



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE SAN LUIS POTOSÍ
FACULTAD DEL HÁBITAT
INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

**LOS PÍXELES DE LA VIOLENCIA:
NUEVA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL MEXICANA.**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRA EN CIENCIAS DEL HÁBITAT

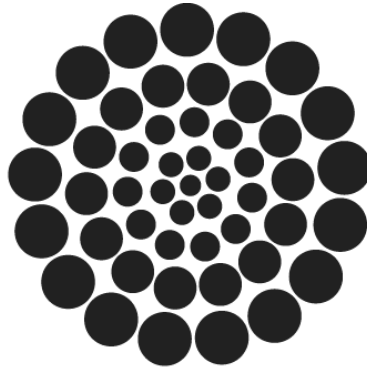
LÍNEA DE GENERACIÓN Y APLICACIÓN DEL CONOCIMIENTO:
HISTORIA DEL ARTE MEXICANO

PRESENTA:
LCC. ITALIA DARIELA DE LOURDES GALVÁN MIRANDA

DIRECTOR:
DRA. ALEJANDRA NIETO VILLENA

SINODALES:
DRA. RUTH VERÓNICA MARTÍNEZ LOERA
DR. ÁLVARO SOLBES GARCÍA

DICIEMBRE 2018



CONACYT

Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

PARA LA REALIZACIÓN DE ESTA TESIS SE CONTÓ
CON EL APOYO CONACYT NO. 786846

A:

*Dios por darme el tiempo, la salud y la motivación para culminar este reto tan anhelado,
por fortalecer mi corazón e iluminar mi mente,
por su infinita bondad y amor.*

*Mi madre Lourdes, mi pilar,
por su apoyo y fe incondicional, por sus valores inculcados,
por ser mi ejemplo de perseverancia y constancia, sin ella nada habría sido posible.*

*Mi abuela Teresa
por su infinito amor, por heredarme su pasión a la lectura, al arte y la cultura,
por las invaluable enseñanzas de vida y las interminables pláticas.*

*Mi madrina Susana
por su ejemplo de templanza, integridad y ética.*

*Mi hermana Grecia
por sus preguntas que me alientan a reflexionar, por estar siempre presente,
te amo infinitamente.*

*Mi amor Christopher
por ser mi amigo y cómplice, por escuchar mis dudas e inquietudes,
por compartir mis sueños.*

*Agradezco a todas las personas que me acompañaron y asesoraron para llevar a cabo esta
investigación, entre ellas y de manera muy especial a:*

*Alejandra Nieto Villena
por su valiosa guía y dedicación para lograr consolidar este proyecto.*

*Ruth Verónica Martínez Loera y Álvaro Solbes García
por sus consejos en los momentos clave, por su apoyo y enseñanza.*

*Luis Pedro Gutiérrez Cantú y Juan Carlos Caldera Galarza
por encausar el tema de esta investigación.*

*Arturo Aguilar Ochoa
por contagiarme su amor a la historia de la fotografía.*

*Finalmente pero no menos importante esta tesis está dedicada
a los que perdieron la vida en esta guerra y a los que siguen en lucha.*

A las otras víctimas: familias y amigos.

Al barrio, a los míos.

A los que lucharon y perdieron su voz.

*A todos aquellos que participaron directa o indirectamente
en la elaboración de este proyecto.*

¡Gracias!

