



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA
UNIDAD XOCHIMILCO

MAESTRÍA EN CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO

**FOTO REPORTAJES DE ENRIQUE METINIDES:
DOS MODELOS DE ANÁLISIS.**

Por Alejandra Hernández Maquívar

DIRECTORA DE INVESTIGACIÓN
Dra. Catalina Inés Mandoki Winkler

Ciudad de México, Febrero 11 de 2020.

Alumna: Hernández Maquívar Alejandra

Foto reportajes de Enrique Metinides: dos modelos de análisis.

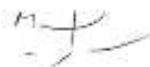
Resumen

Todos los días los periódicos de nota roja lastiman ciertas sensibilidades de quienes observan sus portadas, con fotografías burdas y titulares que más que informar, se burlan de los hechos. A diferencia de las imágenes actuales, carentes de narrativa y genéricas, el trabajo fotográfico de Enrique Metinides se distingue por sus imágenes de calidad, que informan de manera más profunda sobre el suceso y que captura su particularidad. Metinides es un fotógrafo mexicano que cubrió la nota roja por 50 años, de 1945 a 1995, y publicó su trabajo en el periódico La Prensa. Si bien se contrasta la fotografía de Metinides de la fotografía actual de nota roja, no se trata de un estudio comparativo. La investigación pretende responder ¿cómo pueden hacerse fotografías de calidad con una temática tan delicada como es la nota roja?

Para responder la interrogante se analizaron a profundidad 3 fotografías de Metinides. Los instrumentos de análisis fueron el modelo octádico de Mandoki y las dimensiones de la semiosis de Morris. Se parte de una estética que reconoce que somos afectados sensiblemente, no solo por el arte, sino por una diversidad de objetos cotidianos, y de los cuales construimos significados. Por esto se hace un análisis semio-estético. El estudio también contempla que las condiciones sociales para la producción de Metinides eran otras, pues él no afrontó las muertes del crimen organizado. Esta investigación tiene como fin último convertirse en una herramienta de análisis que contribuya en los procesos de enseñanza de la fotografía.

Palabras clave

Fotografía, nota roja, Enrique Metinides, semiótica, estética.



Dra. Catalina Inés Mandoki Winkler

Directora de investigación

Índice

1. Introducción.....	5
1.1 Planteamiento	5
1.2 Justificación.....	5
1.3 Hipótesis.....	6
1.4 Objetivo general.....	6
1.5 Objetivos particulares	6
2. Marco histórico.....	7
2.1 Metinides: vocación y oficio	7
2.2 La censura en la prensa de 1940 a 1970.....	10
2.3 Narcotráfico y fotografía de nota roja actual	15
3. Marco teórico	17
3.1 Prosaica: estética cotidiana	17
3.1.1 Dimensión estética.....	19
3.1.2 Ejes de la dramática y retórica	19
3.2 Los componentes de la semiótica	21
4. Marco metodológico	22
4.1 Instrumentos de análisis.....	23
4.1.1 Modelo octádico (LASE-PCEF) de Mandoki	23
4.1.2 Dimensiones de la semiosis de Morris	24
4.2 Corpus de la investigación	28
5. Análisis.....	30
5.1 Análisis de la fotografía: “Criminales: Ésta es su obra”.....	30
5.1.1 Dimensión semiótica.....	31
5.1.2 Dimensión estética.....	32
5.2 Análisis de la fotografía: “Mujer descubre el cadáver de su marido asesinado.”	36
5.2.1 Dimensión semiótica.....	36
5.2.2 Dimensión estética.....	37
5.3 Análisis de la fotografía: “Sorprendida por la muerte” (Adela Legarreta)	42
5.3.1 Dimensión semiótica.....	43

5.3.2 Dimensión estética.....	45
6. Conclusiones	51
6.1 Estética y diseño.....	51
6.2 Metinides versus la fotografía de nota roja actual	51
6.3 Los instrumentos de análisis.....	53
6.4 Enseñanza e imágenes de calidad.....	55
6.5 Limitaciones	56
7. Bibliografía	57

Foto reportajes de Enrique Metinides: Tres modelos de análisis.

1. Introducción

1.1 Planteamiento

Enrique Metinides es un fotógrafo mexicano que cubrió la nota roja durante cincuenta años de 1945 a 1995 y publicó su material principalmente en el periódico La Prensa. Su obra fotográfica ha sido expuesta en galerías y museos en el extranjero como Francia, Londres y Nueva York. El trabajo de Metinides claramente se contrapone a las portadas actuales de La Prensa, a tal grado que incluso ha llegado a ser considerada como arte. Esto plantea un cuestionamiento: ¿qué hace diferente la obra de Metinides de las fotografías actuales de nota roja? A priori se responderá que el encuadre es la diferencia fundamental.

Se entiende por encuadre al acto de “limitar un campo a partir de un ángulo de filmación.” (Villain, 1997: 17). Las fotografías actuales de portada de La Prensa cierran el encuadre, acercándose lo más posible al cuerpo muerto y su sangre. Metinides por el contrario abría el encuadre, e incluía así referentes contextuales: las calles, los *mirones*, la hora del día, la época del año, etc. Esto coloca el cuerpo del sujeto en relación con el entorno material y social, y muestra la conmoción que causa en los espectadores, visible en su expresión facial y su gestualidad. Sin embargo, es muy probable que éste encuadramiento solo sea el rasgo más evidente del fotógrafo. Encontrar lo que caracteriza a las fotografías de Metinides es tratar de responder ¿cómo es una fotografía de nota roja que respeta la sensibilidad de las personas? Cómo se construye una buena fotografía.

1.2 Justificación

Ver por primera vez las fotografías de Metinides puede resultar una sorpresa. Estamos acostumbrados a observar cierto tipo de imágenes en las portadas de los periódicos sensacionalistas y la obra de este fotógrafo, que está

bien hecha, es opuesta a lo que ahora se publica. El fotógrafo Pedro Valtierra afirma en un documental respecto a las fotografías de Metinides: “encuadra muy bien, hace composiciones correctas que tienen mucha información, es un hombre que cuida mucho cada disparo, cada encuadre.” (Lippert, 2012)

Pero esta calidad de las fotografías de Metinides genera una contradicción con su temática trágica, que podría considerarse *fea*; cuando “la belleza de la obra de arte no se ve afectada por el contenido feo de la representación, siempre y cuando la reproducción esté bien hecha” (Estrada, 1988: 693). Percibía cierta contradicción entre la muerte y algo más, a lo que de momento le di el nombre de belleza, pero que presentía ya como un término impreciso. Si es posible construir fotografías de calidad incluso con temáticas difíciles como la muerte trágica, entonces es posible analizar dichas imágenes para comprender su funcionamiento y aplicar este conocimiento en el proceso de enseñanza de la fotografía.

1.3 Hipótesis

Los objetos de diseño insertos en lo cotidiano afectan estéticamente al ser humano. A través del análisis semiótico y estético de la obra de Metinides se puede comprender las cualidades y funcionamiento de su obra y aplicar este conocimiento para la enseñanza de la fotografía.

1.4 Objetivo general

Hacer un análisis semiótico y estético de algunas fotografías de Enrique Metinides, con el fin de identificar los principios que las caracterizan y cómo se pueden aplicar para producir otras imágenes de calidad.

1.5 Objetivos particulares

- Seleccionar una muestra representativa del trabajo del fotógrafo.
- Según los elementos aparecen en cada fotografía, clasificarlas en grupos.
- Elegir un método de análisis y de ser necesario, adecuarlo para que pueda aplicarse a la imagen fotográfica.
- Analizar las fotografías y sistematizar los resultados.
- Formular conclusiones derivadas de la información obtenida.

2. Marco histórico

2.1 Metinides: vocación y oficio

Jarambalos Enrique Metinides Tsironides nace en 1934 en una familia de ascendencia griega que se autoexilia “cuando estalló la guerra con los turcos en 1919” (Metinides, 2012: 11) y llega a México en 1920. Viven primero en Guadalajara y después en el Distrito Federal, donde su padre se encarga de una tienda en el centro, la Bolería Regis a un costado por supuesto del hotel Regis, del que después Metinides inmortalizaría una fotografía del sismo de 1985. “A los diez años, su padre le regaló su primera cámara, una Brownie, con varios rollos de película procedentes de la tienda que acababa de cerrar.” (Metinides, 2012: 11) La Brownie era una cámara que Kodak lanzó en 1900 de precio accesible y fácil manejo.

Enrique podía entrar gratis al cine Roxie, (ubicado en la esquina de San Cosme y Pino) propiedad de su hermana y como era aficionado a las películas de gánsteres ahí fotografió los choques de la pantalla. Al ver películas el pequeño Metinides se impresionó por las historias y fue aprendiendo el efecto que un encuadre abierto o que la expresividad del rostro humano tienen para contar una historia. El propio fotógrafo lo relata:

“Recuerdo una escena de una película de Al Capone en la que él amenaza con volar un bar; por la noche vuelve y prende fuego al lugar [...] El director muestra la expresión de las caras de los curiosos iluminadas por las llamas. Recuerdo muy bien esta manera de reflejar un drama. Realmente me impresionó. [...] Entonces empecé a aplicar ésta técnica a mis fotografías. Siempre que me era posible, incluía tanto a los espectadores como a los protagonistas. Me ayudó a relatar mis historias, ya que suponía fotografiar tanto escenario como el accidente.”
(Metinides, 2012:12)

Metinides intenta replicar lo que ve en las películas de acción a través de sus primeras fotografías; haría tomas a autos reales chocados y almacenados en depósitos. Posteriormente los empleados de la delegación séptima en Santa María

la Ribera que acostumbraban comer en el restaurante Olimpia (propiedad de los papás de Metinides) ubicado en San Cosme 54, ven las imágenes que el niño hace y se les ocurre invitarlo a tomar fotos en esa dependencia. Metinides toma fotografías de los detenidos en la delegación. Ahí tendría la experiencia de fotografiar a su primer cadáver. Se trataba de un hombre que fue degollado por el tren. El empleado de la delegación asignado al anfiteatro sostuvo la cabeza de los cabellos y se la mostró al niño, quien ya adulto narra su reacción “Salí corriendo hasta mi casa, luego regresé y ya le tomé la foto.” (Lippert, 2012)

Su fascinación por el cine constituye su primera referencia respecto a la clase de imágenes que Metinides quería hacer. El acceso a la delegación le permitirá acercarse a sucesos conflictivos reales de los cuales hacer fotos. Pero será un encuentro fortuito, en 1947, el que le permitirá convertir su pasatiempo en un trabajo, primero publicado y después económicamente remunerado. Un auto choca en la esquina de San Cosme y Altamirano y mientras Enrique tomaba fotografías del accidente con su Brownie, “llegó un fotógrafo llamado Antonio Velázquez, que ya murió, le apodaban ‘El Indio’. Entonces él me vio tomando fotos y me dijo que si me gustaba tomar fotografías [...] veme a ver, yo soy del periódico La Prensa.” (Kelly, 2002)

Es así como Metinides empieza a aprender junto a Velázquez como hacer fotos de nota roja para La Prensa; lo acompaña a Lecumberri, la morgue, hospitales, delegaciones, etc. No sólo aprende de él por un año y medio, sino que además ‘El Indio’ consigue un permiso especial en la Cruz Roja para que Metinides, de tan sólo 12 años salga junto con la ambulancia y pueda llegar rápidamente a fotografiar los accidentes. Es entonces cuando paramédicos, policías y bomberos le empiezan a llamar ‘El Niño, quien a pesar de su corta edad es incluso capacitado como socorrista.

Debido a esta rapidez para llegar al lugar de los hechos “sus fotografías empezaron a publicarse en La Prensa y luego en otros medios, pero no le pagaban” (Nájar, 2016) Lo que no fue un problema, pues la situación económica despreocupada de la familia de Metinides le permitió hacer fotos sin la necesidad

de cobrarlas. A Metinides sólo le importaba que su nombre apareciera en La Prensa para poder presumirlo con sus compañeros de la escuela. En 1960 cuando el periodista de La Prensa Manuel Buendía toma el cargo como director del periódico, contrata a Metinides como fotógrafo oficial; aunque al inicio le pagaran sólo por fotografía publicada “veinticinco pesos por portada, primera plana y última plana; y quince pesos por fotografía de interiores.” (Kelly, 2002) Metinides hacia tantas fotografías que aún así ganaba más que los fotógrafos de planta.

La Prensa no es el único medio impreso en el que publicará Metinides. Probablemente inspirado en el discreto semanario *Magazine de Policía* de Excélsior vigente de 1930 a 1969, Antonio Velázquez crea “en la década de 1960, la revista Alarma! (que) adquiere con rapidez un público e incluso se procura una “estética” al darle rienda suelta al amarillismo, al moralismo que no se toma en serio, a los linchamientos de la homofobia” (Monsiváis, [1994] 2010: 42). Hay incluso un habla institucional en la revista Alarma!, “sus titulares se vuelven celebres: “Violóla, matóla, enterróla” o “El mujercito quiso pedir perdón pero ya estaba muerto.” (Monsiváis, [1994] 2010: 42). Esta forma de enunciar parece llevar la tragedia al terreno de la burla.

El trabajo de Metinides continua sin sobresaltos por poco más de treinta años, pero “en 1992 el diario (La Prensa) fue vendido a una sociedad anónima que, se supo después, encabeza Mario Vázquez Raña.” (Rodríguez, [2007] 2013: 173) OEM hará fuertes recortes de personal y Metinides, quien trabajó de forma continua por cincuenta años, (trece años sin paga y, treinta y siete años con paga) fue despedido en 1997. El reconocimiento para Metinides llegará en el año 2000 con el libro *El teatro de los hechos*, compilación de su trabajo dirigida por Alfonso Morales; que desencadenará una euforia por la obra del fotógrafo mexicano.

