides no sólo colecciona imágenes de nota roja, también figurillas y juguetes: ranas y sapos, máscaras venecianas, guerreros orientales, y por supuesto, ambulancias, patrullas y carros de bombero miniatura (de estos últimos tenía, en el año 2000, por lo menos 3 mil ejemplares) (cfr. Bautista, p.51), colecciones que, dispuestas con cuidado sobre paredes y muebles, decoran varios cuartos de su departamento.

Con esta colección Metinides llevó a cabo su más reciente proyecto fotográfico desde su retiro, *Juguetes*, en el que realiza una especie de intervención de su obra periodística, usando fotografías de explosiones, choques de auto e incendio como telón de fondo de escenas dramáticas confeccionadas con sus figurillas de policías, paramédicos y bomberos de juguete. La imágenes resultantes de estas intervenciones, sin embargo —y de manera similar a como le ocurrió a su legendaria contraparte estadounidense, *Weegee*, cuando también decidió hacer arte de forma deliberada— no han tenido tanto éxito como sus imágenes tomadas en contextos periodísticos<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Jesse Lerner, a quien ya hemos citado, ha mantenido una postura bastante negativa sobre la “revalorización” de la obra de Enrique Metinides. Si de su producción fotoperiodística ya había dicho que “un artifice de un realismo brutal y carente de arte” (Lerner, 2003, p. 101), calificará a *Juguetes* como una autoparodia: “Las fotografías originales presentan al menos la posibilidad de empatía o, aunque sea, una mínima identificación humanística con la grave situación que enfrenta la víctima, pero las fotografías de la serie *Juguetes* la reducen a una oscura y cínica broma... Uno esperaría que Ziff [curadora y editora de *101 Tragedies...*] o alguno de sus agentes le hubieran aconsejado al fotógrafo no llevar a cabo esta idea” (Lerner, 2013)

### 3.- MARCO TEÓRICO

Como se señaló en la introducción de esta tesis, para caracterizar el estilo de un fotógrafo de nota roja como “peliculesco”, es necesario clarificar primero a qué me refiero por estilo al hablar de imágenes técnicas producidas en contextos periodísticos. Posteriormente, abordaré el problema de la relación entre fotografía y cine.

#### 3.1 Estilo y documentalismo

Según el DRAE, el estilo<sup>24</sup> (del latín *stilus*) es en su primera acepción “el punzón con el cual escribían los antiguos en tablas enceradas”: un instrumento que sirve para que alguien produzca marcas o huellas sobre una superficie. Las acepciones secundarias nos informan que el estilo, ya en relación con la creación artística, es la “manera de escribir o de hablar *peculiar* de un escritor o de un orador”; el “*carácter propio* que da a sus obras un artista plástico o un músico”, y el “conjunto de características que *individualizan* la tendencia artística de una época”.

Todas estas definiciones del término presuponen la necesidad de un autor detrás del concepto de estilo: el antiguo que hacía uso del punzón; el escritor u orador que se expresa de una forma que resulta propia a su idiosincrasia; el pintor o músico que imprimen un carácter personal al cuadro o a la pieza musical; o incluso, colectivamente, los artistas cuyas obras presentan características tan similares que, en conjunto, pueden ser presentadas como un conglomerado representativo de cierto lugar y momento histórico. Y presuponen también que dicho autor, al momento de la creación, deja en su obra una especie de rúbrica.

La definición de estilo que presenta la RAE no incluye al fotógrafo y a sus obras, las fotografías. Y aunque la del diccionario Webster tampoco lo hace explícitamente, su definición permite la inclusión del fotógrafo como autor poseedor de un estilo. Con el pragmatismo que caracteriza a la lengua inglesa, la palabra *style* es definida como “la manera particular en que algo es hecho, creado o llevado a cabo (*performed*)”<sup>25</sup>, ahorrándonos la visión romántica del estilo como la huella que (sólo) los artistas

---

<sup>24</sup> Diccionario de la Real Academia Española, s.f. Consultada el 4 de marzo de 2014, en <http://lema.rae.es/drae/>.

<sup>25</sup> Diccionario Merriam-Webster, n.d. Consultado el 4 de marzo de 2014 en <http://www.merriam-webster.com/dictionary/style>.

tradicionales dejan en sus obras de naturaleza igualmente artística, para definirlo simplemente en una manera “singular” de llevar a cabo un proceso.

Esta distinción resulta interesante pues el medio fotográfico se diferencia de artes como la pintura y el dibujo por el proceso automático y técnico que interviene en la producción de las imágenes. Si en las artes visuales tradicionales el artista se involucra en una compleja relación psico-física con el objeto que crea, la fotografía parece caracterizarse por una aparente ausencia<sup>26</sup> de la actividad de la mano humana. La génesis fotográfica es un procedimiento de naturaleza técnica: el fotógrafo decide y selecciona el encuadre, el tipo de película, el ángulo; y también decide cómo debe revelarse el negativo fotográfico, en qué contexto insertará la imagen, y si será o no acompañada esta de un texto; pero al momento de accionar el disparador, será solamente la luz la que dejará su huella en la película, en un proceso regido por las leyes de la física y la química. La imagen fotográfica, a diferencia de las imágenes de las artes tradicionales, se produce por los patrones de luz reflejados en el objeto que por necesidad se encuentra frente al objetivo. Es en este sentido que la imagen fotográfica puede ser considerada como la huella de la realidad misma, un *índice* de la realidad —de la misma forma en que el humo es el índice del fuego, o la fiebre es el índice de la enfermedad— según la tipología de los signos establecida por C.S. Peirce, que define a los índices como signos “realmente afectados por su objeto” (Peirce, citado por Dubois, 2008, p. 49) y que mantienen con este último “una relación de conexión física” (Peirce, citado por Dubois, 2008, p.49).

Buena parte de los estudios teóricos clásicos de la fotografía ven en esta diferencia la esencia del medio: para André Bazin, por ejemplo, la ontología de la fotografía no radicará en su capacidad mimética sino en su “génesis automática” —la naturaleza de la foto “no está en el resultado obtenido sino en la manera de obtenerlo” (Bazin, p. 12)—, mientras que para Roland Barthes la fotografía, en su condición de “emanación del referente” —“Llamo referente fotográfico no la cosa *opcionalmente* real a la que una imagen o signo refiere, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada frente a la

---

<sup>26</sup> Habría que argumentar que sí hay cierta participación de la mano en la génesis fotográfica, en la forma del dedo que oprime el disparador para accionar el obturador y producir la exposición necesaria para producir la imagen en la película sensible. Este dedo, en coordinación con el ojo, puede ser considerado como un instrumento de la compleja relación psico-física que se establece entre fotógrafo y fotografía, relación distinta a la que se establece entre pintor y pintura.

lente (...)”<sup>27</sup> (Barthes, 1981, p.76)— es “el certificado de una presencia” (Barthes, 1981, p. 87).

El documentalismo tradicional —definido como la función fotográfica vinculada “al compromiso de no modificar ni influir sustancialmente la realidad” (Claro, p. 156) y opuesto a “la fotografía artística” y su función expresiva— se basa justamente en la capacidad del dispositivo fotográfico de producir imágenes que son índice de la realidad. Este tipo de documentalismo enfatiza la relación ontológica y referencial de la imagen fotográfica con respecto a la realidad: “el medio es una técnica que, utilizada éticamente por el fotógrafo, alude concreta y correctamente a cosas y fenómenos reales” (González Flores, p.13) e implica un “contrato de veracidad” (Lizarazo, p. 13) entre el productor de la imagen y quien la mira de que no debe existir ningún tipo de manipulación de la realidad. Esta concepción documental necesariamente minimiza la participación del fotógrafo en la producción de la imagen: Barthes, por ejemplo, verá al fotógrafo como un mero “*operator*” de la cámara (Barthes, 1981, p. 9), mientras que Susan Sontag prescribe que una práctica correcta del documentalismo —es decir, una práctica que no manipule ni banalice el uso de las imágenes— requiere que el fotógrafo tenga “una presencia discreta”:

Un fotógrafo no es como un pintor, el rol del fotógrafo es recesivo en muchos de los actos fotográficos serios, y virtualmente irrelevante en los usos ordinarios. Mientras nos interesa el tema fotografiado esperamos que el fotógrafo sea una presencia extremadamente discreta (Sontag, p. 133).

Para Sontag, la autoridad de la fotografía siempre estará en relación a su tema, el objeto fotografiado, y en la distancia que separa al espectador de este tema en el tiempo y en el espacio. Prueba de ello es la dificultad que implica juzgar como superior el trabajo de un fotógrafo documentalista por encima de otro, pues “se requiere una concepción formal (...) o una obsesión temática para hacer el trabajo fácilmente reconocible” (Sontag, p. 134). El fotógrafo no es un autor pues no representa la realidad como el artista, tan sólo la presenta: “la propia naturaleza de la fotografía implica una noción equívoca del fotógrafo como autor” (Sontag, p. 133).

---

<sup>27</sup> El énfasis en cursivas es del autor.

Esta afirmación de Sontag parecería entonces negar la posibilidad de existencia de un estilo autoral en la fotografía documental y, por ende, en el fotoperiodismo (el cuál definiremos más adelante), de no ser porque la propuesta de Sontag —junto con la del Barthes de *Cámara lucida*, y las de Siegfried Kracauer y Bazin— está asociado a lo que Laura González Flores denomina la “postura moderna de lo documental” (cfr. González Flores, pp. 11-32), caracterizada por el convencimiento de estos teóricos del carácter objetivo, exacto, verdadero y natural de la imagen como documento, una postura histórica y filosófica que es consecuencia de la esencia referencial de la fotografía, y que se verá contrastada, a partir de los años 80, por la postura “pos-estructuralista y posmoderna”, que entenderá a lo documental ya no como una cualidad inherente del medio fotográfico sino como “un uso o función social del medio fotográfico” (González Flores, p. 13), en donde el sentido de la imagen no estaría contenido en ella misma sino “en toda una trama de relaciones que se articulan en torno a ella conformando un ‘campo de sentido’” (González Flores, p. 22). Esta nueva postura verá en el documentalismo una práctica cultural donde la intención documental es la expresión subjetiva, la interpretación de los acontecimientos actuales, el establecimiento de múltiples referencias históricas y el uso deliberado de concepciones estéticas (Bialobrzeski, p. 20). La veracidad en la fotografía será, para los teóricos posmodernos, una especie de mito y de ideal:

“Existen demasiadas facetas de la realidad para aceptar una sola como verdadera, y porque ningún fotógrafo ni ningún espectador puede observar el mundo sin el visor de sus intereses, teorías y juicios personales. No es posible, por lo tanto, la objetividad en el fotoperiodismo (...). Por estas razones, quizás el fotoperiodismo debería dejar de ufanarse con conceptos como la veracidad y la objetividad (...) [y] comenzar a defender (...) su capacidad de valerse de distintos recursos al organizar la información que nos muestra (...)”. (Aguilar y Eraña, p. 43)

Esta concepción mediática y lingüística de las teorías posmodernas deriva de “una noción discurso-imaginativa” (González Flores, p. 24) de la documentación, que verá a la práctica fotográfica como “una representación simbólica del cuerpo social” (González Flores, p. 25), de su identidad y sus valores. La aparición de la teoría posmoderna coincide con el inicio de una época de sospecha a propósito de las imágenes, sobre todo de la fotografía, que llegará a su cenit con la invención de la fotografía digital. La creencia en la realidad del

documentalismo continuará, aunque teñida de lo que Régis Durand llama un “integrismo documental”, una postura moralizante que se esfuerza “por excluir todo ‘arte’ en provecho de una relación más transparente con el objeto fotografiado” (Durand, p.110).

La postura posmoderna buscará desenmascarar la paradoja implícita en la visión documental moderna: la fotografía es un índice fotosensible de la realidad cuya presentación está mediada por un autor. El “pecado” de los posmodernos, por otra parte, será relativizar la naturaleza de la foto a tal grado de negar su naturaleza de índice. Por ello considero que una postura intermedia es necesaria para abordar el complejo fenómeno del estilo en fotoperiodismo sin caer en integristas. Philippe Dubois, en su ensayo *De la verosimilitud al índice*, propone una visión comprensiva de esta naturaleza compleja:

“(…) el principio de la traza, por esencial que sea, sólo marca un momento del conjunto del proceso fotográfico. En efecto, antes y después de ese momento de la inscripción ‘natural’ del mundo sobre la superficie sensible, por ambas partes hay gestos totalmente ‘culturales’, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones (...). En consecuencia, sólo entre estas dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, la foto puede ser considerada como un mero acto-traza (un ‘mensaje sin código’). Es ahí, y solamente ahí, donde el hombre no interviene ni puede intervenir, so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía” (Dubois, 2008, p. 36-37).

Uno de los problemas de una buena parte de las teorías posmodernas será su insistencia en términos semióticos y lingüísticos de considerar a la imagen como un signo y a sus variables de producción como códigos. Dado que en este estudio no nos interesa realizar el análisis estructural de las imágenes seleccionadas, ni nos interesa reconstituir la estructura específica de un código en ellas, tomaré la postura de Barthes en *El mensaje fotográfico*, donde el autor considera que, en el caso de la fotografía de prensa, el mensaje fotográfico sí puede estar connotado sin que la fotografía tenga que ser vista como un signo sujeto a códigos:

“Por un lado, la foto de prensa es un objeto trabajado, seleccionado, compuesto, construido de acuerdo a normas ideológicas, profesionales o estéticas que son factores de connotación: por el otro lado, la misma foto no sólo es percibida, recibida sino que es *leída*, conectada más o menos conscientemente a un repertorio tradicional de signos por el público que la consume” (Barthes, 1961, p. 19).

La paradoja fotográfica sería, justamente, la posibilidad de desarrollo de un mensaje connotado a partir de un mensaje sin código (cfr. Barthes, 1961, p. 17-20). La comprensión de dicho mensaje connotado no requeriría del ciframiento-desciframiento de “unidades de significación” que formen parte de un “código” entendido en términos lingüísticos (arbitrario, articulado y fundado en un sistema combinatorio de unidades digitales), sino lo que T. Wright llama “la teoría de las correspondencias naturales”: aquellas que, en razón de semejanza, se establecen entre la fotografía y el mundo percibido, y que operan en conjunción con las convenciones pictóricas” (cfr. Wright, citado por Scott, p. 9) que intervienen en la historia de los estilos.

El estilo en fotografía, por lo tanto, no parece ser algo tan unitario como el estilo en las artes tradicionales; parece, más bien, radicar en “una combinación de factores dispares —tema, cámara, hábitos de cuarto oscuro, punto de vista, etc.—(...) que puede tener múltiples encarnaciones en el trabajo de un solo fotógrafo” (Scott, p. 36). Para este autor inglés, lo importante de la fotografía como imagen no es que posea un estilo sino que tenga “pretensiones de estilo” gracias a la incorporación de técnicas pictóricas en la composición fotográfica y la intervención del lenguaje para dar una intención a la fotografía (cfr. Scott, p. 35-37).

### **3.2 Estilo y fotoperiodismo**

Si bien el origen del fotoperiodismo se encuentra ligado a la idea de la fotografía documental moderna “por sus estilos y modos” y por compartir un “compromiso con la realidad” (Baeza, p. 36), algunos autores suelen distinguirlas por su intención: el documentalismo tradicional “atiende más a fenómenos estructurales que a una coyuntura noticiosa” (Baeza, p. 36) y, aunque posee una mayor libertad temática y expresiva, su “compromiso con la realidad”—su función social de documento— está por encima de cualquier estilo. El fotoperiodismo, en cambio, es “un tipo de documentalismo que depende de un encargo o de una ciertas directrices marcadas por un medio de prensa sobre temas más bien coyunturales y vinculadas a valores de información y noticia” (Baeza, p.45), “una actividad profesional (...) que mediante un sistema propio de expresión en imágenes, cumple la función de interpretar la realidad social” (Claro, p. 161).

El fotoperiodismo es denominado por cierto autores como un “texto visual”: “el resultado de una forma de lectura específica que se define por las operaciones que reúnen las partes componentes de una cadena de imágenes, que se encuentran en espera de ser decodificadas privilegiando una sola manera de entenderlas sin importar las otras posibles” (Cid, p. 149). Y aunque considero que es un poco ingenuo considerar que esta especie de sesgo de significado sucede sólo en el contexto de la prensa (en el contexto del arte, por ejemplo, las fotografías también se presentan acompañadas de título, pie y a menudo un texto curatorial que sesga la interpretación del espectador), podemos decir que es en el ámbito de lo documental en general, y de lo periodístico en específico, en donde esta intención “estabilizadora” es más obvia: “el fotoperiodismo requiere de periodismo, porque los hechos, aunque ‘poderoso’, no pueden hablar por sí mismos” (Campany, 2008, p. 28),

Esta separación entre lo documental y lo fotoperiodístico resulta algo artificial, si consideramos que ambos tipos de imágenes son por igual trazas con “gestos culturales” previos y posteriores al momento de inscripción indéxica de la foto. El sentido de una fotografía es objeto de “interferencias” que modifican el sentido, interferencias que incluyen “el lugar en donde se coloca la fotografía (...), su contexto de presentación, los propósitos retóricos a los que sirve, y sobre todo quizás, el lenguaje(s) de los que se acompaña” (Scott, p. 10). El que una fotografía entre al circuito de la prensa, al de la ciencia, el arte o la publicidad, entre otros, tiene menos que ver con las cualidades intrínsecas de la imagen que con estas “interferencias” externas.

Algo que caracteriza al contexto periodístico es que las imágenes fotográficas se presentan acompañadas<sup>28</sup> de un mensaje lingüístico en la forma de título, pie de foto o artículo de prensa, que posibilita la “estabilización” de los diversos sentidos que puede provocar una imagen<sup>29</sup>. El texto sirve de “anclaje”, nos dice Barthes, pues “fija la cadena

---

<sup>28</sup> La influencia del lenguaje sobre la fotografía no requeriría, para algunos autores, ni siquiera la presencia física del texto. Para Victor Burgin (1986) (citado por Scott, p. 10) “[i]ncluso la fotografía sin pie, enmarcada y asilada en el muro de una galería, ya se encuentra invadida por el lenguaje cuando se le mira”; ahí donde el texto se ausenta, “lo que ésta [la fotografía] programa en realidad es un texto oculto [...] una máquina para producir asociaciones, es decir, formas discursivas” (Durand, p. 159).

<sup>29</sup> No debemos olvidar, sin embargo, que el texto no es el único recurso contra la “salvaje” polisemia de la imagen, pues “esta también ‘habla’ a través de su organización plástica, de su composición y de las reglas propias de su soporte técnico” (Durand, p. 159). Al respecto John Berger y Jean Mohr escribieron el libro *Otra manera de contar*, en donde presentan su teoría de que las imágenes pueden “narrar” sin hacer uso del lenguaje verbal sino de un “lenguaje de las semi-apariencias”, pero cuyos fundamentos no utilizaremos para este estudio.

flotante de significados para contrarrestar el terror de los signos inciertos” (Barthes, 1964, p. 39). El texto ayuda a identificar lo que aparece en la fotografía (lo que denota) o a interpretarlo (lo que connota). La función del “anclaje” suele ser de dirección ideológica y posee una función represiva pues “el texto dirige al lector a través de los significados de la imagen, haciendo que evite algunos y reciba otros (...). El anclaje es un control cuya responsabilidad —ante el poder proyectivo de las imágenes— es el uso del mensaje” (Barthes, 1964, p. 40).

El texto, a su vez, puede servir también de “relevo”, función más común en la historieta y en el cine, cuando

“la palabra (generalmente un fragmento de diálogo) y la imagen se relacionan de manera complementaria; las palabras son entonces fragmentos de un sintagma más general, del mismo modo que las imágenes, y la unidad del mensaje se realiza en un nivel superior: el de la historia, el de la anécdota, el de la diégesis” (Barthes, 1964, p. 40-41).

Esta función ideológica y constructiva del texto ya había sido advertida en 1931 por Walter Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía*, quien ve en la leyenda de la fotografía la condición para una lectura “políticamente consciente” de las imágenes fotográficas:

“La cámara fotográfica se hará siempre más pequeña, cada vez más rápida para captar imágenes fugaces y ocultas, cuyo impacto despierta los mecanismos de asociación del espectador. Aquí es donde debe intervenir la leyenda, a fin de encastrar dentro de la fotografía la lateralización de las condiciones de vida, sin la cual toda construcción fotográfica deja de ser incierta. [...] ¿Y no sería un fotógrafo que no puede leer sus propias fotografías menos que un analfabeta? ¿No se convertirán el componente esencial de las imágenes?” (Benjamin, p. 215).

El texto no sólo otorga una “conciencia política” a la imagen, también la pacífica, la doméstica, y tranquiliza al espectador haciéndola ver como algo inofensivo. El lenguaje puede incluso, a través de un discurso que haga uso del léxico de la pintura, incluir a un fotógrafo en el mundo del arte.

El anclaje también sirve para reforzar la esencia indéxica de la fotografía inserta en los medios de comunicación. Esto es necesario debido a una serie de tendencias que Scott

señala en toda fotografía, derivadas de una naturaleza que, para el autor inglés, “es tanto indéxica como icónica” (Scott, p.32) por tres motivos:

a) La foto no es el registro de una realidad sino una serie de juicios tomados frente a una realidad, y por ello “la fotografía tiene una gran dosis de iconicidad desde el principio” (Scott, p. 32): el fotógrafo, al tomar una fotografía, ya está pensando en términos de imagen a la manera pictórica: composición, escena, personajes. Esto aplica no sólo a las fotografías con abiertas intenciones artísticas sino también a la fotografía periodística: Metinides —lo veremos más adelante— afirmaba mirar la escena de un crimen “como si mirara una película” (Metinides, 2012, p. 12), y su deseo de concentrar, resumir y narrar lo acerca más a una conciencia estética que a los presupuestos de la ética documental tradicional.

b) “Con el paso del tiempo, todas las fotografías pierden su “fiabilidad indéxica” y son obligadas a cumplir un rol representativo” (Scott, p. 36). Esto es claro en la extracción de fotografías tomadas en contextos periodísticos para ser utilizadas en la publicidad, como en el caso de los controvertidos anuncios de la marca Benetton, que de plano eliminan toda leyenda para que la fotografía pierda su especificidad histórica y quede sólo el vértigo de su contemplación, con fines publicitarios. Como veremos durante el análisis de la serie “El baúl negro”, incluso las fotografías periodísticas pueden dejar de referir a realidad para pasar a conformar discursos ficcionales, según el contexto en el que se inserten.

c) “Todas las fotografías, individualmente, se convierten en imágenes; se mueven de lo indéxico a lo icónico” (Scott, p. 32). Esta “tendencia transformacional” (Scott, p. 40) de la fotografía la hace adquirir independencia cultural al mismo tiempo que la sujeta más al lenguaje : “describir una fotografía es (...) cambiar sus estructuras” (Barthes, 1961, p. 18), es decir, transformarla. El texto tendrá la función de indicar cuál es el nivel de sentido a través del cual la fotografía debe ser aprehendida: como realidad, como representación o incluso como símbolo. En el caso del contexto periodístico, el título o pie de foto autentificará la autenticidad de la fotografía, o —como sucede en el caso de la serie “El baúl negro”—, la proveerá de significados ajenos a su referencias con la realidad.

Tenemos entonces que el estilo en fotografía no es “unitario”. Que este parece poseer lo que Sontag llamaba “un aire corporativo” (Sontag, p. 133) más que una “autoría individual”, sí presente en las artes tradicionales. Que el estilo en fotografía parece estar

disperso en una combinación de factores heterogéneos que intervienen en la producción y “lectura” de la imagen fotográfica: las exigencias del género fotoperiodístico, el compromiso documental de reproducir la realidad, los sesgos ideológicos del medio que la publica y “lateraliza”, la intención retórica del editor que la dispone en una plana, las convenciones compositivas tomadas de la pintura, las convenciones (de la perspectiva Albertina) incorporadas a la propia constitución óptica del aparato, y, finalmente, una mirada, una subjetividad que encuadra una realidad en términos de imagen. “Se dice que el fotógrafo recoge un fragmento del mundo, un encuadre”, nos dice Durand. “Pero también podría decirse que el exterior recoge un fragmento de mí, atrae hacia el exterior una parte de mi interior, de mi pensamiento, de mi punto de vista” (Durand, p. 24).

Para efectos de este trabajo la fotografía será, ante todo, un acto fotográfico como lo describe Sergio González Rodríguez: “una puesta en escena de imágenes que congregan al fotógrafo, sus ideas subyacentes en términos estéticos, y al objeto-sujeto que aparecerá fotografiado” (González Rodríguez, p. 73), una congregación de elementos sociales, históricos y estéticos que es a la vez una especie de “meta fotografía” cuyos “rasgos de luz se pueden reconstruir si se atiende también a la estrategia cultural de la que proviene (...)”. (González Rodríguez, p. 73).

### **3.4 Fotografía y cine**

Antes de pasar al análisis de la serie “El baúl negro” es necesario acotar también algunos elementos de la relación entre fotografía y cine, dado que una de las intenciones de esta tesis es caracterizar algunas de las fotografías de Metinides en cuanto a su relación con el cine y con conceptos como lo cinematográfico, lo cinematográfico, lo filmico y lo ‘peliculesco’.

La relación entre fotografía y cine es quizás una de las más complejas de las que se han establecido entre las artes. Al mismo tiempo, fotografía y cine parecen tener las mismas raíces y muchas y muy obvias diferencias. Y estas semejanzas y diferencias constituyeron los argumentos para que ambos medios se autodefinieran. La fotografía, por ejemplo, fue definiéndose en relación a la comparación y el contraste con otros medios: pintura, literatura, escultura, teatro, y finalmente, el cine; cada una de estas artes le ofrecieron diversas oportunidades para reflexionar sobre su esencia. La historia convencional del cine,

por su parte, tiende a dar a la fotografía un rol primario en su desarrollo, por encima de las deudas de este medio a la literatura y el teatro.

Para Campany, algo que influyó profundamente en el desarrollo de estos dos medios fue la idea de la velocidad: lo instantáneo y lo rápido se convirtieron en arquetipos de la modernidad misma (cfr. Campany, 2007, p. 10-17) a finales del siglo XIX, cuando nace la noción de fotografía instantánea. La posibilidad de la instantaneidad fotográfica no implicará solamente un cambio técnico que permitiría un tiempo de pose más corto, sino también una nueva

“(…) filosofía de la relación con lo real (con el espacio, el tiempo, el cuerpo y el mundo) (...) y que va a reinar de manera masiva en la ideología fotográfica, hasta el punto de casi terminar por identificarse con la idea misma de la fotografía (como su ‘ser propio’) y por lo tanto eliminará a todas las demás formas y concepciones que esta pueda tomar” (Dubois, 2013, p. 119).

El cine nace en esta época de nacimiento del culto moderno a la velocidad, y requiere como requisito la invención de la fotografía instantánea, en particular de la cronofotografía, aquella desarrollada por E.J. Marey y E. Muybridge con el propósito científico-positivista de analizar el movimiento de los seres vivos, de ver lo que el ojo humano no podía ver a simple vista. El cine parece ser, desde el inicio, algo opuesto a esta cronofotografía; su inversión, o incluso su negación: “una fotografía que se mueve” (Dubois, 2013, p. 120).

Barthes verá en la relación entre foto y cine no sólo diferencias sino “una oposición radical” (Barthes, 1964, p. 44-45) y defenderá a la fotografía como un medio en donde el espectador es un Sujeto capaz de reflexionar y solo un ser sujeto al tiempo y la velocidad que la película le impone. Barthes considera al cine como marcado por una determinación temporal férrea, por el imperio de una velocidad ajena a la del espectador que no lo deja sentir ni pensar: “(...) frente a la pantalla no soy libre de cerrar los ojos; si lo hiciera, al abrirlos de nuevo, no descubriría la misma imagen. Estoy constreñido por una voracidad continua, que alberga otras cualidades pero no la reflexión” (Barthes, 1981, p. 55). Por eso Barthes preferirá lo que el cine tiene de fotográfico (o lo que la fotografía tiene de “filmico”) —el fotograma— y verá en esta unidad la esencia del medio (cfr. Barthes, 1970, 64-68).