LOS PÍXELES DE LA

VIOLENCIA

NUEVA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL MEXICANA

**“Las épocas viejas nunca desaparecen completamente
y todas las heridas, aún las más antiguas,
manan sangre todavía”.**

Octavio Paz

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.	1
CAPÍTULO UNO.	
EL DISCURSO VISUAL DE LA VIOLENCIA EN MÉXICO.	5
○ La imagen como testigo de la violencia.	8
▪ Intervención Estadounidense 1846 – 1848.	8
▪ Caída del Segundo Imperio 1867.	12
▪ Revolución Mexicana 1910 – 1920.	17
○ Fotoperiodismo.	23
▪ La imagen fotográfica en la prensa mexicana 1894 – 1910.	23
▪ Nota Roja 1940 – 1970.	27
▪ Periodismo Gráfico Crítico 1920 – 2000.	32
CAPÍTULO DOS.	
EL FENÓMENO DE LA CULTURA DEL NARCOTRÁFICO.	39
○ Orden, ruptura y caos.	42
▪ El orden del crimen organizado 1920 - 1980.	46
▪ Los acontecimientos de ruptura 1985 y 2006.	50
▪ La normalización de la violencia 2012 – 2018.	55
○ El movimiento social de la Fotografía.	59
▪ El caos y la violencia, un referente de la realidad.	59
▪ El fotógrafo en su papel de narrador de violencia.	63
▪ El mensaje y su código estético.	67
▪ La fotografía de violencia, una expresión artística.	72
CAPÍTULO TRES.	
EL ANÁLISIS DE LA NUEVA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL MEXICANA.	77
○ Metodología.	78
▪ Autores.	80
▪ Imagen fotográfica.	82
▪ Sociedad receptora.	85
○ Los casos de análisis.	87
▪ Tus pasos de perdieron en el paisaje – Fernando Brito.	88
▪ Del día a la noche – Enrique Rashide.	98
▪ Jalisco 1M – Héctor Guerrero.	104
▪ La guerra de los cárteles de la droga – Pedro Pardo.	110
▪ La muerte de todos los días – Guillermo Arias.	115
▪ México drug wars – Javier Manzano.	120
CONCLUSIONES	124
REFERENCIAS	131
INVENTARIO DE IMÁGENES	134
ICONARIO	137

INTRODUCCIÓN

En los últimos años la práctica fotográfica ha pasado de ser una profesión periodística a un acto artístico, en un inicio los periodistas se encargaban de retratar la realidad, incomodando a líderes, políticos y empresarios hecho que hace del periodismo una de las profesiones de más peligro en México.

Los eventos violentos acontecidos en la actualidad, el contexto, las muertes, las violaciones, los secuestros, los hechos políticos, entre muchos más fueron retratados por un cúmulo de fotógrafos que reconstruyen la historia de una sociedad que vive una etapa difícil. Actualmente estos fotógrafos no son precisamente reporteros o periodistas, por el contrario son personajes estudiados en artes plásticas por lo que impregnan en la imagen una estética diferente.

La fotografía es un medio generador de sentido y significado de la realidad, es un elemento de construcción de la memoria colectiva por lo que es importante analizar histórica y estéticamente la imagen que reconstruye la etapa de violencia generada por la guerra contra el narcotráfico, así como el proceso que vivió el fotógrafo pasando de una violencia mórbida a grotesca para finalmente llegar a la artística.

Son más de 40 años de la historia del crimen organizado, siete periodos presidenciales y un sinfín de actos violentos que han formado parte del país, hechos que han sido cubiertos por los medios de comunicación donde encontramos un cúmulo de fotografías que han capturado parte de la historia. Sin embargo son en los últimos dos sexenios que se ha dado un fenómeno interesante, la violencia aumentó considerablemente en el año 2008 con el inicio de la llamada 'guerra contra el narcotráfico' la cual terminó junto con el sexenio presidencial en el 2012, se observó una disminución de la violencia empero la guerra concluyó la violencia aumentó nuevamente.

La imagen de violencia no había sido analizada y aparte de las entrevistas para medios de comunicación, no se ha estudiado el fenómeno de transformación que ha llevado a la fotografía de ser una escena morbosa a una creación artística. En la

actualidad y desde hace algunos años se ha vivido una situación de aumento en la violencia del país, un ambiente que poco a poco ha infiltrado todos los aspectos sociales, incluyendo el artístico, dentro de la actual cultura de violencia el fotógrafo ha sufrido algunos cambios que son interesantes y dignos de analizar.