Monsiváis observa dos características fundamentales en las publicaciones sensacionalistas: la pobreza y la sangre. “Desde la década de 1920 los sectores ilustrados o semi ilustrados condenan las publicaciones de nota roja [...] por sus consumidores más notorios, los pobres, a quienes suponen complacidos en su degradación”. (Monsiváis, [1994] 2010: 40). La nota roja parece ser principalmente

una lectura para pobres. A pesar de este estigma alrededor de un puesto de revistas suele haber al menos una persona observando: “¿Quién murió con gesto más horrendo? ¿Quién sufrió peor [...]?” (Monsiváis, [1994] 2010: 40) Metinides respondió de la manera más respetuosa posible no sólo a través de sus imágenes, sino creando incluso las claves radiofónicas usadas por los servicios de emergencia, para evitar que familiares, en el lugar de la tragedia, escucharan abruptamente información de las víctimas.

2.2 La censura en la prensa de 1940 a 1970

El estilo de Metinides no puede atribuirse exclusivamente a su talento. Hay otros factores que delimitaron sus fotografías. Su trabajo se desarrolló dentro de un contexto histórico específico que revisaremos para discernir qué tan determinante pudo ser. Metinides procede de una familia de inmigrantes griegos que se asientan en México a principios del siglo XX. El fotógrafo nace en 1934 y empieza su acercamiento con la fotografía en 1945. Aunque será para la década de los años cincuenta que su trabajo empieza a ser más prolífico y para los años sesenta cuando su producción se consolida, por lo que se hace énfasis en esa década.

Es conocido que la década de los sesenta en México fue un periodo de agitación social. Para entender la razón debemos comprender cómo era México gobernado por el PRI y cuál fue el surgimiento de este partido. Aunque la Revolución termina con el Porfiriato (periodo modernizador de economía creciente y desigualdad social), no significó una mejora real para las clases sociales más bajas. El México posrevolucionario permanece en la inercia de la violencia y el caos debido a las disputas entre caudillos por asumir el poder. Se necesitan un órgano único en que sea posible designar al presidente de manera sistemática.

En 1929 Plutarco Elías Calles funda el Partido Nacional Revolucionario (PNR), que en 1938 cambiará a Partido de la Revolución Mexicana (PRM) para terminar en 1946 como el Partido Revolucionario Institucional (PRI). En 1988 el PRI sufre su mayor fragmentación cuando Cárdenas, al cuestionar la falta de claridad en las normas para la designación de Carlos Salinas de Gortari como el

candidato a la presidencia, se separa con Corriente Democrática, antecedente del PRD. El PRI será el partido gobernante por setenta años continuos, de 1930 hasta 2000 con la llegada de Vicente Fox del PAN a la presidencia.

En el PRI la selección del próximo candidato a la presidencia era una decisión del presidente en turno; se conocía como el *dedazo* “costumbre política mexicana [...] consiste en que alguien elige discrecionalmente, a dedo, por encima de asambleas o elecciones internas, a los candidatos de un partido, en particular a los candidatos presidenciales.” (Aguilar H, 2017) Cuando el nombre del candidato era dado a conocer, se conocía como el *destape* y durante varias décadas el destapado solía ser el secretario de Gobernación.

El PRI tuvo una estructura altamente jerarquizada en la que el partido estaba sobre los individuos. Todos acatan, les guste o no, las decisiones del partido. Además procuró a toda costa su permanencia en el poder. Para ello utilizó toda clase de medios: control social, corrupción, fraude electoral, amenaza, e incluso violencia física, tortura, desapariciones (Jesús Piedra Ibarra) y muertes. Por lo que “alinearse” será el valor primordial. Se cree que la desobediencia podía significar hasta perder la vida, como ocurrió con Luis Donaldo Colosio.

El delito de disolución social era difundir ideas “que afecten el reposo público o la soberanía del Estado mexicano. Se afecta el reposo público, cuando los actos de disolución social [...] tienden a producir rebelión, tumulto, sedición o escándalos”. (Encinas, 2015) Como expresar ideas que causaran la movilización de individuos en contra del gobierno era delito, el movimiento del 68 fue apagado con toda la violencia legitimada del Estado. En un contexto donde la libertad de pensamiento era peligrosa, el papel de los medios de comunicación fue fundamental. Si un medio quería permanecer publicando, más le valía apegarse a las versiones oficiales, o de lo contrario ser eliminado, tal es el caso de Julio Scherer en Excélsior. Aunque muchas veces no fue necesaria la coacción ya que “el proyecto ideológico del gobierno coincidía con el de los empresarios de los medios” (Rodríguez, [2007] 2013: 23).

Además del elemento político está el factor económico. A consecuencia de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) los países más poderosos e industrializados disminuyeron su producción y limitaron sus importaciones. Por lo que México dejó de comprar productos importados y consumir lo producido en el país. Esta estrategia económica denominada “sustitución de importaciones” elevó el PIB de menos del 3 por ciento al de 7.3 por ciento (Pérez, 2002: 257) y provocó de 1940 a 1970 un periodo de desarrollo estabilizador conocido como el “milagro mexicano”. El consumo nacional mantuvo la circulación de capital al interior del país beneficiando a los mercados nacionales. Y aunque la imagen de un México prospero se convirtió en un capital muy valioso para el PRI, la desigualdad y la represión continuaban. Miguel Ángel Granados Chapa considera que en este contexto la función de la prensa era “fingir que México vivía en el mejor de los mundos posibles” (Rodríguez, [2007] 2013: 15)

Cuando México logró ser la sede para las Olimpiadas de 1968, el máximo evento deportivo a nivel mundial sería el escaparate perfecto para venderle al resto del mundo la imagen del país exitoso que en sólo tres décadas logró prosperar económicamente. Pero “el 2 de octubre acaba con el sueño desarrollista y la imagen milagrosa del país. El sistema está en crisis moral y generacional. El PRI pierde la legitimidad revolucionaria.” (Pérez, 2002: 265) Ante un movimiento en contra del sistema totalitario el gobierno responde asesinando estudiantes. Este golpe al país opacó los logros en infraestructura, identidad grafica e innovación cultural de las Olimpiadas de México y marcó al 68 como el año de la matanza de Tlatelolco. Se dice que los jóvenes que no murieron el 2 de octubre participaron diez días después en celebraciones alternas de la Olimpiada “como el enorme mosaico que se desplegó en el Zócalo capitalino con una imagen donde se mostraba, en toda su dimensión, la palabra Paz.” (Sánchez, L 2015)

A propósito de la apertura al público en general del Archivo General de la Nación al inicio del sexenio de Fox, el periodista Jacinto Rodríguez reconstruye la relación del poder y la prensa a través de documentos hallados entre de 2000 a 2006. Publica sus hallazgos en *La otra guerra secreta: los archivos prohibidos de*

la prensa y el poder. “Una democracia como la mexicana puede obtener niveles de control popular equivalentes a los que lograría por la violencia y el terror, una dictadura que solamente pudiera ofrecer a la ciudadanía espejismos y abstracciones” (Rodríguez, [2007] 2013: 35) afirma un texto encontrado en una caja que contenía documentos de la secretaria particular de Luis Echeverría, cuando él estaba a cargo de Gobernación con Díaz Ordaz en la presidencia.

Dicho documento reconoce el efecto que la propaganda debe tener en la vida cotidiana de los individuos, así como la necesidad de adaptar el lenguaje a grupos sociales con cultura y sensibilidades diferentes. “Los mensajes que se dirigen a estos grupos (de elevada incultura) deben ser gráficos, dramatizados” y reserva “todas las formas de la palabra escrita para los mejor dotados.” (Rodríguez, [2007] 2013: 45). Pondera también la eficacia de lo que se ve y se oye, sobre lo que se lee y afirma “lo que se «fotografía» se acepta generalmente como verdadero”. (Rodríguez, [2007] 2013: 43) La fotografía como herramienta eficaz para construir la historia oficial.

El énfasis a lo gráfico y dramatizado para las clases de “elevada incultura” así como la asociación de la fotografía con lo verdadero, toman una nueva dimensión al considerar la estrecha imposición del gobierno sobre los medios de comunicación y en particular con los medios impresos. El periódico La Prensa tuvo “una de las relaciones más intensas no sólo en cuanto a la disposición directiva sino, sobre todo, en la disposición de las páginas del diario. Sería uno de los voceros más eficaces del poder.” (Rodríguez, [2007] 2013: 149).

La razón principal para tener en La Prensa a uno de los principales aliados en los medios era su *perfil amarillista* y debido a esto su “influencia directa en un amplio sector de la población”. (Rodríguez, [2007] 2013: 149) En agosto de 1966 mientras que Excélsior y El Universal apenas superaban 20 mil ejemplares por día; La Prensa llegaba a 70 mil ejemplares diarios. (Rodríguez, [2007] 2013: 149). La Prensa fue así el periódico con mayor tiraje, y el más leído en un grupo social susceptible a ser fácilmente influenciado por el gobierno.

En un estudio presentado a Echeverría sobre el perfil del lector de La Prensa se afirma “«No debe olvidarse que su público se encuentra entre los sectores más humildes y menos preparados y que, naturalmente, son más fácilmente influenciados a una determinada corriente de opinión»” (Rodríguez, [2007] 2013: 150). El gobierno incluso publicó de manera velada una columna en las páginas de La Prensa: «Política en las Rocas» que después sería «Granero Político», en las que no se asumía como el emisor, pero donde sí asumía una clara postura contra todos sus detractores.

La censura es parte del entorno que configurará la obra del fotógrafo; que recuerda como en 1973 el director de La Prensa le dijo: “Enrique, como tú eres el encargado de todo esto de la nota policiaca, no queremos una sola foto de cadáveres, heridos y sangre porque el diario ya es a color. ¡A ver cómo le haces! Si ves heridos que tengan sangre, no tomes nada.” (Newsweek, 2016). Metinides empezará a buscar el mejor ángulo para evitar la sangre del sujeto, aunque algunas veces sin éxito. (*figura 1*)



Figura 1. Un hombre resbaló y se fracturó el cráneo contra el pavimento, Metinides E. 1978, fotografía, 101 Tragedias de Enrique Metinides.

En la década de los sesenta la cantidad limitada de medios de comunicación propagaría igualmente una cantidad limitada de imágenes. Por lo que no había una saturación visual como ahora y tampoco la necesidad de impactar a través de la imagen sin importar cómo. Habría un estilo predominante en la época con contenido posrevolucionario, costumbrista y nacionalista, con la capacidad de permear tangencialmente a la fotografía de nota roja.

2.3 Narcotráfico y fotografía de nota roja actual

Cuando Metinides atraviesa por su periodo más prolífico el crimen organizado y el narcotráfico eran realidades que apenas germinaban en el país. Buena parte de su estilo amable es posible porque en su tiempo no aparecían cuerpos fragmentados con narco leyendas. La realidad ha cambiado y las fotografías que se hacen retratando esa realidad inevitablemente han cambiado. Además del narcotráfico se debe sumar una política de estado denominada “La guerra contra el narco” encabezada por el entonces presidente de la república Felipe Calderón (2006 - 2012) Fenómeno mediatizado que será considerado como lo más característico de su gobierno. En el sexenio de Fox se contabilizaron 60 mil 162 víctimas de homicidio vinculadas al crimen organizado, mientras que a Calderón se atribuyen el doble de asesinatos: 121 mil 163 (Hope, A. 2016). A mayor cantidad de muertes violentas, mayor cantidad de imágenes violentas. Y esa saturación mediática parece incrementar nuestra tolerancia a la violencia real y simulada. Siendo esto el pretexto para exponer a los receptores a estímulos cada vez más crudos.

Para la prensa sensacionalista el incremento en las muertes violentas ha reducido el cuerpo humano a un receptáculo “lleno de órganos, piezas, pedazos, tejidos” pero olvida que “está organizado de manera sutil por una esencia que escapa a la vista.” (Pérez, 2016: 97) El manejo que ahora se hace a través de la imagen de las muertes violentas “desaparece la singularidad de los asesinatos y los asesinos, y la masificación del delito es, también, la deshumanización masiva.” (Monsiváis, [1994] 2010: 13)

Aunque la mayoría de las fotografías de Metinides son de accidentes cuando sus imágenes tienen como referentes actos violentos, estos son cometidos por sujetos y no por organizaciones criminales extendidas a lo largo de todo el país. Por lo que la naturaleza del crimen es diferente. Aclarado esto vayamos al análisis comparativo formal.

La figura 2 muestra la escena de un suicidio. Pero contextualiza el hecho al incluir en la toma a un policía que observa lo sucedido. También incluye elementos arquitectónicos como parte del barandal del edificio y en el fondo a la derecha se incluye la cúpula del Palacio de Bellas Artes. A diferencia de esto en la figura 3 el encuadre se cierra retratando el torso y la cabeza de los cuatro sujetos. Al centrarse sobre estos elementos no es posible obtener más información del suceso a partir de las imágenes. Es necesario remitirse al apoyo del texto para obtener la información faltante.

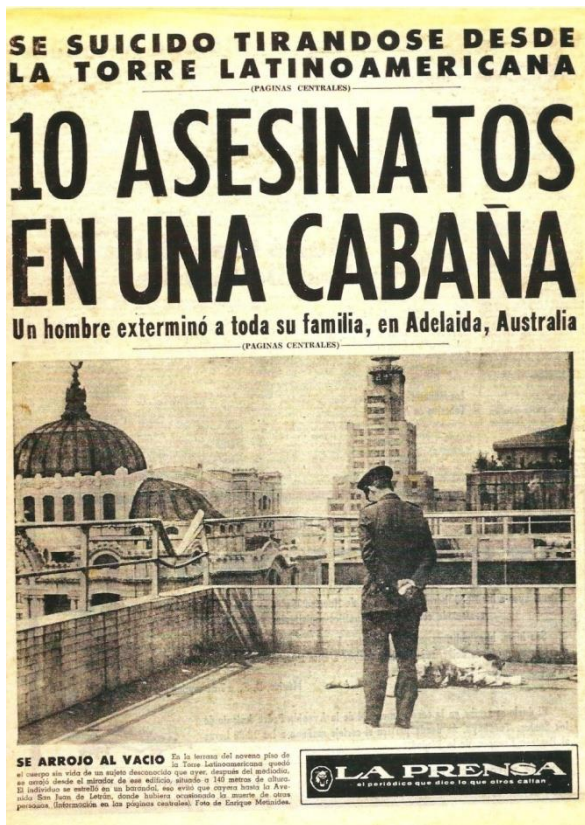


Figura 2. Un hombre se suicidó saltando desde la Torre Latinoamericana, Metinides E. 1971, fotografía, 101 Tragedias de Enrique Metinides.