Pero la defensa de Barthes al respecto de la superioridad de la fotografía se pierde entre todas las posturas —tanto intelectuales como del sentido común— que ven en el cine un medio superior por el hecho de contar con aquello de lo que la foto está desprovista: de movimiento. En su ensayo “Fotografía y fetiche”, Christian Metz define al cine en estos términos: “[...] el filme incluye a la fotografía: el cine resulta de la adición de elementos perceptivos diferentes a los de la fotografía” (Metz, 1985, p. 125). Para el autor francés, la fotografía goza de una “pobreza de medios” (Metz, 1985, p. 131)<sup>30</sup> en comparación con el cine, pues este último le otorga a lo muerto la apariencia de la vida, mientras que la primera “mantiene la memoria de lo muerto como muerto” (Metz, 1985, p. 127).

Muchos otros teóricos también afirmarán la superioridad del cine como movimiento y flujo por encima de la “imperfección de la fotografía”. Bazin dirá que el cine es superior a la fotografía pues el primero es “objetividad en el tiempo” (Bazin, p. 14) y la segunda, una técnica incompleta que “[...] sólo se contenta con embalsamar el tiempo [...] como los cuerpos de los insectos se preservan intactos, desde el pasado distante, en ámbar” (Bazin, p. 14). Por su parte, Gilles Deleuze, en su célebre obra *La imagen movimiento*, ofrecerá un marco teórico impresionantemente complejo para referirse a la forma variable, continua, temporal y modular del cine que, en contraste, hace ver a la fotografía como “una especie de ‘molde’ (o corte inmóvil)” (Deleuze, p. 43).

Estos sólo son algunos ejemplos de cómo la discusión al respecto de la relación fotografía-cine ha estado dominada por discursos que tiende a ver a la fotografía como un medio primitivo que alcanza su articulación más compleja en el movimiento del cine. Peter Wollen señala que esto ocurre porque el debate estético de la fotografía está dominado por el concepto del tiempo y del movimiento:

“Las fotografías aparentan ser dispositivos que detienen el tiempo y preservan fragmentos del pasado, como moscas en ámbar. En ningún otro lado, por supuesto, esta tendencia es más evidente que cuando la fotografía inmóvil es comparada con el cine. (...) [Pero] la relación de la fotografía con el tiempo es más compleja de lo que usualmente se reconoce. Especialmente, es imposible

---

<sup>30</sup> Al respecto del ensayo de Metz, Campany hace una interesante reflexión en su ensayo “Posing. Acting, Photography” sobre cómo este tipo de estudios que buscar contrastar y oponer fotografía y cine lo hacen a menudo privilegiando aspectos técnicos sobre los usos sociales, y que también suelen pasar por alto los entrecruzamientos e hibridaciones entre medios, posibles hoy en día por la tecnología del video: “La creciente convergencia de las tecnologías de la imagen y sus usos pueden hacer que la idea de medios distintos parezca obsoleta” (Campany, 2005, p. 98).

extraer nuestro concepto de tiempo del de narrativa. Y esto es más verdadero cuando discutimos la fotografía como una forma de arte más que como un instrumento científico o instructivo”. (Wollen, p. 118-119).

Las relaciones que la fotografía establece con los conceptos de tiempo y movimiento puede ser muy diversa: no es la misma en la fotografía del “momento decisivo” de Cartier-Bresson (modelo del documentalismo), que en la del *tableau* construido de la publicidad y el arte, o la fotografía de larga exposición. Para Campany, es necesario considerar que “[e]l tiempo y el movimiento de la fotografía merecen un análisis tan sofisticado como aquellos reservados al cine” (Campany, 2008, p. 18).

Por su parte, Régis Durand propone en *La experiencia fotográfica* un enfoque que no busca oponer fotografía y cine sino tomar en cuenta lo que ambos medios tienen en común. Durand también está de acuerdo en que “oponer fotografía y cinematografía tomando en cuenta la ausencia o presencia de movimiento en la imagen no es muy brillante” (Durand, p. 23), y que un mejor enfoque sería el del corte; es decir, en la necesidad que ambos medios tienen del corte para reconstituirse. Mientras que en la fotografía instantánea, el corte sería “constitutivo y primordial” (Durand, p. 24), el cine tampoco escapa de su uso: lo requiere para la sutura de las imágenes y los planos, “ya sea que el modo de encadenamiento tienda a borrarlo [al corte] para ofrecer mayor ilusión de continuidad; o bien, por el contrario, para que el corte valga por sí mismo y se convierta en punto de partida de nuevas disposiciones” (Durand, p. 23).

Otro autor que aboga por dejar de considerar a la fotografía y al cine como dos bloques sólidos, constituidos y separados por la tradición histórica, estética y artística es Philippe Dubois, quien en los años 80 fue autor de una investigación sobre la especificidad de la fotografía en los años 80 —*El acto fotográfico y otros ensayos*, el cual ya hemos citado— pero que en el nuevo siglo decide dejar a un lado las explicaciones esencialistas o “especificistas” del medio para interesarse en el tema de la ligadura,

“[d]el intervalo, la franja pequeña, frágil inestable, borrosa, que vibra entre ellos; que los liga en lugar de separarlos. Porque este punto intermedio posee una identidad problemática, y representa sin duda la vía más interesante para esclarecer con una mirada lateral, oblicua, los dos conjuntos inmensos que la rodean” Dubois, 2013, p.8).

A Dubois —como a este trabajo— le interesan las relaciones transversales y oblicuas entre las imágenes. Considera que la mejor forma de hablar sobre la vida de las imágenes técnicas consiste en colocarse en el pliegue, la intersección que articula a los dos medios<sup>31</sup>; en considerar al cine y a la foto no como entidades separadas, monolíticas, sino como extremos de un todo indivisible. Dentro de esta postura también se encuentra el escritor francés Raymond Bellour, en lo que él denomina el “Entre-Imágenes”, la zona de contaminaciones y pasajes entre medios. Para él, las imágenes (fotográficas y filmicas) se encuentran inmersas en una dinámica compleja que él describe bajo la forma de la doble hélice (la misma del ADN), en donde una primera modalidad de las imágenes toca por analogía a “la manera en la que el mundo, los objetos y los cuerpos parecen definidos [...] en referencia a la visión natural, un cierto estado fijado de la visión natural que implica semejanza y reconocimiento” (Bellour, p. 18)—, mientras que la segunda modalidad “atañe a la analogía propia de la reproducción del movimiento” (Bellour, p. 18). Estas dos formas serían los bordes o anclajes entre los que cine y foto se mueven, aproximan y vacilan, especialmente tras la era del cine moderno y la invención del video (cfr. Bellour, p. 18-19), tecnología que produce entrecruzamientos de imágenes cada vez más complejos.

Considero que es importante tener en cuenta que la definición actual de la fotografía no es autónoma sino que depende de los medios que la precedieron y que fueron inventados posteriormente, y que no importa solamente lo que esta es “tecnológicamente hablando”, sino de lo que es social, histórica y culturalmente hablando. Como señala Company: “La fotografía es lo que hacemos con ella. Si hacemos cosas nuevas con ella generamos nuevas definiciones, incluso aunque esas nuevas cosas sean en realidad muy viejas” (Company, 2003, p. 190).

### **3.5 Pliegues y pasajes: lo cinemático, lo cinematográfico, lo fílmico en la fotografía.**

En este apartado examinaremos algunas de las relaciones que la fotografía establece con los conceptos ya mencionados de lo cinemático, lo cinematográfico y lo fílmico.

---

<sup>31</sup> A Dubois —lo veremos más tarde— le interesa el fotograma (la foto-fija inscrita en la cinta filmica) como bisagra entre los medios, “un objeto ‘innombrable’, que se encuentra al mismo tiempo más allá de la fotografía y antes del cine, más que uno, menos que el otro y un poco ambos a la vez” (Dubois, 2013, p. 14).

Tradicionalmente, se considera que cine y fotografía se contraponen justo en relación a lo cinematográfico<sup>32</sup>. En la imagen cinematográfica, el movimiento está presente y dota a esta de “una ‘presencia asociada a la vida’” (Green, p. 16); la imagen fotográfica, en cambio, presentaría “un momento congelado en el tiempo y una inmovilidad instalada al interior de un pasado siempre menguante que sólo puede testificar una ausencia” (Green, p. 16-17). Incluso cuando la cámara cinematográfica permanece inmóvil, o cuando los objetos colocados frente a ella están fijos, la imagen cinematográfica es considerada cinematográfica. Y la fotografía, en cambio, aunque muestre evidencia —por barrido o emborronamiento, por ejemplo— de un movimiento realizado por el fotógrafo o por objeto fotografiado no deja de estar enclavada en la inmovilidad: la fotografía parece secuestrar al objeto del movimiento rítmico del mundo.

Para J. Friday, la fotografía sí es cinematográfica, pero de una forma diferente al cine. Friday señala que la fotografía sólo es anti-cinematográfica cuando comparamos su movimiento con la percepción que tenemos del movimiento en la imagen cinematográfica. Friday propone que existe una dimensión no cinematográfica de la inmovilidad fotográfica que merece ser explorada, y que sería un tipo diferente de “movimiento”: el paso de la fotografía a través del tiempo y los cambios que experimenta” (Friday, p. 48).

“Este ‘movimiento’ de la imagen consiste en cambios en la fotografía como objeto material que se sitúa en un cierto tipo de relación pictórica con un objeto que alguna vez fue real y estuvo situado en el tiempo histórico. El tiempo cobra su cuota, afectando tanto a la fotografía como objeto como al objeto de la fotografía” (Friday, p. 48-49).

Para Green, este ‘movimiento’ ejercería su efecto en el aspecto connotativo de la fotografía, el cual “cambia cuando el sentido y el significado del objeto verdadero que la fotografía representa cambia de sentido y significado a través del tiempo” (Friday, p. 49). El aspecto referencial o denotativo de la fotografía permanecería fijo, debido a la naturaleza inidicial del medio. Para Friday, en suma, la fotografía tiene una dimensión de inmovilidad y otra de movilidad.

---

<sup>32</sup> Según el diccionario de la Real Academia Española lo cinematográfico es “lo perteneciente o relativo al movimiento”.

Dubois, por su parte, habla de otro tipo de cinematismo en la fotografía, también asociado al sentido de esta. Para Dubois, el panorama fotográfico—el paisaje de extensión dilatada que se contempla desde un punto de observación— sería un tipo de imagen fotográfica que “logra la paradoja de integrar una de las dimensiones fundamentales del cine [el movimiento] en el interior mismo de una forma fotográfica” (Dubois, 2013, p. 152). Esto se debe a que la foto panorámica, a diferencia de la fotografía instantánea común, no puede ser contemplada de un solo vistazo.

“El ojo debe leerla, es decir *recorrerla*, llevando a cabo un desplazamiento (comúnmente de izquierda a derecha: como acostumbramos al leer o escribir). Este recorrido del ojo se toma su tiempo, se desarrolla en el tiempo y en el espacio (...) Gracias al movimiento rotativo de la toma, al foto panorámica (...) puede representar varias veces la misma cosa en momentos de tiempo diferentes. Se abre a la experiencia temporal de la duración y del cambio dentro del espacio mismo” (Dubois, 2013, p. 148-149).

Para Dubois, el panorama —con una tradición histórica en las artes plásticas que se remonta al siglo XIX— no es cine, pero tampoco es una fotografía en el sentido convencional del término; se trataría “del cine en la foto” (Dubois, 2013, p. 152), “una forma que instala la modulación en el molde” (Dubois, 2013, p. 153), en términos deleuzianos.

Otra forma en que la fotografía puede alcanzar una dimensión “cinematográfica” es a través de su disposición en forma de secuencia o serie. El dispositivo del montaje fotográfico—más tardío que el panorama— surge en el periodo de entreguerras, y tiene como condición el auge del cine popular, la proliferación de medios de comunicación de masas que hacían uso de la imagen fotográfica, y la emergencia de nuevos tipos de profesionales dedicados a la gestión de las imágenes: editores de fotografías para medios impresos, editores de película filmica, publicistas, entre otros. Para Company, es en este periodo en el que “[l]a construcción elástica del tiempo, el espacio y el movimiento del cine impulsaron una reconfiguración fundamental del diseño editorial” (Company, 2008, p. 62). Los fotógrafos y editores de revistas estadounidenses como *Life* y *Look* desarrollaron nuevas formas de toma fotográfica y de disposición editorial que hacían uso de fórmulas que eran fácilmente comercializables a nivel internacional, como el foto-reportaje, la foto-

secuencia, el foto-ensayo, la foto-novela, nuevos dispositivos que abrevaron del cine popular y de sus recursos, tales como “el *stablising shot* [plano de establecimiento], el plano narrativo, el *close-up* [acercamiento], el *cut-away* [plano de corte o transición] [...] y el resumen final” (Campany, 2008, p.83).

Por su parte, Dubois confirma la idea de que el cine ha ejercido una influencia profunda en la imagen fotográfica, dotándola de una mayor diversidad de estrategias y articulaciones del tiempo, el espacio, la duración y el punto de vista. Las estrategias de recorte y de montaje —utilizadas sobre todo por artistas (no necesariamente fotógrafos) a partir de 1970— responden a la ampliación de la percepción del mundo que el cine impulsó a partir de los años 20, y tratan de “abrir el pequeño rectángulo unitario y cerrado de la imagen-foto simple, de desbordarlo, de ampliar el campo de registro, de variar, de multiplicar, de reorganizar la visión” (Dubois, 2013, p. 73).

Una de las dimensiones “cinematográficas” que nos interesan —ya que el objetivo de este estudio es analizar una serie de fotografías— es la del montaje. Podríamos decir que las series fotográficas se asemejan al cine porque ambos están constituidos por imágenes fijas cuyo sentido está en relación al movimiento.

Para Blake Stimson, este movimiento es distinto en cada uno de los dos medios. La mecanización de la sutura que une las imágenes cinematográficas —esa “voracidad continua” de la que hablaba Barthes, que le impedía añadir algo más a la imagen por falta de “tiempo”— limita en el espectador el análisis y la abstracción de las cualidades de la imagen, lo que sí es posible en la serie fotográfica: “el ensayo fotográfico es diferente al cine precisamente porque no coloca cada imagen subsecuente *encima* de la que le antecede; en que cada imagen de la serie, cada instante en la representación, es preservado más que desplazado por la que le sigue” (Stimson, p. 93).

La forma rígida en que la película estructura el tiempo la convierte en un “monólogo” (Stimson, p. 95). La serie fotográfica, en cambio, comparte por un lado la cualidad “reflexiva” de la foto individual inmóvil y además permite la emergencia de “una verdad sólo disponible en los intersticios entre las imágenes, en los movimientos de una imagen a otra” (Stimson, p. 96). En la serie fotográfica, la inmovilidad de la imagen individual y los “huecos” entre imágenes son tan importantes como el ritmo y las conexiones que la mirada organizadora del espectador y el hilo narrativo lingüístico (pies

de foto, títulos) establecen entre sus elementos. La sutura se realiza en la forma del montaje cinematográfico, aunque no como una sucesión temporal inevitable e impuesta de imágenes (como en planos de la película), sino más bien como “en un presente perpetuo y simultáneo que autoriza todas las lecturas y relecturas” (Dubois, 2013, p. 178).

Por otra parte, para Barthes lo “filmico” es “lo que está en la película que no puede ser descrito” (Barthes, 1970, p. 64), ese “tercer sentido no articulado que ni la simple fotografía ni la pintura figurativa puede asumir por falta de un horizonte diegético” (Barthes, 1970, p. 66). Lo filmico no puede estar en la fotografía común, pero tampoco en la película, sino en un objeto intermedio: en el fotograma, al que considera “un fragmento que contiene la traza de la película experimentada como un flujo animado” (Penley, p. 118).

Antes de continuar, debemos hacer una pausa para definir claramente los términos de fotograma y foto *still*<sup>33</sup>. El fotograma al que se refiere Barthes es el fotograma tradicional: es decir, cada una de las fotos inscritas en la película filmica, que al ser proyectadas rápidamente provocan un efecto de continuidad gracias al fenómeno conocido como “persistencia retiniana” de la visión humana. Es común que otros autores usen el término “*still*” para referirse al fotograma, pero el *still* tiene un carácter diferente: se trata de “una foto de 8 por 10 pulgadas, enteramente apaisada, [...] [que] contiene escenas de las películas y se sacaba durante su filmación o en poses previas y posteriores a su rodaje” (Tuñón, p. 32). Según Company, los *stills* eran realizados por fotógrafos especializados que estaban de planta en los *sets* cinematográficos. Para tomarlas “[...] los actores volvían a actuar de nuevo, ‘una vez más para el still’, ajustando su actuación ligeramente de tal forma que la escena o la situación pudiera ser destilada, casi posada” (Company, 2005, p. 198). Esto hace que el *still* que representa la escena de una película pueda tener diferencias en cuanto a iluminación, encuadre o pose de los actores distintas al fotograma extraído de la cinta; o que incluso existan *stills* de películas que jamás fueron terminadas de filmar o que desaparecieron o fueron destruidas.

El *still* era producido y usado con fines publicitarios: este tipo de fotografía era exhibida en los escaparates o pizarras colocados afuera de los cines, o en los vestíbulos,

---

<sup>33</sup> La traducción de still sería foto-fija (que ha sido utilizado en este trabajo para hablar de la simple fotografía); para no confundir al lector, se utilizará el término original en inglés.

colocadas en secuencias lineares, siguiendo la narrativa fílmica, o en franco desorden. Los *stills* “(...) contaban la película sin contarla, deban señales de su carácter y permitían construir un modelo imaginativo previo a lo que íbamos a ver (...) con el que forzosamente la película dialogaba” (Tuñón, p. 32), y por ello también ayudaban a construir “la memoria social de la película” (Campany, 2005, p. 198).

Por su parte, Stezaker distingue a los fotogramas de los *stills* por las distintas relaciones que estas imágenes establecen con los conceptos de actuación y pose. Los *stills* son más bien “fotografías de *tableaux vivants*” (Stezaker, p. 117), estructuras artificiales muy comunes en los tiempos en que la fotografía requería de largos tiempos de exposición, o en los que las cualidades estéticas de la fotografía se asociaban al naturalismo pictórico (en la corriente pictorialista en fotografía a finales del siglo XIX). Dado que el *tableau vivant* “[c]ondensa, desplaza y destila cosas y momentos separados en una imagen fija. Es después consumido por el espectador como un todo pictórico [...]” (Campany, 2005, p. 192) se caracteriza por la sobreactuación derivada de tratar de “comprimir” una escena de la película en una sola imagen, mientras que el fotograma era una instantánea de la actuación que se desarrollaba cinemáticamente frente a la cámara.

Sin embargo, las relaciones del *still* y el fotograma con el movimiento, el tiempo, la actuación o la pose no pueden ser simplificados tan fácilmente. Tal y como la fotografía parece profesar una obsesión con el movimiento, un gran número de efectos cinematográfico atestiguan una recíproca fascinación del cine por la inmovilidad. Es el caso del *close-up*, el agrandamiento fotográfico— en que el actor parece dejar de actuar para simplemente presentar ante la cámara una expresión facial o corporal que se pretende cargada de significado, como la expresión de Greta Garbo en numerosas escenas de *La Reina Cristina* (Rouben Mamoulian, 1931)<sup>34</sup>, o aquellos casos en los que la acción de la película se congela en un punto climático, generalmente al fin de la historia, como es el caso de *Los cuatrocientos golpes* (François Truffaut, 1959) o de *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991), para citar unos cuantos ejemplos.

Pero volviendo al “tercer sentido” de Barthes: este autor le interesaba demostrar que la imagen contiene más sentido del que el ojo humano puede darle, y que este sentido es

---

<sup>34</sup> Al respecto, Barthes escribió un bello artículo sobre el rostro de la Garbo como arquetipo de una era iconográfica en el cine en donde el rostro encarna la esencia de la belleza y lo femenino (cfr. Barthes, 1952, p. 48-49).

mejor aprehendido en el fotograma (como potencialidad de una narración) que en la imagen móvil del cine y en la inmóvil de la fotografía ordinaria. “Lo fílmico” de un filme se revelaría sólo cuando la imagen móvil sale de “su estado natural” (Barthes, 1970, p. 65), es decir, cuando queda privada de movimiento. Wollen coincide con Barthes en la afirmación de que el *still* posado comparte la capacidad del fotograma de llevar consigo un “tiempo diegético ficcional” (Wollen, p. 112), aunque Tuñón se pronuncia por lo contrario, pues para ella, “[...]el *still* es un subproducto de la película, una reducción de la obra cinematográfica, porque inmoviliza la escena es lo contrario del movimiento, y con ello, [...] pierde la posibilidad de una narrativa” (Tuñón, p. 34). No podemos, nos dice esta autora, analizar un *still* sin conocer la película en función de la cual fue hecho y de la que deriva su significación.

Todas estas consideraciones harán que Dubois señale al fotograma la *bisagra* entre fotografía y cine,

“un objeto que no es (verdaderamente) cine ni (simplemente) fotografía, que es un poco más que la foto (su más allá) y un poco menos que el cine (su más acá). El imposible fotograma, al mismo tiempo condición primera para la aparición de la película (sin él no hay imagen proyectada posible), pero también su negación en acto” (Dubois, 2013, p. 181).

No es de extrañar que muchos artistas —como Cindy Sherman y Jeff Walls, por ejemplo—incorporen dispositivos como el *still*, la serie fotográfica y el *tableau vivant* en sus creaciones y acciones, como una forma de cuestionar y reflexionar sobre las distintas relaciones entre la inmovilidad, el movimiento, el tiempo, lo real y lo ficticio.

Hasta este punto se han utilizado los términos “cinematográfico”, “cinemático” y “fílmico” tal y como sus autores los utilizan. Sin una sistematización de estos conceptos, se corre el riesgo de caer en la ambigüedad. Me gustaría a continuación tratar de establecer el campo de cada uno de estos términos para más adelante (en las conclusiones de este trabajo) explicar lo que considero es lo “peliculesco” como algo distinto de lo cinemático, lo cinematográfico y lo fílmico.

Lo cinemático es el término más específico. Su etimología es clara: “lo relativo al movimiento”. En este sentido podemos definir lo cinemático en la fotografía por lo menos

en dos sentidos: el de Friday, en el que la fotografía (o más bien su sentido) parece “moverse” a través del tiempo; y el de Dubois, en el que es la “lectura” de una foto la que puede ser “cinemática” en dispositivos como el panorama o el montaje. Se trata, en ambos casos, de un dinamismo que atañe al sentido de la imagen, de forma individual o su concatenación con otras.

Lo cinematográfico y lo filmico parecieran conceptos más difíciles de distinguir. Los autores que señalan elementos “cinematográficos” o “filmicos” en fotografías parecen referirse a la presencia de ciertas cualidades o rasgos inherentes al cine como medio y a la película como producto: la potencialidad narrativa del fotograma (Barthes), o los procedimientos “cinematográficos” que la foto adquirió del cine (Campany).

Considero que es útil emplear la distinción que Christian Metz realiza al inicio de su libro *Lenguaje y Cine* entre los términos de “cinema”<sup>35</sup> y “filme”. En esta obra, Metz está interesado en desarrollar una teoría semiótica del lenguaje del cine, y como parte de su argumentación rescata la distinción entre “hecho cinemático” y “hecho filmico” (que él retoma de Cohen-Séat). Para Metz, el cine es

“un vasto conjunto de fenómenos, algunos de los cuáles ocurren antes del filme (la infraestructura económica de la producción, los estudios de filmación, los bancos y otro tipo de financiamiento, las leyes nacionales, la sociología de los contextos de la toma de decisiones, el equipo tecnológico y las emulsiones, la biografía de los productores de películas, etc.); otros después del filme (el impacto social, político e ideológico del filme en diferentes públicos, los “patrones” de comportamiento y de sentimientos inducido por la contemplación de filmes, la respuestas de las audiencias, el seguimiento de audiencias, la mitología de las estrellas), y, finalmente, otras durante el filme pero laterales y exteriores a él (el ritual social de la proyección del filme [...], el equipamiento y decoración del cine, los métodos técnicos de operación del proyector, el rol de los espectadores[...]). (Metz, 1974, p. 12).

El filme, en cambio, es para Metz “una pequeña parte del cine” (Metz, 1974, p. 12) y consiste en “discurso significativo localizable,”. (Metz, 1974, p. 12) y un “objeto físico (el rollo de la película dentro de su estuche de metal)” (Metz, 1974, p. 13); aunque Metz

---

<sup>35</sup> En este texto, a Metz no le interesa hacer una distinción entre “lo cinemático” y “lo cinematográfico” tal y como lo hemos expresado hasta ahora.

prefiere referirse al filme en el primer sentido, el semiótico, como a un “discurso” o a un “texto”.

De esta manera, tenemos que el filme es un objeto concreto, un objeto de este mundo, y además una unidad discursiva; al contrario, el cine es una unidad abstracta e ideal, con dimensiones tecnológicas, económicas y sociológicas, y que además, incluye al propio filme y al conjunto histórico de los filmes, así como las estructuras de significación comunes a todos los filmes; lo que Metz llama “‘procesos’, ‘recursos expresivos’, ‘figuras’[...]” (Metz, 1974, p. 22). Ambos conceptos —filme y cine— se oponen al igual que lo harían un objeto real y un objeto ideal, o un enunciado y una lengua (cfr. Metz, 1974, p. 24). El cine contiene el repertorio de las estructuras que el filme tomará y reordenará de manera particular.

Debo señalar que no comparto el objetivo de Metz de analizar al cine como lenguaje o como código, pero sí considero que es interesante esta distinción entre el cine como vasto fenómeno cultural y artístico (lo cinematográfico) y la película como artefacto u obra de creación (lo filmico). Para efectos de nuestro estudio, lo cinematográfico en la fotografía sería aquello que la segunda ha incorporado del cine como fenómeno social y como fuente de procedimientos y formas específicas que renuevan el concepto tradicional de lo fotográfico, enclavado en la inmovilidad. Incluso “lo filmico” en el sentido de Barthes entraría en “lo cinematográfico” de Metz, al ser algo que aunque raro y presente (según el investigador francés) quizás sólo en los filmes de Eisenstein (cfr. Barthes, 1970, p. 65) forma parte, sin embargo, del catálogo de efectos, formas y posibilidades filmicas insertas dentro de lo cinematográfico<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> Metz, desde su teoría semiótica, hace una distinción entre “códigos cinemáticos generales” (instancias sistemáticas en las cuales se colocarán los rasgos que no sólo caracterizan propiamente al cine sino que además son comunes a todos los filmes) y “códigos cinemáticos particulares” (aquellos que reagrupan los rasgos de significación que aparecen sólo en algunas clases de filmes) (cfr. Metz, 1974, p. 61-64). Metz afirma que los códigos cinemáticos particulares son más comunes en los filmes pertenecientes a un género ya definido por lo que un género cinematográfico dado (o una “escuela dada”, o una “época dada”, o un “país dado”, e incluso un “director dado”), como la de Eisenstein, posee códigos cinemáticos particulares; los cuales, sin embargo, y a pesar de su naturaleza específica, pertenecen al orden del código (el cine) y no del mensaje (la película).



## 4.- ANÁLISIS DE LA SERIE “EL BAÚL NEGRO” (1966)

A continuación, analizaré la serie “El baúl negro” —tal y como aparece en el libro *Series*— con un método que adapta la interpretación iconográfica de Panofsky al estudio de imágenes fotográficas (ver **Capítulo 1**, Metodología).

### 4.1 Antecedentes

(Ver **LÁMINA 1** en **Capítulo 7**, Anexos)

La serie “El baúl negro” pertenece al libro *Series*, publicado en 2011 por la editorial (y también galería fotográfica) Kominek, con sede en Berlín. El libro cuenta con 144 páginas no numeradas y contiene exclusivamente fotos de Enrique Metinides, organizadas en 14 series, cada una de las cuales cuenta con un título, una fecha y un breve texto que explica el contexto en el que las fotografías que componen estas series fueron tomadas. Las series fueron seleccionadas por el propio Metinides, con la curaduría de Veronique Ricardoni y el diseño editorial de Misha Kominek.

Una de las características más interesantes del libro es que, a diferencia del resto de los libros dedicados a la obra de Metinides, las fotografías se presentan: a) en forma de serie, con un diseño editorial que juega con las características de las propias fotografías (su grano grueso, los acercamientos explícitos) para producir ciertos efectos en el espectador y su “lectura”, y b) las fotografías se encuentran dispuestas en serie pero sin pies de foto: a parte del título inicial, cada serie sólo contiene un pequeño texto al final en donde se brinda datos escuetos sobre el contexto de las fotografías y la historia que supuestamente cuentan.