A la fotografía no se le ha impuesto, aún, el prefijo 'narco' y sin embargo ya existe su práctica. La producción fotográfica con esta temática no ha sido analizada aún desde el ámbito artístico, quizá porque sigue siendo observada como un complemento de los textos, de la noticia; es más importante la historia que cuenta la fotografía que la propia historia de la fotografía. El valor histórico de la captura fotográfica es innegable sin embargo no hay que pasar por alto que la misma imagen va creando su propia historia, estética y vanguardias artísticas.

La fotografía es al mismo tiempo testimonio objetivo e interpretación subjetiva, pero ¿Dónde se encuentra esta separación entre objetividad y subjetividad? ¿Existe esta separación en la fotografía? ¿Cómo la imagen de un evento tan atroz es estético? ¿Por qué nos gusta ver estas imágenes? ¿Por qué ganan premios y visten galerías?

Este tipo de fotografía ha sido valorada de manera documental e histórica, por otro lado desde la estética ha sido estudiada en raras ocasiones y siempre sobre hechos históricos de relevancia o autores ya considerados artistas, además no ha sido analizada dentro del contexto de su creación. La mayoría de las imágenes de fotografía de violencia son tomas de hechos en que los fotógrafos fueron testigos. La nota roja y el periodismo de guerra se encargan de temas nada amables: personas torturadas, mujeres violadas y los millones de seres humanos que han padecido dolor por guerras, crímenes de odio, delincuencia común, violencia doméstica y crimen organizado.

Esta investigación justifica su pertinencia en el marco del estudio de las ciencias del hábitat primeramente ya que éstas abordan la adaptación del hombre a un entorno, así como los testimonios e interpretaciones que tiene ese hombre a ese entorno en el que día a día se está adaptando. Hablamos de la fotografía como un objeto que ayuda en el proceso de adaptación que el ser humano lleva a cabo.

Resulta interesante analizar el avance de la estética en la imagen de violencia ¿cómo y por qué es que se da esta transformación? Los eventos fotografiados son violentos

por lo que existe una polaridad negativa en las imágenes, se ven cuerpos sin vida que seguramente fueron violentados, aún así la imagen es estética.

Se plantea como problema el fenómeno de transformación de la nota roja a la imagen estética y documental dentro de un ambiente de fuerte violencia generada por el crimen organizado. Se pretende abordar a través de un estudio de historicidad del discurso visual de la violencia en México para confirmar la hipótesis que dictamina: *el aumento de violencia en la vida cotidiana actual llevó a los artistas plásticos a buscar un medio de representación más fidedigno, por lo que hacen uso de la fotografía para retratar con un código estético los actos violentos generados por el crimen organizado creando así una nueva estética en la fotografía de violencia.* El estudio propuesto tendrá en cuenta el trabajo fotográfico elaborado en México en los periodos presidenciales de Felipe Calderón Hinojosa de 2006 al 2012 y Enrique Peña Nieto de 2012 hasta 2016.

Algunas cuestiones por resolver en esta investigación son ¿Cómo inicia la transformación de la imagen de nota roja a la fotografía artística documental? y por lo tanto ¿en qué momento de la historia social se encuentra la ruptura ideológica de la expresión fotográfica? ¿Quiénes fueron los fotógrafos que comenzaron con esta transformación y quiénes lograron sentar las bases de esta nueva estética? ¿Qué intención tiene el fotógrafo al hacer tomas de violencia en el contexto del crimen organizado? ¿Cuáles son las condiciones en las que se toma la fotografía de violencia generada por el narcotráfico? y ¿Cuál es el papel del fotógrafo como narrador de la violencia? Así como saber si ¿Existe mayor o menor sensibilidad de parte del fotógrafo y de la sociedad respecto de la violencia? y ¿Cómo la imagen de un evento atroz es estético?

Con la finalidad de confirmar que la fotografía estética está impregnada de la 'narcocultura' se pretende como objetivo general analizar el fenómeno de integración que ha tenido la técnica fotográfica en éste ámbito, observar las transformaciones que ha sufrido la fotografía de violencia a través de los 40 años de historia del narcotráfico en su proceso de ser la imagen grotesca de la nota roja a la reflexión estética actual y así

comprender cuál es la intención del emisor y cómo es recibida esta imagen ante el público.