Figura 3. “Llenan de plomo a 4 hombres”, 2010, fotografía, La Prensa http://kiosko.net/mx/2010-03-20/np/mx_laprensa.html

3. Marco teórico

Se suele asociar a la estética con el estudio de lo bello. La Real Academia Española en su diccionario, después de referir en el origen de la palabra a lo que se percibe por los sentidos y el conocimiento que de esto se deriva, termina definiendo la estética como la “disciplina que estudia la belleza.” (Real Academia Española, 2019). Pero no es extraño que esta noción aún permanezca, pues la historia de la estética confirma este mismo devenir.

Baumgarten acuña en 1735 el término “estética” y su merito es “haber intentado enmarcar lo *bello* dentro de los horizontes de lo sensible.” (Estrada, 1988: 22). Previo a Baumgarten, ya Platón se pregunta en su dialogo “Hippias Mayor” ¿qué es lo bello? Pero posterior a Baumgarten, serán varios los filósofos que continuarán por la línea de comprender la naturaleza de lo bello como el objeto de estudio de la estética. Con los pensadores ingleses del siglo XVIII Hume, Home y Burke, inicia un nuevo enfoque donde “la belleza no era ya la proporción y armonía de los objetos, sino más bien una relación del sujeto con dichos objetos” (Granja, 2011: 33).

Aunque será Kant quien se centre verdaderamente en las *facultades del espíritu* del hombre, el estudio de la estética se sigue centrando en lo bello, acaso en lo sublime para Burke y para Kant. Si bien, hay una evolución de una postura clásica de la belleza como elemento formal para los griegos, asociado a lo bueno en la época Medieval, pasando por enfoques que colocan la belleza ya no en el objeto sino como una cualidad atribuida por el sujeto; es notorio que el contenido de la estética sigue siendo la belleza y su concreción en la obra de arte. Pero hay otra perspectiva que encuentra en la estética un ámbito de análisis y comprensión de todos los fenómenos sensibles del hombre e incluso considera la sensibilidad de organismos no humanos.

3.1 Prosaica: estética cotidiana

El problema de considerar a la estética como el *estudio de la belleza*, es que deja fuera gran parte de fenómenos que nos afectan sensiblemente y que

pueden entenderse en el marco de “las características estéticas fundamentales: lo bello y lo feo, lo sublime y lo banal, lo trágico y lo cómico; además las innumerables categorías estéticas intermedias como lo magnifico, lo elegante, lo hermoso, lo bonito, lo gracioso; lo terrible, lo horrible, lo monstruoso y lo vil; lo chistoso, lo ridículo, etc.” (García, [2000] 2005: 147)

Excluir estas categorías del ámbito de la estética reduce significativamente su campo de estudio. En cambio, para Mandoki muchos problemas sociales graves tienen una relación directa con la estética, porque vulneran la sensibilidad de los sujetos. El ámbito de acción de los fenómenos estéticos va más allá de la belleza y del arte, Sobrepasa tanto estos límites que sus dominios permean la mayor parte de la vida del hombre, e incluso la del mundo animal, vegetal e incluso celular, como expone Mandoki en Prosaica II.

Para Mandoki la estética es el estudio de la condición de estesis, siendo ésta “la sensibilidad o condición de abertura o permeabilidad del sujeto al contexto en que está inmerso.” (Mandoki, 2006^b: 15) que encuentra como condición característica de todo ser vivo. Por esto divide a la estética en: Bio-estética y socio-estética. La primera estudiará los niveles de organización celulares, vegetales y animales. Mientras que la segunda abordará los fenómenos de índole social que a su vez se subdividen en: Poética y Prosaica, enfocados al estudio de la estética en las artes y a la vida cotidiana respectivamente.

Dentro de la socio-estética se tiene la Poética y Prosaica. La Poética hará referencia a la estética del arte (su producción y recepción), mientras que la Prosaica a “las prácticas de producción y recepción estética en la vida cotidiana.” (Mandoki, 2006^b: 20), o en términos más simples, como una teoría de sensibilidades sociales. Si la estesis es una condición de vital de *estar abierto al mundo*, esa abertura de los seres vivos implicará que todo intercambio de información, pueda ser además significativo. Y es en esta arista donde la estética se funde con la semiótica, en un intercambio comunicativo que relaciona al ser vivo con otros seres vivos y también con su entorno.

Para Kant el juicio estético “expresa sólo la conformidad personal del sujeto que atribuye belleza al objeto” (Estrada, 1988: 504), es decir, saca a la estética de esa práctica de catalogar objetos como poseedores de propiedades estéticas. Justo como haría Rosenkranz en su *Estética de lo feo* (1853) con una tipología de lo feo como la ausencia de forma, la incorrección, el desfiguramiento, lo repugnante, lo malo, lo diabólico, lo satánico, etc. (Rosenkranz, [1853] 1992) Semejante a este cambio del objeto al sujeto de la estética, está el nuevo enfoque que considera no sólo al arte, sino también a lo cotidiano como generador de fenómenos estéticos.

3.1.1 Dimensión estética

La prosaica examina la relación de un sujeto con otro sujeto, o con el medio ambiente para lo que precisa de recursos o energía, de forma tal que unos afectan a otros. Los intercambios estéticos son “los procesos de sustitución o conversión, equivalencia y continuidad en las relaciones que el sujeto establece consigo mismo, con los otros y con su entorno a través de enunciados que ponen en juego identidades individuales y grupales en términos de su valorización.” (Mandoki, 2006^b: 26). En este caso la mediación se da entre Metinides y sus receptores a través de sus fotografías.

Como el fin del intercambio estético es producir un acto de valoración, los seres humanos buscamos a través de la retórica las formas más persuasivas de provocar esos efectos sensibles. Mientras que en las acciones que ejecutamos se dejan ver nuestras actitudes, por lo que se denominan dramática. Para el modelo octádico la retórica comprende cuatro registros y la dramática cuatro modalidades, mediante los que se accede a la subjetividad del otro. Los acoplamientos son los cruces de los cuatro registros con las cuatro modalidades generando desde una *proxémica léxica* hasta una *fluxión escópica*. Para lo que sería necesario aprender el significado de cada término.

3.1.2 Ejes de la dramática y retórica

Dado que siempre existe una producción deliberada de efectos de valoración, suelen desarrollarse estrategias estéticas. La retórica sería la forma de

enunciar y en el modelo octádico le corresponde la coordenada horizontal. Sus cuatro registros son léxico, somático, acústico y escópico.

El registro léxico refiere a la palabra, en términos saussureanos el habla o desde Bajtín los diferentes tipos de discurso. Es decir, no se usan las mismas palabras para entablar una demanda que para hacer una carta de amor. El registro acústico refiere a las cualidades del sonido que traen consigo una carga semántica propia. Por ejemplo, el tono de la voz, que puede cambiar el sentido de las palabras al enunciar algo. El registro somático refiere al cuerpo y todos los subregistros que comprende: postural, háptico (modo de tocar), térmico, olfativo, ocular, hídrico, gestual (movimiento), facial (expresividad del rostro), volumen o talla. El registro escópico comprende todo lo espacial, visual y objetual. Implica el acto de mirar y el uso diferencial de las formas para producir significados. Abarca desde la caligrafía hasta el diseño urbano, pasando por la vestimenta, y en general todo lo que se puede observar.

Las modalidades de la dramática son la proxémica, cinética, enfática y fluxión. Para Mandoki la dramática es la puesta en acción de lo que se enuncia o el “acto y su despliegue de energía en la vida cotidiana hacia la producción de efectos sensibles.” (Mandoki, 2006^b: 47). La proxémica implica el uso del espacio entre los individuos, se puede acercar o alejar los objetos que están en relación. Aunque no se restringe al espacio (hay otras formas de poner distancia, por ejemplo mediante el lenguaje). La cinética se refiere al movimiento o a la falta de él, lo estático. La enfática significa que se pone el énfasis en alguna parte. Implica que hay un sintagma marcado y otros no. Y finalmente la fluxión: “los actos de retención o expulsión, de control o liberación, dilatación y contracción de energía, tiempo o materia en un intercambio social.” (Mandoki, 2006^b: 52) La fluxión puede ser centrífuga (expansiva) o centrípeta (contenida).

El enfoque de la estética cotidiana de Mandoki se nutre de tres autores: Mijail Bajtín, John Dewey y Johan Huizinga. Bajtín formula una prosa desde la cotidianidad de los actos de habla. Y aunque se centrará en el análisis en la novela (o de la poética) es justo a través del estudio de los géneros que

encontrará la enunciación estética de la vida cotidiana. Dewey aunque aborda la naturaleza del arte, parte de una experiencia cotidiana para entenderla y la caracteriza como “la interacción de la criatura viviente y las condiciones que la rodean” (Dewey, [1934] 2008: 41), esta afirmación muestra una gran semejanza con la definición de estética como la “condición del ser vivo que consiste en estar abierto al mundo.” (Mandoki, 2006^b: 15). Finalmente Huizinga plantea los juegos de la cultura, en su obra *Homo Ludens*, “reconoce la cualidad profundamente estética del juego a través de lo que llama “*absorption*” que no es otra cosa que aquí he designado como “prendamiento”. Encuentra presente el juego en todos los ámbitos sociales”. (Mandoki, 2006^a: 170). De manera semejante Prosaica aborda la construcción estética de la cultura como un proceso en donde el elemento de la estesis es imprescindible.

Pero además hay una clara relación entre la estética y la semiótica, por esto entiende a la Prosaica “como una “semio-estética” al ser un acercamiento que observa *la comunicación e intercambios sociales como fenómenos estéticos*. La Prosaica es un estudio estético de la semiosis”. (Mandoki, 2006^a: 99). Es por esto que en esta investigación se aplica un análisis estético y uno semiótico. Continuamos con el teórico que sienta unas bases muy claras para un estudio práctico de la semiótica, Charles Morris.

3.2 Los componentes de la semiótica

Para Morris la semiótica es una ciencia y un instrumento de las ciencias, en tanto que incluso las ciencias biológicas y físicas expresan su conocimiento a través de símbolos. Para este pragmatista el signo (al igual que para Peirce) se compone de tres elementos: vehículo sígnico, designatum e Interpretante, y los explica así: “lo que actúa como signo, aquello a lo que el signo alude y el efecto que produce en determinado intérprete” (Morris, [1971] 1994: 27). El vehículo sígnico sería lo que para Peirce es el representamen, el designatum sería el objeto y el interpretante equivaldría al representamen. (Aunque agrega como un posible cuarto elemento el intérprete, que es el organismo en quien tiene realización el interpretante). Resalta de esta relación de elementos el aspecto de la mediación:

“en la semiosis algo toma en consideración otro algo medianamente, es decir a través de un tercer algo.” (Morris, [1971] 1994: 28). Cuando algo funciona como signo a esto se denomina semiosis.

De los tres componentes del signo se pueden abstraer relaciones duales que se convierten en un objeto de estudio específico: las dimensiones sintáctica, semántica y pragmática. El componente que estudia la relación del signo consigo mismo, así como con otros signos será el sintáctico. El que aborda la relación del signo con los objetos que designa, será el componente semántico. Finalmente si la relación que se establece es entre el signo y sus intérpretes, se tiene el componente pragmático. Estas tres dimensiones de análisis “aluden a tres aspectos de un mismo y solo fenómeno” (Morris, [1971] 1994: 36). Para caracterizar el tipo de relaciones que se establecen en cada una de estas tres dimensiones “«implica» resulta ser un término sintáctico, «designa» y «denota» términos semánticos y «expresa» un término pragmático.” (Morris, [1971] 1994: 34). Este funcionamiento del signo será operativo en cualquier tipo de lenguaje o sistema de signos relacionados.

Desde este enfoque la fotografía de Metinides no es sólo un producto de diseño, sino incluso un lenguaje, al que se puede efectuar un análisis semiótico, en el que se espera que algunas dimensiones del signo tengan preeminencia sobre otras. Si bien éste artículo extenso de Morris (Fundamentos de la teoría de los signos) es de hecho una introducción a la semiótica, debido a su claridad y sistematización de categorías es posible trasladarlo al ámbito de su aplicación, asumiendo sus dimensiones del signo como directrices.

4. Marco metodológico

Esta investigación realizará un estudio cualitativo del objeto. Investigación de carácter teórico, sustentada en técnicas de observación e investigación documental. Se aplicarán dos tipos de análisis a las fotografías: semiótico y estético. Para generar así una comprensión más completa de la imagen fotográfica de Metinides. Si el signo es una entidad que sólo tiene existencia

cuando significa para alguien en un contexto determinado, no hay signos en abstracto. Se concretan a través de su puesta en escena. Por lo que esta investigación tiene un enfoque pragmático.

Ahora bien, en relación con el objeto de investigación hay al menos cinco sensibilidades: la de las personas que observaron el accidente cuando ocurrió y cuya presencia y reacciones fueron capturadas en la imagen fotográfica, la sensibilidad del Metinides que respondió al suceso noticiable y lo convirtió en imágenes, la sensibilidad de quienes en su momento vieron las fotografías de Metinides en las portadas del periódico La Prensa, la sensibilidad de quienes en la actualidad observan las imágenes en alguna galería, museo, libro o artículo y finalmente, la sensibilidad como investigadora, fundamental para realizar la observación del objeto.