El diseño y propósito de este libro se encuentra explícito en una sección denominada “Advertencia” que, paradójicamente, se encuentra colocada al final de las series, y no al inicio, como uno esperaría de un mensaje precautorio. En esta “Advertencia”, se nos explica que las series fueron creadas a través del trabajo colaborativo ente fotógrafo y curadoras bajo la forma de la anastilosis (“la reconstrucción de un edificio a partir de sus ruinas”<sup>37</sup>) y con el objetivo de

---

<sup>37</sup> "Anastylosis." *Merriam-Webster.com*. Merriam-Webster, n.d. Web. 19 Mar. 2014. <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/anastylosis>>.

“entender el trabajo de Enrique Metinides desde una perspectiva cinematográfica, revelando de forma secuencial hechos que adquieren sustancialmente una unidad argumental en sí misma, provista de continuidad por lo menos temática, entre los diferentes episodios que integran la obra”. (Series, “Advertencia”, s/p)

En una entrevista realizada por correo el 8 de febrero 2014 a Veronique Ricardoni —quien fuera responsable de redactar el texto de “Advertencia”—, esta curadora señaló que el objetivo de *Series* es:

“[...] llevar la mirada del otro a recorrer de manera cinematográfica la obra de Metinides pero sin disociarla de la realidad. El cerebro debe de recomponer las imágenes faltantes. Tienes a una madre en lágrimas, imagen siguiente un cuerpo inerte... No has visto el momento decisivo, cuando se fue la vida, pero tu cerebro recompone esa imagen faltante. [...] (V. Ricardoni, entrevista por correo electrónico, 8 de febrero 2014)

Es decir que *Series* pretende realizar, a través de la selección y disposición de fotografías periodísticas, una especie de reconstrucción del hecho que las motivó. Esta reconstrucción sería cinematográfica porque haría de procedimientos propios de lo “cinematográfico” como el montaje, el acercamiento, etc. para contar una historia.

Por su parte, Misha Kominek —responsable de la composición editorial de las fotografías— reveló en una entrevista por correo electrónico que la idea de enfocar el libro en las series surgió “[...] cuando Metinides explicaba que él siempre intento hacer algo parecido a películas o documentales con sus fotos, casi como fotonovelas de los crímenes o accidentes que tenia que cubrir para su trabajo, los periódicos de nota roja” (F. Melchor, entrevista por correo electrónico, 30 de enero 2014), por lo que la participación de Kominek consistió en ordenar gráficamente las secuencias, bajo la idea de

“[...] hacer entender mejor los sucesos, mostrando los diferentes ángulos, [y así] la cosa no quedaba ya tan chocante como de una sola foto fuerte, que a veces quedaba muy aislada de su propia historia...como pasa en las otras publicaciones” (M. Kominek, entrevista por correo electrónico, 31 de enero 2014).

La serie “El baúl negro” es la quinta del libro y consta de 21 fotografías en blanco y negro y dos cuerpos de texto. Estos elementos están distribuidos en 11 dobles páginas horizontales, cada una con un número variable de fotografías (entre una y seis).

Antes de proceder al análisis, quisiera que el lector diera un vistazo a la serie (reproducida en su totalidad, tal y como fue publicada, en la sección de **ANEXOS —Láminas 2 a 20—** de esta tesis) para que, antes de el análisis, cuente con una idea de cómo esta se presenta en el libro.

## **4.2 Análisis de las fotografías de la serie**

### **I.- Página 1**

**(Ver LÁMINA 2, Anexos)**

La primera página contiene un solo cuerpo de texto, que reza: “EL BAÚL NEGRO”, por debajo de una fecha con tipografía más reducida: “(1966)”. Este cuerpo de texto funciona como un título, una característica que distingue al libro de *Series*<sup>38</sup> de las otras obras impresas de Metinides. Esto forma parte de la estrategia de los curadores pues el título cumple una triple función (cfr. Scott, p. 47-4): a) como punto de partida (al orientar, incluso a través de un texto breve y aparentemente neutral, la atención del espectador); b) como destino (al explicar, sintetizar y dar coherencia a las imágenes subsecuentes); y c) como elemento literario, “colocado a distancia de la imagen, para que su sentido no esté ni en la imagen ni en el título sino en el lugar de su convergencia” (Scott, p. 47).

El título fue elegido por el propio Metinides, quien en octubre y noviembre de 1966 cubrió dicho caso. Originalmente, este sólo involucraba la desaparición de un diplomático mexicano, por lo que era conocido como “El caso Lagarde”. Cuando las autoridades determinaron que fue un homicidio y que el cuerpo había sido ocultado en un baúl negro, los reporteros de *La Prensa* comenzaron a referirse a él como a “El caso del baúl” o “El caso del baúl negro”.

Pero incluso aunque no conozcamos estos hechos, el título ya nos prepara para entrar en contacto con un conjunto de imágenes organizadas alrededor de un tema clásico

---

<sup>38</sup> En sus dos primeros libros, las fotografías de Metinides carecen de título; solo cuentan con un pie de foto que explica las circunstancias. En su más reciente publicación, *101 Tragedies* (Metinides, 2012), las imágenes son nombradas con un número: “Tragedia 23”, etc.

del cine *noir*<sup>39</sup>, el cual presenta al baúl como el sitio en donde potencialmente pueden ocultarse una diversidad de cosas: joyas, armas, secretos, crímenes, cadáveres. Esta última posibilidad —el baúl como receptáculo de un cadáver (o de cualquier otro tipo de presencia siniestra)— es explotado hábilmente en las obras de misterio de la época: *La soga*<sup>40</sup> (1948) y *La ventana indiscreta* (1954), así como en varios capítulos de la serie televisiva *Dimensión Desconocida*, todos dirigidos por Alfred Hitchcock, el llamado “Amo del Misterio”. Asimismo, el tema se ha explotado en películas mexicanas como *El baúl macabro* (Miguel Zacarías, 1936), que cuenta la historia de un médico que secuestra y asesina jovencitas para curar con transfusiones de su sangre a su esposa, y en donde el baúl del título tiene un papel más bien marginal en la trama; o la cinta *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1951), una drama policiaco negro escrito por Luis Spota y adaptado por José Revueltas y el propio Gavaldón. El que el título tenga, a la vez, la concisión y poesía (lo negro como lo fúnebre, lo clandestino, lo ilegal, lo satánico) de un título cinematográfico no hace más que acentuar la posible naturaleza ficcional de las imágenes por venir.

Independiente de que el espectador ignore estas referencias, el título ya constituye una transformación de las imágenes, : aunque tomadas en un contexto fotoperiodístico y con una intención documental, tenderán a ser asimiladas e interpretadas a través de este mensaje lingüístico.

---

<sup>39</sup> El término “cine noir” fue desarrollado por críticos franceses entre 1945 y 1950 para referirse en específico a seis películas estadounidenses —*El Halcón Maltés*, *The Big Sleep*, *Laura*, *The woman in the window*, *Double indemnity*, *This gun for hire*, *Lady in the lake*, *Gilda*, *The Killers* y *Murder my Sweet* (cfr. Keaney, s/p)— realizadas en blanco y negro, las cuáles parecían mostrar el lado oscuro de la sociedad estadounidense y su sentido moderno de la tragedia (cfr. Warshow, p. 12). A partir de los años 70, el cine *noir* comenzó a ser considerado como un género cinematográfico, aunque en trabajos más recientes se le prefiere denominar como “categoría” (Spicer y Hansen, p. IX), “fenómeno cultural” (Mayer, p. 3) o “movimiento definido por un estilo visual” (Silver, p. 292), de carácter transnacional —hay películas *noir* europeas, latinoamericanas y asiáticas— y que “exhibe un complejo proceso de adaptación y asimilación, alcanzando una coherencia particular en ciertos momentos” (Spicer, p. 3). Como “movimiento definido por un estilo”, el cine *noir* se vio influido por la ficción *pulp* desarrollada por los patrones melodramáticos de los *penny dreadfuls* británicos —un producto editorial popular semejante a la “literatura de cordel” colonial hispanica— y la inmigración de directores alemanes a Estados Unidos. El expresionismo alemán brindará al cine de gánsteres y al cine *noir* sus características visuales definitorias: profundidad de campo, cámara móvil que confiere un aire de subjetividad, ángulos poco comunes, énfasis en la iluminación por claroscuro con haces angulares de luz y el uso atmosférico de sombras, luces y niebla (cfr. McDonell, p. 72), entre otros. Cine *noir* y cine de gánsteres, considerados como géneros, poseerán muchos tipos, iconos y motivos similares (cfr. Kaminsky, pp. 47-64. y Silver, pp. 291-324)

<sup>40</sup> Se preferirá utilizar los nombres traducidos al español de la películas mencionadas, a excepción de aquellas que no cuenten con una versión traducida.

## II.- Página 2

(ver LÁMINA 3, Anexos)

Esta página contiene una sola imagen que llena sus dos folios. La denominaré imagen A. Se trata de una toma fotográfica que captura la fachada de un edificio cuya entrada se encuentra en la intersección de dos calles. La fotografía está tomada por alguien que aparentemente se encuentra a contra-esquina del edificio, sobre la acera. Por el encuadre utilizado, se puede inferir que el interés del fotógrafo estaba puesto, ante todo, en la fachada del edificio, la cual trata de abarcar entera, en la medida de lo posible, sacrificando por ello la visión del ala derecha de la construcción. El edificio presenta una tonalidad gris, algo siniestra. Su elaborada decoración —columnas compuestas, pilastras, balcones labrados, esculturas, mobiliario de hierro— refrenda su posible antigüedad y su pertenencia a un estilo neoclásico, y opone al estilo del el anuncio luminoso moderno, colocado contra el edificio cercano (“Cantina La Reforma”) y el tendido telefónico o eléctrico que cruza la fachada en la parte superior de la fotografía. El aspecto de los autos, la presencia de un hombre que lleva sombrero, el anuncio de “Banco de Londres en México”, nos reenvía a un pasado no muy lejano, decididamente moderno y ciudadano.

La imagen A, de hecho, fue tomada desde la esquina poniente de las calles 16 de septiembre esquina con Bolívar, en el centro de la ciudad de México. Actualmente el edificio funge como sede alterna de la Suprema Corte de Justicia de la Nación y de una de sus bibliotecas, pero en la época en que la fotografía fue tomada era la sede administrativa del ya en declive Banco de Londres y México. Esta imagen, como muchísimas que ahora forman parte del archivo personal del fotógrafo, no fue publicada para la cobertura del caso en el periódico *La Prensa*.

La prominencia del edificio en la fotografía nos indica su importancia con respecto a las secuencias que vendrán: al ser la primera imagen que contemplamos después del título funciona como una especie de “plano de establecimiento”(aunque inmóvil), que brinda una visión general o contexto en donde transcurrirá el resto de la serie: la ciudad, el ambiente arquetípico que “[...] sirve tanto como escenario de las actividades del gánster o del héroe del *thriller* como una especie de extensión expresionista de la violencia y la brutalidad de su mundo” (McArthur, p. 41). Tomada en el día pero desde un ángulo que ensombrece la

fachada y le da un aspecto tenebroso, la imagen del edificio parece “[...] cargada con la tensión de la violencia y el misterio que tiene lugar dentro” (McArthur, p. 42) y la posicionan bajo el motivo de “escena del crimen” o, como dicta la jerga judicial mexicana, “el lugar de los hechos”.

Ahora bien, esta interpretación es, en parte, intencional por parte de los autores del libro. Por un lado, a lo largo de su carrera Metinides desarrolló una metodología —sistemática como la de un fotógrafo forense, pero a la vez creativa, “como si fuera [...] el director de cine o el camarógrafo de una película de acción” (Treviño)— para cubrir los aspectos más diversos de la escena del crimen o del lugar del accidente que debía visitar: “Haga de cuenta: yo llegaba a la escena del crimen y tomaba fotos de la fachada, de la bala, de la mancha de sangre. [...] Era todo un trabajo de investigación que ahora ya no se hace” (Bautista, p. 47). Por otro lado, buena parte de este “efecto cinematográfico” se debe a la disposición de la fotografía A en la página, su ampliación, su colocación en un sitio privilegiado (la inauguración de la secuencia) en la serie, y su asociación a un texto (por el momento sólo el título), y no necesariamente al contenido —referencial o icónico— de la fotografía; labores que, finalmente, han sido realizadas por las curadoras.

La fotografía, sin embargo, no tiene nada que ver con el caso real que Metinides cubrió en 1966: la verdadera escena del crimen tiene lugar en la calle de Londres, a tres kilómetros de distancia del Banco de Londres y México. Su inserción en la serie, muy posiblemente, tiene una intención puramente atmosférica: Metinides, por alguna razón que desconozco y en complicidad con las curadoras, decidió que la historia debía comenzar con esta fotografía que no tiene nada que ver con la historia pero que sirve bien para sentar una atmósfera propicia a la narración de un hecho macabro.

### **III.- Página 3**

**(Ver LÁMINA 4 y LÁMINA 5)**

La página tres contiene dos fotografías. Para distinguirlas, las llamaré B y C.

La fotografía B ocupa la mayor parte del espacio de la doble página. En ella, un hombre de traje oscuro examina lo que parece ser un cable sobre una alfombra. El hombre lleva el cabello muy corto, un anillo en uno de sus dedos anulares; la tela de su traje parece ser muy brillante; sus zapatos relucen. El hombre parece haber sido sorprendido por el

fotógrafo en el momento en que se acuclilla para recoger o señalar algo que yace de cara a la pared, en medio de dos muebles de madera: una cómoda con libros encima, y una mesa con un teléfono y libros. El tamaño de la imagen impresa permite una observación más minuciosa que en las imágenes digitales que incluyo en los anexos, pero al parecer, el libro bajo el teléfono es la novela de Ian Flemming *James Bond, Casino Royale* (alcanzo, con ayuda de una lupa, a ver las letras MES, OND y ROYALE.)

De esta imagen “salta” a la vista una especie de mancha irregular y oscura sobre la mullida alfombra de color claro. La primera impresión es que se trata de sangre, pero el hecho de que el hombre la pise nos hace desistir de esta idea: estaría destruyendo la evidencia. Lo que sí es indicativo del sentido de la fotografía es la manera en que el fotógrafo nos presenta esta actividad en particular: la búsqueda de algo, quizás un indicio, una pista, algo que merece que el hombre se tome la molestia de inclinarse a ver o recoger y que el fotógrafo se tome, a su vez, la molestia de registrar.

Del contexto de la fotografía B sé que fue tomada en el departamento 2 del número 168 de la calle Londres, en la colonia Juárez del Distrito Federal, durante la inspección que agentes de la Policía Preventiva del Distrito Federal y el Servicio Secreto realizaron en el hogar de Liliana Belardi y Charles Taylor, con motivo de la desaparición del diplomático Fernando Luis Lagarde Kastenbaum (en esta misma sesión se tomarán las fotografías que aparecen en la página cuatro). Esta fotografía registra entonces un momento de la pesquisa de los investigadores. No es una imagen forense o policiaca, destinada a servir como el registro desapasionado de alguna evidencia, sino una imagen periodística. Su tema no es el objeto o pista que el hombre señala, sino el hombre mismo en el acto de señalar, el momento en el que las fuerzas de la ley ejecutan los procedimientos que le son específicos. Es posible, incluso, que el hombre estuviera posando.

En el México de la década de los sesenta, era común que fueran las mismas fuerzas policiacas las que convocaran a los periódicos para darles parte de algún suceso y que incluso permitieran la presencia de fotoperiodistas y reporteros durante las actuaciones judiciales. Es posible que esta haya sido una estrategia de control por parte del gobierno, pero también una forma de colaboración que escasamente existe en estos días. Metinides afirma haber sido colaborador de todas las corporaciones policiacas de la ciudad de México

y alaba particularmente el desempeño de la hoy extinta Policía Secreta (o Dirección Federal de Seguridad, dependiente de la Secretaría de Gobernación), cuyos agentes

“[...] venían por mis fotos para saber cómo estuvieron las cosas, para reconstruir los hechos. Entonces eso era posible porque a los periodistas se nos permitía acceder a la escena del crimen y tomar todas las fotos que quisiéramos. Policías y periodistas nos ayudábamos en nuestro trabajo. No es como ahora que llegan, ponen una cinta y al primero que corren es al periodista” (Bautista, p. 47)

La imagen B no fue publicada en *La Prensa*, pero sí una fotografía tomada en la misma sesión (Ver **LÁMINA 21**, Anexos) y publicada en la edición del 18 de octubre de 1966. En esta aparece igualmente un hombre de traje oscuro y zapatos relucientes (quizás el mismo de la foto B, aunque la calidad de la impresión en el papel periódico no permite corroborarlo) que, encuclillado junto a un mueble muy parecido al de la foto A, señala con el índice un objeto que no alcanza a ser visible sobre la que parece ser también la misma alfombra, aunque contemplada desde otro ángulo. Esta fotografía de prensa sí era acompañada de un pie de foto que decía:

“El agente de la Policía Judicial del Distrito Federal inspecciona la alfombra del departamento de Liliana Belardi y Charles Taylor, que aparece semidestrozada. Se cree que dicha alfombra se manchó con la sangre de Fernando Luis Lagarde y que sus victimarios le prendieron fuego para borrar las huellas del crimen” (“Liliana, Charles Taylor y la pequeña Cristina se esfumaron, *La Prensa*, 18 de octubre 1966, p. 12)

Esta información no está disponible para el espectador que sólo cuenta con aquello que puede percibir e inferir de la imagen B en relación con la imagen que le antecede (el edificio sombrío<sup>41</sup>) y con la que se le yuxtapone, la C.

---

<sup>41</sup> El edificio del Banco de Londres y México está a más de 3 kilómetros de distancia del departamento de la calle de Londres, donde tiene lugar la investigación policial del caso. La inclusión de la fotografía del edificio sombrío en esta serie no tiene otra explicación que el deseo, tanto de Metinides como de las curadoras, de que formara parte de esta, quizás debido a sus cualidades estéticas. Es importante hacer mención que las curadoras Ricardoni y Kominek —e incluso Ziff, editora del libro *101 Tragedies*— no investigan el suceso real del que las fotografías de Metinides pretendían ser un registro, sino que se conforman con la versión que el fotógrafo les proporciona del hecho. Metinides no siempre recuerda bien los particulares de casos ocurridos 50 o 60 años atrás, y es por ello que esta serie parece “contar” una historia diferente de la que originalmente fue narrada por los medios de la época. Pero volveré más tarde a este punto.

La imagen C ocupa un reducido espacio en el rincón inferior derecho de la página. Se trata de la fotografía de una fotografía carnet colocada sobre una superficie plana (Ver LÁMINA 5). La fotografía carnet que aparece dentro de la fotografía C es un retrato de una mujer rubia, de labios llenos y cejas muy finas y arqueadas, vestida y peinada con sencillez no exenta de cierto glamour extranjero (impresión que me viene, posiblemente, debido al cabello rubio claro de esta). La mujer mira hacia la lente pero parece distraída y apenas insinúa una sonrisa, tal y como alguien que posa para un mera fotografía de identificación. La foto carnet no llena toda la fotografía C: podemos ver que la foto carnet es un objeto físico que incluso produce una sombra en la superficie sobre la que se ha colocado.

Metinides tenía la costumbre de conseguir “[...]fotos de la víctima en vida, a veces ni siquiera era necesario publicar las del cadáver, esa cosa horrorosa del cuerpo ensangrentado, que causaba el desmayo de los familiares” (Bautista, p. 47), una costumbre que escasamente se usa en la nota roja de la actualidad. Este tipo de reproducciones de las fotografías carnet halladas en el lugar de los hechos o solicitadas a los familiares eran usadas en *La Prensa* para ilustrar las notas de seguimiento de los casos, en solitario o en composiciones, collages o secuencias generalmente localizadas en la contraportada. La foto carnet de la rubia —Liliana Belardi, primera esposa de Lagarde y su presunta asesina, ausente a lo largo de toda la investigación— aparecerá en el periódico (ver LÁMINA 22, Anexos) cuando necesite hacerse referencia a esta mujer como personaje en el drama: será la certificación de una presencia real que sin embargo se encuentra ausente, fugitiva.

La fotografía B nos remite a un momento de descubrimiento judicial. La fotografía C se nos presenta como la imagen de un objeto que a la vez es imagen, una presencia ausente al cuadrado. La articulación consciente de las dos fotografías coloca a la fotografía C dentro del contexto presentado por B como un personaje real aunque ausente, y como un objeto que participa de la historia que se va desarrollando.

En su libro *Photography and Cinema*, Company hace una interesante reflexión sobre el papel de la fotografía fija en la película como “como traza o máscara de muerte”, como “objeto mudo e intransigente del pasado” (Company, p. 97). Company señala que las películas que especialmente establecen esta relación con las fotografías son las del cine *noir*, las películas de detectives, de misterio y de melodrama: aquellas en donde la fotografía funciona como evidencia del chantaje, como testimonio de la traición, como

recuerdo de un pasado tormentoso. “Si casi una quinta parte de todos los filmes *noir* presentan fotografías, es porque muchos de los rasgos de este género tienen un potencial fotográfico” (Campany, p. 97). Recuérdese, por ejemplo, la escena en la que el policía de *M* (Fritz Lang, 1931) sostiene ante la multitud la fotografía de la niña recientemente asesinada: la imagen no sólo nos presenta la apariencia de la víctima sino también nos muestra, a través de su inocencia y juventud ignorante de la muerte, lo terrible del crimen y lo palpable de su ausencia. La fotografía en el cine cumple también la función de sustraer al espectador de la ficción, de la diégesis forzada que constituye la experiencia imaginativa ordinaria del cine, y hace al “apresurado espectador un espectador reflexivo” (Bellour, 1984, p. 123).

Si bien una secuencia fotográfica puede considerarse, a su manera, “cinemática” o “cinematográfica” (ver **Capítulo 3**), la aparición de una fotografía (como objeto material) dentro de una de las fotografías que componen la serie aporta un sentido singular: el espectador sabe que la mujer existe (¿no es toda fotografía, nos dice Barthes, la certificación de una presencia?) y el espectador infiere que, al convocar su ausencia a través de su imagen, la involucra directamente en lo que sucede en la imagen B.

#### **IV.- Página 4**

(Ver **LÁMINAS 6, 7 y 8**, Anexo)

Si hasta este punto la contemplación de la serie ha presentado los elementos de una intriga (¿qué tiene que ver la mujer rubia de C con el edificio de A y con la búsqueda del hombre del traje negro en B? ¿Acaso es la fotografía de la imagen C es el objeto que el hombre parece buscar en la extraña alfombra de B?, etc.), las imágenes fotográficas de la página cuatro convencen al espectador que está ante la indagación de un crimen.

La doble página cuatro presenta cuatro imágenes que denominaré D, E, F y G. Su disposición sobre el espacio de la doble página es la de un arco.

La imagen D (ver **LÁMINA 7**, Anexos) es la toma fotográfica en picada de un hombre de traje más claro (es difícil saberlo porque la fotografía —como todas las de esta serie— es en blanco y negro), quizás gris o café, con el cabello reluciente por el fijador que lo mantiene en su sitio. El hombre está arrodillado ante lo que parece ser la misma mesa de teléfono de la imagen B. Con la mano derecha sujeta delicadamente el extremo del

auricular del aparato, y con la izquierda manipula una pequeña brocha —me recuerda a una brocha de maquillaje— tiznada de un polvo negro que espolvorea sobre el auricular. Sobre la superficie maltratada de la mesa hay varios objetos, algunos de los cuales pueden identificarse: un trozo de alfombra, una cartera de cerillos, dos fósforos usados, negros; un pequeño pote negro de vidrio, una campanilla, una caja oscura.

La fotografía D ha sido tomada en picada. Por las sombras detrás del hombre y sobre la pared se infiere que fue realizada con flash. No sé con certeza si la imagen es posada o no; el hombre parece concentrado en realizar su tarea: cubrir de polvo negro el auricular del teléfono en busca de huellas digitales.

Le sigue la fotografía E. También tomada en picada y con flash, muestra a un hombre en actitud semejante al hombre de B: acuclillado, señala algo en la alfombra, una mancha oscura, dispersa en muchos puntos, ubicada en el espacio vacío entre el mueble del teléfono (podemos ver papeles y libros en el entrepaño, y un par de diccionarios, uno de ellos en inglés) y el brazo de un sillón. El hombre de la fotografía E también tiene el pelo negro y lleva traje oscuro, pero es posible que no sea el mismo hombre de B: la manga de su saco tiene tres botones, mientras que la de B sólo uno. Tampoco puedo saber si la imagen es posada o no: existe la posibilidad de que el fotógrafo realmente haya captado al hombre en el momento en que señala alguna prueba, algún indicio, la sangre sobre la alfombra, pero también es posible que se colocara en esa posición para beneficio de los fotógrafos que acompañaban a los investigadores.

Las fotografías D, E y G (una mesita con botellas de alcohol, vasos y un recipiente con lo que parecen ser cacahuates) tienen una cualidad policial: la desapasiona “estética forense” que Benjamin adjudica a la cualidad fría de los paisajes citadinos de Atget (Benjamin, p. 48), realzada por la cruda iluminación del flash y por la presunta objetividad que brinda el encuadre en picada, donde la acción siempre ocupa la posición central en la composición y predomina sobre el contexto y que emula la actitud "natural" que tomamos cuando, llenos de curiosidad, queremos atisbar algo sin perturbar los alrededores. Para Soulages incluso el más objetivo de los encuadres es ya una manipulación de la mirada, una toma de posición del fotógrafo ante lo que se desarrolla frente a él (cfr. Soulages, p. 333). Es en este sentido que D y E, más que documentar fríamente la evidencia y los

procedimientos judiciales de la autoridad, parecen documentar que estos procedimientos se siguen correctamente: “la policía trabaja”, parecen decir.

Intencionalmente dejé a lo último la imagen F (ver **LÁMINA 8**, Anexos), la tercera de esta doble página 4; porque aunque se presenta también como una imagen documental, tiene un carácter más teatral y acaso alejado del tono del resto de las fotografías. En ella aparecen dos hombres (el codo de un tercero se insinúa en el extremo derecho) que dan la espalda al fotógrafo. Uno de ellos —el que domina el encuadre y que parece ser el mismo hombre de traje claro de D— sostiene un espejo con un marco muy ornamentado: quizás pretende retirarlo de la pared donde parece estar colgado, o quizás lo endereza, no puedo saberlo; pero, a diferencia del resto de las fotografías que he visto hasta ahora, puede ver un fragmento de la expresión de este hombre en el reflejo del espejo: una ceja, una de las comisuras de sus labios, la mitad de un ojo, su oreja izquierda, el cuello, el hombro, y junto, una sorpresa: el rostro del fotógrafo, con la pequeña cámara pegada al ojo ahí donde brilla la luz reflejada en la lente.

En el resto de las fotografías de esta página Metinides, tal y como lo exige el canon fotoperiodístico, permanece oculto de nuestra mirada. No puedo dejar de preguntarme si el encuadre que incluye al investigador y al fotógrafo —al objeto y al autor— fue deliberado o si se trató de un afortunado accidente, pero poco importa porque su inclusión en la serie es deliberada. Puede tratarse, por un lado, de la certificación de la presencia —aunque espectral— del fotógrafo como testigo. O puede también constituir un coqueteo con uno de los tantos motivos —tales como el uso dramático de las sombras, o la aparición de mujeres rubias— que caracterizan el estilo visual tanto del cine de gánsteres como del *noir*: el motivo del espejo. Para Silver, este motivo inicia como un momento de comicidad en la mítica *Little Caesar*<sup>42</sup> (1931) y evoluciona hasta la siniestra sugestión del *Doppelgänger* o “gemelo malvado”. “En el cine *noir*, el espejo a menudo permite interponer planos del rostro de los antagonistas en un mismo cuadro, como en el encuentro de los conspiradores en *The Killers* [1946] o en el caso del detective y uno de los principales sospechosos en *Laura* [1944]” (Silver, 2007, p. 318). Y aunque fotógrafo y agentes no sean, al menos en

---

<sup>42</sup> La película *Little Caesar* contiene la primera representación clara de los motivos que definirían al género de las películas de gánsteres (Kaminsky, p. 47), algunos de los cuales evolucionarían para incorporarse al cine *noir* (Silver, p. 310).

este contexto, antagonistas, la presencia del fotógrafo en la serie lo convierte en uno de los personajes de la historia en desarrollo.

## **V.- Página 5**

(Ver Láminas 9, 10, 11 y 12 Anexos)

Se trata de la página con más imágenes (seis, a las que denominaré H, I, J, K, L y M) cuya disposición y temática produce un ritmo de “lectura” más rápido. Las imágenes forman una ondulación sobre la página, una especie de “S” invertida, lo que también permite interpretarlas como imágenes asociadas, consecutivas, que corresponden a instantes de un mismo episodio.