El cuerpo de este trabajo se ha organizado de la siguiente manera. En el capítulo uno se puede observar un recuento del avance de la fotografía con temática de violencia desde los inicios de la fotografía en México iniciando con la Intervención Estadounidense (fotografía de batalla) hasta lo que llamaremos Periodismo Gráfico Crítico. En este primer apartado se toman en cuenta únicamente eventos que sean relevantes para el avance de la estética y uso de la fotografía documental.

En el capítulo dos se contextualiza sobre el fenómeno en cuestión, se comenzó por explicar los conceptos teóricos para después introducirlos en la línea histórica, de esta manera tenemos la historia del crimen organizado desde su origen hasta la actualidad, pasando por los acontecimiento de ruptura, el fenómeno de la normalización de la violencia y la creación de la 'narcocultura'. De igual manera se explica cómo este fenómeno se ha observado desde la visión del fotógrafo, explicado a través de un proceso de comunicación dando a la violencia el papel de referente de la realidad, al fotógrafo el de emisor y narrador, el de mensaje creado con un código estético lo toma la fotografía convertida en una expresión artística.

Más adelante se detalla el proceso de análisis comenzando con la metodología que se llevó a cabo para lograr confirmar la hipótesis antes propuesta y responder a las preguntas que se han abierto con anterioridad y en el transcurso de esta investigación. En el próximo apartado se interpretan los resultados obtenidos tras llevar a cabo cada uno de los pasos metodológicos, analizando seis series fotográficas de seis diferentes artistas que fueron cuidadosamente seleccionados.

Esta investigación se ha realizado esperando responder a las dudas personales y a las incomodidades sociales, así como apaciguar el dolor y las ambigüedades que cada muerte ha dejado en los hogares mexicanos a través de los años en que México ha librado la 'guerra contra el tráfico de estupefacientes'.

CAPÍTULO 1

EL DISCURSO VISUAL DE LA VIOLENCIA EN MÉXICO

El inicio de la técnica fotográfica en México fue cerca de 1839 gracias a Louis Prelier Dubille en la costa de Veracruz donde también se hicieron las primeras impresiones en daguerrotipo, fueron unas tomas del puerto. Un año después el periódico Cosmopolitan publicaba, el 29 de enero, una reseña de la presentación llevada a cabo por Prelier en la Ciudad de México, en el mismo periodo estableció su estudio en calle Plateros no.9 (Casanova y Debroise, 1989).

La llegada de la fotografía a la vida cotidiana en México fue aceptada sin contradicciones ni lentitudes. El aprendizaje de la técnica y ciencia en que consistía fijar una imagen a un soporte fue enseñado de generación en generación, el decano tomaba dos o tres aprendices que le ayudaran y como pago les enseñaba, así en pocos años se abrieron gran cantidad de estudios y compañías, al igual que surgieron fotógrafos independientes.

Desde sus inicios la imagen fotográfica fue testigo de las prácticas sociales, culturales, políticas e históricas entre las que no se pueden dejar de lado batallas, guerras, manifestaciones, revoluciones, entre muchos otros cambios y disturbios que la organización social necesitó para adaptarse a los tiempos actuales.

De esta manera la documentación de violencia a través de la fotografía se ve reflejada en México primeramente en la Intervención Estadounidense iniciada en 1846, pasando por la Caída del Segundo Imperio en 1867, la Revolución Mexicana en 1910, la Decena Trágica en 1913, el Movimiento Estudiantil de 1968, en Levantamiento Zapatista de 1994, hasta llegar ahora a la Guerra contra el Narcotráfico iniciada en el año 2006.

Es este primer capítulo hablaremos de algunos de estos hechos históricos y de cómo la fotografía de violencia fue evolucionando con el paso del tiempo, tomando simbología, convirtiéndose en ícono o parte del sensacionalismo y lo que nos interesa aún más, cómo fue impregnándose de una estética característicamente mexicana.