Dada la imposibilidad de interrogar a quienes percibieron los fotografías de Metinides en el momento en que fueron publicadas, pues el artista dejó su ejercicio en 1995, se opta por hacer un acercamiento a la sensibilidad de quienes observaron en vivo el accidente con base en la evidencia del registro fotográfico. En la medida de lo posible se incluirá también la estesis de Metinides a través de textos y entrevistas publicados. Por último se aclara que la sensibilidad de la investigadora será un instrumento indispensable para todos los análisis, pero no constituye como tal el objeto de estudio.

4.1 Instrumentos de análisis

4.1.1 Modelo octádico (LASE-PCEF) de Mandoki

El modelo octádico para los intercambios estéticos delimita de manera clara sus categorías de análisis. Además de ser un modelo de carácter pragmático, que se integra perfecto a la corriente semiótica pragmática. Además de contar con la asesoría directa de la autora sobre el proyecto. El modelo octádico para los intercambios estéticos (Mandoki, 2006^b) es un esquema para estudiar los fenómenos semioestéticos. Comprende el eje de la dramática y el de la retórica.

El eje de la dramática implica la actitud del enunciante y el eje de la retórica remite a cómo concreta ese acto. El eje de la dramática comprenderá a su vez cuatro modos: proxémica, cinética, enfática y fluxión. Por su parte el eje de la retórica estará conformado por cuatro registros: léxico, acústico, somático y escópico. Al cruzar estos ocho elementos se obtienen dieciséis acoplamientos dramático-retóricos. Dada la naturaleza visual de las imágenes fotográficas, el registro acústico queda descartado en este análisis, pues incluso considerando los textos de las fotografías publicadas en prensa y los textos explicativos del libro que recopila las imágenes, se trata de palabra escrita carente de sonoridad.

- Modelo octádico para los intercambios estéticos

	LEXICA	ACÚSTICA	SOMÁTICA	ESCÓPICA
PROXÉMICA	Proxémica léxica	Proxémica acústica	Proxémica somática	Proxémica escópica
CINÉTICA	Cinética léxica	Cinética acústica	Cinética somática	Cinética escópica
ENFÁTICA	Enfática léxica	Enfática acústica	Enfática somática	Enfática escópica
FLUXIÓN	Fluxión léxica	Fluxión acústica	Fluxión somática	Fluxión escópica

Figura 4. Mandoki K. 2006, Acoplamientos dramático-retóricos, Esquema, Prosaica 2

4.1.2 Dimensiones de la semiosis de Morris

4.1.2.1 Sintaxis

Es la dimensión que estudia “la relación formal de los signos entre sí.” (Morris [1971] 1994: 31). Relación ineludible, pues el autor considera que no puede existir un signo aislado. Implica de alguna manera cómo se combinan los signos entre sí y cómo diferentes combinaciones conducen a diferentes significados. Para normar esas combinaciones la *regla sintáctica* comprende las *reglas de formación* y las *reglas de transformación*. Las reglas de formación determinan qué combinaciones se permiten para formar oraciones. Las de transformación, las oraciones que se pueden obtener de las primeras oraciones. Si bien el estudio de la sintaxis ha resultado fructífero en el campo de la lingüística, ¿qué sucede cuando el objeto de estudio es un lenguaje no verbal?

En *La sintaxis de la imagen* Dondis afirma de manera contundente: “Existe una sintaxis visual. Existen líneas generales para la construcción de composiciones. Existen elementos básicos [...] susceptibles de utilizarse para crear claros mensajes visuales.” (Dondis, [1973] 1998: 24) Pero más que reglas absolutas, aboga por una comprensión de la relación entre composición y significado, basada en criterios que surgen de los procesos perceptivos del ser humano. Tales como equilibrio, tensión, nivelación y aguzamiento, atracción y agrupamiento, positivo y negativo, e incluso una supuesta preferencia por el ángulo inferior izquierdo. Mismos que propone como los fundamentos sintácticos de la imagen. Mientras que los elementos básicos de la comunicación visual son reducidos: “punto, línea, contorno, dirección, tono, color, textura, dimensión, escala y movimiento.” (Dondis, [1973] 1998: 53)

Para Langford la sintaxis de la imagen fotográfica radica en las *cualidades visuales básicas* de los objetos que deberán ser resaltadas por el encuadre. Ya sea una composición planificada o una en la que resulta imposible ordenar los elementos de la toma; “siempre es necesario tomar alguna decisión respecto a la estructura de la imagen.” (Langford [1979] 2003: 132) Cuando una fotografía funciona, es porque se estructuró conforme a reglas básicas que permiten destacar aspectos como: forma, textura, grafismo (dibujos o patrones), figura (volumen y solidez), color y tonalidad, movimiento, contenido y significado. El autor distingue entonces las cualidades del “objeto” a fotografiar y la forma en que dichos objetos se pueden estructurar mediante el encuadre. Lo que implicará manejar las siguientes variables: proporción, equilibrio, líneas y énfasis.

Por su parte Salgado (2006) categorizará los elementos de la sintaxis en; elementos que conforman la imagen, características de la imagen y factores que modifican la imagen. Clasificación que parece ser la más funcional en tanto que las diferencias entre cada categoría son claras y además en suma comprende todas las diferentes clases de elementos que constituyen sintácticamente a la imagen fotográfica.

Los elementos que conforman la imagen es todo lo que aparece en la imagen; organismos vivos o cosas. Muchas veces se les denomina de forma genérica “objetos fotográficos” no en el sentido de cosa; sino de entidades individuales fotografiadas. Los elementos de la imagen son el punto, la línea y la forma. Las características de la imagen son las propiedades de los objetos fotográficos: volumen, textura, color; así como las cualidades derivadas de la relación de un elemento con otro: simetría, ritmo, balance, perspectiva y profundidad.¹ Por último los factores que modifican la imagen son aquellas variables, en su mayoría susceptibles de control por parte del fotógrafo, que alteran el resultado final de la imagen en su totalidad. Estas son: ángulo y encuadre de la toma, hora e iluminación de la escena, distancia del fotógrafo al tema, distancia focal, profundidad de campo, control de movimiento, formato de la película, tamaño de la impresión, recorte de la imagen, etc.

4.1.2.2 Semántica

En la dimensión sintáctica ya se explicaron los diversos paradigmas que conforman la fotografía, sin embargo no se ha dicho cómo, la forma específica en que están dispuestos, contribuye a construir significados; pues “la única correlación relevante que existe entre los signos y los objetos es la que establecen las reglas semánticas.” (Morris, [1971] 1994: 63). ¿Cómo sabemos lo que significa una imagen? Porque atribuimos significados a los objetos, las acciones, las expresiones, las formas, los colores, etc. Lo que sucede a través de la relación de los signos con sus designata.

Cuando dichos signos son lingüísticos, la pregunta es cómo se relacionan con objetos de naturaleza no lingüística. Pero cuando los signos son icónicos y sus designata son objetos de la realidad que a su vez son icónicos también, hay un isomorfismo entre la fotografía como signo y la realidad que refiere. La relación de los signos con las cosas cuando los signos asemejan a las cosas que refieren

¹ De hecho bajo este nivel podrían entenderse todas las técnicas de visuales de Dondis: simetría-asimetría, predictibilidad-espontaneidad, equilibrio-inestabilidad, *planitud*-profundidad, simplicidad-complejidad, unidad-fragmentación, reticencia-exageración, actividad-pasividad, sutileza-audacia, neutralidad-acento, transparencia-opacidad, singularidad-yuxtaposición, agudeza-difusividad, entre otras relaciones que parecen repetirse. (Dondis, [1973] 1998: 129-145)

tiene sus particularidades. Se precisa entonces de un saber empírico que toda persona ha alcanzado a lo largo de su vida, y de estar dentro de una cultura determinada, para tener el conocimiento de lo que significan las cosas, las personas y sus actos en la vida cotidiana.

En términos semióticos se requiere una *regla semántica*, “que determina en qué condiciones un signo es aplicable a un objeto o situación” (Morris, [1971] 1994: 57). Por ejemplo, la regla semántica para un signo caracterizador es que caracterice lo que denota, “mostrando en sí mismo las propiedades que un objeto debe tener para ser denotado por él, y en este caso el signo caracterizador es un *ícono*” (Morris, [1971] 1994: 59). Tal como sucede con la fotografía.

Una cualidad importante del signo es que lo que denota puede existir o no en la realidad. En este sentido “el designatum de un signo no es nada más que las cosas que el signo *puede* denotar” (Morris, [1971] 1994: 61) Esto es fundamental para la fotografía, pues siempre denota algo que existió en el momento del disparo, pero que deja de existir justo así un segundo después. Ésta es la razón por la que Barthes considera a la realidad y al pasado como la esencia de la fotografía; “nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí.*” (Barthes, [1980] 1989: 121) Lo que en consecuencia implica que estuvo allí pero ahora ya no lo está y en este sentido toda fotografía refiere de cierto modo a la muerte de lo que ya no está. Por lo que el autor afirmará la existencia de una relación antropológica entre la muerte y la imagen.

4.1.2.3 Pragmática

Se debe señalar que “las reglas sintácticas y semánticas son sólo las formulaciones verbales dentro de la semiótica de lo que en cualquier caso concreto de semiosis son hábitos de utilización de los signos propios de los usuarios reales de los mismos.” (Morris, [1971] 1994: 66) Por esta dimensión “se entiende la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes.” (Morris, [1971] 1994: 67) Lo que incluye factores psicológicos, biológicos y sociológicos presentes en el proceso de semiosis.

Hay una diferencia entre intérprete e Interpretante. El intérprete de un signo es un organismo que a causa de un vehículo sónico tiene el hábito de responder a objetos ausentes. El hábito o efecto que se produce en el intérprete sería el Interpretante. Morris considera que esta capacidad de responder a cosas ausentes a través de la mediación de signos, no es más que la continuación de los sentidos que operan a distancia, que evolucionaron de los signos que operan por contacto. Entiende así, a la semiosis como un fenómeno biológico. Una postura consistente con el concepto de estesis como la apertura de cualquier organismo al entorno.

En el proceso de semiosis la regla semántica se realiza en la dimensión pragmática en tanto que el intérprete acostumbra usar los signos en determinadas circunstancias e inversamente, se tiene la expectativa de que dada cierta situación se usen determinados signos. Pero no sólo esto, incluso, “desde la perspectiva pragmática, una estructura lingüística es un sistema de conducta”. (Morris, [1971] 1994: 71) Señalar, valorar y juzgar son algunas actitudes que encuentran su realización a través de vehículos signos empleados por interpretes. De hecho un signo resultará verdadero cuando “aquello a lo que se alude indíxicamente tiene las propiedades que se suponía o esperaba que tuviera.” (Morris, [1971] 1994: 72) Los términos a usar en la dimensión pragmática son: intérprete, interpretante, convención, tomar en consideración, verificación y comprende.

4.2 Corpus de la investigación

En una trayectoria de cincuenta años como fotógrafo, al hacer un cálculo conservador, Metinides hizo al menos unas 400 mil fotografías. Aunque la mayoría de los negativos son propiedad de La Prensa, la cantidad de fotografías del autor es vasta. Lo que hace inevitable seleccionar algunos casos particulares para su estudio. Se revisaron los archivos fotográficos publicados en la página oficial www.enriquemetinides.com. Muchas imágenes de los primeros años del fotógrafo son muy parecidas unas entre otras. Ahí se encontró que Metinides si llegó a hacer tomas muy cerradas en donde aparece un primer plano del rostro de alguien que murió. Aunque sólo se encontraron dos imágenes de este tipo. Por lo que se

buscó una manera de evitar esta redundancia y seleccionar para este estudio sus fotos de mayor calidad.

El libro “101 tragedias de Enrique Metinides”, es una recopilación hecha por el fotógrafo en colaboración con la cineasta británica Trisha Ziff. Siendo Metinides quien mejor conoce su trabajo puede seleccionar lo que es más relevante. Aunque se corre el riesgo de que la selección obedezca a criterios emotivos y no del todo a la calidad de la imagen. Al revisar del libro se comprobó que las fotografías constituyen una muestra variada y con calidad del trabajo del fotógrafo.

Se decidió analizar aquellas fotografías que mostraran una mayor calidad y contundencia en la imagen. Y se consideró que con un mínimo de tres fotografías se puede generar una visión válida del trabajo de Metinides. La primera imagen fue seleccionada porque se centra en la reacción del familiar de la persona fallecida antes que en el cuerpo. La segunda fotografía se estudiará porque sólo retrata a los espectadores del suceso y omite el cuerpo del hecho trágico. La tercera imagen se elige por ser la imagen más reconocida del fotógrafo. A diferencia de las dos primeras ésta foto sí muestra el cuerpo y rostro de la persona accidentada, pero de forma muy particular.

Metinides no fotografió exclusivamente a muertos, por lo que se maneja el término “sujeto de la acción”, aludiendo a la persona en quien recae la acción principal. Se encontró que además de los observadores (o mirones) con frecuencia suelen aparecer paramédicos o gente que ayuda espontáneamente. Por lo que la denominación podría ser cambiada a sujeto principal y sujetos secundarios. La estructura de los estudios de caso será la siguiente: Nombre de la foto, fotografía, pie de foto, párrafo introductorio de la imagen, análisis de modelo octádico, de las dimensiones de la semiótica y finalmente una conclusión de cada foto. Se nombró a cada imagen con el texto del titular bajo el que fue publicada. Al no disponer de la portada de la fotografía dos, se optó por nombrarla conforme al texto explicativo con el que aparece en 101 Tragedias.