Si el modo en que los lectores de español comenzamos a leer una página es de izquierda a derecha, debería empezar el análisis con la primera imagen a la izquierda, pero el diseño de la página y el contenido de la foto del lado derecho me impulsan a iniciar con la imagen opuesta. Por lo tanto, la imagen H (ver **LÁMINA 10**, Anexos) muestra, en primer plano, a tres autos que avanzan en formación triangular por una carretera pavimentada. Un cuarto auto circula detrás de estos, un quinto, sin aparente relación, puede verse al final de la pista. La carretera está rodeada, de un lado, por un maizal, y por una serie de construcciones del otro: casas, tendajones o restaurantes para viajeros, edificaciones rústicas de un solo piso. Detrás de estas construcciones se alza una colina con vegetación. El cielo luce plomizo. La escena, por un lado, nos saca del ambiente citadino y nos remite a lo rural; por el otro añade un elemento de acción, de búsqueda, que se acentúa gracias a la yuxtaposición de las imágenes siguientes, en donde se repite el motivo de los autos y se afianza el elemento policiaco y detectivesco con la presencia de tipos visuales característicos del cine *noir*: la vestimenta del detective (trajes formales y oscuros, y sombreros tipo fedora) y la tecnología al servicio de la ley (radiotransmisores, prismáticos y los propios automóviles).

Las fotografías de esta página fueron tomadas en días y lugares distintos pero su disposición en esta página 5 no permite inferirlo. Las primeras tres (H, I y J) fueron tomadas entre el 14 y el 20 de octubre en un punto desconocido de la antigua carretera México-Cuernavaca —y publicadas (algunas con ligeras variaciones; es decir, fotografías que forman parte del mismo rollo) en la edición del 19 de octubre de 1966 de *La Prensa*

(ver **LÁMINA 23**, Anexos)— durante uno de los numerosos “operativos” de búsqueda del cuerpo de Lagarde, a quien desde el viernes 14 octubre la policía considera ya como víctima de un homicidio a causa de la evidencia hasta entonces hallada: los rastros de violencia encontrados en el departamento de Liliana Belardi (ex esposa de Lagarde y madre de su única hija) y su amasio Charles Taylor, así como el testimonio de vecinos del edificio de la calle Londres (ver **LÁMINA 22**, Anexos) quienes aseguraban haber visto, la madrugada del martes 11 de octubre, a Taylor intentando colocar un baúl negro en la cajuela de su auto. La policía también recibe la pista de que Taylor viajó hacia Cuernavaca, y ante la suposición de que trataría de deshacerse del baúl y el cuerpo de Lagarde en algún descampado, moviliza a partir del 14 de octubre a una gran cantidad de agentes y convoca a la prensa para que los reporteros no se pierdan el hallazgo del cuerpo. Los reporteros viajan con la policía y se unen a la difícil tarea de internarse entre campos y matorrales en busca del baúl o del cadáver, pero no encuentran nada. Las fotografías H, I y J presentan momentos de esta búsqueda: policías y reporteros trajeados, avanzando con pena en la maleza; oteando en el campo con binoculares y una expresión de frustración. “NO ENCUENTRAN AÚN EL CADÁVER”, pondrá *La Prensa* en la portada de su edición del 18 de octubre, y en los días siguientes se publicarán las fotos de los “operativos”, como para demostrar al público la intensidad de los esfuerzos policiales, aunque acompañadas de titulares como “Inútil búsqueda del cadáver” o “Sin el cuerpo de Lagarde, el caso parece inverosímil”.

Las fotografías (K, L y M) fueron tomadas en otra etapa de esta búsqueda, que inicia cuando la policía se entera de que, dos días después del supuesto asesinato, un habitante de Tequesquitengo, Morelos encuentra una maleta flotando en un arroyo; esta contiene ropa y documentos propiedad de Lagarde. La búsqueda del cuerpo, que se había extendido hasta los alrededores de Taxco, Guerrero, se concentra a partir del día 19 de octubre en la zona del lago; es una parte de esta pesquisa la que Metinides registra en este segundo grupo de imágenes, que incluyen al mismo agente, ahora en mangas de camisa y rodeado de reporteros, y a quien *La Prensa* identifica como el jefe del “operativo”, el mayor Rafael Rocha Cordero del Servicio Secreto del Distrito Federal (ver **LÁMINA 24**, Anexos); una vista del lago de Tequesquitengo tomada desde la carretera (la cual no fue

publicada en *La Prensa*) y una fotografía del momento en que un buzo de la Cruz Roja se lanza a un cuerpo de agua, en busca del baúl o del cadáver.

Hasta aquí, sin embargo, quien contempla las fotografías en secuencia sin conocer el contexto y el uso original de las imágenes, puede considerar a estas seis imágenes como momentos distintos de un mismo evento, que inicia con la salida de la ciudad y que termina con la llegada al lago y la inmersión del buzo en el agua. La sutura de los dos grupos de imágenes tomadas en diferentes contextos se realiza gracias a dos elementos: la disposición de estas en la doble página y la presencia de Rocha Cordero en ambos grupos (en el primero, estelarizando el uso de la tecnología policial el radio; en el segundo, en mangas de camisa ocupando el lugar central de la composición).

#### **IV. Página 6**

(Ver **LÁMINAS 13 y 14**, Anexos)

La doble página 6 sólo contiene una imagen, que denominaré N. Comparada con la saturada y muy dinámica página 5, la composición de la página 6 parece simple: una sola fotografía, de tamaño más bien reducido, es el único punto de interés (Ver **LÁMINA 13**).

En la fotografía, un baúl negro (“el baúl negro del título”, piensa quizás el espectador) yace contra un montón de piedras en lo que parece ser el fondo de una hendidura poblada de maleza (Ver **LÁMINA 14**, Anexos). La oscuridad del objeto contrasta con las piedras bañadas por la luz del día, y el contraste se refuerza a causa de las sombras que pueblan la parte baja de la fotografía, causadas por árboles o quizás personas asomadas al borde de una supuesta pendiente desde donde el fotógrafo, nuevamente en picada, toma la fotografía.

El baúl negro del título aparece por fin. Está cerrado y eso incrementa el misterio sobre su contenido o significado. Su posición sobre las piedras parece deliberada. Su posición aislada con respecto al resto de las imágenes ya vistas, su soledad en medio del vacío de la doble página y su tamaño reducido, lo hacen parecer lejano. Si el espectador lo conecta con la imagen anterior del “hombre rana”, le parecerá que se trata de una toma submarina (las piedras y la vegetación recuerdan el lecho de un río de aguas inusualmente cristalinas), o quizás una toma de exhibición: por fin lograron sacar el baúl de las aguas; lo han colocado sobre las piedras y antes de examinar su contenido, la policía se toma un

tiempo para que los fotógrafos hagan la imagen. ¿O quizás fue arrojado en esa hendidura y por azar cayó sobre las piedras sin abrirse ni sufrir un impacto severo?

La imagen N fue tomada el 21 de octubre, día en que por fin aparece el cuerpo de Lagarde y el mentado baúl, aunque no gracias a la actuación policial sino un grupo de pescadores que caminaban por la zona y percibieron el olor de la descomposición. El 22 de octubre, una porción recortada de esta imagen ilustró la portada de *La Prensa* (Ver **LÁMINA 25**, Anexos) que consignaba el descubrimiento del cadáver y la confirmación de las sospechas de homicidio. El cuerpo, de hecho, no sería encontrado dentro del baúl: al arrojar el contenedor desde la pendiente, el cadáver de Lagarde —que sí se encontraba dentro, como la policía sospechaba— habría salido despedido por encima de la gran roca que dominan el extremo izquierdo de la imagen N, mientras que el baúl sería originalmente encontrado entre las piedras pequeñas, pero no en el sitio ni en la posición en como aparece en N (ver **LÁMINA 27**). Muy posiblemente, los agentes investigadores, después de revisar la escena —o quizás los propios fotógrafos de los medios— habrían cerrado la tapa del baúl y colocado en un sitio en donde pudiera ser revisado (y fotografiado) mejor y más fácilmente.

Este tipo de manipulaciones de las circunstancias del hecho trágico no eran extrañas. Pensemos por un momento en las declaraciones de Metinides al respecto de que la policía permitía la presencia de reporteros en las escenas de crimen y durante las diligencias judiciales, o en las imágenes de la página 3 y 4, en las que resulta notoria la despreocupación de los agentes (y posiblemente de los periodistas) hacia el uso guantes, mascarillas y otras medidas científicas de salvaguarda de la evidencia, que en la actualidad conocemos gracias al cine y las series televisivas. Como ya hemos mencionado, la nota roja es más un asunto de dramatización de la desgracia que de consignación de hechos duros. En esta época, la costumbre era que los reporteros acudieran todos los días a las oficinas de los cuerpos policíacos a elegir los “mejores” asuntos a cubrir, aquellos que prometían mayores niveles de drama y que, por lo tanto, redundarían en una mayor venta de periódicos. Para evitar la competencia desleal, los reporteros policíacos trabajaban en grandes grupos, y de forma colectiva le otorgaban a los casos un nombre o título (el de “El baúl Negro” fue conocido antes como “El caso Lagarde”, cuando era sólo un expediente de desaparición) y así se le mencionaba cuando se le daba seguimiento. Dada la meticulosidad del trabajo de

Metinides, existe por lo menos una fotografía del baúl<sup>43</sup> tal y como fue hallado originalmente; esta fotografía aparece en esta serie, pero en un lugar posterior en la secuencia de imágenes (Ver **punto XVIII. Página 8**).

## VII. Página 7

(Ver **LÁMINAS 15 y 16**, Anexos)

La página 7 contiene dos imágenes, que denominaré Ñ y P. Ambas ocupan secciones diferentes de la doble página, pero Ñ posee preponderancia visual, por su tamaño, su ubicación en la página y por la escena que presenta (ver **LÁMINA 15**, Anexos).

Si la página 6 —con la concentración del misterio del baúl cerrado en el centro de la composición y con el suspenso que toda página en blanco, quizás por convención novelística, representa—, la primera imagen de la página 7, Ñ, a la vez resuelve y oculta el misterio del baúl.

En la imagen Ñ, cuatro hombres rodean el baúl, cuya tapa es mantenida abierta por dos de ellos. El centro de la composición lo ocupan dos hombres cuyas vestimentas contrastan pero cuyas expresiones los emparentan: uno va de traje y corbata y se encuentra sentado o quizás acucillado frente al centro del baúl; el otro hombre porta jeans, camisa informal y sombrero tipo vaquero; ambos se cubren la boca y la nariz con sendos pañuelos; ambos, además, miran directo hacia el espectador, directo hacia el fotógrafo. Los otros dos hombres que participan de la composición miran, de perfil, hacia el interior del baúl mientras mantienen abierta su tapa, con reticencia y asco manifiesto: el de la izquierda por su cuidado de tocar el baúl con sólo un dedo (la mano crispada nos habla más de repulsión que de cuidado de la evidencia), mientras que el otro utiliza una rama para hacerlo. Detrás de los hombres vemos la misma maleza tupida de la imagen N, las mismas piedras blancas.

---

<sup>43</sup> Cuando visité a Metinides con el objetivo de hablar sobre esta serie, en enero de 2014, pude ver las fotografías que él conserva de este caso. Son 53 imágenes impresas en papel fotográfico mate de formato A5 (media carta). Metinides afirma que, de este caso, sólo cuenta con estas impresiones, pues los negativos se los robó la agencia Kominek, experiencia que lo ha hecho receloso de su colección, y por lo cuál se negó a prestarme las fotos para reproducirlas, aunque sí permitió que las fotografiara “en bola”. No pude aclarar mucho del asunto del robo de los negativos porque al fotógrafo le disgusta notoriamente hablar del tema, pero mi sospecha es que fue la editorial Kominek la que se los apropió, quizás como parte del contrato de edición de *Series*. Al pedirles que confirmaran el paradero de los negativos de esta serie, Misha Kominek no respondió, y Veronique Ricardoni —quien fungió como enlace entre Metinides y Kominek— respondió con evasivas, señaló que “[m]uchos negativos se perdieron y se quedaron en *La Prensa* cuando los directivos pusieron un fin a la cooperativa. Y en otra ocasión de verdad muy deplorable. Más no quiero entrar en detalles que son dolorosos para Enrique [...]” (V. Ricardoni, entrevista por correo electrónico, 4 de enero 2014).

El espectador sabe que adentro del baúl hay algo que huele muy mal, algo tan repugnante que los hombres no quieren ni tocar; algo que el personaje del sombrero señala mientras busca la mirada del fotógrafo —la del espectador— en un gesto que parece decir: “aquí esta, y no se ve nada bien”.

Este es para mí el clímax de la serie, la resolución (pero a la vez, la prolongación por obliteración y elipsis) del misterio, el hallazgo de algo (¿el cadáver de la mujer rubia cuya fotografía se nos muestra al principio?) que el espectador inocente que sólo conoce estas imágenes (y no la historia detrás de ellas) apenas imagina. Es también una de las pocas fotos que, por sí misma, tienen la apariencia de un fotograma de una película *noir*: un instante de actuación, el corte inmóvil de una acción que ciertos personajes (casi) estereotipados llevan a cabo en un ambiente iluminado justo para hacer que sus elementos contrasten. El sheriff rural y el agente especial descubren el misterio que da nombre a la película; sólo falta el enfrentamiento final con el villano y, por supuesto, su castigo.

¿Qué es, sin embargo, lo que desvanece la ilusión?

Yo diría que sus miradas. En la imagen Ñ, Metinides desnuda uno de los mitos de la imagen documental, el de la invisibilidad del reportero. Escondido detrás de una cámara, todo fotógrafo es un voyerista, alguien que mira “[...] a través de una cámara, de un marco, de una ventana, aislando y fetichizando, segmentando posibilidades conectadas al continuo de la experiencia” (Scott, p. 31). Metinides, en la imagen Ñ, se rebela contra este mito, contra este dispositivo, y logra una imagen cuya contemplación implica una transformación consciente del espectador en voyeur. El espectador deja de ser el frío observador de una imagen y se convierte, al mismo tiempo, en el fotógrafo que realiza su labor y en el mirón que los policías no pueden dejar de censurar, de acusar, de hacer notar como presencia, quizás molesta, quizás necesaria.

En su estudio *Sobre el rostro en el cine*, Jacques Aumont realiza una reflexión sobre el rol de la mirada en el retrato y en el cine. Para este autor, el rostro cuya función debe comunicar algo debe mostrar visiblemente lo que él llama “los dos lugares de comunicación: los ojos y la boca” (Aumont, p. 57). La pintura, por ejemplo, históricamente ha jugado tanto con la desaparición de la mirada del retratado — Aumont cita como un caso paradigmático al pintor francés Chardin— como con el coqueteo más o menos audaz del modelo hacia el pintor (como en el caso de los modelos de Ingres o Bronzino), aunque

regularmente haciendo uso de un dispositivo canónico que implica “una distancia media, una posición ligeramente oblicua del torso y una mirada que roza apenas la del pintor, y que hallamos todavía en el retrato fotográfico de principios del siglo XX”. El rostro que aparece en el cine, en cambio, participa de un dispositivo escénico diferente, donde la figura que predomina es lo que Aumont llama el “campo-contracampo” y en donde existen un tabú que rompe con el contrato de la ficción: el que el actor mire a la cámara. Cuando sucede, explica Aumont, o bien generalmente sólo dura unos cuantos fotogramas y no es notorio, o bien esa mirada va dirigida a otro personaje, que descubrimos gracias al montaje (cfr. Aumont, p. 56-57). El rostro que mira a la cámara es más bien un dispositivo usado intencionalmente por la fotografía documental que hace evidente la presencia del fotógrafo. La utilización de Ñ en esta serie tiene como propósito establecer una tensión entre su función documental y su función como elemento signifiante en una cadena de imágenes que tiran, unas de las otras, hacia una narrativa ficticia.

¿Por qué una narrativa ficticia? Porque la “historia” que las imágenes de “El baúl negro” “cuentan” difiere sustancialmente de los hechos relatados por la prensa de esos días. Porque la imagen Ñ quiere hacernos creer que dentro del baúl se encuentra el cadáver putrefacto de alguien; quizás el de la mujer rubia de la fotografía (Lagarde, ni en nombre ni en imagen, ha aparecido en la *Serie* hasta ahora); cuando en realidad dentro del baúl no hay nada e incluso el cuerpo que confirma el crimen fue hallado algunos metros más adelante, sobre el suelo, y con huellas evidentes de haber sido mordisqueado por la fauna local. Lo que los policías de la fotografía realmente miran es el interior sucio del recipiente que contuvo al cuerpo del diplomático durante el viaje en la cajuela del auto de Taylor, pero que se abrió al ser arrojado desde la pendiente —y eso explica la fotografía de la página 8 (Ver **LÁMINA 17**, Anexos)—; la sangre y los fluidos que mancha el baúl no debe ser una visión nada agradable pero tampoco puede ser comparada con la contemplación de un cuerpo que, a diez días de haber fallecido, ha permanecido expuesto a las inclemencias del tiempo.

Esta narrativa ficticia va tan lejos como para sugerir, en la imagen P, que el baúl, fue recogido —con todo y “el cadáver” quizás— y transportado por policías a las instalaciones de la autoridad correspondiente. Porque lo que la imagen P denota es la acción de un uniformado de introducir lo que parece ser el baúl (o un baúl) en la cajuela de

un auto, mientras otros hombres contemplan la acción. Lo que el espectador inocente de la serie no sabe es que esta imagen ni fue tomada en Tequesquitengo ni muestra el dichoso baúl en donde fue transportado el cadáver de Lagarde; pertenece, en cambio, a un momento de la investigación judicial denominado “reconstrucción de los hechos”, posterior al descubrimiento del cuerpo, en el que los peritos judiciales debían certificar empíricamente la posibilidad de que la cajuela de Taylor fuera capaz de contener un baúl del mismo tamaño que el usado por los victimarios de Lagarde para ocultar su cuerpo.

¿Por qué la imagen Ñ “establece una tensión? Porque introduce un elemento documental dentro de lo que, hasta ahora, es evidentemente la construcción de una ficción sin referente en la realidad, a través de imágenes referenciales. ¿Por qué los creadores de la serie —Metinides y las curadoras— no eligieron la fotografía que *La Prensa* sí publicó (ver **LÁMINA 26**, Anexos), que presenta una composición muy similar (aunque un poco más cargada hacia la izquierda) pero en donde ninguno de los personajes mira a la cámara. El pie de foto de esta imagen juega también con la idea del “cuerpo en el baúl” pues sugiere que, en la imagen, “[a]gentes de la Policía Judicial del Distrito Federal examinan el baúl que contenía al cadáver de Lagarde en estado de putrefacción” (*La Prensa*, 22 de octubre 1966, p. 2), aunque el cadáver permaneció a la intemperie durante su estancia en los alrededores de Tequesquitengo. Quizás la versión real no era lo bastante dramática para los lectores de *La Prensa*. Quizás lo que la fotografía —inserta en una secuencia visual que hasta ahora no ha sido anclada por ningún texto (más que el del título)— no pretende actuar como documento sino como imagen —“un conjunto de apariencias separada del instante en que apareció por primera vez” (Berger, p.14-15)—; no como presentación de una realidad sino como la representación de lo que debe ser el momento de la confirmación de un crimen, de la develación de un horror. En este sentido, la fotografía de Metinides —aislada de su contexto original e inserta en una secuencia de imágenes “mudas”— comparte el mismo estatuto de artificio que un grabado de Posada (ver **LÁMINA 28**, anexos) pues ambos reflejan, distintos “modos de ver” un mismo suceso. Para Posada, que trabajaba desde su taller y rara vez presenciaba los hechos funestos que ilustraba en grabados, la representación de la escena del baúl exige melodrama: la presencia del horror y su efecto en el cuerpo de los testigos. Para Metinides, en cambio, curtido y acostumbrado a la cobertura noticiosa de la desgracia y la violencia, basta con hacer patente la repulsión de los hombres

hacia el contenido para hacernos imaginar que el baúl contiene algo muchísimo más terrible que lo que en realidad encierra.

### **VIII. Página 8**

(ver **LÁMINA 17**, Anexos)

La página 8 sólo contiene una fotografía, que denominaré imagen Q, en un formato agrandado similar al de la página 2 —cubierta por entero por la imagen A, la del edificio sombrío— y en el que observamos a un grupo de hombres —distinguimos claramente a dos: uno con sombrero blanco y otro de traje color claro— transportando algo que parece una sábana blanca. Los hombres están de pie sobre unas rocas de color claro, y los rodea la misma maleza tupida de las imágenes anteriores. En primer plano, y en escorzo, puede verse el baúl abierto y su interior lleno de manchas.

La imagen Q sí fue publicada en su momento en La Prensa. De hecho, estelarizó la contraportada —un espacio dedicado por completo a la imagen— de la edición del 22 de octubre (Ver **LÁMINA 29**), cuyo pie de foto reza:

“ESTE ES EL BAÚL: Tal como aparece fue encontrado [ilegible] con el cadáver de Lagarde, en la Bar [ilegible] del Barco, a 300 metros del lago de Tequesquitengo (ver primera p [ilegible][...] En esta plana, en primer término, el baúl abierto. Abajo, a la izquierda, el licenciado Prado Reséndiz observa el cadáver del diplomático asesinado por Charles H. Taylor y Liliana Belardi (Información y [ilegible] gráficas en las páginas dos y centrales. Fotos de Enrique Metinides” (*La Prensa*, 22 de octubre 1966, p. 57).

En la imagen periodística, un círculo negro señala el lugar en el que yace el cuerpo de Lagarde y hacia donde el hombre de saco color claro —se infiere que el tal “licenciado”— mira. Recuerdo que, al ver la serie por vez primera, me pareció que esta foto mostraba el momento en el que los agentes transportaban el cadáver que previamente extrajeron del baúl. La imagen Q, sin embargo, contradice a la imagen P de la página anterior, porque la imagen Q parece tener lugar en la el mismo paraje rural de las páginas 5, 6 y 7; en la foto podemos ver la maleza, las rocas, aunque los hombres no parezcan ser las mismas personas. En cambio, la imagen P tiene lugar en lo que parece ser una calle en donde un auto ha sido

capaz de entrar, e incluso el fondo de la escena es una pared pintada, y uno se pregunta que habría motivado a los creadores de la serie a colocar esa precisa imagen en la página 7, si su presencia rompe con la continuidad diegética del relato.

## **IX. Página 9**

(Ver **LÁMINA 18**, Anexos).

La página 9 posee una sola fotografía también, aunque esta no ocupa la página entera. Para efectos del análisis la llamaremos R.

Esta imagen R tiene lugar en un escenario urbano. Una mujer de mediana edad, de cabello negro y ropas oscuras, es conducida y escoltada por dos hombres. La mujer lleva un paquete bajo el brazo, la cabeza ligeramente agachada y luce afligida; su mirada está puesta sobre la lente, sobre el fotógrafo, sobre el espectador y transmite desconfianza y quizás encono. Detrás de estos personajes puede verse la parte trasera de auto, un grupo de curiosos que miran hacia la escena, y una serie de fachadas de edificios. Los hombres que escoltan a la mujer no miran a la cámara ni la miran a ella; parecen en cambio observar los alrededores, en una actitud protectora o, más bien, posesiva: la conducen a algún lugar, la guían —uno de los hombres la toma del brazo; el otro, el más alto, quizás también lo hace, pero no se alcanza a percibirlo.

Si en el par de imágenes anteriores el misterio del baúl se nos revelaba, aquí lo que se anuncia es la aprehensión del culpable. ¿Qué papel desempeña la mujer de mirada ceñuda en esta historia? ¿Es la esposa, la amante, la secretaria, la asesina? Podemos inferir que la mujer no se siente muy contenta de estar ahí, que incluso quizás está en contra de su voluntad y que la presencia del fotógrafo la perturba.

La dama, en realidad, es Hermelinda Benítez López, enfermera de profesión empleado por Belardi y Taylor como cuidadora de la niña Cristina Lagarde Belardi, hija de Lagarde y su primera esposa. La foto fue tomada en algún momento del 16 de octubre de 1966 —en los días en que se realizó la inspección al hogar de Belardi y Taylor—, cuando la enfermera Benítez fue conducida al Ministerio Público para aclarar su conocimiento de los hechos que tuvieron lugar el martes 11 de octubre en el departamento de la calle de Londres. Varias imágenes (ver **LÁMINA 30**, Anexos), publicadas el 17 y 18 de octubre en *La Prensa* —y cuya autoría no es de Metinides sino de Rodolfo Martínez— muestran a

Benítez rodeada de reporteros y funcionarios al rendir una declaración que incriminaría directamente a sus patrones y proporcionaría a la policía un motivo para el crimen: Lagarde quería la custodia de su hija y Belardi habría convencido a su amante de asesinarle para impedirlo.

Pero el espectador de la serie no sabe que la imagen R fue tomada varios días antes que las imágenes anteriores, ni sabe tampoco qué papel desempeña esta mujer en el caso de “El baúl negro”. El semblante visiblemente afligido de la mujer la incrimina en lo-que-sea-que-haya-pasado con el baúl negro.

## **X. Página 10**

(Ver LÁMINA 19, Anexos)

La página 10 posee dos imágenes fotográficas y un cuerpo de texto —el segundo de la serie y el más amplio—. Llamaré a las fotografías S y T.

La fotografía S ocupa la mitad de la doble página. En ella aparecen dos personajes —una mujer y un hombre— sentados sobre los brazos de un sillón de una plaza ubicado en lo que parece ser la sala de una casa-habitación: las pinturas *amateur* sobre la pared, la pantalla con holanes de la lámpara, y los adornos sobre la mesita (un platón de metal, un elefante de cerámica, ceniceros) son decoraciones que rara vez hallamos en una oficina. La mujer está sentada sobre el brazo del sofá, en una actitud informal; luce un poco encorvada pero aún así mantiene un aire de dignidad que se exige a una dama, con las manos pulcramente colocada una sobre la otra encima de sus rodillas. Va vestida con lo que parece ser un traje sastre de un material abrigador y oscuro. Sus adornos son escasos y discretos: aretes, un reloj, una alianza sobre el dedo anular de la mano izquierda. Su expresión es de atención: mira lo que sucede del otro lado de la sala, quizás, con el rostro relajado aunque abotargado por lo que quizás es un cansancio excesivo. Junto a ella, sobre un caballete que desentona con la atmósfera hogareña de la estancia, hay un dibujo de una mujer que guarda cierto parecido con ella.

Sobre el otro brazo está sentado un hombre de mediana edad cuya mirada a punta hacia un sitio distinto; lleva un traje oscuro y corbata a franjas, con el saco abierto y un cordón (quizás algún artilugio para colgar las gafas que no vemos) enganchado en la solapa y metido en el bolsillo. Su cabello está casi cubierto por las canas; su expresión es

abiertamente risueña. Este hombre lleva también en la mano izquierda lo que parece ser una alianza, aunque colocada en el índice; la otra mano permanece oculta dentro del bolsillo del saco. Ambos anillos —el del hombre y el de la mujer a su lado— se parecen un poco y quizás indique que estos dos personajes están casados, pero dado que la mujer ocupa el centro de la composición y que es quizás su rostro el que está dibujado en el cartel a su lado, nos indica que algo tiene ella que ver en las acciones de las imágenes anteriores.

La imagen T muestra una vista de tres hombres examinando lo que parece ser la portezuela abierta de un automóvil. La posición de los hombres forma un ángulo perpendicular que sigue la línea de la portezuela. Dos de los hombres van de traje; el que está ubicado en la posición inferior de la fotografía lleva un traje oscuro y examina con una pequeña lupa una sección de la puerta; el otro hombre trajeado porta un saco de un color más claro; su participación se limita en observar con atención el mismo punto que el hombre del saco oscuro examina. Una tercera figura, la de un policía uniformado, parece contemplar el procedimiento que los otros dos llevan a cabo, procedimiento cuya naturaleza pericial nos devuelve a las fotografías de la página 4.

Ahora bien, antes de interpretar la relación entre las dos imágenes, revisaré el texto, el cual reza:

“La investigación sobre el caso del baúl negro duró 2 meses antes de llegar a su desenlace: los agentes del Servicio Secreto investigan la desaparición de un empresario industrial de origen norteamericano. En la casa del matrimonio descubren abundante sangre sobre un tapete, una plancha, muchas botellas de vino, así como ropa regada en sala y habitaciones. La sangre pertenece al empresario. Después de interrogar a varias personas, los agentes se enteran de la existencia de un amigo desaparecido, posiblemente amante de su esposa, cuyo paradero también se desconoce. Empieza entonces la desaparición de los criminales. La esposa y su amante planearon y perpetraron el crimen del empresario con el fin de quedarse con el dinero, transportaron el cuerpo dentro de un baúl negro que escondieron en el Estado de México, en un barranco del pueblo de Tequesquitengo. Cuando los oficiales abren el baúl, el cuerpo está en descomposición avanzada. En el inter, la pareja homicida huyó a Estados Unidos. La policía americana se niega a extraditarlos. La esposa y el amante intentan suicidarse en Houston: ingieren barbitúricos y se avientan de un segundo piso. Ella muere, él sobrevive y purga su pena en una cárcel estadounidense” (Series, s/p).

Este texto fue redactado por Veronique Ricardoni, supuestamente a través de los datos y anécdotas contados por Enrique Metinides mientras le mostraba las fotografías. El objetivo

del texto es proveer a las imágenes que conforman la serie de un contexto y una narrativa que “anclen” un significado a las imágenes. La historia que aquí se cuenta, sin embargo, es ficcional: los personajes, la relación entre los personajes y otros detalles concretos del caso como el móvil del asesinato o incluso la localización geográfica exacta de Tequesquitengo —población ubicada en Morelos y no en el Estado de México— tienen poco que ver con los hechos tal y como fueron relatados por los reporteros que cubrieron el caso desde la desaparición de Lagarde hasta el suicidio (quizás la única parte en este texto que se refiere a sucesos reales) de Belardi.

Resulta interesante comprobar cómo gran parte de estos elementos inventados resultan más apegados a las convenciones del cine *noir* que los hechos reales. Mencionaré tan sólo los más evidentes:

- En la ficción, la víctima es un empresario estadounidense; en la realidad, fue un funcionario mexicano. El hecho de que un extranjero sea asesinado en México despierta siempre más interés e indignación que un connacional.

- En la ficción, la victimaria (Belardi) es esposa de la víctima y amante del otro victimario (Taylor), en vez de ex esposa de la víctima y en unión libre con Taylor, como era el caso en la realidad. Al transformar a la ex esposa en objeto aún amoroso de la víctima y al intensificar la ilicitud de la relación entre los victimarios, la historia se acerca a dos de las temáticas preferidas del cine *noir*: la esposa infiel y la pareja criminal que huye de la justicia (Spicer y Hansen, p. IX).

- En la ficción, el móvil del asesinato es el dinero; en la realidad fue la posibilidad de que Lagarde le quitara a Belardi la custodia de su pequeña hija. De esta manera el crimen parece haber sido planeado y ejecutado a sangre fría y por motivos mundanos, en vez de un mero pleito de custodia entre ex esposos que acabó violentamente.

- En la ficción, el asesinato tiene lugar en el hogar de la víctima, reforzando el hecho de que la traición tuviera lugar en “el nido conyugal”; cuando en la realidad fue en el hogar de los victimarios.

- En la ficción, los policías abren el baúl abandonado en un barranco y se encuentran con el cuerpo putrefacto de la víctima; en la realidad, el baúl negro y la víctima fueron hallados en sitios distintos de la barranca.

- En la ficción, el “amante” de la esposa asesina sobrevive al suicidio y es encerrado en prisión, lo que refuerza una de las constantes de las historias presentadas en el cine de los años 30 hasta bien entrada la década de los sesenta: obligados a cumplir con el Código de Producción Cinematográfica o Código Hay, los realizadores cinematográficos debían dar a entender al público que “el crimen no paga”<sup>44</sup>. En la realidad, Taylor sí sobrevive a su “pacto suicida” con Belardi, pero consigue el indulto por parte de unas autoridades estadounidenses muy poco interesadas en la época por hacer que sus ciudadanos pagaran por sus crímenes cometidos en México, mucho más en el caso de crímenes pasionales.

La historia ficticia con elementos dramáticos será repetida en el libro más reciente de Metinides, *101 Tragedies*. En esta publicación del 2012, la curadora Trisha Ziff hizo en general un trabajo muy distinto al de Ricardoni y Kominek: las fotografías de *101 Tragedies* aparecen como imágenes aisladas, en solitario, cada una resumiendo una “tragedia” distinta. Las fotografías de *101 Tragedies* fueron elegidas por el propio Metinides y aparecen acompañadas de un texto breve que hace uso de la voz del fotógrafo para narrar el hecho. El libro incluye una imagen del caso Lagarde (la que aquí hemos denominado imagen N) bajo el título de “Tragedia 44”, cuyo texto dice:

“TRAGEDIA 44. *Extracto de La Prensa,*

‘Después de la desaparición de un empresario industrial americano, agentes del Servicio Secreto que investigaban el caso encontraron manchas de sangre en la alfombra de su hogar, ropas regadas por doquier, y botellas de vino. Después de interrogar a varias personas, los agentes descubrieron que la esposa del industrial tenía un amante... Nadie sabía que había pasado con el amante... finalmente los agentes descubrieron un baúl negro en una barranca en Tequesquitengo (en la carretera que va de México a Cuernavaca). Cuando lo abrieron, descubrieron los restos en descomposición del empresario industrial. Mientras tanto, la esposa y su amante huyeron hacia los Estados Unidos. La policía estadounidense se negó a extraditarlos a México. En un final dramático, la esposa y su amante aparentemente saltaron de un segundo piso después de haber ingerido barbitúricos. Ella murió en la caída, y el amante sobrevivió y fue encarcelado en Estados Unidos’.

 (Metinides, 2012, p. 88).

La historia contada en *101 Tragedies* reproduce la estructura narrativa (aunque con otras palabras) y el contenido de la ficción en *Series*, aunque el texto preparado por Ziff afirma

---

<sup>44</sup> El Motion Picture Code señalaba que el crimen “nunca debe ser presentado de tal forma que produzca simpatía con el crimen y contra la ley y el sistema de justicia o que inspire a otros a imitarlo” (citado por Silver y Ursini, p. 2).

basarse en la edición del 22 de octubre de 1966 de *La Prensa*. Dicha edición —cuyas portada y contraportada se reproducen íntegramente en este estudio (ver **LÁMINAS 25 y 29**, Anexos)— contiene una larga nota periodística sobre el hallazgo del cuerpo de Lagarde que se extiende en las páginas 1, 2, 40, 49 y 52. El texto está firmado por el reportero Jorge Herrera Valenzuela, quien en ningún momento refiere ni una sola de las frases incluidas por Ziff en *101 Tragedies* como citas textuales. En todo momento, el reportero se refiere a la víctima como mexicana, de profesión diplomático, empleado del Servicio Exterior Mexicano, y a la pareja de presuntos victimarios como a su ex mujer y al amasio de esta. Asimismo, la nota no podía consignar “el final dramático” del que habla el texto de Ziff, pues el suicidio de Liliana no sería anunciado por *La Prensa* sino hasta su edición del lunes 14 de noviembre de 1966; ejemplar cuya portada, por cierto, aparece reproducida en la guarda anterior del libro *Series* (ver **LÁMINA 31**, Anexos), completamente aislada de la serie “El baúl negro”, de tal manera que el único elemento que las relaciona es la fotografía de Liliana Belardi que aparece tanto en la fotografía de la guarda (denominada desde ahora imagen X), como en la imagen B de la página 3 de la serie, la cual ya hemos analizado.

Tanto Ricardoni como Ziff reproducen la misma ficción para dar sentido a una imagen tomada en contextos fotoperiodísticos. Ziff muy posiblemente copió la versión de Ricardoni (sin reconocerlo), y esta afirma haberla recibido directamente de Metinides. Al entrevistarme con el fotógrafo en enero de 2014, quise conocer cuál era la manera en la que él contaba la historia de las fotografías, y esto es lo que él narró:

Resulta que esta, esta muchacha [imagen C] estaba casada con un ingeniero; tenía dinero y todo, y él se hizo amigo de un gringo; lo llevaba a la casa y comían juntos, [y] entonces se hizo amante de la esposa (...) y planean matarlo. Entonces, [...] una noche, o tarde, se pusieron bebidas y se pusieron a tomar, lo trataron de emborrachar y lo matan; le rompieron el cráneo con la plancha, le dieron de balazos; total que lo asesinaron (...) y ya cuando tenían el cadáver querían desaparecerlo. Entonces, en la casa tenían un baúl color negro, lleno de ropa [...] Sacaron la ropa, metieron el cadáver, y bajaron tres pisos, el cadáver por las escaleras, así arrastrándolo, pac pac pac pac pac, y en el coche de él, abrieron la cajuela y lo trataron de meter pero no cerraba. Entonces se lo llevaron así y se fueron, [...] con el cadáver pero abiertas la cajuela y el baúl atrás. Entonces yo cuando llegué, tomo la foto de los peritos buscando huellas [imágenes D, E, F y G], de la casa [supuestamente imagen A], la foto de ella [imagen C] [...]. Al otro día, yo ya me regresé al periódico y esto fue lo que se publicó. Pero luego luego, ¿eh? Era tan astuta la policía, se llamaba Servicio Secreto [...], era la policía que investigaba todo, pero de civil, como detectives [...] Tenían controlada la ciudad

perfectamente y de cada cien crímenes agarraban a noventa y ocho criminales. No como la de ahora, que les dices ‘ahí está el que lo mató’ y van y lo agarran pero para extorsionarlo para no llevárselo [...]. Bueno, pues después de esto, la policía decidió —porque además trabajaba con la prensa [...], no como ahora que son enemigos del periodismo—, la policía nos invitan a todos los periódicos a ir a buscar al cadáver porque ellos sacaron información de que el carro lo vieron rumbo a Cuernavaca. Entonces pidieron hombres rana y montañistas a la Cruz Roja, pidieron todos los periódicos para ir a buscar al cadáver en la carretera vieja a Cuernavaca, desde Tlalpan hasta Cuernavaca a ver si no lo habían tirado en un barranco. Y empiezo a hacer estas fotos: estas son las patrullas del Servicio Secreto [imagen H]; yo voy también en una patrulla, ellos nos llevaban; y aquí [imagen I] está el jefe del servicio secreto, con su radio de aquel tiempo, y aquí andan buscando, y luego un hombre rana se echa a ver si no echaron el baúl ahí [Imagen M]. Mire qué fotos, esta foto [Imagen J] parece gringa: parece del tiempo de Chicago: este es el jefe, mire, con todo y su sombrero; aquí [Imagen K] ya se quitó el saco y todo... [...] Nos parábamos cada determina distancia, se busca y se seguía otro tramo y otro tramo. Cinco días, cinco días estuvimos buscando el cadáver [...] Y a los 5 días encuentran el cadáver pero en Tequesquitengo que está pero mucho más allá de Cuernavaca, y entonces ya viene como la tercera etapa. Mire... ¿Pero sí le está entendiendo?... Y entonces ya llegamos, cuando ya nos avisaron que el cadáver lo encontraron en un barranco en Tequesquitengo, y ya llegamos. Lástima que era en blanco y negro, quizás en color hubiera quedado más.... Y bueno, llegamos a Tequesquitengo y ahí estaba la caja [imagen N]; pero cuando la aventaron al barranco se abrió la caja y el cadáver salió disparado hasta acá [imagen Q] . Y aquí está una foto muy famosa [Imagen Ñ]... donde están abriendo [...]. Luego ya cuando se recogió el cuerpo... porque además era tan fregona la policía y como el gobierno al respaldaba tanto (...) que se traen el cadáver al DF, a pesar de que se encontró allá; ahora no lo dejan a uno. Se lo traen, se traen la caja, se hace la autopsia así..., aquí está el baúl, aquí [Imagen P] se está haciendo la prueba de cómo lo llevaban... huellas de ellos [Imagen T]... el coche... Tons aquí están reviviendo cómo llevaron en el coche, haciendo el simulacro [...]; esto es como otra película. [...] Ahora, mire, estos son los que vivían en el edificio que oyeron los tiros [Imagen S], inclusive hicieron el retrato hablado de ella, y aquí están declarando. Estos son los testigos, los que denunciaron, por eso llegó al policía rápido pero los asesinos se habían ido [...]. Y estas son algunas de las portadas de varios días [**LÁMINAS 22, 23, 25, 29, 30 y 31**], y va como en secuencia también. Este es el gringo [**LÁMINA 31**], la mujer, y se quisieron matar; ella murió y él se salvó, y nunca la quiso entregar Estados Unidos a la asesina (E. Metinides, entrevista, 22 de enero 2014).

Después de escuchar la versión de Metinides, entendí que las historias de Ricardoni y Ziff , al basarse exclusivamente en lo contado por Metinides, discrepen tanto de los hechos reales. Si bien el fotógrafo se apoya únicamente en su memoria y en las imágenes que

conserva de los hechos, Ricardoni y Ziff parecen, sin embargo, haber incluido aún más elementos de ficción que la versión del propio Metinides.

Otra versión de este caso puede hallarse en el primer libro dedicado a la obra de Enrique Metinides, *El teatro de los hechos*, publicado por el Gobierno del Distrito Federal en el año 2000. Este volumen cuenta con una sola edición agotada y es prácticamente inconseguible (algunas copias se ofertan por internet por más de 800 dólares), pero pude consultarlo en la biblioteca personal del editor Arturo Sánchez y encontré que el caso de “El baúl negro” también fue incluido en este libro, bajo este mismo nombre. Al igual que en *101 Tragedies*, sólo una de las fotografías del caso fue incluida —la que he denominado imagen N—, aunque con un tratamiento sepia y acompañada del siguiente texto:

“La mañana del martes 17 de octubre de 1964, en un arroyo de Barranca Honda, una pequeña comunidad aledaña a Tequesquitengo, Morelos, apareció una maleta de color oscuro que se resistía a la corriente del agua. ‘Ecurría mucha sangre de la petaca —declaró a La Prensa el comandante de ronda del lugar—, estaba muy pesada, yo pensé que lo que contenía era el cadáver de un hombre’. Sin embargo, al abrirla sólo encontró ropa masculina, una caja de cartón y cuatro pesas de buceo. En la caja se halló una credencial a nombre de Fernando Luis Lagarde Kastenbaum, expedida por la Secretaría de Relaciones Exteriores, una agenda de pastas negras, un pedazo de alfombra color arena y la fotografía de una mujer joven.

Ese mismo día, Olga Palmero de Lagarde, la mujer del retrato, reportaba la desaparición de su marido, quien no había llegado en toda la noche anterior al departamento que compartían en la Unidad Tlatelolco. Sus informes condujeron a la policía a seguir la pista de Liliana Belardi, primera esposa de Fernando Luis, con quien tenía una hija llamada Cristina.

Cuando la policía llegó al departamento donde la señora Belardi vivía con el estadounidense Charles Taylor, se encontró con que la pareja había salido en un apresurado viaje, según informó la nana de la niña Cristina y, en el lugar, los detectives descubrieron manchas de sangre y un casquillo quemado calibre 22 milímetros. Dos empleadas domésticas del edificio dijeron haber oído gritos y golpes, cuando pasaban por la puerta del “2” la noche del lunes, más o menos a las nueve y media de la noche; después como a las once, al dirigirse a sus habitaciones habían visto a Charles Taylor bajando por la escalera con un pesado baúl negro.

Desde ese momento más de cien policías del Distrito Federal y del Estado de Morelos rastrearon los parajes cercanos a la carretera México-Cuernavaca, en busca del baúl donde, estaban seguros, se encontraría el cuerpo del diplomático. Pero fue hasta el viernes 21, cuando unos lugareños de Tequesquitengo hallaron el baúl cerca de un lago. ‘Mi cuñado Fermín y yo íbamos a pescar unas mojaras de panza negra; íbamos caminando rumbo al lago [...] Hubo una corriente de aire y recibimos

un olor muy feo. Nos metimos a la barranca abriéndonos paso entre las ramas, y vimos un baúl abierto con el cuerpo de un hombre adentro. Ya no nos acercamos más, porque nos imaginamos que era el señor que andaban buscando’.

El sábado 22 de octubre *La Prensa* informa: ‘Fue encontrado ayer el baúl que desde la noche del martes que guardaba los restos del empleado del Servicio Exterior Mexicano, Fernando Luis Lagarde Kastenbaum. Los animales habían devorado ya el brazo izquierdo y parte de la cara; el cuerpo había entrado en periodo de descomposición, pero a simple vista pudo observarse que Fernando Luis fue muerto de dos tiros, una cuchillada y varios golpes en la cabeza. El cadáver estaba completamente desnudo, pero la policía identificó a la víctima al recoger, junto al cuerpo, una argolla matrimonial en la que se leía: Olga 25 XII 63’.

A los pocos días, Liliana Bernardi [sic] y Charles Taylor fueron localizados en Texas y, ante su inminente extradición a México, celebraron un pacto suicida. El 2 de noviembre, después de que la pareja ingirió barbitúricos en su apartamento de Houston, Taylor se arrepintió y saltó por la ventana; los médicos le salvaron la vida, pero no pudieron hacer nada por ella. A un lado de su cadáver se encontró una carta, dirigida al abogado Percy Foreman, que decía: ‘La nuestra es una causa que no vas a ganar, a pesar de tu conocida habilidad como abogado. Nosotros matamos al hijo de perra de Fernando Luis Lagarde. Fue Charles el que tuvo la idea del suicidio y decidimos que era lo mejor. A Charles lo quise mucho y siento que todo haya terminado así. Gracias. Liliana’” (Metinides, 2000, p. 200).

Para el momento en el que escribo estas líneas, aún no he logrado contactar al editor Fabrizio León para conocer cómo es que obtuvo esta versión de la historia. Dado que cita diversas declaraciones de testigos del caso publicadas en *La Prensa*, es muy posible que hubiera consultado estos ejemplares en vez de fiarse por completo de la versión narrada por Metinides. Y si bien el autor del texto yerra en la fecha del caso (que él establece en 1964 en vez de 1966, así como la fecha del suicidio de Belardi, que es posterior al 2 de noviembre) y al redactar algunos de los apellidos de los involucrados, su versión resulta más apegada a los hechos verdaderos (en cuanto a la profesión y nacionalidad de Lagarde, su relación con Belardi, el hecho de que el baúl se encontrara abierto y no cerrado, etc.), aunque la forma de contarlos tiende también a hacia la dramatización, en el sentido en que la construcción narrativa recurre al suspenso para generar expectación en el lector.

## **XI.- Página 11**

(Ver **LÁMINA 20**, Anexos)

La página 11 contiene una sola fotografía que cubre entera la página. La denominaré imagen U.

En ella aparece una mujer de tosca fisonomía, que lleva los cabellos recogidos y un vestido que parece ser negro, sin más adorno que unos pendientes y un anillo en el anular de la mano izquierda. La mujer mira al fotógrafo con una expresión tan austera que ni siquiera parece expresar reconocimiento. La fotografía parece haber sido tomada de noche; detrás de la mujer alcanza a distinguirse lo que podría ser una banca de madera y un hombre sentado en ella, y la nuca regordeta de otro hombre al fondo de la composición. La imagen ha sido tomada con flash; podemos ver la sombra del cuerpo de la mujer proyectándose contra la espalda del hombre sentado en la banca. Del lado izquierdo, se adivinan las formas de algo que asemeja un tronco de árbol, y una luz que parece provenir de un fuego.

La imagen U es desconcertante, especialmente porque es la última imagen de la serie y no parece contribuir en absoluto a cerrar la historia anclada ahora por una narrativa. Esta mujer de negro, ¿es la asesina, la esposa del supuesto empresario norteamericano? Pero si la mujer que mató al supuesto marido se suicidó, ¿cuándo fue tomada esta instantánea? ¿Qué significa esta fotografía como cierre de la serie?

La fotografía fue tomada en algún momento antes del 18 de octubre de 1966, día en que *La Prensa* consignó la información que la policía obtuvo al interrogar a las sirvientas de los departamentos vecinos del edificio de la calle Londres. La mujer de la fotografía U era una de estas empleadas domésticas. Otra imagen de ella se encuentra en la contraportada de la edición del 18 de octubre de 1966 (ver **LÁMINA 22**, Anexos), en donde aparece cruzada de brazos en compañía de otra mujer, en una fotografía que no fue tomada por Metinides. El pie de esta composición fotográfica señala que las mujeres son “Juana Bravo y Remedios Zamarrón” y que fueron ellas quienes vieron a Taylor cargar el baúl que supuestamente contenía el cadáver de Lagarde.

Pero el espectador de la serie “El baúl negro” no sabe esto; sólo ve una mujer vestida de negro que mira directamente al espectador con un rostro impertérrito, inescrutable. Incluso una Parca sonreiría, al menos.

## 5. CONCLUSIONES

### El estilo “peliculesco” de Metinides

En el planteamiento de este trabajo, expliqué que me interesaba estudiar las cualidades estéticas de las fotografías de Metinides con el fin de caracterizar su estilo fotográfico. Se discutieron en el marco teórico distintas posturas que examinan la cuestión del estilo en fotoperiodismo, para llegar a la conclusión de que este no es algo unitario que se encuentre exclusivamente en los patrones compositivos de la imagen, sino que radica en una combinación compleja de factores estéticos, psicológicos, culturales, políticos y sociales que tienen que ver con tanto con la elección del tema, los procedimientos y decisiones técnicas del fotógrafo, su punto de vista de los fenómenos que experimenta, las características del medio de comunicación para el que se toma la imagen y el uso que se le da a esta.

La experiencia de la fotografía de nota roja —y en general de cualquier fotografía periodística— requiere de un texto que sirva de anclaje a la interpretación. A través del texto (títulos, pies de foto, notas acompañantes) la fotografía adquiere sentido: como índice de la realidad, como imagen que acompaña una narrativa, o incluso como símbolo de una época o un momento histórico (pienso, por ejemplo, en la foto de “la niña del napalm” —tomada por Nick Ut en 1972— como “representación” de las atrocidades de la Guerra de Vietnam).

En el caso del género periodístico denominado nota roja, el texto externo es de gran importancia al ser este un género más cercano a lo dramático que a lo periodístico: en la nota roja importan menos los “datos duros” que el recuento de la fatalidad y la desgracia, con aires incluso moralizantes y ejemplarizantes. Si bien la nota roja contemporánea privilegia la experiencia espectacular de la imagen de la realidad por la realidad misma (recordemos las grotescas fotografías de los cuerpos decapitados que durante el gobierno de Felipe Calderón aparecían a diario en medios como *Proceso* para llamar la atención del público en contra de la administración panista) y la plasticidad que alcanza el registro del horror, en el caso de las fotografías de Enrique Metinides —producidas en una época en donde los niveles excesivos de sangre eran censurados— el texto es necesario para

comprender qué es lo que sucede. Una prueba de esto es que prácticamente en todas sus exposiciones y libros —incluyendo la serie analizada— sus fotografías van acompañadas de leyendas que —por mínimas y escuetas que sean— refrendan el estatuto documental de sus imágenes y explican la forma en como deben ser interpretadas. No basta con que sean fotografías formalmente bellas; su experiencia radica en el hecho de que el espectador debe considerarlas la emanación de hechos reales (aunque estos supuestos hechos reales sean —como queda demostrado en la serie “El baúl negro” de *Series*— más bien ficticios).

Pero el lector se preguntará qué tiene que ver el asunto del anclaje textual con el del estilo. Y qué tiene que ver también con las supuestas cualidades cinematográficas de las fotografías de Metinides. Antes argumentar al respecto, quisiera hacer un par de distinciones sobre el estilo de Metinides. Ya he dicho que el estilo en periodismo no es unitario y que depende de una gran cantidad de factores ajenos al fotógrafo mismo; en el caso de Metinides, el estilo no es unitario y tampoco único.

Uno de los elementos más sólidos y tradicionales que podrían servir para describir este “estilo Metinides” es la composición formal de sus fotografías. Esta, por supuesto, es fruto de las decisiones y de los procedimientos que el fotógrafo aplicaba en su labor. Después de una revisión exhaustiva a sus entrevistas, se pueden señalar por lo menos cuatro procedimientos usados por este fotógrafo: la investigación y el análisis de la escena del crimen o el suceso<sup>45</sup>, el flash diurno<sup>46</sup>, el gran angular de 21x<sup>47</sup> y la toma baja a ras de suelo<sup>48</sup>. Podemos considerar que estos procedimientos desempeñaron un importante papel en el resultado final de algunos de sus negativos (y aún se desconoce el papel de los procedimientos empleados por los impresores del cuarto oscuro del periódico *La Prensa*, o del propio Metinides, que afirma haber desempeñado también esta tarea) pero no de todos.

---

<sup>45</sup> “Haz de cuenta, yo llegaba a la escena del crimen y tomaba fotos de la fachada, de la bala, de la mancha de sangre. Conseguía fotos de la víctima en vida, (...) [a] veces tomaba la foto del homicida, si es que lo habían agarrado, y así yo daba a entender lo que había pasado. Era todo un trabajo de investigación que ahora ya no se hace” (Bautista, p. 47).

<sup>46</sup> Recurso, según Searle, “copiado de los fotorreporteos que veía en las películas”. (Searle), y que para O’Hagan “[el uso de flash diurno] es lo que da a sus fotografías el grano de un *still* de cine noir” (O’Hagan, 2012).

<sup>47</sup> “(...) [P]ara que en la misma toma cupieran el muerto, la policía, el arma homicida y la multitud, tal como aprendió en los filmes de Serie B” (Solares).

<sup>48</sup> “Fui yo quien empezó con la fotografía de un cadáver desde el piso; ya todos me han copiado el estilo, pero yo lo hacía para evitar la sangre. Ponía la cámara en el piso y en primer término situaba la mano, el arma o el pie de la persona que estaba muerta, buscando producir una foto más artística que sangrienta. Ésas eran el tipo de fotos que yo tomaba” (Treviño).

Lo que no podemos probar es que estos procedimientos sean exclusivos de este fotógrafo, y mucho menos que haya sido Metinides quien los inventara, como él afirma.

Otro asunto que no se ha considerado es que los patrones compositivos de las fotografías de Metinides varían a lo largo del tiempo. El crítico Sean O’Hagan se percató de las enormes diferencias entre los trabajos iniciales del Metinides adolescente —las cuáles “(...) entran en el género de fotoperiodismo de tabloide mexicano, conocido como nota roja (...) que parece regodearse en el apetito aparentemente insaciable por lo macabro” (O’Hagan, 2012) — y trabajos posteriores, a color, de los años noventa — que “(...) poseen una apariencia casi estilizada” (2003). Esta diferencia en un “estilo” podría compararse a las diferencias en los estilos inicial y maduro de artistas plásticos y literarios; es claro que la forma en que un artífice realiza sus productos no es fija; que al igual que la propia personalidad del artista, el “carácter” de las obras evoluciona. Pero en el caso de Metinides hablamos de formas distintas para usos distintos: la manera en la que Enrique Metinides fotografiaba hechos sangrientos fue variando al aumentar su experiencia y pericia para lograr el cumplimiento de una intención específica; una intención que era personal, auto-expresiva, pero también pragmática, utilitaria y dictada por el medio de comunicación por el cual la imagen era seleccionada y difundida.

¿En qué se parecen la fotografía del cadáver de Adela Lagorreta (Ver **LÁMINA 32**, Anexos) y la imagen que aparece en la contraportada del 30 de abril de 1979 de *La Prensa* (Ver **LÁMINA 33**, Anexos)? Lo único que tienen ambas imágenes en común es que fueron tomadas durante el mismo evento por Metinides. ¿Qué es lo que las diferencia? Muchas cosas; entre ellas, que sólo una fue seleccionada por curadores para aparecer en exposiciones y libros —es la fotografía que aparece en primer lugar si colocamos las palabras “Enrique Metinides” en el buscador de Google, y una de las más célebres y alabadas por los críticos por su belleza y su cualidad perturbadora—, mientras que la otra fue elegida por editores de *La Prensa* para dar la noticia de uno de tantos atropellamientos sucedidos en las calles del DF.

¿Cuál de estos dos es entonces el patrón compositivo propio de Metinides? ¿El de las fotografías que publicó en *La Prensa* como parte de su labor de reportero policiaco, y que no se distinguen gran cosa de la obra de fotoperiodistas contemporáneos? ¿Las que tomó en su faceta de fotógrafo de la farándula para *Zócalo* y que jamás han sido publicadas

ni estudiadas? ¿Las que tomaba como parte de su “investigación de la escena del crimen” y que no fueron publicadas porque constituían meros ensayos y experimentos, o porque las tomaba exclusivamente para su archivo personal, o las que ni siquiera mostraba a los editores pues no eran propias para la publicación en los años sesenta, cuando la censura impedía los niveles de horror que vemos hoy en día en la nota roja? Lo cierto es que no todas las fotografías tomadas por Metinides alcanzaron el estatuto de arte, y resulta irónico que las imágenes que Metinides ha tomado después de su retiro con una intención conscientemente “artística”, han sido ninguneadas por los críticos como *kitsch*, autoparodias o “bromas oscuras y cínicas” (Lerner, 2013), carentes de antipatía y de identificación humana que sí tienen sus fotografías periodísticas.