5. Análisis

5.1 Análisis de la fotografía: “Criminales: Ésta es su obra”



Figura 5. Una mujer abraza un ataúd, Metinides E. 1966, “Criminales: Ésta es su obra” o Tragedia 41, Fotografía B/N, 101 tragedias de Enrique Metinides

5.1.1 Dimensión semiótica

Sintáctica

Se trata de una composición central con poco espacio alrededor del tema. La regla de tercios² se cumple respecto a la altura donde están los ojos de la mujer y en la esquina del ataúd que está más cercana al fotógrafo. Hay un claro contraste entre los dos objetos principales, la mujer y el ataúd. Dicho contraste es cromático: lo blanco de la caja en oposición a lo negro del cabello de la mujer y la escala de grises de su ropa y piel. Y una oposición entre las formas orgánicas de la mujer en sus manos, rostro, cabello y extremidades; y las líneas rectas y ángulos de la caja. Lo que conduce a una oposición entre las formas orgánicas que remiten a lo natural o vivo y las líneas rectas, y ángulos que remiten a lo artificial o a falta de vida. Los objetos (tema central de la imagen) se encuentran en primer plano y la caja genera puntos de fuga³. La luz viene de al menos dos fuentes: frontal y a contraluz del sujeto.

Semántica

Partiendo de los elementos sintácticos se pueden construir significados. En el caso de ésta imagen la significación se da con mucha facilidad y de manera unívoca. La fotografía muestra que alguien ha muerto y que una mujer sufre por ello. Pero ha muerto es un niño porque la caja es muy pequeña. Lo sabemos porque desde el vértice hasta el lado izquierdo del encuadre es posible visualizarla completa, aún cuando el encuadre no es tan abierto como para abarcar más aspectos del lugar. El segundo elemento que confirma que se trata de un niño es el color blanco de la caja. Si bien se comercializan cajas funerarias blancas para adulto, este color predomina en las que están hechas para niños y bebés.

Se sabe que la mujer sufre porque su entrecejo fruncido indica que está llorando y porque abraza la caja que contiene el cuerpo del niño. Lo más probable

² **Regla de tercios** es la división imaginaria del espacio de una fotografía, con dos líneas paralelas horizontales y dos verticales dividiendo el espacio en partes iguales, que en su cruce generan cuatro puntos áureos. Funciona como una retícula para la disposición de los elementos al interior de la imagen en los puntos clave del encuadre.

³ **Punto de fuga** es un efecto óptico cuando líneas paralelas parece que se intersecarán en algún punto, generando una sensación de perspectiva y profundidad.

por la edad de la mujer y por su reacción es que ella sea la madre del niño. Por la tensión que se ve en sus manos, la mujer se aferra con fuerza el ataúd. Aunque en realidad se aferra al niño, por una figura de metonimia en la que están presentes de manera simultánea la caja y el niño que contiene, siendo el niño lo verdaderamente esencial.

La cruz en la estructura que soporta la caja nos induce a pensar que la escena sucedió en un lugar cuya religión puede ser el cristianismo. Aún si ese símbolo cristiano no puede indicar con exactitud en qué país se desarrolló la escena. Sabemos también que es probable que el suceso pasara hace tiempo por el manejo de la imagen en blanco y negro.

Pragmática

Esta imagen dirige al significado de una madre que sufre por la muerte de su hijo. El grado de empatía con esta situación varía dependiendo del rol del observador: si se trata de una persona que tiene o no hijos, si es hombre o mujer, si es joven o mayor. Como la imagen está en la portada del diario, se acompaña de la lectura del encabezado del titular, de lo que puede inferirse que sucedió algo injusto. La interpretación puede orientarse hacia la emotividad y el dolor. Metinides dice recordar el grito de la mujer en el panteón “Criminales: ésta es su obra” en contra de quienes desconectaron a la niña de la máquina que la mantenía con vida, por no tener dinero para pagar la deuda del hospital particular al que fue llevada de emergencia. Esta imagen impacta por capturar el dolor y porque un mínimo de elementos sintácticos completan una narrativa tan concisa.

5.1.2 Dimensión estética

Proxémica léxica

Al observar la portada el alto puntaje y las negritas en el texto “Criminales esta: es su obra” lo hace parecer un grito desgarrador cuando su significado se completa con la imagen. El sustantivo “criminales” lanza el reclamo contra los responsables de la muerte del menor. Aunque dada la ubicación de la escena en el velatorio, es poco probable que los responsables estén ahí. Al leer el pie de página se sabe que de hecho ese grito fue enunciado en el panteón. Es un grito

que hace presentes a los responsables del acto. Es además un grito urgente de denuncia, que quiere hacer coparticipe a quien quiera que escuche de lo terrible del hecho. En este sentido pretender acortar distancias.

Proxémica somática

Hay una proxémica somática corta entre la mujer y el ataúd. Ella está lo más cerca que puede del objeto; agarra sus extremos con las manos y recarga su rostro en la tapa de la caja. Esto hace evidente su deseo de cercanía con la niña muerta. Pero también hay una proxémica somática corta entre el fotógrafo y la mujer. Como Metinides no usaba telefotos⁴ al ver la proporción de los objetos en el encuadre, se deduce que el fotógrafo se encontraba cerca de la mujer. La proxémica somática respecto de la mujer con otras personas es larga. La única persona que distingue en la misma habitación, no se encuentra cerca de la mujer. Este factor acentúa la posibilidad de percibir que la mujer está sola.

Proxémica escópica

La escena se desarrolla en un espacio específicamente destinado al proceso de duelo, como es un velatorio. Mismo que delimita el espacio para cada servicio al interior de las paredes de la habitación, pero deja la puerta abierta para que cualquiera pueda entrar. El estilo básico y lo maltrecho del soporte de la caja y de la silla implica que es un velatorio cuyos servicios son de bajo costo, por lo que es accesible para una gran mayoría. Este sentido de pobreza puede establecer una proxémica escópica larga con personas de niveles socioeconómicos medios y altos, y una proxémica escópica corta con personas de escasos recursos. La abertura del lugar posibilitó al fotógrafo acceder y hacer su trabajo.

Cinética léxica

En tiempo presente la frase: “Criminales esta: es su obra” ubica al hecho como algo que está sucediendo en el momento. Con fecha de publicación de marzo de 1966, al paso de más de cincuenta años, la frase en presente refuerza la percepción de un instante que se actualiza en el momento en que es observado

⁴ **Telefoto** es un objetivo (o lente) de distancia focal larga que tienen la función de “acercar” el objeto fotografiado, manteniendo una distancia real amplia entre el fotógrafo y el objeto de la toma.

nuevamente. El dolor sucede ahora, el reclamo sucede ahora. El texto de pie de foto es desordenado, pues brinca de un espacio a otro y de un tiempo a otro.

Cinética somática

La cinética somática es estática. La mujer abraza con fuerza el ataúd, recarga su rostro en él y sólo permanece ahí. La fotografía no ilustra movimiento, como sucede en los barridos. La cinética somática de Metinides también es estática. Si el fotógrafo se mueve al momento del disparo la imagen seguramente resultará “movida”. Un efecto interesante para propuestas experimentales, pero en el caso de la fotografía documental algo que claramente le restaría definición a la imagen y afectaría la claridad del mensaje.

Cinética escópica

El espacio donde se desarrolla la escena parece ser funcionalista, por lo simple de paredes, puerta y piso, lo mínimo y austero de mobiliario y los colores neutros remiten a una cinética escópica estática.

Enfática léxica

El puntaje mayor así como las negritas en la frase “Criminales esta: es su obra” pone énfasis en este texto en comparación con el que se encuentra en el pie de página, en puntaje mucho menor y que describe de modo desordenado parte de lo sucedido.

Enfática somática

La enfática somática se ubica principalmente en dos puntos. La tensión de las manos al abrazar la caja, deja ver la tensión corporal que expresa la fuerte intención de aferrarse al ser amado. La tensión del entrecejo denota el dolor que la mujer está sintiendo. La tensión muscular es lo que resalta tanto las extremidades superiores y en la expresión facial. Al constituirse como puntos focales en la imagen dibujan un recorrido de medio arco que se completará con la caja, creando un recorrido visual circular en la imagen. El énfasis de manos y entrecejo se refuerza si consideramos el hecho de que las extremidades inferiores ni siquiera aparecen en la imagen ya que quedan ocultas por la caja. Lo mismo aplica para el

rostro, donde la boca es suprimida debido a la postura. La elipsis refuerza el énfasis en lo que si se ve, que resulta aun más expresivo.

Enfática escópica

Se concentra en el objeto que ocupa mayor espacio dentro del encuadre fotográfico: el ataúd. Es el objeto que ocupa el primer plano y su color blanco saturado contrasta con la diversidad de grises que lo rodean. Pero además es nuevo, en contraste con el soporte que ha sido usado innumerables veces y presenta desgaste. Finalmente, la mujer dirige toda su energía hacia la caja. De lo que se deduce que es lo que más importa en la escena. Por su carga simbólica, la cruz del soporte es el segundo objeto con mayor énfasis escópico.

Fluxión léxica

La fluxión léxica es abierta. La frase “Criminales esta: es su obra”, quiere decir a todos lo que pasa con una clara intención de señalar culpables. Además por el uso del las palabras no sólo expresa, sino además emite un juicio. Califica de “criminales” a los responsables asignando con esto una fuerte carga moral.

Fluxión somática

La rigidez corporal que se manifiesta en brazos, manos y el entrecejo, denota una contención de la energía. Los ojos cerrados, el estar curvada hacia la caja y aferrarse a ella, podrían indicar una actitud de cerrarse al entorno. De querer, todavía, proteger a su hija. La fluxión somática es centrípeta.

Fluxión escópica

La austeridad del lugar con el mínimo de elementos posibles: la caja, el soporte, algunas sillas, las paredes blancas, reducen los elementos al mínimo posible. Despersonalizan el espacio. La fluxión escópica es cerrada.

5.2 Análisis de la fotografía: “Mujer descubre el cadáver de su marido asesinado.”



Figura 6. Mujer descubre el cadáver de su marido asesinado, Metinides E. 1963, Tragedia 29, Fotografía B/N, 101 tragedias de Enrique Metinides

5.2.1 Dimensión semiótica

Sintáctica

La mujer se encuentra en el centro de la imagen. Alrededor de ella hay varias personas, algunos parecen distraídos y otros miran hacia la cámara. Quienes miran a la cámara no están al centro de la composición por lo que pierden peso o importancia. En el fondo hay pencas de maguey. La mujer destaca en la composición por tres razones: es ella quien está más afectada, por su género al ser la única mujer y porque tiene la ubicación central. El plano empleado en el encuadre es medio.

Semántica

Esta fotografía proporciona poca información, pues en el encuadre no aparece la víctima directa del suceso. Se sabe que algo malo le sucede a la mujer

porque está llorando. Cubre parte de su rostro con su mano izquierda. Este parece ser un gesto recurrente cuando algo muy grave o impactante le sucede a alguien. Podría ser porque la persona necesita un apoyo o porque siente vergüenza de mostrar sus sentimientos. La mujer está en shock. En un momento así, traer desabrochado el botón de un suéter debe resultar irrelevante.

El fondo de grandes magueyes y la vestimenta de los hombres que aparecen en el encuadre generan la significación de un entorno rural. En términos generales ésta imagen significa que algo grave sucedió, que la mujer es la principal afectada en ello y que la gente se detuvo a ver lo sucedido. Sin embargo si no se cuenta con información lingüística adicional, es imposible determinar con base en la imagen lo que ahí sucedió. En éste sentido el mensaje precisa de una mayor participación del receptor para terminar de ser interpretado.

Pragmática

Esta es una imagen que no proporciona toda la información para saber de un vistazo lo que sucede. Despierta en los espectadores el interés por conocer la razón del llanto de la mujer. La única certeza que se tiene es que la mujer está triste, y a partir de esto se hacen suposiciones de la causa. La manera de corroborarlas es comprar el periódico. Lo interesante de esta fotografía es la decisión de Metinides de prescindir del cuerpo de la persona muerta. Con esa litote, presencia por ausencia, todo se centra en el drama de la mujer que hace evidente su consternación. Este manejo plantea una situación para dejarla en suspenso y la curiosidad de las personas y su necesidad de un cierre hará más probable que compren la publicación para tener la historia completa.

5.2.2 Dimensión estética

Proxémica léxica

En la frase “*Esta* mujer se muestra conmovida...” “*Esta*” se usa para señalar que la referencia es a la mujer que aparece en la imagen. Indica la cercanía entre el pie de foto y lo que ilustra la imagen. Además de esto, no hay nada más que señale cercanía a través de las palabras.

Proxémica somática

A juzgar por el encuadre la mujer que llora estaba muy cerca de Metinides. Se debe recordar que el fotógrafo no usaba telefotos. Respecto a las personas que aparecen en la fotografía, la mujer está rodeada de varios hombres. Se pueden contar cinco adultos y un niño a poca distancia de ella. Pero no tan próximos como para tocarla ni suponer que la conocen. De estas distancias físicas se deduce una distancia emocional, la mujer atraviesa sola su tragedia. Al parecer en ese momento no tiene familiares ni amigos cerca.

Proxémica escópica

La escena se desarrolla en un espacio abierto al que probablemente cualquiera podía acceder. El entorno natural no hace pensar en planificación alguna. La proxémica de las personas respecto a ese espacio es corta; todos están ahí ocupando el espacio con naturalidad. Pero si esta foto es vista actualmente por alguien que vive en la ciudad, de inmediato se experimenta una distancia mayor respecto a lo rural y a la vestimenta y el peinado en esa época. Una distancia larga se acentuará aun más si la imagen es vista en la actualidad en Nueva York o Francia donde puede pensarse “entonces así es México”.

Además el manejo de la fotografía en blanco y negro acentúa la percepción de la escena como *antigua*, lo que aumenta la distancia respecto al momento presente. También puede haber cierta distancia de cercanía o alejamiento emocional respecto a la mujer; “ella sufre y yo no” o “entiendo como sufre ella, alguna vez he sufrido así” dependiendo de las experiencias del observador.

Cinética léxica

Los pies de foto del libro están estructurados de esta manera: número de tragedia, lugar, año y una breve descripción del suceso. En este enunciado se tiene a la mujer por sujeto, la describe como conmocionada y luego añade que la causa de ese estado es haber descubierto el cadáver de su marido asesinado. El texto es muy breve, simple y ordenado. La cinética léxica en este caso se caracteriza por su estatismo.