Esto nos hace pensar que la composición formal que los críticos alaban tanto en las exposiciones de Metinides, esta supuesta estilización de lo sangriento, podría estar más bien en el ojo de quien selecciona las fotografías con una intención comunicativa definida y un determinado público meta: los cultos asiduos a los museos europeos en vez de la “chusma” que se deleita con la desgracia ajena en los tabloides. Si esto es así, se corre el riesgo de que el “estilo Metinides” que vemos en libros y galerías sea en realidad el “estilo de Metinides según sus curadores”. ¿Dónde quedaría entonces la auto-expresión?

Otro asunto problemático es la supuesta narratividad como cualidad del estilo de Metinides. Ya en el marco teórico se llegó a la conclusión de que una fotografía requiere un texto para poder sostenerse como mensaje con una interpretación más o menos estable, pero ninguno de sus críticos relacionan esta supuesta capacidad de las fotografías de Metinides para contar una historia con los pies de foto, *captions* y cedulillas que indefectiblemente acompañan a las imágenes. Puede ser que una determinada forma de componer una fotografía, aunada a su yuxtaposición con otras imágenes le brinde, en conjunto, algo semejante a una narrativa (como lo que sucede con al llegar a la imagen Ñ de la serie), pero incluso esta serie difícilmente relata algo sin ayuda del lenguaje. Si bien la imagen fotográfica —como toda imagen— es polisémica y soporta interpretaciones diversas, requiere ser fijada en un tiempo y en un espacio específicos para que el espectador pueda darle sentido. Especialmente en el caso de las fotografías descontextualizadas, el lenguaje es necesario no sólo para identificar lo que sucede sino “para explicar, justificar, dar forma

a la atención del espectador, indicar el nivel al que debe ser aprendida la imagen)” (Scott, p. 35).

El análisis emprendido en el último capítulo revela el problema del estilo en imágenes fotográficas periodísticas extraídas de su contexto original. Si el objetivo del libro *Series* era presentar las imágenes de Metinides en forma de serie para resaltar sus elementos cinematográficos, supuestamente sin disociar las imágenes de la realidad a la que refieren, creo que se trata de un intento fallido. Pero si su objetivo era demostrar que el trabajo de Metinides atañe tanto a la realidad como a la ficción, entonces creo que logra su cometido. En suma, el análisis de la serie “El baúl negro” demuestra una particularidad de Metinides: lo “cinematográfico” en esta serie no radica tanto en las características intrínsecas de las imágenes (el hecho de que refieran hechos criminales o que se asemejen —por su grano, iluminación y contenido— en mayor o en menor medida a una película del cine *noir*), sino en las “tendencias transformacionales” que hacen que estas imágenes sean susceptibles de ser usadas, recicladas, transformadas a través de dispositivos de montaje semejantes a (o inspirados en) los empleados en el cine, y a su asociación con narrativas dramáticas-literarias.

Diversas declaraciones que Metinides ha hecho a lo largo de los años del papel que el cine desempeñó en su labor, motivaron mi caracterización del estilo de Metinides —o al menos la parte de su estilo que tiene que ver con sus propias intenciones expresivas— como “peliculesco”. El cine, en general, y cierto tipo de películas —de acción, de terror, de gánsteres, de detectives—, en particular, influyeron en diversos aspectos de la fotografía de Metinides.

La serie “El baúl negro” es un ejemplo de este carácter “peliculesco”: no sólo se trata de una serie “cinemática” en el sentido de Friday y Green del “movimiento” que la fotografía experimenta como objeto material al sobrevivir en el tiempo y connotar significados distintos, o en el sentido de Dubois, de que la disposición de algunas de las fotografías de la serie requieren que el ojo las recorra y desarrolle su sentido en un tiempo y un espacio. Tampoco se trata solamente de una fotografía que hace uso de recursos y estrategias “cinematográficas” como el corte y el montaje, el acercamiento, el plano de

establecimiento, etc., en el sentido de Company y Stimson. Ni simplemente de una fotografía que juega con la relación entre la realidad y ficción, entre pose y la actuación, una fotografía que buscaría ser como “el fotograma de una película cualquiera” (Durand, p. 25) no porque contenga en sí la dinámica de una película, lo “fílmico”, la diégesis imaginaria —en la fotografía la diégesis pertenece al lenguaje, al texto que acompaña la imagen— sino porque se trata de un corte susceptible de ser combinado con otros cortes para crear objetos distintos.

Sería un estilo “peliculesco” porque la influencia del cine en la creación de estas fotografías no sólo actúa sólo en los procedimientos de producción, de disposición y de “lectura” de la imagen, sino en la forma misma en que el fotógrafo percibe la realidad: como una película. A Metinides no le interesaba que una secuencia de sus fotografías pudieran usarse para contar una historia; le interesaba y se proponía constantemente encontrar ese “momento” en el que la historia podía ser “comprimida” o “sintetizada” en una imagen:

Yo siempre capté que lo mejor era que en una fotografía se viera todo, que se concentraran los hechos, que no hubiera necesidad de 15 fotos para entender lo que había pasado. Si yo captaba eso, la foto que se lograba era también una foto artística. Entonces tenía que pensar rápido, verlo todo y elegir, porque los elementos de una escena se mueven y ya no dicen lo mismo.” (Bautista, p. 47)

“Verlo todo y elegir (...) porque los elementos (...) se mueven y ya no dicen lo mismo”, explica Metinides. Para él, la artísticidad de una fotografía dependía de una sensibilidad especial para ver e intuir el momento oportuno para oprimir el disparador, una habilidad para sorprender, anticipar o provocar al azar a través de un involucramiento físico y emocional con el entorno. Esta sensibilidad requería de una formulación de la realidad que pasaba por la percepción única del fotógrafo, percepción producto de su inmersión física, corporal, en un tiempo y espacio determinados. Una sensibilidad está asociada a lo que Scott llama “formas impuras del registro fotográfico” (Scott, p. 38) para referirse a una especie de “mal praxis” periodística que sucede cuando justamente el fotógrafo piensa en términos de *imagen* al tomar un documento y entonces “la conciencia estética sobrepasa las responsabilidades sociales y morales” del periodismo; o cuando el fotógrafo demuestra motivos ulteriores a la inmediatez indicial y elige eventos y escenas que considera

representativos para una visión que pretende dar forma a la percepción de la historia y del mundo. Un periodista, según el ideal objetivo del gremio y de los presupuestos éticos del documentalismo, no debería tratar de “concentrar” los hechos, ni de resumirlos, ni de narrarlos a través de una sola imagen.

Pero, como hemos podido verlo en nuestro análisis, muchas de las fotografías de la serie “El baúl negro” buscan resaltar la cualidad “melodramática” que Metinides veía en las escenas reales que cubría. La foto Ñ de la serie, por ejemplo, captura un momento que, al mismo tiempo, sucedió y no sucedió: los policías miran el interior del baúl, y según el texto que le otorguemos a esa fotografía, y según su yuxtaposición con otras imágenes, pensaremos que dentro hay o no hay (o hubo y no hubo) un cadáver. De todas las imágenes que pudo haber tomado, Metinides eligió tomar —y después elegiría insertarla en una serie y en una narrativa determinada— aquella que nos recuerda a un tema clásico del cine *noir* y de misterio: el descubrimiento del horror y del crimen. Un descubrimiento que tiene más que ver con la nota roja como género dramático-literario que con el periodismo.

Es decir, que Metinides eligió, de entre las imágenes que su habilidad y el propio azar le permitieron tomar, a aquella que posee notables características melodramáticas en su contenido, y notables características “peliculescas” en su forma.

¿Podría ser la reiterada incursión en estas supuestas “formas impuras del registro fotográfico” lo que separa el trabajo de Metinides de la nota roja mexicana convencional? ¿Serán estas “malas prácticas” periodísticas las que le llevaron a distinguirse como “artista del desastre”? Cuando uno revisa décadas enteras de labor periodística de Metinides es notorio el “cambio estilístico” que señala O’Hagan. Y sin embargo, al revisar también las entrevistas que Metinides ha otorgado en los últimos diez años, uno es capaz de reconocer un elemento que influye de forma decisiva tanto en la composición de las fotografías como en las técnicas usadas para su toma; un elemento que configura incluso la propia manera en la que Metinides da forma y sentido a la realidad misma. Este elemento es el cine<sup>49</sup>, o más bien, las películas.

---

<sup>49</sup> Habría que investigar hasta qué punto esta “conciencia peliculesca” de la realidad (o por lo menos de la realidad en “el lugar de los hechos”) fue aparente para Metinides en su carrera. Las entrevistas en donde reconoce esta influencia del cine en la constitución de un imaginario son realizadas hasta después de su retiro, cuando las fotografías de Metinides ya gozaban del reconocimiento de algunas instituciones de arte. Queda la duda de si esta “conciencia cinematografía” no sería un rasgo detectado por los primeros curadores de

Reiteradamente Metinides admite haber sido influido por las imágenes que miraba en las películas en blanco y negro de mafiosos y detectives que veía en los cines de barrio de la ciudad de México:

(Me sentaba en la primera fila y absorbía todo lo que veía. [...] Aprendí sobre el dramatismo y la luz al mirar esas películas. [Después] [m]iraba una escena de crimen como si mirara una película. No solo fotografiaba el cuerpo, sino también a los detectives [...] mientras realizaban su trabajo. [...] Intentaba captar toda la escena en un solo encuadre, no solamente el cuerpo o el arma, sino toda la historia (Metinides, 2012, p. 12).

“Mirar una escena del crimen como si mirara una película” no es una percepción única de Metinides: es un hecho aceptado que los medios modernos como la fotografía, el cine y el video condicionan las experiencias de los seres humanos. Biólogos evolutivos como Dennis Dutton afirman literalmente que “el cine y el video condicionan nuestra experiencia en la actualidad” (Dutton, p. 189). Asimismo, Victor Burgin refiere un estudio de historia oral realizado en 1977 por investigadores de la Universidad de Provence, Francia, en el que se entrevistó a más de 400 personas sobre sus recuerdos del periodo 1930-1945, y en el que los investigadores encontraron una tendencia universal de los testigos de mezclar su historia personal con la recolección de escenas de cine y otras producciones de medios: “‘Lo vi en el cine’ se convirtió simplemente en ‘Yo vi’” (Burgin, p. 200-201). En lo que atañe a la fotografía, ya desde la década de los setenta Susan Sontag censuraba la influencia de este medio en la configuración de lo que ella llamaba un “primitivismo moderno”, en donde “la realidad ha venido a parecerse más y más a lo que muestran las cámaras. Es común ahora para la gente insistir que su experiencia en un evento violento en el que se vieron envueltos (...) parecía una película” (Sontag, p. 161).

“Como si fuera una película”, dice Metinides en las entrevistas, para referirse a la realidad. Las películas no son como la vida: es la vida la que se parece a las películas. Sus fotos son como “escenas de películas jamás filmadas” (Searle), con un el grano de un fotograma de cine *noir* (O’Hagan, 2003): la propia forma que Metinides tiene de producir imágenes que son como las que de niño le embelesaban e intentaba vanamente fotografiar

---

Metinides y después incorporado por el fotógrafo a su discurso. Esto no sería extraño, ya que muchos artistas contemporáneos suelen hacerlo.

con su cámara en las oscuras salas de los cines del barrio<sup>50</sup>. Las películas que miraba —en blanco y negro, del género gansteril o detectivesco, como *Al Capone* (Richard Wilson, 1959) o *The Roaring Twenties* (Raoul Walsh, 1939)— se convertirán en esquemas a través de los cuales Metinides configura la realidad que debe fotografiar, y servirán además como una fuente de procedimientos técnicos. Del cine, por ejemplo, aprendería las estrategias “narrativas” que aplicaría en su labor para lograr una economía formal de los componentes de la imagen:

“(…) El cine fue muy importante porque, gracias a él, supe desde el principio lo que quería hacer. Cuando empecé a tomar fotos de asesinatos y de accidentes me dije: ‘Yo quiero ser como los ojos del público que no pudo venir a ver los hechos, que no estuvo en la escena del crimen’. Entonces mis fotos eran así: tenía que narrar lo sucedido, contarle a la gente todo, como una película. Y aún más, tenía que resumir en una foto todo lo que había pasado” (Bautista, p. 47).

Asimismo, el uso de flash diurno fue copiado “de los fotorreporteros que veía en las películas” (Searle). Igual el uso de gran angular, utilizado “para que en la misma toma cupieran el muerto, la policía, el arma homicida y la multitud, tal como aprendió en los filmes de Serie B” (Solares).

Otro elemento que Metinides debe a una percepción “peliculesca” de la realidad y de su oficio es lo que constituye uno de los motivos de su obra: la presencia del público urbano que se reúne alrededor de las desgracias, “los mirones”.

Yo en todas las películas me fijaba que cuando mataban a alguien o ponían una bomba, el culpable estaba siempre, siempre, entre los mirones. Entonces yo pensé: “¡ah, chingá!, voy a fotografiar a toda esa gente, porque a lo mejor por ahí sale el criminal!”. Y a veces sí resultó que entre los mirones se llegaba a identificar al culpable. Además me gustaban mucho las composiciones que hace la gente, hay fotos más en que no hay más que gente metiche” (Bautista, p. 50).

El cine, o más bien, la *película*, tiene un papel determinante en la constitución del estilo fotográfico de Metinides. Ni la naturaleza indicial de la fotografía, ni la obligación documental del fotoperiodismo, ni la diversificación de estilos compositivos en un conjunto

---

<sup>50</sup> “Y desde siempre, las escenas que más me gustaban eran los accidentes, los choques, los incendios... Incluso llevaba mi cámara al cine y ahí, a oscuras, tomaba fotos de las escenas que me gustaban. Claro que nunca salió nada” (Bautista, p. 47).

de fotografías que abarcan más de 15 mil negativos y 40 años de labor como reportero podrían negar la huella que en ellas deja un modo personal (aunque quizás no único, sino compartido por aquellos que hemos crecido rodeados —o incluso saturados— de imágenes fijas y móviles) de formular la realidad, y en específico, de dar sentido a los hechos violentos que suceden en todas las urbes<sup>51</sup>.

Creo que, desde esta perspectiva, es razonable afirmar que Metinides ensayó, a través del acto fotográfico, la representación de una percepción “peliculesca” de la desgracia. A mi parecer, las declaraciones de Metinides sobre la importancia del cine en su forma de tomar fotografías, van más allá de que sus imágenes posean una semejanza con las convenciones de cierto tipo de película. Metinides no es el único ejemplo de esta “estética *noir*” en fotografía documental: Arthur Fellig “Weegee” y Watabe Yukichi, por nombrar sólo dos ejemplos, se dedicaron a fotografiar gánsteres y detectives verdaderos y realizaron fotografías documentales de aspecto semejante al de una película *noir*. Muchos fotógrafos de moda y de publicidad también aprovechan los patrones visuales compositivos de lo *noir*. Por último, la nota roja, especialmente aquella que no necesitaba recurrir a dosis ingentes de sangre y vísceras —es decir, la nota roja mexicana previa a los años 80— se lleva bien con lo *noir* por la razón de que la esencia de esta corriente (o categoría estética o movimiento cultural) no radica sólo en una serie de motivos visuales que se repiten *ad nauseam*. La esencia de lo *noir* como movimiento tiene que ver, también, con la representación de ciertas estructuras de la psicología humana; con la dramatización de emociones y pasiones tales como la culpa, la sospecha, los celos, la traición y la venganza, y es en ese sentido en donde nota roja y cine *noir* se unen y pueden inspirarse mutuamente.

Lo “peliculesco” influyó a Metinides en campos que van más allá de la mera composición formal o apariencia de las imágenes. Del cine no sólo aprendería la forma de capturar la luz, ni las estrategias “narrativas” que aplicaría después para lograr la economía formal en sus imágenes, o para lograra que sus imágenes fueran yuxtapuestas en series tal y como él contaba las historias que había detrás (aunque estas historias no fueran siempre reales). Del cine, Metinides aprendería que la vida es como las películas —y no al revés—:

---

<sup>51</sup> En una entrevista reciente, Metinides se mostró convencido de que los recursos violentos de los que hacen uso los narcotraficantes (como las bombas, el cobro de “derecho de piso”, la extorsión) han sido “copiados” por estos de las películas de gánsteres (Melchor, 2013, “Gajes del oficio”, p. 72)

aprendería que los presos llevan uniformes a rayas antes incluso de tener oportunidad de visitar el infame Palacio Negro de Lecumberri (Bautista, p. 48) , y que en los incendios, las llamas nunca son capturadas directamente por la cámara sino que deben reflejarse en los rostros de las multitudes que las contemplan, extáticas y aterrorizadas (Lorenzano).

Me siento obligada a concluir aquí esta tesis, justo en el momento en que este estudio comienza a deslizarse fuera del campo de lo estético para entrar en el de la psicología del arte.

En *La création esthétique* (Merleau-Ponty, p. 67), el escritor francés André Malraux recuerda la anécdota del hotelero de Cassis que, estupefacto, descubre al pintor Renoir tomando el mar de Occitania como modelo para el arroyo de *Las lavanderas*. La visión del Renoir, nos refiere Malraux, “era no tanto una manera de mirar el mar como la secreta elaboración de un mundo al cual pertenecía esa profundidad de azul que él tomaba de la inmensidad” (Merleau Ponty, p. 67). Es entonces perfectamente posible, plantea Malraux, que el artista tome la percepción del océano y la convierta en un rincón de agua dulce, porque desde su particular percepción, desde su modo único de formular un sentido a lo que llamamos realidad, Renoir era capaz de ver lo que de río hay en la apariencia del mar.

La anécdota de Renoir y el hotelero confundido sirve al filósofo Maurice Merleau-Ponty para argumentar en contra del estilo como finalidad del arte. Al estilo, señala el filósofo, “hay que verle aparecer en lo hondo de la percepción del pintor como pintor: es una exigencia salida de ella” (Merleau-Ponty, p. 65). El estilo del artista es el modo que este tiene de formular el mundo en un “esquema interior”, eso que no es más que la vida misma “en tanto que sale de su inherencia, cesa de gozar de sí misma, y se convierte en medio universal de comprender y de hacer comprender, de ver y de dar a ver” (Merleau-Ponty, p. 64). El estilo del artista no está encerrado en su interior, está ya difuso en la manera en que el individuo le da forma a su existencia. No es un inventario de procedimientos, de tics o de gestos; es un sistema constituido en la experiencia de la realidad, a través del cual el creador trata de concentrar el sentido disperso en el silencio del mundo.

“¿Cómo podrían el pintor y el poeta decir otra cosa que no fuera su encuentro con el mundo? (Merleau-Ponty, p. 68), se pregunta el filósofo. ¿Cómo hubiera podido Metinides

fotografiar otra cosa que no fuera su encuentro privado con una realidad que tenía como modelo al drama, a la nota roja, a las películas? Independientemente de que sus fotografías aparezca en las páginas de los tabloides como noticia, o que sean transformadas en series bajo el soporte de narrativas ficticias —como en el caso de la serie “El baúl negro”— , o incluso colgadas en las paredes de la galerías como arte moderno, estas imágenes conservan la huella de una sensibilidad marcada por lo “peliculesco”, y quizás los que nos deleitamos en su contemplación, compartamos esa misma forma de ver el mundo.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

### 6.1 Referencias bibliográficas

- Aguilar, J. y Eraña, A. “Los problemas ontológicos y epistemológicos en el fotoperiodismo. Veracidad y objetividad”. En De la Peña, I. (coord.) (2008) *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. México, D.F.: Siglo XXI, pp. 30-44.
- Appelbaum, S. y Berdecio, R. (1972) *Posada's Popular Mexican Prints*. Nueva York: Dover Publications
- Aumont, J. (1992). *Du visage au cinema*. Paris: Éditions de L'Étoile/Cahiers du cinema.
- Baeza, P. (2007). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Barthes, R. [1952]. “The face of Garbo”. En Company, D. (ed.) (2006) *The cinematic*. Londres/Massachusset: Whitechapel/MIT Press, p. 48-49.
- (1961) “The photographic message”. En Barthes, R. (1977) *Image. Music. Text*. Londres: Fontana Press, pp. 15-31.
- (1964) “The rhetoric of the image”. En Barthes, R. (1977) *Image. Music. Text*. Londres: Fontana Press, pp. 32-51.
- (1981). *Camera Lucida. Reflections on photography*. Nueva York: Hill and Wang.
- Bataillon, C. y Rivière D'Arc, H. (1973) *La ciudad de México*. México: Secretaría de Educación Pública.
- Baxter, J. [1970]. “The Gangster Film”. En Silver, A. y Ursini, J. (eds.) (2007) *Gangster Film Reader*. Nueva Jersey: Limelight Editions, pp. 29-48
- Bazin, A. (2005) *What is cinema? I*. Los Angeles: University of California Press.
- Bellour, R. [1984] “The pensive spectator” (1984). En Company, D. (ed.) (2006) *The cinematic*. Londres/Massachusset: Whitechapel/MIT Press, p. 119-123.
- (1999) *L'Entre-Images 2*. Paris: P.O.L.
- Benjamin, W. (1931) “A short History of Photography”. En Trachtenberg, A. (ed.) (1980) *Classic Essays on Photography*. New Heaven: Leete's Island Books.
- L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée”, Horkheimer, M. (ed.) (1936) Paris: Librerie Félix Alcan, p. 40-68.

- Berger, J.,( et al.) (1972). *Ways of seeing* Londres: British Broadcasting Corporation/  
Penguin Books
- Burgin, V. (2006). “Possesive, pensive ando possessed”, En Campany, D. (ed.) (2006) *The cinematic*. Londres/Massachusset: Whitechapel/MIT Press, p. 198-209.
- Burke, P. (2001) *Eyewitnessing. The uses of Images as Historical Evidence*. Londres,  
Reaktion Books.
- Campany, D. (2003), “Safety in numbness: some remarks on problems of the ‘Late  
Photography’”. En Campany, D. (ed.) (2006) *The cinematic*. Londres/Massachusset:  
Whitechapel/MIT Press, p. 185-194.
- “Posing, acting. Photography”, en Green, D. y Lowry, J. (eds.) (2005). *Stillness  
and Time. Photography and the moving image*. Londres: Photoworks/University of  
Brighton, p. 97-112.
- “Introduction/ When to be fast? When to be slow?” En Campany, D. (ed.)  
(2006) *The cinematic*. Londres/Massachusset: Whitechapel/MIT Press, p. 10-17.
- (2008) *Photography and Cinema*. Londres: Reaktion Books.
- Cardoza y Aragón, L. “Entre la máquina y el mundo real” en *Círculos concéntricos* (1980)  
México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Castro, M.A.(Ed.) (2008). *Ni amor al mundo ni piedad al cielo. El suicidio de Sofía  
Ahumada. Expediente de prensa y literatura mexicanas (1899)*. México: Universidad  
Nacional Autónoma de México.
- Chopra-Gant, M. (2006) *Hollywood Genres and Postwar America: Masculinity, Family  
and Nation in Popular Movies and Film Noir*. Londres: I.B. Tauris Publishers.
- Cid Jurado, A.T. “La semioética en la lectura de la foto”. En De la Peña, I. (coord.) (2008)  
*Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. México, D.F.: Siglo  
XXI, pp. 133-152.
- Claro, J. “Los géneros periodísticos, aproximaciones teóricas” . En De la Peña, I. (coord.)  
(2008) *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. México,  
D.F.: Siglo XXI, pp. 153-166.
- Cooper, J. C. (2007). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- David, C. (1989). “Photography and cinema”. En Campany, D. (ed.) (2006) *The cinematic*.  
Londres/Massachusset: Whitechapel/MIT Press, p. 142-152.

- Deleuze, G. (1989) *La imagen movimiento*. Barcelona: Paidós.
- De los Reyes, A. “El cine en México”. En De los Reyes, A. et al. (1976). *80 años de cine en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 9-92.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca.
- (2013). *Fotografía & Cine*. México; Ediciones Ve.
- Durand, R. (2012). *La experiencia fotográfica*. México; Ediciones Ve.
- Dutton, D. (2009) *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*. Barcelona: Paidós.
- Erickson, G. “White Heath: I am Cody Jarrett, Destroyer of Worlds”. En Silver, A. y Ursini, J. (eds.) (2007) *Gangster Film Reader*. Nueva Jersey: Limelight Editions, pp. 135-154.
- Friday, J. “Stillness becoming: Reflections on Bazin, Barthes and photographic Stillness”, en *Stillness and Time. Photography and the moving image* (Green, D. y Lowry, J., eds.) (2005). Londres: Photoworks/University of Brighton, p. 39-54.
- Gombrich, E. (1983) [1972]. *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza Editorial.
- Green, D. (2005). “Making time: Photography, Film and Temporalities of the Image”. En Green, D. y Lowry, J. (eds.) (2005). *Stillness and Time. Photography and the moving image*. Londres: Photoworks/University of Brighton, pp. 9-22.
- Gruzinski, S. (2009) *La ciudad de México. Una historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Kaminsky, S.M. [1972] “Little Ceasar and Its role in the Gangster Film Genre”. En Silver, A. y Ursini, J. (eds.) (2007) *Gangster Film Reader*. Nueva Jersey: Limelight Editions, pp. 47-64.
- Kandell, J. (1990). *La capital. Historia de la ciudad de México*. Buenos Aires: Javier Vergara Ed.
- Keaney, M.F. (2010) *Film Noir Guide*. Nueva York: McFarland.
- Lara Klahr, M. y Barata, F (2009). *Nota [n] roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*. México: Debate.
- Lee, A.W. “Human Interest Stories”. En Lee, A. y Meyer, R. (2008) *Weegee and Naked City*. Los Angeles: University of California Press, pp. 62-120.

- Lerner, J. (2007). *The shock of modernity. Crime photography in Mexico City*. México: Turner.
- Lizarazo, D. “El dolor de la luz. Una ética de la realidad”. En De la Peña, I. (coord.) (2008) *Ética, poética y prosaica. Ensayos sobre fotografía documental*. México, D.F.: Siglo XXI, pp. 11-29.
- Lombardo, I. (1992). *De la opinión a la noticia. El surgimiento de los géneros informativos en México*. México: Kiosco.
- Mayer, G. “Introduction: Readings on film noir”. En Mayer, G. y McDonnell, B. (2007) *Encyclopedia of Film Noir*. Connecticut: Greenwood Press, pp. 3-18.
- “The Hard-Boiled Influence”. En Mayer, G. y McDonnell, B. (2007) *Encyclopedia of Film Noir*. Connecticut: Greenwood Press, pp. 19-46.
- Merleau-Ponty, M. (1960) *Signes*. Paris: Éditions Gallimard.
- Meyer, R. “Learning from Low Culture”. En Lee, A. y Meyer, R. (2008) *Weegee and Naked City*. Los Angeles: University of California Press, pp. 13-62.
- McArthur, C. “Iconography of the Gangster Film” [1972], en *Gangster Film Reader* (2007) (Silver, A. y Ursini, J., ed.). Nueva Jersey: Limelight Editions, pp. 39-46.
- McDonnell, B. “Film Noir Style”. En Mayer, G. y McDonnell, B. (2007) *Encyclopedia of Film Noir*. Connecticut: Greenwood Press, pp 70-83.
- Metinides, E. y León Díez, F. (2000). *El teatro de los hechos*. México: Gobierno del Distrito federal/ Ortega y Ortiz Editores.
- (2011) *Series* (Kominek, M. y Ricardoni, D., ed.) Berlín: Kominek.
- (2012) *101 tragedies of Enrique* (Ziff, T., ed.). Nueva York: Aperture Foundation.
- Metz, C. (1974) *Lenguaje and Cinema*. El Haya/Paris: Mouton.
- (1985). “Photography and Fetish”. En Company, D. (ed.) (2006) *The cinematic*. Londres/Massachusset: Whitechapel/MIT Press, pp. 124-133.
- Nieto Sotelo, J. y Lozano Álvarez, E. (2000). *Tina Modotti, una nueva mirada, 1929*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Centro de la Imagen.
- Panofsky, E. (1972) [1939] *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Colorado: Westview Press.

- Penley, C. (1984). "The imaginary of the photograph in Film Theory". En Company, D. (ed.) (2006) *The cinematic*. Londres/Massachusset: Whitechapel/MIT Press, pp. 114-118.
- Pérez Diestre, J.A. y Canet Cruz, M.G., "Paradigma de las cinco constantes en la educación". En Romano Rodríguez, C. y Fernández Pérez, L.A. (2011) *Filosofía y educación: Perspectivas y propuestas*. Puebla: Benémrita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP), pp. 219-227.
- Poniatowska, H. "El sueño es blanco y negro" en *Manuel Álvarez Bravo: el artista, su obra, sus tiempos* (1991). México: Fomento Cultural Banamex.
- Porfirio, R., "The Strange Case of Film Noir". En Spicer, A. y Hansen, H. (eds.) (2013) *A companion to Film Noir*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 17-32.
- Reyes Nevares, B. (1974). *Trece directores del cine mexicano*. México: Secretaría de Educación Pública (SEP).
- Rosales Ortega, Mario Alberto (2010). *La ciudad y el acontecimiento. Un estudio de la violencia a través de la fotografía de Enrique Metinides*. (Tesis de maestría). Tlaquepaque, Jalisco; Instituto Tecnológico y de Estudios Sociales de Occidente (ITESO). Versión electrónica consultada el 18 de febrero de 2014 en [http://portal.iteso.mx/portal/page/portal/Dependencias/Rectoria/Dependencias/Direccion\\_General\\_Academica/Dependencias/DESO/Programas\\_academicos/MC/Programa/Tesis/Tesis\\_metinides.pdf](http://portal.iteso.mx/portal/page/portal/Dependencias/Rectoria/Dependencias/Direccion_General_Academica/Dependencias/DESO/Programas_academicos/MC/Programa/Tesis/Tesis_metinides.pdf)
- Salmerón, F. "Los filósofos mexicanos del siglo XX" en *Estudios de historia de la filosofía en México* (1985). México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 249-293.
- Scott, C. (1999) *The spoken image. Photography and language*. Londres: Reaktion Books.
- Silver, A. , "Introduction". En Silver, A. y Ursini, J. (eds.) (2007) *Gangster Film Reader*. Nueva Jersey: Limelight Editions, pp. 1-14.
- , "The Gangster and Film Noir: Themes and style". En Silver, A. y Ursini, J. (eds.) (2007) *Gangster Film Reader*. Nueva Jersey: Limelight Editions, pp. 291-324.
- Sontag, S. (1990) [1979] *On photography*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux.
- Soulages, F. (2005 ) *Estética de la fotografía*, Buenos Aires: La Marca.
- Spicer, A. "Introduction". En Spicer, A. y Hansen, H. (eds.) (2013) *A companion to Film Noir*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 1-7.

- Stezaker, J. "The Film-Still and its double: Reflections on the 'Found' Film- Still". En Green, D. y Lowry, J. (eds.) (2005). *Stillness and Time. Photography and the moving image*. Londres: Photoworks/University of Brighton, pp. 113-126.
- Stimson, B. "The pivot of the world: Photography and its nation". En Company, D. (ed.) (2006) *The cinematic*. Londres/Massachusset: Whitechapel/MIT Press, pp. 91-100.
- Vargas Lozano, G (ed.) (1988). *La filosofía en México. Siglo XX*. Tlaxcala: Universidad Autónoma de Tlaxcala.
- Wollen, P. (1984) "Fire and ice". En Company, D. (ed.) (2006) *The cinematic*. Londres/Massachusset: Whitechapel/MIT Press, pp. 102-113.
- Xirau, R. "Los filósofos españoles desterrados" en *Estudios de historia de la filosofía en México* (1985). México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 295-318.

## 6.2 Referencias hemerográficas

- "Amigo de Lagarde detenido. Hay un Detenido en el Caso del Diplomático. Buscan el cadáver". (1966, domingo 16 de octubre). *La Prensa* p. 16, 31, 37 y 48.
- "Asesinato sin castigo. Sin el cuerpo de Lagarde, el caso parece inverosímil". (1966, jueves 20 de octubre). *La Prensa*, pp. 1, 2, 37 y 47.
- Bartra, A. (2007) "La narrativa fotográfica en la prensa mexicana". *Luna Córnea*, no. 31, pp. 30-54.
- Bautista, J.C. (2001). "Lujos de la sangre: la fotografía de Enrique Metinides en el MUCA". *Los Universitarios*, 008 (1), pp. 46-51.
- Bialobrzekzi, P. (2012) "La fotografía documental como práctica cultural". *EXIT*, no. 45, pp. 18-24.
- Castellanos, A. (1992-1993) "La fotografía moderna". *Luna Córnea*, no. 1, pp. 84-91.
- "Chantajista y cruel, llamó Olga a Liliana. La viuda de Lagarde lanza tremendo 'yo acuso'". (1966, domingo 23 de octubre). *La Prensa*, pp. p.2, 8, 9 y 48.
- Diez, E. (2009) "El niño de la nota roja". Consultado el 29 de enero 2012, en [http://macondo.novanet.es/nova/NNws\\_ShwNewDup?codigo=1557&cod\\_primaria=1146&cod\\_secundaria=1146](http://macondo.novanet.es/nova/NNws_ShwNewDup?codigo=1557&cod_primaria=1146&cod_secundaria=1146).

- Eder, Rita. (1992-1993) “El arte de Manuel Álvarez Bravo en los años 30”. *Luna Córnea*, no. 1, pp. 6-11.
- “Encontraron el cadaver del embaulado. Aclaró el complicado Asesinato de Lagarde”. (1966, sábado 22 de octubre ). *La Prensa*, pp. p.1, 2, 40, 49 y 47.
- “Enrique Metinides, el fotógrafo del desastre, expone por primera vez en Nueva York”. (2007, 9 de enero) *El País*.
- “Exposición de fotoperiodista mexicano logra 40 mil asistentes en Francia” (2011, 2 de agosto). Obtenida el 15 de enero de 2012 en el portal Lado B:  
<http://ladobe.com.mx/2011/08/exposicion-de-fotoperiodista-mexicano-logra-40-mil-asistentes-en-francia/>
- Ferri, Pablo. (2012). “Sangre de fotógrafo”, *Chilango*, p. 62-70
- García, K. “Días de los muertos”. Obtenida el 15 de enero de 2012 en el portal Artnet:  
<http://www.artnet.com/magazineus/reviews/garcia/garcia4-24-06.asp>
- González Flores, L. (2008). “La fotografía como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI. *Textos de Historia*, 1 (16), pp. 11-32.
- González, L. H., (1995) “Héctor García, fotógrafo de la ciudad”. *Luna Córnea*, no. 8, pp. 61-63.
- González Rodríguez, S. (1994) “Cuerpo, control, mercancía. Fotografía prostibularia”. *Luna Córnea*, no. 4, pp. 72-78.
- “Huellas de asesinato en la ropa del diplomático. El caso Lagarde es un rompecabezas para la policía” (1966, sábado 15 de octubre). *La Prensa*, pp. 23, 31, 41 y 56.
- “Lagarde fue Asesinado. Se descubrió el misterio del diplomático desaparecido”. (1966, lunes 17 de octubre). *La Prensa*, pp. 2, 34, 39 y 48.
- Lerner, J. (2013). “Detective photography with art” [versión electrónica]. *Los Angeles Review of Books* Consultado el 13 de febrero de 2013.  
<http://lareviewofbooks.org/review/detective-photography-with-art>
- Lorenzano, S. (2004) “Metinides: relato personal de la crónica roja” [versión electrónica]. *El Clarín*, <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/03/01/u-00211.htm>
- “Lucha por la extradición. Procuraduría y Jefatura cercan a Liliana y a Taylor” (1966, viernes 21 de octubre). *La Prensa*, pp. 1, 2, 46, 47 y 48.

- Mateos Vega, M. (2007). "Sorprenden en EU imágenes de Enrique Metinides sobre hechos policiales". [versión electrónica] ". *La Jornada*, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2007/01/05/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>
- Melchor, F. (2012). "La experiencia estética de la nota roja". *Replicante*: <http://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/>
- (2013) "Gajes del oficio. Estampas de una conversación con Enrique Metinides, decano de la fotografía de nota roja". *Letras Libres*, 180 (XV), pp. 68-76.
- Morales, A. (2005) "Imágenes en tránsito". *EXIT MEXICO* (volumen especial), pp. 140-148.
- "No encuentran aún el cadáver. Liliana, Taylor y la niña Cristina se esfumaron" (1966, martes 18 de octubre). *La Prensa*, pp. 1, 2, 12, 42 y 44.
- O'Hagan, S. "Fatal Attraction". Londres: *The Guardian*, domingo 27 de julio 2003. <http://www.theguardian.com/theobserver/2003/jul/27/features.review67>
- . "Enrique Metinides: photographing the dead for Mexico's 'bloody news'". Londres: *The Guardian*, miércoles 21 de noviembre 2012 <http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/nov/21/enrique-metinides-photography-dead-mexico>
- "Premio Espejo de Luz 1996" (s/f). Consultado el 18 de febrero de 2014, Foro Iberoamericano de Fotografía, página que conmemora la entrega del Premio Espejo de Luz de la Bienal de Fotoperiodismo: <http://www.fotoperiodismo.org/source/html/espejodeluz/enrique.html>
- Rodríguez, J.A. (1992-1993). "La gramática constructiva de Agustín Jiménez" en *Luna Córnea*, no. 1, pp. 72-79.
- Searle, A. (2003, 22 de julio) "Crime scene investigator" [versión electrónica]. *The Guardian*, en <http://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jul/22/photography.artsfeatures>
- "Se suicidó Liliana en Houston" (1966, lunes 14 de noviembre). *La Prensa*, pp. 1 y 31.
- Solares, M.. (2007). Enrique Metinides, la habitación secreta [versión electrónica]. *TRANS Revue de littérature générale et comparée*, p. 12.

Tena, G. (2011, 2 de julio). “Metinides, el fotógrafo que retrató con ojo artístico la muerte.” *Agencia EFE/Portal Prensa Libre* consultado el 29 de enero de 2012 en [http://www.prensalibre.com/internacionales/leer\\_para\\_creer/Metinides-fotografo-retrato-artistico-muerte\\_0\\_510549056.html](http://www.prensalibre.com/internacionales/leer_para_creer/Metinides-fotografo-retrato-artistico-muerte_0_510549056.html)

Treviño, E. “Metinides, un testigo voraz de la desgracia”. [versión electrónica] (2008, 16 de noviembr). *Milenio*, versión electrónica: <http://impreso.milenio.com/node/7004979>

Tuñón, J. (2002) “Entre fotos te veas: del cine al *still*”. *Luna Córnea*, no. 24, pp. 32-38.

“Un crimen novelesco. Liliana, Taylor, Libres e Impunes, en Austin, Texas. Inútil búsqueda del cadáver” (1966, miércoles 19 de octubre). *La Prensa*, pp. 1, 2. 19, 33, 35 y 44.

### **6.3 Material audiovisual**

Gerber Bicecci, A. (2003) *Onces*.

McDonell, R. (s/f). *Enrique Metinides, Mexico's Weegee*. Disponible en: <http://lightbox.time.com/2011/05/06/enrique-metinides-mexicos-weegee/>

Villaseñor, E. (1996) *Enrique Metinides: fotógrafo mexicano. 50 años en la fuente policíaca. Homenaje con motivo de la II Bienal de Fotoperiodismo de México*. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=xTbcjddasBc>

(2003) *Enrique Metinides. Mexico City's Weegee*. Serie Art Talk! VBS TV. Disponible en: <http://www.vbs.tv/es-mx/watch/art-talk/enrique-metinides>

## 7. ANEXOS

### Lámina 1



Aspecto de la portada del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

## Lámina 2



Aspecto de la doble página 1 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía digital de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

Lámina 3



Aspecto de la doble página 2 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía digital de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

Lámina 4



Aspecto de la doble página 3 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía digital de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

**Lámina 5**

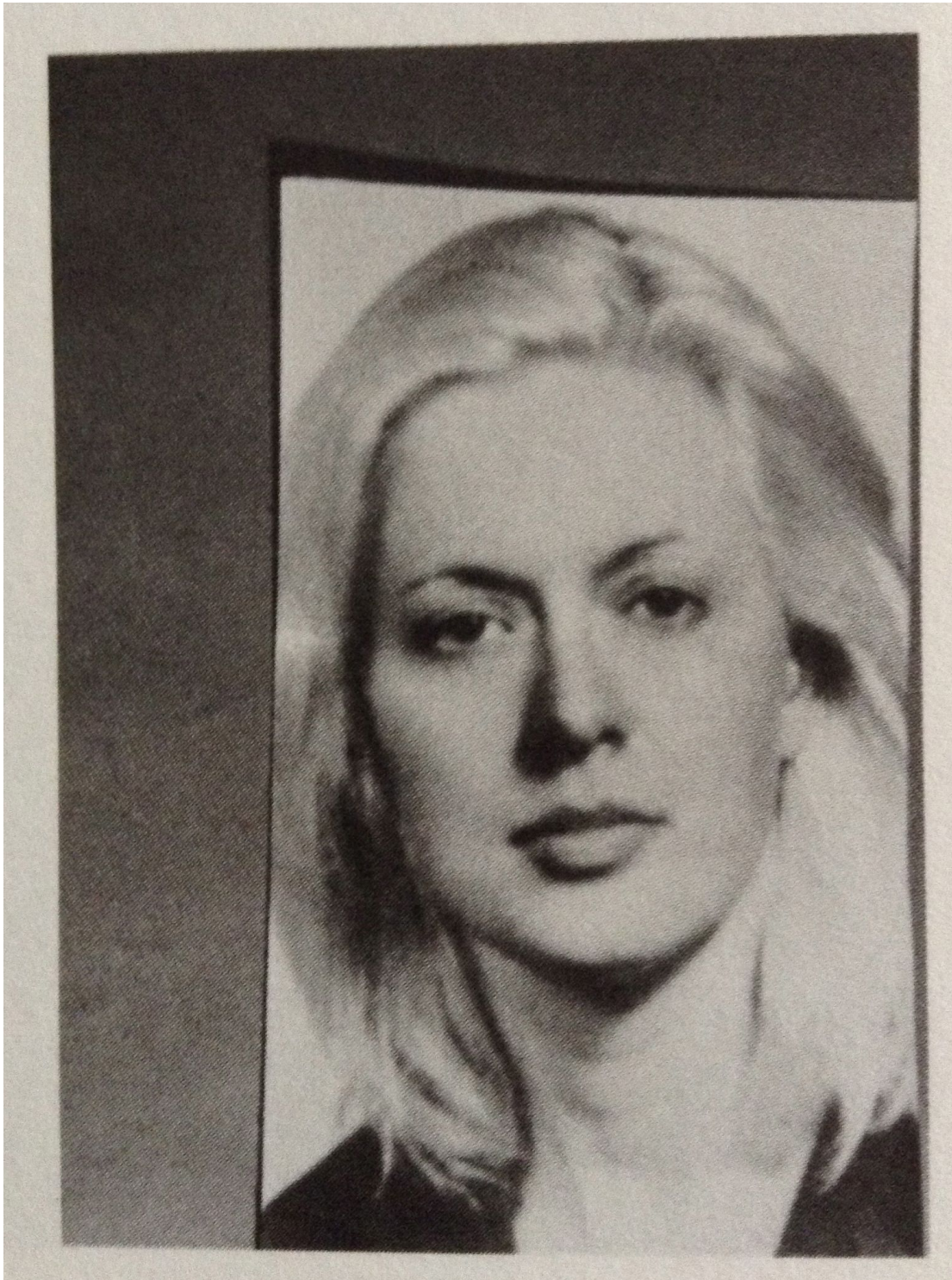
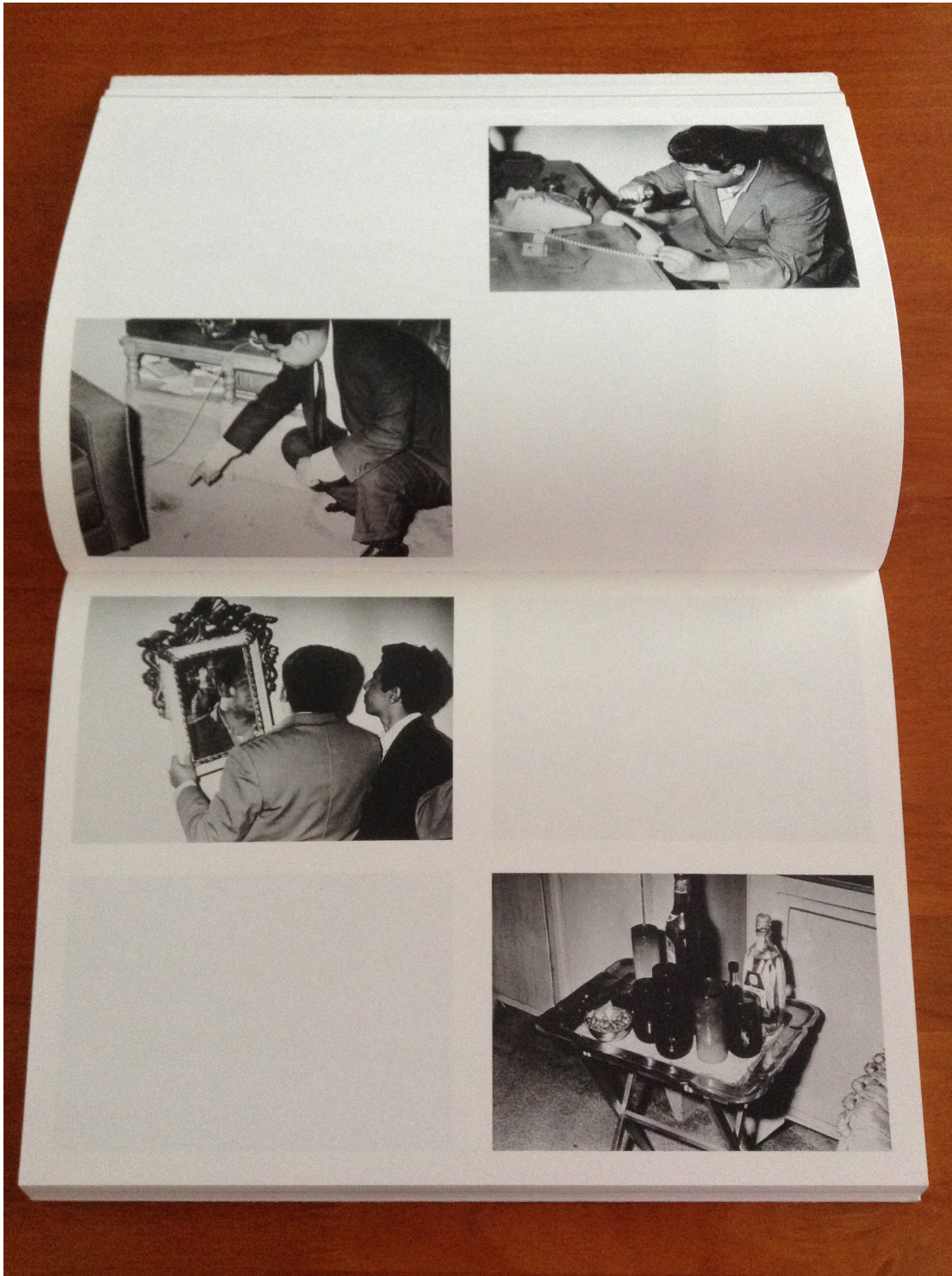


Imagen C en la página 3 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

Lámina 6



Aspecto de la doble página 4 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

**Lámina 7**



Imagen D en la página 4 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014



Imagen E en la página 4 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

**Lamina 8**

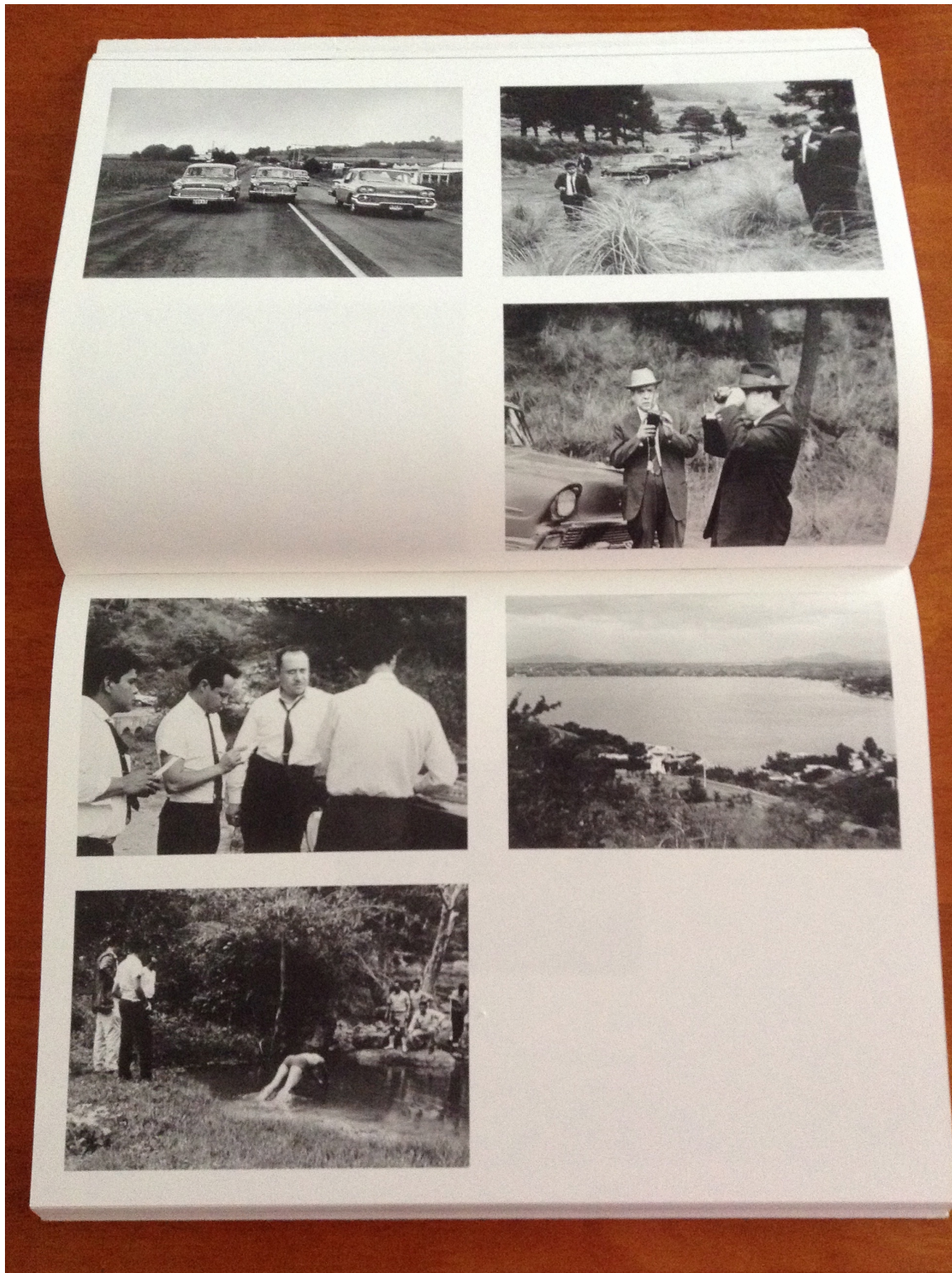


Imagen F en la página 4 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014



Imagen G en la página 4 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

Lámina 9



Aspecto de la doble página 5 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

**Lámina 10**



Imagen H en la página 5 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014



Imagen I en la página 5 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

**Lámina 11**



Imagen J en la página 5 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014



Imagen K en la página 5 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

**Lámina 12**

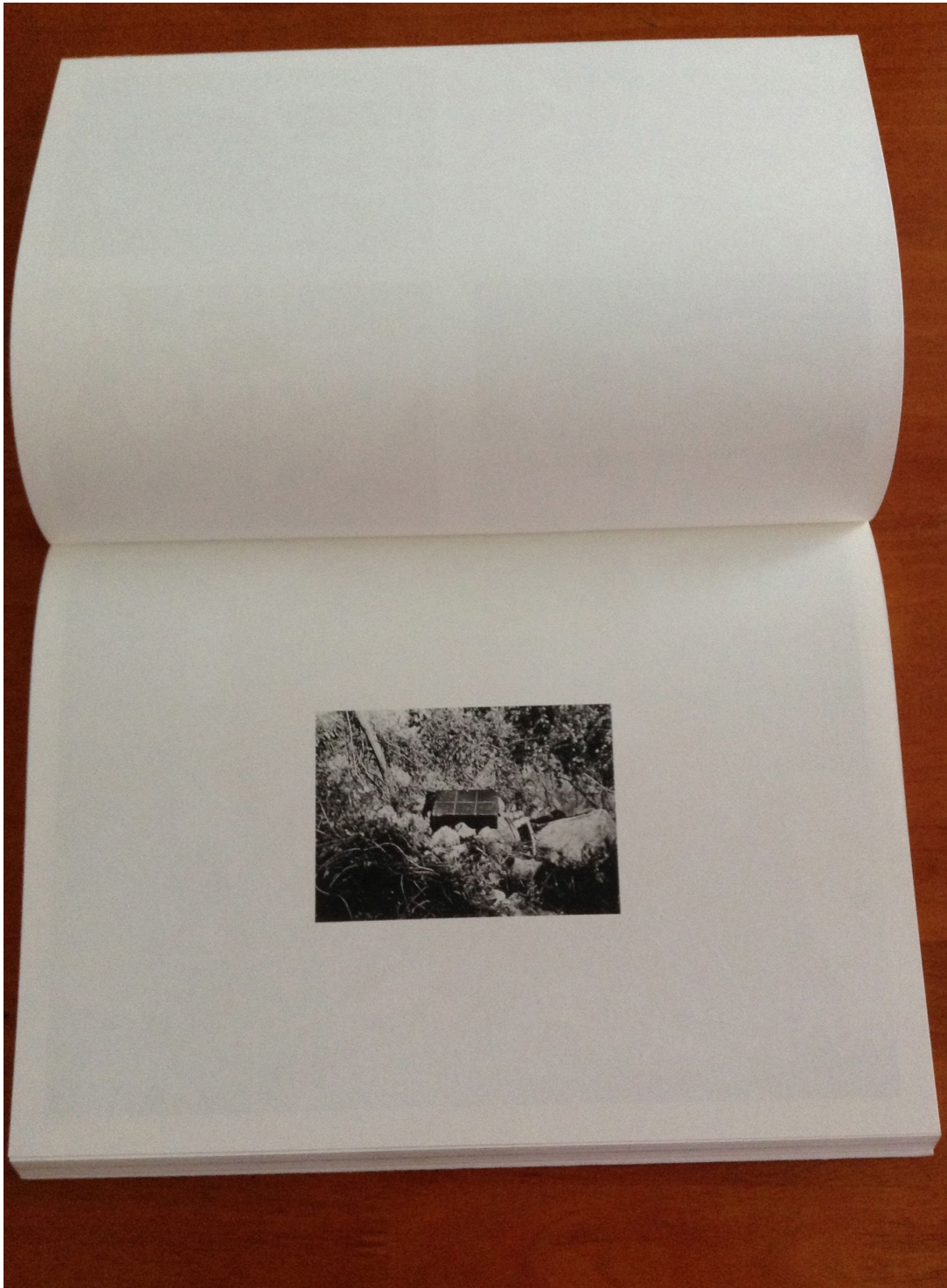


Imagen L en la página 5 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014



Imagen M en la página 5 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

**Lámina 13**



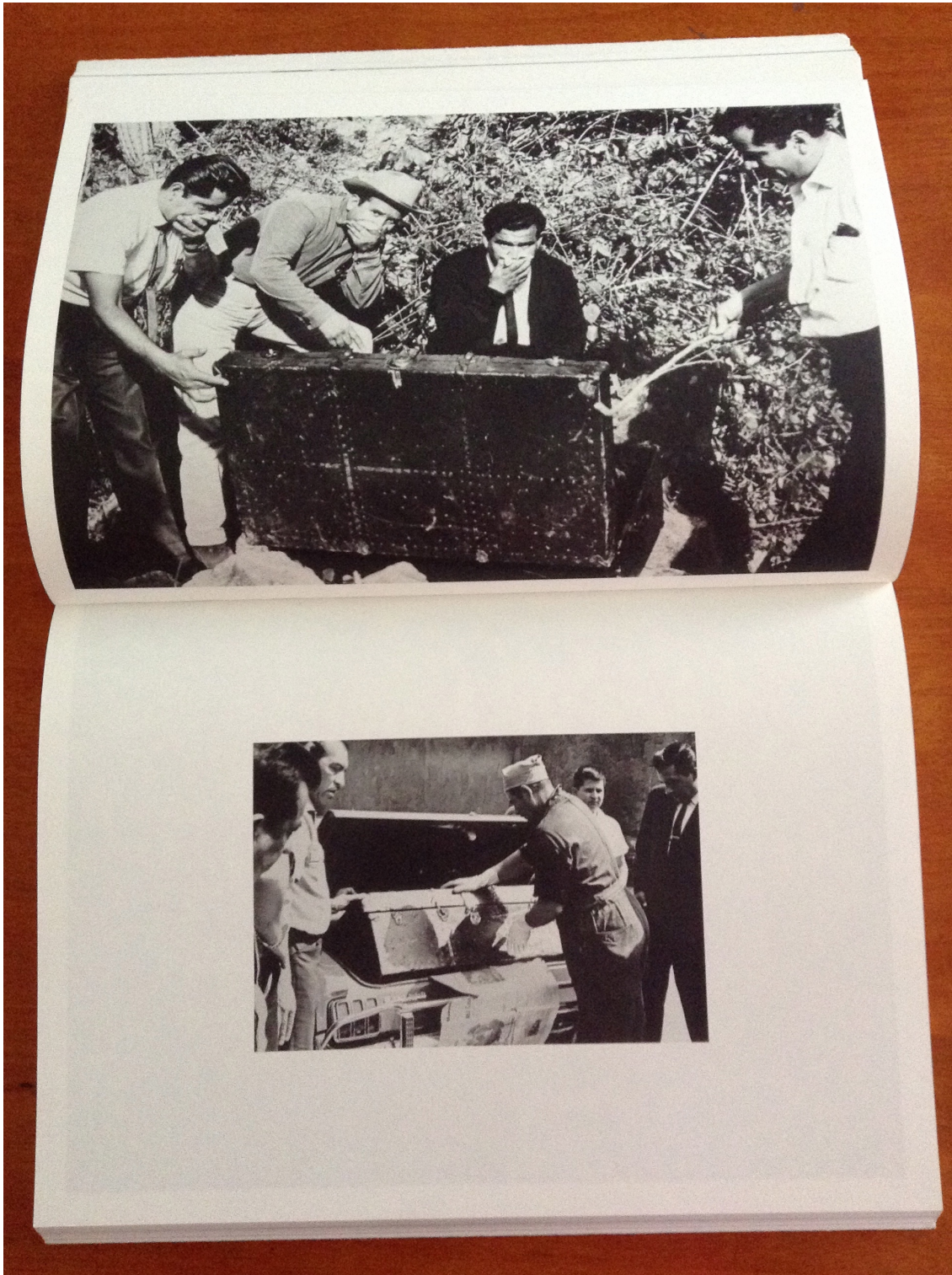
Aspecto de la doble página 6 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