Cinética somática

El único movimiento que parece haber es el de la mujer que se lleva la mano a la cara. Varios de los individuos se muestran estáticos. Hay un hombre detrás de la mujer que pasa caminando. Su cuerpo tiene una indicación de dirección, pero camina tan lentamente, que no alcanza a salir movido en la toma. En general hay pocas indicaciones de movimiento. La escena es estática y esta quietud subraya el sentido de shock de la mujer que llora. El tiempo se detiene justo en el momento terrible de esta mujer.

Cinética escópica

En esta fotografía el fondo está constituido por los enormes magueyes que están en el plano posterior. Al ser un elemento orgánico asumen una diversidad de ángulos y diagonales que se yuxtaponen generando un efecto de dinamismo. Su tamaño sobrepasa la altura de los individuos y sobrepuestos al cielo generan un fondo geométrico caprichoso. Aunque no puede atribuirse a Metinides la disposición de este elemento orgánico, si es responsable de su decisión de incluirlo en la toma. Hay al menos dos formas de no incluir los magueyes en la composición: cerrando el encuadre al rostro de la mujer o tomando por tema el cuerpo del hombre asesinado. También podría tomarse a los hombres de la toma como un primer fondo de la mujer protagonista de la desgracia y a las plantas como un segundo fondo.

Enfática léxica

El texto no incluye signos de exclamación, ni tampoco ningún acento debido al manejo tipográfico. Probablemente lo que más resalta es la palabra “conmocionada” porque es lo más descriptivo y se puede prestar más a la interpretación. La enfática léxica está casi sin marcar.

Enfática somática

El énfasis corporal está en el rostro de la mujer y en la mano que coloca en su cara, porque son los elementos que expresan la emoción. La mano además, tendría la función de señalar qué debe verse primero y subrayar lo más importante. Hay un mirón que sobresale de entre todos: es el hombre que está del lado izquierdo de la imagen, al lado de la mujer, pero un paso atrás del plano de

ella. Este hombre llama la atención porque a diferencia de la mujer, él si se percata de la presencia del fotógrafo y mira directo a la cámara en el momento del disparo. La mirada frontal cumple la función de interpelación respecto a cualquiera a que mire la fotografía en el futuro. Es una mirada sostenida firmemente. El último elemento somático con un grado de énfasis es el rostro del niño. Destaca porque es la única persona de corta edad y porque se muestra afectado. Su expresión puede ser muy conmovedora debido a su fragilidad derivada no solo de su edad, sino también de su evidente delgadez.

Enfática escópica

En la vestimenta de las personas de la fotografía hay dos elementos con mayor énfasis: el suéter de la mujer desabotonado en la parte central, porque deja ver que la mujer está descompuesta por la situación y que este pequeño detalle no le importa. El segundo elemento es la vestimenta del hombre que mira directo a la cámara, porque le permite meter las manos en las bolsas de su chaqueta. Este gesto sumado a su mirada frontal y su postura tan plantada, le dan un aire inquietante. Otro de los puntos de énfasis, debido a su enorme proporción, son las plantas de maguey. Si no se conoce el campo mexicano será una sorpresa que un maguey pueda llegar a ser tan grande.

Fluxión léxica

El texto es escueto, dice que una mujer está conmocionada al descubrir el cadáver de su marido asesinado. Debido a que la imagen sólo presenta a algunos espectadores y no al sujeto directo de la tragedia, el enunciado completa el sentido de lo que le ocurre a la mujer, aunque no ahonda en detalles.

Fluxión somática

La mujer a pesar de estar llorando parece más bien contenida. La posición ligeramente curvada de la espalda y la posición del brazo, parecen un intento de protegerse del entorno y de cerrarse ante él. No se descompone del todo, solo la expresión facial y el gesto de la mano dan la indicación de que algo malo le sucede. Fuera de esto, apenas el suéter está ligeramente desarreglado, pero sólo son un par de botones. Respecto a las demás personas están en un estado de

fluxión ligeramente abierta: se muestran, miran, uno de ellos avanza. Hacen lo que quieren pero tampoco muestran una liberación de energía abundante.

Fluxión escópica

Hay dos tipos de elementos en abundancia: personas y magueyes. La situación no ha sido controlada de ninguna manera, las personas están y hacen lo que quieren. Los magueyes crecieron conforme a su naturaleza, sus pencas tomaron su grado de inclinación libremente. La cantidad de elementos diversos con su libre disposición generan un contraste con la mujer, el elemento de fluxión contenida, además del hombre a su derecha.

5.3 Análisis de la fotografía: “Sorprendida por la muerte” (Adela Legarreta)

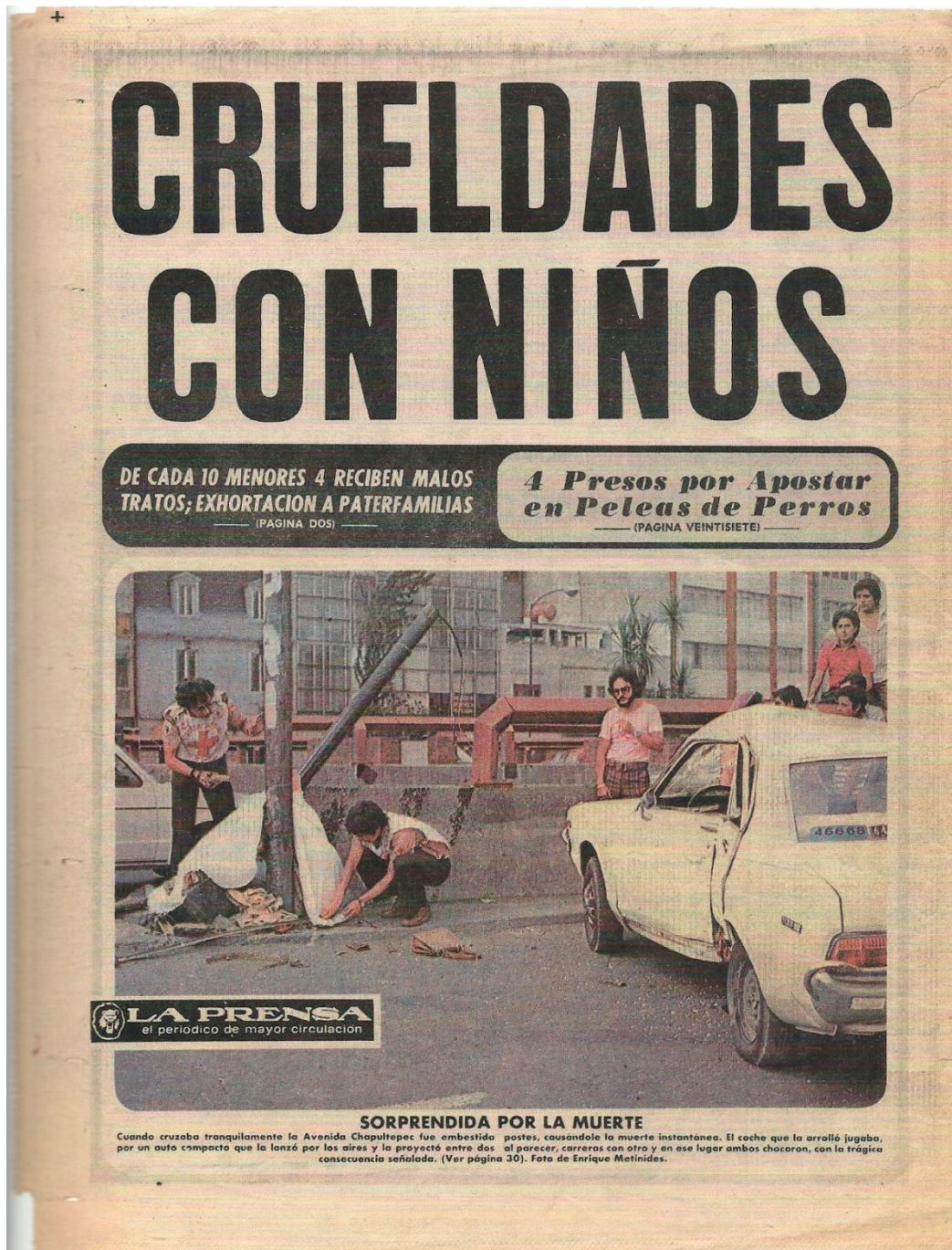


Figura 7. Paramédicos cubren el cuerpo de una mujer atropellada, Metinides E. 1979, Sorprendida por la muerte ó Tragedia 81 “A”, Fotografía color, 101 tragedias de Enrique Metinides.



Figura 8. Un paramédico cubre el cuerpo de una mujer atropellada, Metinides E. 1979, Adela Legarreta ó Tragedia 81 B, Fotografía color, 101 tragedias de Enrique Metinides

5.3.1 Dimensión semiótica

Sintáctica

La composición está cargada hacia el lado derecho, donde están la mujer y el paramédico, los dos sujetos principales de la escena. El rostro de la mujer se encuentra cargado a la derecha de la imagen y su mano derecha, que yace sobre una estructura de concreto, está del lado izquierdo de la imagen. Ninguna parte de su cuerpo está en alineada con los ejes vertical u horizontal que dividen a la imagen en partes iguales. Esto genera *aguzamiento*: cuando un punto que está excéntrico generando sorpresa y tensión. (Dondis, [1973] 1998: 41). Otro elemento importante en la fotografía es el vehículo, ocupa el segundo plano y porque su color blanco se destaca de todo el contexto. Detrás de ellos, en tercer plano, hay varias personas que observan lo sucedido.

Los ejes vertical, horizontal y diagonal, están indicados por el poste en pie, la estructura de concreto de la izquierda y el poste caído respectivamente. Como

la mujer es la víctima del choque, ella destaca en la composición y es el punto de partida de la lectura de la imagen. Yendo después al paramédico que ejecuta una acción. Luego la mirada se dirige hacia el fondo, donde destaca un hombre de camisa negra y pantalón blanco que observa el auto, nosotros también escudriñamos el vehículo y esto nos devuelve al poste caído y la mujer sobre él. En un recorrido circular de la imagen.

Semántica

Ésta imagen significa que una mujer ha muerto en un accidente. Se infiere que la mujer está muerta un paramédico está a punto de cubrir su cuerpo con una sábana. Por el contrario la expresión de su rostro, los ojos abiertos, la cabeza del lado y la mano que parece posarse con delicadeza sobre una estructura de concreto, denotan tranquilidad y podría pensarse que la mujer está viva y mira hacia arriba. Hay una contradicción evidente entre la expresión de su rostro y el hecho de estar prensada entre dos postes y a punto de ser cubierta para evitar el escrutinio de los espectadores. Sabemos que la mujer ha muerto por un accidente automovilístico porque vemos un vehículo chocado por su costado derecho.

También se infiere que el accidente acababa de ocurrir momentos antes de ser tomada la foto, porque los delgados hilos de sangre que escurren por el rostro de la mujer aún son de un color rojo brillante y el paramédico está a punto de cubrir el cuerpo. Los observadores se agrupan en torno a la escena y miran en dirección del cuerpo o hacia el auto blanco. También significa que se trata de un fuerte accidente en tanto que uno de los postes quedó en posición diagonal, la mujer prácticamente quedó prensada entre dos estructuras de los postes y el auto blanco presenta una gran abolladura de su lado izquierdo.

Pragmática

En términos de la relación de ésta fotografía con sus usuarios sorprende que los editores no la seleccionaron para ser publicada en el diario (*figura 8*). Puede ser que la consideraron demasiado explícita. En la parte inferior derecha del encuadre se puede ver “algo” ambiguo, no se sabe si es un objeto o una parte del cuerpo. Pero su color rojo brillante hace pensar que se trata de sangre. Lo que

resulta impactante por la posibilidad de que una parte del cuerpo de la mujer se haya desprendido y esté a medio metro de ella. Desde 1973 los editores se preocuparon por el impacto de la sangre al publicar el periódico en color. Así se explica que esta fotografía, que tiempo después se convertiría en la más famosa de Metinides, no fuera publicada y si lo fuera otra con menor fuerza (*figura 7*). “A menudo, las imágenes que más tarde demostraban ser más importantes no eran elegidas por los editores de los diarios” (Metinides, 2012:148) afirma Metinides.

5.3.2 Dimensión estética

Proxémica léxica

Para esta fotografía se cuenta con dos textos: el pie de foto del libro y el pie de foto del periódico. Pero se debe recordar que si bien el pie explica el hecho que ocurrió, no corresponde a la fotografía que se está analizando, porque no fue publicada. La mujer atropellada y muerta era Adela Legarreta Rivas, una periodista que ese día presentaría su libro, había ido a arreglarse al salón de belleza, explica Metinides con familiaridad, como si la conociera. Los datos derivados del texto aportan información de tiempo y espacio que contextualiza la imagen en Avenida Chapultepec el 29 de abril de 1979. También revela una cercanía léxica del fotógrafo con Adela Legarreta. El fotorreportero no se limitaba a hacer las imágenes, además indagaba qué había sucedido. Por lo que puede relatar lo que sucedió e incluso agregar información de las víctimas.

Proxémica somática

A juzgar por el encuadre donde la mujer atropellada está en primer plano Metinides estaba muy cerca de ella. El paramédico que está a punto de cubrir el cuerpo de la mujer presenta una proxémica somática corta con ella. Entre los observadores también hay una proxémica somática corta, pues aunque son desconocidos se amontonan en el mismo espacio para observar lo sucedido. Y aunque están cerca entre ellos guardan cierta distancia respecto a la mujer. Por lo que pude suponerse que no había ningún familiar de ella en el lugar.

Proxémica escópica

La escena se desarrolla en la calle, un espacio abierto por el que transitan personas y vehículos. Se trata de un entorno urbano y aunque en 1979 la población era de poco más de la mitad de la que es ahora, 66 millones contra 127 millones de mexicanos, (Consejo Nacional de Población, 2019) cuando se trata de un accidente de todos lados salen curiosos. Por lo que la escena luce llena de gente. Si ésta foto es vista actualmente se siente una distancia larga respecto a la época del suceso, pues ya pasaron cuarenta años desde que la imagen se hizo. Esto se nota en elementos escópicos como la vestimenta y el peinado, y en los cambios que ha sufrido el cruce de Avenida Chapultepec y Monterrey.