**Lámina 14**



Imagen N en la página 6 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

Lámina 15



Aspecto de la doble página 7 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

Lámina 16



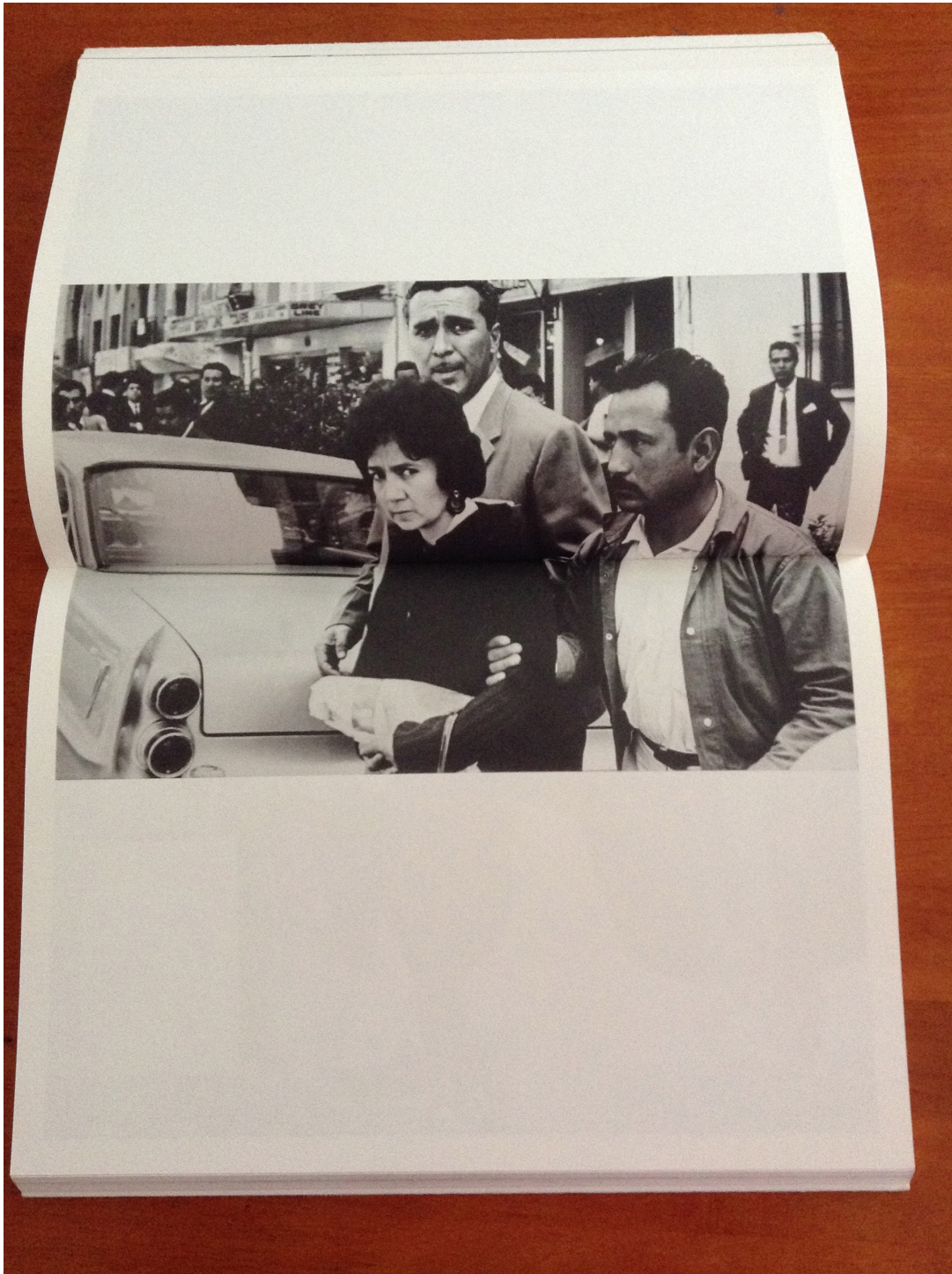
Imagen Ñ en la página 7 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

Lámina 17

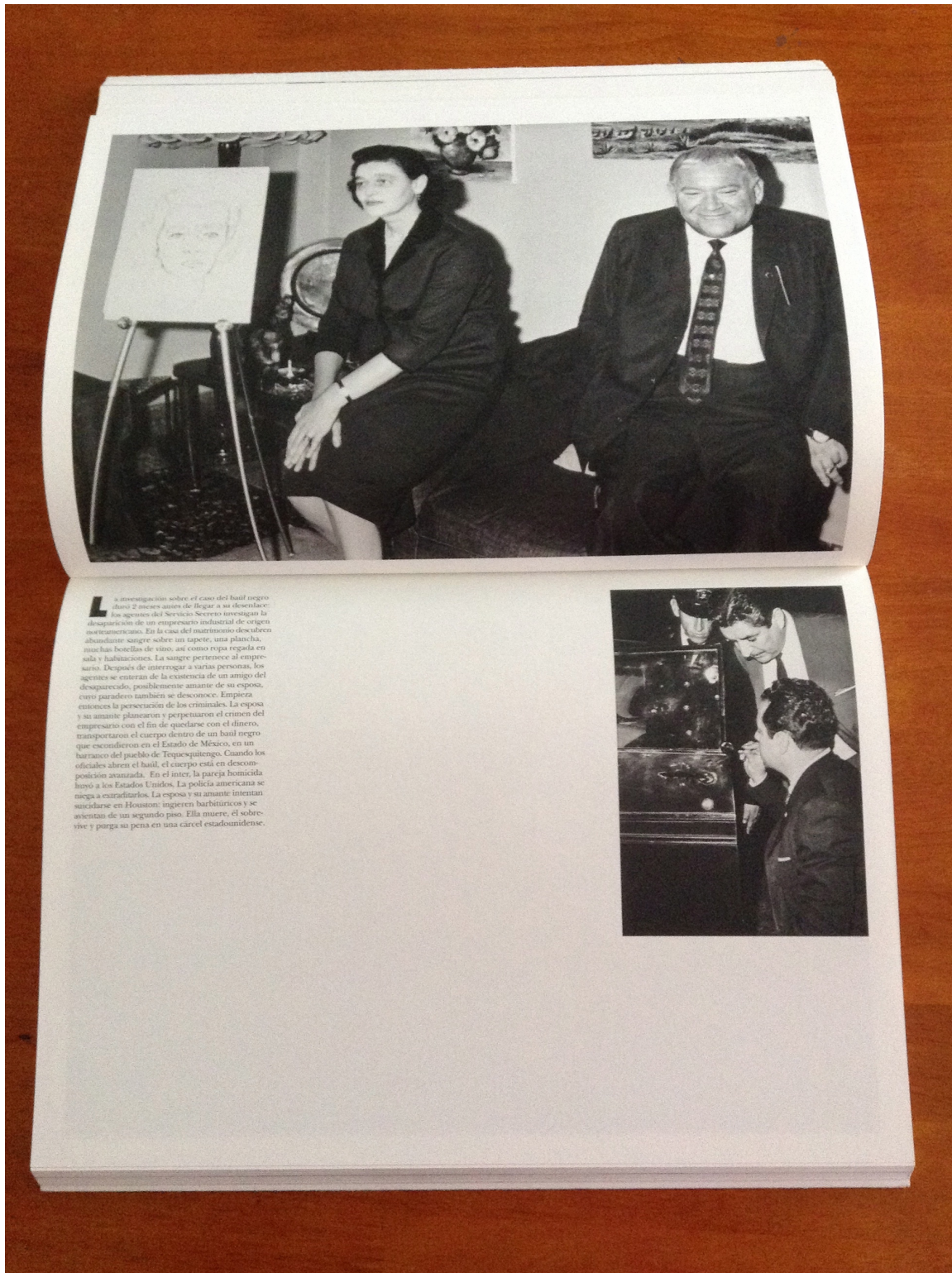


Aspecto de la doble página 8 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

Lámina 18



Aspecto de la doble página 9 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

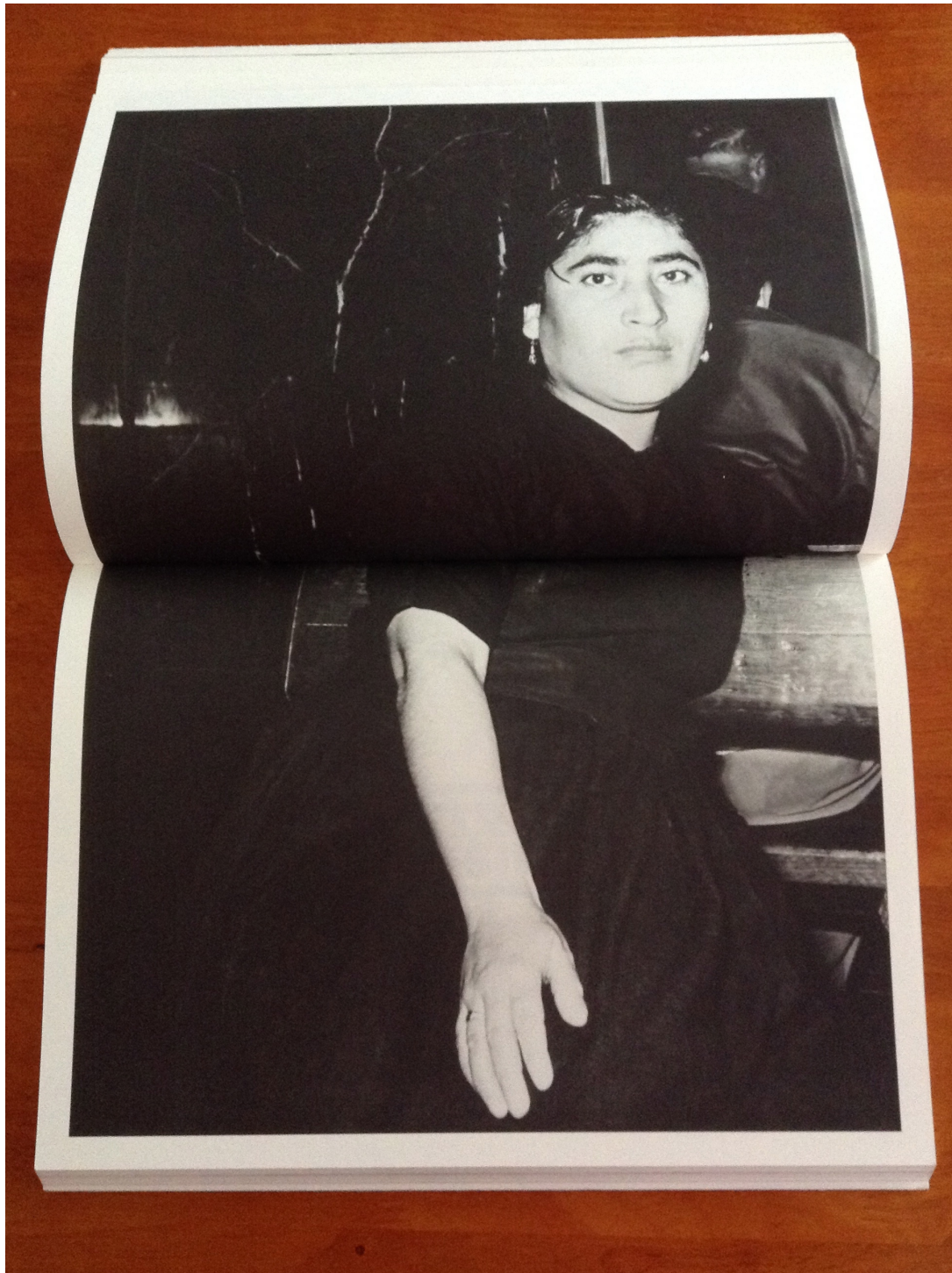


**L**a investigación sobre el caso del baúl negro duró 2 meses antes de llegar a su desenlace: los agentes del Servicio Secreto investigaron la desaparición de un empresario industrial de origen norteamericano. En la casa del matrimonio descubrieron abundante sangre sobre un tapete, una plancha, muchas botellas de vino así como ropa regada en sala y habitaciones. La sangre pertenece al empresario. Después de interrogar a varias personas, los agentes se enteran de la existencia de un amigo del desaparecido, posiblemente amante de su esposa, cuyo paradero también se desconoce. Empieza entonces la persecución de los criminales. La esposa y su amante planearon y perpetraron el crimen del empresario con el fin de quedarse con el dinero, transportaron el cuerpo dentro de un baúl negro que escondieron en el Estado de México, en un barranco del pueblo de Tepequihengo. Cuando los oficiales abren el baúl, el cuerpo está en descomposición avanzada. En el inter, la pareja homicida huyó a los Estados Unidos. La policía americana se nega a extraditarlos. La esposa y su amante intentan suicidarse en Houston; ingieren barbitúricos y se arañan de un segundo piso. Ella muere, él sobrevive y purga su pena en una cárcel estadounidense.



Aspecto de la doble página 10 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

Lámina 20



Aspecto de la doble página 11 del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

**NUESTRA EDICION DOMINICAL  
SIGUE COSTANDO \$ 1.50**



El agente de la Policía Judicial del Distrito Federal inspecciona la alfombra del departamento de Liliana Belardi y Charles Taylor, que aparece semidestrozada. Se cree que dicha alfombra se manchó con la sangre de Fernando Luis Lagarde y que sus verdugos le prendieron fuego para borrar huellas del crimen.

er,  
tez,  
sus  
les,  
la  
as-  
vió

bre  
es-  
en  
con

el mismo nombre y eso ha provocado mayor confusión. La Policía Judicial afirma que se trata de Charles Huber Taylor; el Servicio Secreto obtuvo datos de tres individuos con ese nombre y presuntamente en el homicidio hayan ido a arrojar la petaca con las prendas hasta un riachuelo que está a 130 kilómetros de la ciudad de México.

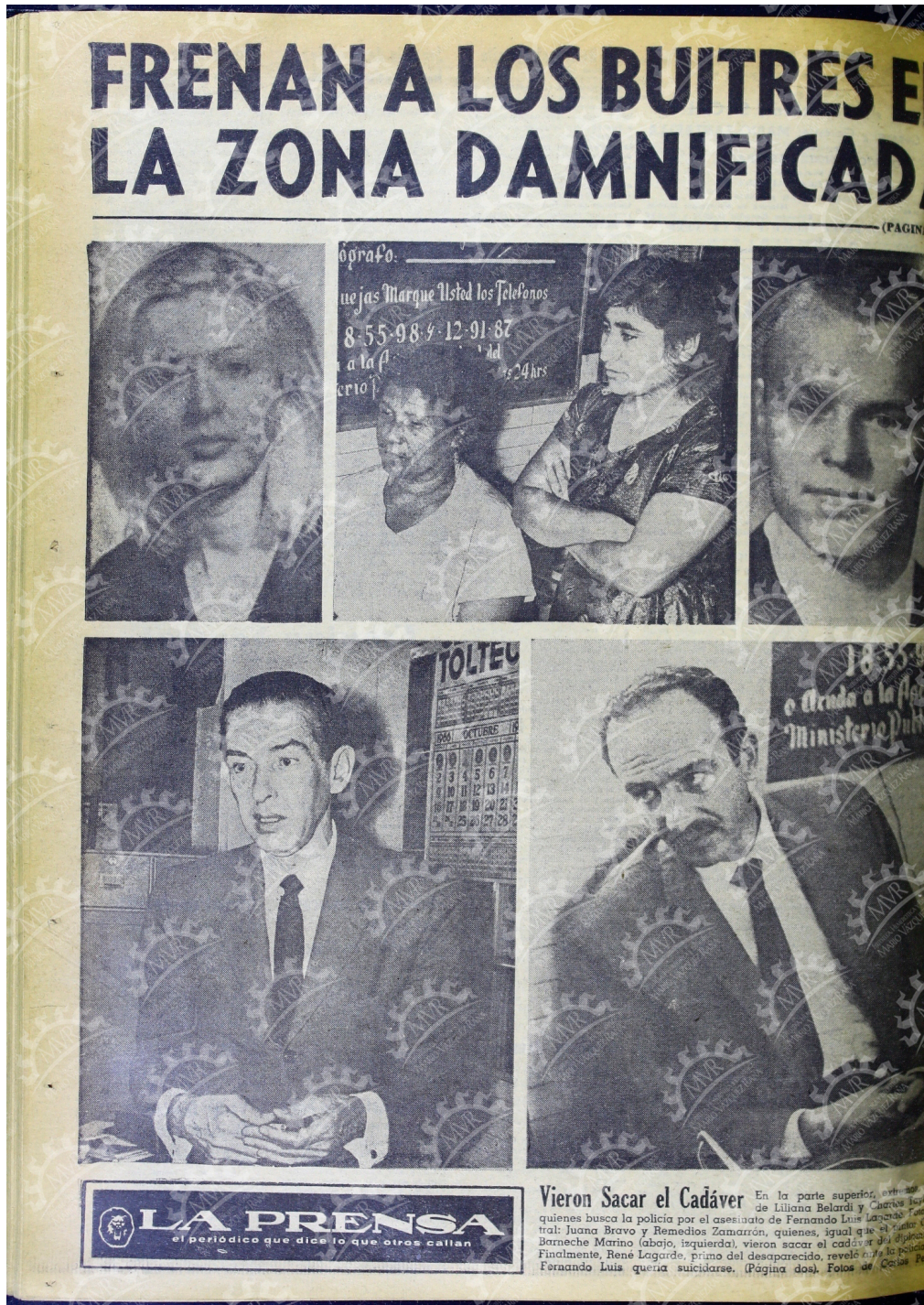
Al comprobarse que quienes arrojaron la petaca en Barranca

**QUE HUYERON HA  
ESTADOS UNIDO**

Aun cuando no existe prueba plena, la policía cree que Liliana Belardi y Charles Taylor

Fragmento de la página 12 de la edición del 18 de octubre de 1966 del diario La Prensa  
Año 1966, Archivo de La Prensa

Biblioteca, Hemeroteca y Fototeca Mario Vázquez Raña, México, D.F.



Página 44 (contraportada) de la edición del 18 de octubre de 1966 del diario La Prensa  
Tomo 1966, Archivo de La Prensa  
Biblioteca, Hemeroteca y Fototeca Mario Vázquez Raña, México, D.F.

LÁMINA 23



Fragmento de la página 19 de la edición del 19 de octubre de 1966 del diario La Prensa  
Tomo1966, Archivo de La Prensa  
Biblioteca, Hemeroteca y Fototeca Mario Vázquez Raña, México, D.F.

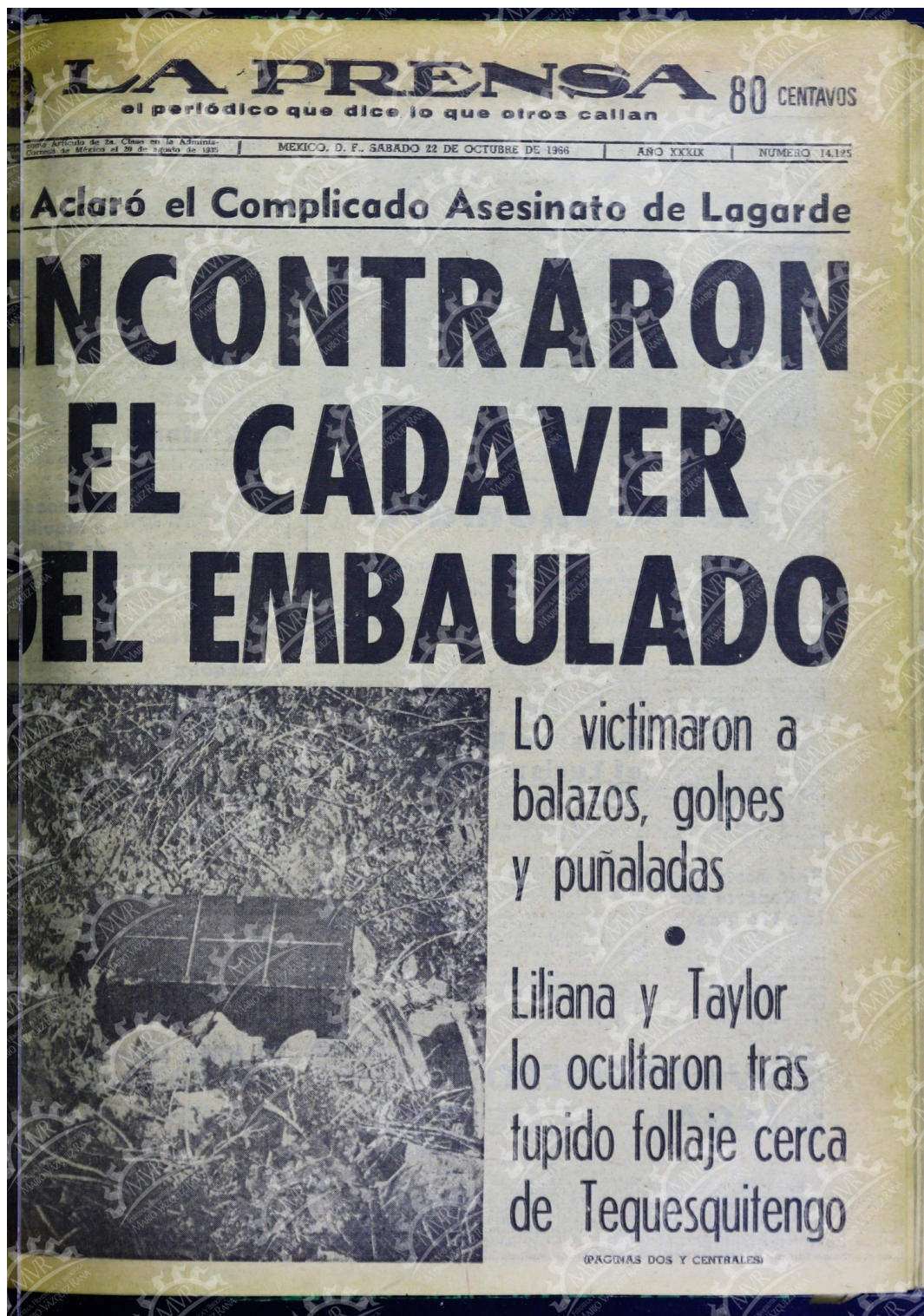


Página 44 (contraportada) de la edición del 19 de octubre de 1966 del diario La Prensa  
Tomo1966, Archivo de La Prensa  
Biblioteca, Hemeroteca y Fototeca Mario Vázquez Raña, México, D.F.

LÁMINA 24



Fragmento de la página 37 de la edición del 20 de octubre de 1966 del diario La Prensa  
Tomo 1966, Archivo de La Prensa  
Biblioteca, Hemeroteca y Fototeca Mario Vázquez Raña, México, D.F.



Página 1 (portada) de la edición del 22 de octubre de 1966 del diario La Prensa  
Tomo 1966, Archivo de La Prensa  
Biblioteca, Hemeroteca y Fototeca Mario Vázquez Raña, México, D.F.



Fragmento de la página p.2 de la edición del 22 de octubre de 1966 del diario La Prensa  
Tomo1966, Archivo de La Prensa  
Biblioteca, Hemeroteca y Fototeca Mario Vázquez Raña, México, D.F.

## LÁMINA 27



Parte de la colección de fotografías que Enrique Metinides conserva en su archivo personal sobre el caso Lagarde.

Archivo privado de Enrique Metinides

[Nótese la presencia de las fotografías N y Ñ perteneciente a la serie "El baúl negro" tal y como fue publicada en el libro *Series*, y debajo, una tercera fotografía, inédita, en donde aparece la ubicación original del baúl al ser descubierto por la policía]

Fotografía de Fernanda Melchor

Febrero 2014

LÁMINA 28



José Guadalupe Posada, *Descubrimiento de dos cadáveres*, h. 1890.

Grabado, buril sobre aleación de plomo

Fuente: *Posada's Popular Mexican Prints*, p. 47.

# LUCHA AL ALCOHOLISMO

## Censura el Senado la propaganda de radio y TV

(PÁGINA 57)



**LA PRENSA**  
el periódico que dice lo que otros callan

**ESTE ES EL BAUL** Tal como aparece fue encontrado con el cadáver de Lagarde, en la Barro del Barco, a 300 metros del lago de Tequesquitengo (ver primera p. En esta plana, en primer término, el baul abierto. Abajo, a la izquierda, el licenciado Prado Reséndiz observa el cadáver del diplomático sinado por Charles H. Taylor y Liliana Belardi. (Información y fotografías en las páginas dos y centrales). Fotos de Enrique Méndez.

Página 57 (contraportada) de la edición del 22 de octubre de 1966 del diario La Prensa  
Tomo 1966, Archivo de La Prensa  
Biblioteca, Hemeroteca y Fototeca Mario Vázquez Raña, México, D.F.



Página 48 (contraportada) de la edición del 17 de octubre de 1966 del diario La Prensa  
Tomo 1966, Archivo de La Prensa  
Biblioteca, Hemeroteca y Fototeca Mario Vázquez Raña, México, D.F.



Aspecto de la guarda anterior del libro Series (Metinides, 2011)  
Fotografía de Fernanda Melchor  
Marzo 2014

LÁMINA 32



Enrique Metinides, *Tragedia 81* [también conocida como Adela Lagorreta Rivas atropellada por un Datsun], 1979

101 Tragedies, p. 148-149.

## LÁMINA 33



Imagen tomada de la página 52 (contraportada) de la edición del 30 de abril de 1979 del diario La Prensa Tomo 1979, Archivo de La Prensa Biblioteca, Hemeroteca y Fototeca Mario Vázquez Raña, México, D.F.