Cinética léxica

En el texto de esta foto se narra de manera cronológica el orden de los acontecimientos: la periodista Adela Legarreta convoca a una rueda de prensa, por lo que esa mañana acude al salón de belleza y luego muere atropellada por un auto. Si bien el suceso es por completo sorpresivo, el breve párrafo que lo relata es ordenado. A mitad del párrafo abandona la narración del suceso y refiere que la foto no fue publicada, sino que los editores del periódico eligieron otra, lo que resulta una verdadera sorpresa.

Cinética somática

Recae principalmente en la acción del paramédico de aproximarse a la mujer para cubrirla con una sábana. Atrás del paramédico también se puede ver a otro hombre, que por su uniforme parece ser un policía auxiliando en la escena del accidente. Ellos son los principales sujetos que ejecutan alguna acción y que por lo tanto denotan “movimiento” en la imagen. Además de otro hombre que camina como entrando en la toma. Los demás sujetos se muestran estáticos al observar.

La posición en la que el cuerpo de la mujer quedó después de ser arrollado, hace parecer que ella está mirando hacia arriba y como si hubiera acomodado su mano sobre la estructura de concreto en una postura cómoda y natural. Por otro lado la posición del cuerpo prensado entre el poste vertical y el otro abatido en diagonal, genera una cinética estática de la mujer. De hecho el estatismo absoluto

puede ser indicador de que un organismo está muerto. En términos generales lo que sucede al interior de esta fotografía es estático y puede transmitir quietud.

Cinética escópica

En esta fotografía la mayor parte de los elementos remiten a una estática: el bloque de concreto en primer plano, los postes apresando a la mujer, el automóvil que ya no está en movimiento, el edificio en tercer plano y otros más detrás de él. Todo genera una percepción de estatismo y quietud. El único que realiza una acción es el paramédico que está a punto de cubrir el cuerpo de la mujer. Aunque lo hace con tanto cuidado que tiende también a la calma. Sin embargo de la diagonal que el poste caído dibuja casi a la perfección con los vértices de la imagen podría generarse cierto efecto de dinamismo. “La dirección diagonal [...] es la fuerza direccional más inestable y, en consecuencia, la formulación visual más provocadora. Su significado es amenazador y casi literalmente subversivo.” (Dondis, [1973] 1998: 61). Si bien el poste a medio caer es un objeto inanimado, visualmente es capaz de generar un efecto dinámico.

La lectura de la imagen inicia con la mujer. Posteriormente recae en el paramédico que ejecuta una acción. Después miramos en la dirección en que el hombre de blanco y negro mira: hacia el auto impactado. En este punto la diagonal del poste nos regresa a la mujer formando un recorrido visual circular. Aunque en el momento del disparo de la cámara prácticamente todo estaba quieto, las acciones que tuvieron que desarrollarse para dar por resultado ésta escena son todas dinámicas; tal como es la naturaleza de un accidente vehicular.

Enfática léxica

Casi sin marcar. El texto del pie de página no incluye signos de exclamación. Ni ningún acento por el manejo tipográfico. Probablemente el término que más resalta sea el nombre de la mujer “Adela Legarreta Rivas” porque bajo este nombre es como la imagen se conoce.

Enfática somática

El énfasis corporal se hace en el rostro de la mujer, particularmente en sus ojos en los que aún se refleja un brillo. También llama la atención un delgado hilo

de sangre que se escurre sobre su nariz y desciende por su mejilla y otro que sale de la comisura de su boca. El énfasis también está en su mano derecha, con las uñas pintadas de rojo y una pulsera dorada y grande, pareciera estar acomodada sobre el bloque de concreto. Es visible el esmero en el cuidado personal en accesorios, cabello, y vestuario. El rostro y el brazo de la mujer tienen mayor peso visual y dejan ver que era joven y bella según los estándares de esa época.

El siguiente sujeto que tiene énfasis corporal es en el paramédico. Resaltan más sus manos porque sostienen la sábana con la que está a punto de cubrir a la mujer y el rostro porque tiene una expresión de preocupación por ella. El sujeto de camisa negra y pantalón blanco que está en segundo plano tiene el énfasis en su cara, porque voltea a su derecha para mirar el auto blanco y con esto indica en qué sentido se debe seguir observando. Aunque a la izquierda del hombre hay otros dos que miran en dirección a la mujer no tienen tanto énfasis somático porque aparecen solo de sus hombros para arriba.

Enfática escópica

El primer elemento de énfasis en escenografía es el poste en diagonal. Pues al no estar posicionado en vertical, que es lo que su correcto funcionamiento precisa, deja en evidencia que sufrió una fuerza tan grande que casi lo derriba. Otro elemento con cierto acento es el automóvil porque ocupa mucha cantidad de espacio en la foto. Su color blanco resalta del fondo de la imagen. También llama la atención porque es un gran objeto estático, en diagonal sobre la avenida y, sobre todo, porque se infiere que es la causa de la muerte de la mujer. Otro elemento que destaca es la sábana que el paramédico sostiene con cuidado en sus manos y con la que está a punto de cubrir a la mujer.

Respecto al acento en la vestimenta las uñas pintadas, la pulsera, el peinado y la lozanía de la piel destacan su cuidado personal y se contraponen con el hecho de estar muerta y de tener hilos de sangre que le escurren en el rostro. También, aunque sutil, hay un acento cromático: las uñas, los hilos de sangre y las cruces rojas del uniforme del paramédico son pequeños detalles que se homogenizan por el color. Pero que en el significado se alejan: vanidad, un cuerpo

muerto y una ayuda médica que no pudo ser suministrada. A la izquierda de la mujer, cerca del ángulo inferior derecho de la imagen hay un elemento difícil de identificar. Es un cuerpo extraño que parece ser parte de la tela del vestido de la mujer, en su parte superior presenta manchas de un color rojo brillante. Es inquietante porque podría ser una parte del cuerpo de la mujer, pero está separada de ella y la única conexión que tiene es a través de la tela del vestido que se estira. Además de no tenerse la certeza de lo que es, dificulta entender cómo fue que el cuerpo quedó prensado entre los dos postes.

Fluxión léxica

Aunque el texto es algo breve se tiene una fluxión centrífuga, porque el relato no escatima en detalles que la fotografía se ve imposibilitada de dar:

“Adela Legarreta Rivas era una periodista mexicana. Había convocado una conferencia de prensa para aquel día durante la que iba a presentar su último libro. Por la mañana había ido a la peluquería para que la peinaran y le hicieran la manicura. En el camino de vuelta a su casa falleció arrollada por un Datsun blanco, en la Avenida Chapultepec.”
(Metinides, 2012: 148)

Así tenemos información adicional de la que podemos inducir de la imagen, como nombre y profesión de la mujer, de donde venía y a dónde se dirigía. Estos datos hacen de una mujer muerta en un accidente, una mujer con una identidad. El relato le agrega carga emocional. En el mismo párrafo cambia un poco de tema y ahora se refiere a la fotografía y sorprende saber que ésta imagen no se publicó con el periódico, sino la segunda fotografía.

El pie de página de la foto que fue publicada refiere con el título *sorprendida por la muerte* “Cuando cruzaba tranquilamente la Avenida Chapultepec fue embestida por un auto compacto que la lanzó por los aires y la proyectó entre dos postes, causándole la muerte instantánea. El coche que la arrolló jugaba, al parecer, carreras con otro y en ese lugar ambos chocaron, con la trágica consecuencia señalada.” (Metinides, 2012: 147). En este texto se describe cómo

ocurrió el accidente. Tiene una fluxión léxica más cerrada. Sin embargo la parte de: “la lanzó por los aires”, resulta algo excesiva en la descripción.

Fluxión somática

La mujer a pesar de estar muerta, parece tener una fluxión somática abierta. La posición de los brazos extendidos y la cabeza recargados sobre el poste, ligeramente inclinada hacia su izquierda, pareciera estar mirando hacia arriba. Los ojos abiertos que hacen parecer que la mujer “mira”, es decir, ejecuta una acción. Podría pensarse que se trata de una actriz representando un papel para la escena de una película. La mano se posa de manera muy natural sobre la estructura de concreto, no está del todo abierta pero tampoco está cerrada. “Fluye” de forma relajada. La mujer muerta ha quedado en una postura y una expresión facial que denotan apertura y fluidez.

El paramédico con el torso curvado, que se acerca con cuidado a la mujer, presenta una fluidez somática cerrada. Solo mira en dirección del cuerpo. Toma la sábana con cuidado, parece que se encoge. En general todos los observadores presentan una fluidez somática cerrada, pues todos (con excepción del policía y quien está por entrar a la escena) permanecen estáticos y no despliegan energía en movimiento alguno.

Fluxión escópica

Respecto a los elementos del paisaje urbano: los edificios, el poste en pie, la estructura de concreto y la avenida pavimentada, todo presenta un orden y son elementos diseñados a modo de cumplir su función con el mínimo de elementos. Por lo tanto su fluxión es centrípeta. Hay una cantidad tal de personas que se congregaron espontáneamente a observar el accidente, se acomodan donde se puede, donde alcanzan a ver mejor o hasta donde su respeto por la víctima les permite acercarse. Pero es una fluxión centrífuga de personas. La diagonal accidental del poste caído, no solo es la estructura que sostiene a la mujer. Agrega un efecto visual de movimiento. Un punto de fuga sutil, pues puede verse como el ancho del poste más delgado en la base pareciera que se va ensanchando conforme se acerca al vértice superior izquierdo del encuadre.

6. Conclusiones

6.1 Estética y diseño

Si bien las temáticas trágica y de muerte podrían acercar la obra de Metinides a lo sublime, o al menos a un tema feo bellamente tratado; al ser un trabajo bien hecho se puede llegar a calificarlo como obra de arte. Pues incluso en el ámbito académico existe esta noción: “arte es el hacer productivo creativo realizado con habilidad y excelencia.” (García, [2003] 2005: 138) Se corre el riesgo de colocarlo artificialmente en la categoría de arte, para decir que tiene calidad o para afirmar que es estético, al creerse que sólo el arte es objeto de estudio de la estética. Y bajo la concepción coloquial de estética esto implicaría que es bello. Así se puede entender la inserción arbitraria de productos de diseño en el campo del arte, como ha ocurrido con Metinides. Yuriko Saito aborda el problema de cómo los objetos no artísticos muchas veces son excluidos del discurso estético y afirma que nuevas formas y fenómenos deben ser incluidos en este campo sin necesariamente ser calificados como arte. (Saito, 2008)

La serie de 4 fotografías “Maniobra de rescate de Antonio N” de 1971, se integró en el catalogo de Morton Subastas con un precio estimado de 35 a 50 mil pesos. Mientras que la fotografía “Choque en el metro” de 1975 fue vendida en \$25,000 (Morton Subastas, 2019). Si bien Metinides nunca se consideró a sí mismo como un artista y durante cincuenta años sólo tuvo la intención de hacer su trabajo de reportero gráfico; en la actualidad la noción de “arte” se ha filtrado un poco en su discurso: “¡Denomino a ésta toma una fotografía policiaca con arte!” (Metinides, 2012: 45), afirmó respecto a una de sus imágenes.

6.2 Metinides versus la fotografía de nota roja actual

El contexto histórico determinó en gran medida muchas condiciones para que el trabajo de Metinides fuera desarrollado justo como fue. El “milagro mexicano” y la imagen de un México próspero ante el mundo, la máxima del PRI de permanecer en el poder y la censura para lograrlo, y un clima social en general más ingenuo y mucho menos saturado de imágenes violentas, son los factores económicos, políticos y culturales de su época que propiciaron que un niño con la

sensibilidad de Metinides hacia el cine y la fotografía se convirtiera en un prolífico foto reportero de nota roja.

Los dos factores que caracterizan la obra del Metinides son encuadres abiertos que al incluir una gran cantidad de información en la imagen la vuelvan referencial y una composición bien lograda ya que a través de la experiencia el fotógrafo aprende a elegir la mejor manera de controlar la imagen sin intervenir en la escena. El resultado de estos dos factores son imágenes con identidad propia, que se distinguen unas de otras y que cuando aparecen personas al interior del encuadre suelen tener una fuerte carga emocional.

Al profundizar en la obra del fotógrafo es notoria una evolución en la ejecución de su oficio. Recordemos que inicia sus primeras fotografías a los 10 años y hace tomas de lugares cercanos a su casa y de autos chocados. Luego cuando ya se traslada al lugar de los hechos con la Cruz Roja, su pronta llegada al accidente le permite incluir a las personas que observan. Metinides crece junto con la fotografía y el tipo de sucesos que cubre (avionazos, explosiones, temblores) así como su técnica y composición se van haciendo más complejos.

Metinides no se enfocó solamente en la víctima de la tragedia, sino que además abundó en detalles respecto a cada suceso. Este factor dota de una identidad única a muchas de sus imágenes que se distinguen por rasgos esenciales y los presentan como un suceso particular. A mayor cantidad de información brinda un mensaje más acabado, en el que el receptor deberá esforzarse menos por construir una historia completa y con mayor profundidad. En contraste, la fotografía de nota roja actual construye imágenes genéricas en las que el mismo suceso, cual piedra de Sísifo, parece repetirse día a día. Sin aportar mayor información del suceso a través de la imagen y sin hacer referencia a la identidad de los sujetos.

El grado de violencia que había en México entre 1945 a 1995 no es el mismo en comparación con la violencia actual. No sólo la realidad se ha vuelto más violenta sino que ahora la violencia es el resultado de grupos criminales bien

organizadas que se han extendido por todo el territorio, como el Narcotráfico. Esta diferencia se ve reflejada en los tipos de sucesos noticiables y por ende en las imágenes que en torno a ellos se pueden producir. Si la realidad a fotografiar es otra, hasta qué punto se puede culpar a los editores del tipo de noticia o del estilo de las imágenes que publican. Ellos responderán que esta es la realidad y su deber, informar sobre ella a través de las publicaciones que la gente consume.

El trabajo de Metinides permite echar abajo la idea de que la única posibilidad de la nota roja es ser un género periodístico ilustrado con imágenes crudas y burdas, justo como hoy la conocemos. Pero, ¿es eso lo que las personas quieren ver? Los grandes tirajes de los periódicos sensacionalistas podrían tomarse como argumento de que se venden porque sus portadas gustan.

Mientras que La Prensa, al 31 de enero de 2019 reporta un tiraje de 287,321 ejemplares promedio al día (Padrón Nacional de Medios Impresos, 2019) el periódico El Universal, al 29 de abril de 2019 reporta sólo 133,400 ejemplares (Padrón Nacional de Medios Impresos, 2019). Aun cuando éste último se posiciona como el periódico más leído por los mexicanos (Nava I. 2017) en una encuesta donde La Prensa ni siquiera figura entre las primeras 12 posiciones. Parece ser que los lectores de La Prensa ocultan su gusto por esta publicación. En todo caso, lastime o no sensibilidades, la producción y publicación de las imágenes de nota roja actuales es un hecho social inevitable, que tal vez responde, en términos freudianos, a una pulsión de muerte.

Además la prensa actual compite contra la instantaneidad, disponibilidad y globalidad de los medios electrónicos. Por lo tanto recurren a lo más sórdido para captar la atención del espectador. Además de que los consumidores han sido expuestos a niveles cada vez más altos de violencia, sea ésta realidad o ficción. Violencia no solo en su realidad, sino violencia narrativa en los productos visuales.

6.3 Los instrumentos de análisis

Se pensó que lo mejor era aplicar al menos dos tipos diferentes de análisis para ver qué tipo de acercamiento a la imagen ofrece cada uno. Las herramientas

fueron el modelo octádico (LASE-PCEF) de Mandoki y las dimensiones de la semiosis de Morris. Aplicar modelos de análisis resultó una tarea bastante ardua. Sin bien las categorías ayudan a efectuar la tarea, no todos los autores son claros sobre cómo debe hacerse esto. Tal es el caso de Morris, quien si delimita las dimensiones de la semiótica, pero no especifica cómo se efectúa un análisis con base a estas categorías.

Por su parte el modelo octádico para los intercambios estéticos, solo presenta una pequeña dificultad inicial, cuando uno no está familiarizado con los nombres de las categorías, pues no son términos coloquiales. Después se enfrenta uno a los cruces de registros y modos. La dificultad de este modelo es que al aplicar el cruce de tres registros por cuatro referente modos se obtienen 12 categorías de análisis por tres fotografías. Esto dio como resultado una sensación de redundancia y de una gran cantidad de información, que luego fue difícil interpretar. Sin embargo lo que no puede objetarse es que el trabajo no siguió categorías o que no fue sistemático.

Respecto a los instrumentos de análisis se debe señalar que con el modelo octádico de Mandoki se obtiene un análisis de mayor profundidad, debido a la vastedad de categorías que abarcan todos los registros y todos los modos posibles de estesis. Una gran ventaja de este modelo es que explica con claridad en qué consiste cada categoría así como la forma en que los registros y los modos se acoplan entre sí. Es un método exhaustivo que cuando se logra familiaridad con los términos resulta muy práctico de aplicar.

Por su parte las dimensiones de la semiosis de Morris son muy adecuadas para entender la sintaxis de la imagen, cómo los elementos compositivos formales construyen el significado para ciertos interpretantes. Tampoco es sencillo, pero una vez que se logra entender la cercana e inevitable relación entre sintáctica, semántica y pragmática, se vuelve esencial. Aunque el libro no es muy específico sobre cómo se pueden convertir esas dimensiones en categorías de análisis.

Al aplicar dos instrumentos de análisis al mismo objeto de estudio, llega un punto en que se puede percibir cierta semejanza entre algunas de las categorías. Que no resultan contradictorias porque el enfoque de la estética y semiótica que aquí se planteó son afines dentro del pragmatismo. Por ejemplo, el modelo octádico explora cómo se articulan los registros y los modos en fenómenos semioestéticos que experimentan los organismos. Lo que Morris entenderá como correlatos semántico y pragmático.

Podría parecer que aplicar dos instrumentos de análisis al mismo objeto de estudio es redundante. Pero se debe recordar que esta investigación considera el proceso de intercambios significativos entre organismos. Se trata de los aspectos estéticos y semióticos de un mismo fenómeno. Los instrumentos de análisis tienen la función de fragmentar la realidad para explicarla.

6.4 Enseñanza e imágenes de calidad

No todos los alumnos tienen la habilidad para hacer buenas fotografías. Pero a través de la observación, el análisis y la práctica se puede desarrollar la destreza para hacer buenas imágenes. Sin descartar que el contexto histórico determinó en muchos sentidos la forma de trabajar de Metinides siempre hay una manera diferente y mejor de hacer las cosas. Una buena estrategia para aprender es tomar como referencia diseños con calidad e intentar replicarlos, no con la intención de copiarlos, sino para comprender cómo funciona la imagen y comprobar que el alumno es capaz de aplicar ciertos principios para construir fotografías con calidad.

Entiendo por buena fotografía de nota roja aquella que da información de lo sucedido y al hacerlo se constituye en un relato, dice algo a través de una narrativa. Presenta ligeros matices, tiene la capacidad de provocar variedad de reacciones según el marco de experiencias de cada receptor. Pero lo más importante, tiene identidad propia. Las personas que son fotografiadas son individuos únicos que desde la especificidad de su situación viven el dolor y sufren. Ante esto el trabajo precisa respeto y tacto que al final se percibe en la

fotografía. Finalmente al contextualizar el suceso logra documentar una época. Lo que sólo empieza a ser visible con el paso del tiempo.

Hacer una buena foto no se trata sólo de apretar el botón, el conocimiento de cómo funciona la significación en la imagen es esencial. Así como ser consciente que nuestro trabajo afectará las sensibilidades de los receptores positiva o negativamente. Incluso las “malas” fotografías de la nota roja actual son estéticas en el sentido de que generan impresiones y que mucha gente gusta de verlas. Pero esto ya es una cuestión de ética: ¿qué es lo que queremos dar a los demás? ¿Qué trabajo queremos dejar en el mundo como nuestro legado?

6.5 Limitaciones

El trabajo de Metinides es basto y la cantidad de fotografías con calidad es nutrido. El tiempo limitado para hacer esta investigación, el hecho de entrar en contacto por primera vez con las herramientas de análisis, así como el espacio limitado para comunicar los resultados, dieron como resultado tener que reducir la cantidad de imágenes para analizar. Forzándome a dejar fuera de este estudio fotografías de verdad interesantes que no pudieron ser abordadas. (*figura 9*)



Figura 9.Un antiguo edificio de la colonia Morelos sufre un derrumbe, Metinides E. 1970, fotografía, 101 Tragedias de Enrique Metinides.

7. Bibliografía

- BARTHES, Roland, [1980] 1989, *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Paidós Comunicación, Barcelona, España.
- BENJAMÍN, Walter, [1931] 2004, *Sobre la fotografía*, Pre-textos, Valencia, España.
- BURKE, Edmund, [1757] 2001, *De lo sublime y de lo bello*, Alianza editorial
- CONTRERAS, Javier, 2016, *El miedo es el mensaje: la estrategia de comunicación del narcotráfico*, Instituto Chihuahuense de la Cultura y Miguel Ángel Porrúa, Ciudad de México, México.
- DEWEY, John, [1934] 2008, *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona, España.
- DIDI-HUBERMAN, George, 2012, *Arde la imagen*, Serieve, Oaxaca, México.
- DONDIS, Donis, [1973] 1998, *La sintaxis de la imagen*, GG Diseño, Barcelona, España.
- ESTRADA, David, 1988, *Estética*, Herder, Barcelona, España.
- FREUND, Gisèle, [1974] 2011, *La fotografía como documento social*, FotoGGrafía, Barcelona, España.
- GARCÍA, Francisco, [2000] 2005, *El producto del diseño y la obra de arte*, Universidad Autónoma Metropolitana, México DF, México.
- GRANJA, Dulce, 2011, “Estudio preliminar” en Kant Immanuel, [1764] 2011, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, FCE, UNAM, UAM, México.
- JAKOBSON, Roman, [1960] 1988, *Lingüística y poética*, Cátedra, Madrid, España.
- KELLY, Luis (productor) Franco, L (director) (2002), *Enrique Metinides: El silencio de las sirenas*, [documental] México: Cinematográfica Macondo.
- KANT, Immanuel, [1932] 2014, *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, Porrúa, México DF, México.
- LANGFORD, Michael, [1978] 2003, *Fotografía básica*, Omega, Barcelona, España.
- LIPPERT, A. (productor) Chapoy, P. (director) (2012) *La historia detrás del mito de Enrique Metinides, fotógrafo de nota roja* [programa televisivo]. México: Azteca
- MANDOKI, Katya, 2006^a, *Estética cotidiana y juegos de la cultura: Prosaica I*, Siglo XXI, México.

MANDOKI, Katya, 2006^b, *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*, Siglo XXI, México.

MANDOKI, Katya, 2007, *La construcción estética del estado y de la identidad nacional: Prosaica III*, Siglo XXI, México.

METINIDES, Enrique, 2012, *101 tragedias de Enrique Metinides*, Blume, Barcelona, España.

MONSIVAIS, Carlos, [1994] 2010, *Los mil y un velorios: crónica de la nota roja en México*, Debate Random House Mondadori, México DF, México.

MORRIS, Charles, [1971] 1994, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Paidós, Barcelona, España.

PARRET, Herman, 1995, *De la semiótica a la estética: enunciación, sensación, pasiones*, Edicial, Buenos Aires, Argentina.

PEIRCE, Charles, 2012, *Obra filosófica reunida*, Fondo de cultura económica, México.

PÉREZ, Francisco, 2016, *El acto creativo: raíces de la acción creadora*, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, México.

PÉREZ, Raúl, 2002, *Historia breve de México*, Silex ediciones, Madrid, España.

RIVERA, José, 2011, *De los diarios a las galerías: la fotografía de nota roja de Enrique Metinides*, UNAM, México.

RODRÍGUEZ, Jacinto, [2007] 2013, *La otra guerra secreta: los archivos prohibidos de la prensa y el poder*, Grijalbo, México DF, México.

ROSENKRANZ, Karl [1853] 1992, *Estética de lo feo*, Julio Ollero Editor.

SAITO, Yuriko 2008, *Everyday aesthetics*, OUP Oxford.

SALGADO, Ramiro 2006, *Fotografía básica*, ponencia, México DF, México. Febrero 2006.

ZIFF, T., Suárez, A. (productores) y Ziff, T. (directora). (2015) *El hombre que vio demasiado* [documental]. México: 212 Berlín Films.

THOMAS, Louis-Vincent, [1975] 2017, *Antropología de la muerte*, FCE, México.

VILLAIN, Dominique, 1997, *El encuadre cinematográfico*, Paidós, Barcelona, España.

Fuentes en línea

- AGUILAR, H, 2017, 'El 'dedazo' y la democracia mexicana' [en línea], *Milenio*, 17 de agosto, consultado: 16 de enero de 2018, <https://www.milenio.com/opinion/hector-aguilar-camin/dia-con-dia/el-dedazo-y-la-democracia-mexicana>
- CONSEJO NACIONAL DE POBLACIÓN, 2019, *Indicadores demográficos de la República Mexicana, en el año 1979* [en línea], consultado: 6 de mayo de 2019, http://www.conapo.gob.mx/work/models/CONAPO/Mapa_Ind_Dem18/index_2.html
- ENCINAS, A, 2015, 'Volver a la disolución social' [en línea], *El Universal*, 03/11/2015 consultado: 4 de febrero de 2018, <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/alejandro-encinas/nacion/2015/11/3/volver-la-disolucion-social>
- HOPE, A. 2016 'Los 300 mil muertos' [en línea], *El Universal*, 23 de febrero, consultado: 4 de enero de 2020, <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/articulo/alejandro-hope/nacion/2016/02/23/los-300-mil-muertos>
- MORTON SUBASTAS, 2019, *Resultados de Subasta con imágenes y descripciones* [en línea], consultado: 2 de noviembre de 2019, http://auction.mortonsubastas.com/sp/asp/searchresults.asp?keywords_value=metinides&viewing_option=home&home_page_search=true&st=U
- NÁJAR, A 2016, 'Enrique Metinides, el fotógrafo de las tragedias de México' [en línea], *BBC Mundo*, 3 de marzo, consultado: 16 de marzo de 2018, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160224_mexico_enrique_metinides_fotografo_desastres_cultura_an
- NAVA, I. 2017, 'Periódicos ¿Cuál es el más leído por los mexicanos?' [en línea], *Merca2.0*, 16 de febrero, consultado: 5 noviembre de 2019, <https://www.merca20.com/periodicos-leido-los-mexicanos/>
- NEWSWEEK, 2016, 'Enrique Metinides: pensar en rojo' [en línea], *Newsweek México*, consultado: 27 de marzo de 2018, <https://newsweekspanol.com/2016/03/enrique-metinides-pensar-en-rojo/>
- PADRÓN NACIONAL DE MEDIOS IMPRESOS, 2019^a, *La Prensa* [en línea], consultado: 5 de noviembre de 2019, <https://pnmi.segob.gob.mx/reporte>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, 2019, *Estético, ca* [Página web], consultado: 01 de julio 2019, <https://dle.rae.es/?id=GrPCrf2>
- SÁNCHEZ, L 2015, 'Muestran fotos poco conocidas de Olimpiada del 68' [en línea], *Milenio*, 26 de octubre, consultado: 7 de abril 2018 <https://www.milenio.com/cultura/muestran-fotos-poco-conocidas-de-olimpiada-del-68>