Retomaremos tres hechos históricos: primeramente la Intervención Estadounidense donde la imagen comienza a ser parte de la violencia social, para continuar con la Caída del Segundo Imperio porque gracias a este hecho la imagen fotográfica toma el papel de ícono histórico, seguido de la Revolución Mexicana, ya que fue en estos años

donde gracias a la tecnología y el cambio social la violencia puede ser fotografiada con más realismo.

Más adelante hablaremos de los tipos de fotografía donde incurre la violencia iniciando con la imagen en la prensa, puesto que ésta toma el papel de testigo y presentador de la realidad, continuando con la nota roja pues es este género el que se centra en los hechos de violencia social y por último hablaremos del giro que toma el fotoperiodismo a partir de 1920 cuando comienza a llamarse periodismo gráfico crítico, pues deja de ser simple testigo para tener una voz propia.

Es importante mencionar que aunque el capítulo está centrado en los antecedentes de lo que más adelante llamaremos fotografía documental mexicana no se hace una reconstrucción histórica de una línea del tiempo consecutiva puesto que no en todos los años se realizaron tomas fotográficas que aporten al discurso visual de la violencia, fueron seleccionados los eventos más importantes no sólo respecto de la historia de México sino también de sus aportaciones gráficas y estéticas que incurran actualmente en la imagen fotográfica de violencia.

LA IMAGEN COMO TESTIGO DE LA VIOLENCIA.

La principal característica de la fotografía documental es el objetivo de retratar la realidad, de ser testimonio y huella. Es por eso que para iniciar con la historia del discurso visual de la violencia en México se hace un breve recuento de los primeros hechos violentos en los que la fotografía incursionó.

En las imágenes que se observaran en este primer apartado se podrá percibir lo que Fontcuberta (2011) describe como una de las diferencias más básicas entre la pintura o el dibujo y la fotografía, es decir ésta última asociada “*a un puro reflejo de lo real*” y la verdad en ocasiones excesiva. Además por la falta de técnica y tecnología podríamos decir que hay casi una nula construcción, es decir que la interpretación del fotógrafo es poca. Sin embargo esto no le quita al hecho el impacto social ni a las imágenes su uso documental.

INTERVENCIÓN ESTADOUNIDENSE 1846 – 1848.

La fotografía comenzó siendo testigo de la realidad pero para que ésta se encontrara en todos los hechos de los que era parte la sociedad tuvieron que pasar muchos años y bastantes avances tecnológicos que la hicieran fácilmente transportable. Uno de los primeros eventos de violencia retratados por la técnica fotográfica fue la Intervención Estadounidense.

El 11 de mayo de 1846 el presidente de los Estados Unidos James Knox Polk declaró oficialmente la guerra a México, iniciando así la Invasión Estadounidense, las fuerzas americanas fueron distribuidas, Taylor al noroeste, Kearney por Nuevo México y California inició una penetración al puerto de Veracruz y el Comodoro John D. Sloat por el Océano Pacífico. Junto con las fuerzas invasoras se dio la llegada de fotógrafos itinerantes que aprovechaban la oportunidad pues realizaban imágenes de los soldados y se las vendían a los litógrafos para que ellos las imprimieran como recuerdos.

Este hecho, la invasión estadounidense, se convirtió en el primer conflicto mundial en ser documentado tanto en litografía como en fotografía. Se captaron importantes

imágenes significativas para el momento que se vivía, actualmente se conocen 35 daguerrotipos considerados los primeros registros fotográficos de guerra aunque no son consideradas como fotoperiodismo ni marcan el fin de la importancia de la litografía, ya que los daguerrotipistas no lograron captar la dimensión y profundidad de los hechos, por el contrario vemos imágenes de maniobras militares y retratos de generales.¹

Uno de los eventos registrados, tanto litográficamente como en daguerrotipo, fue la muerte del teniente coronel Henry Clay Jr. el 23 de febrero de 1847 la cual fue capturada por James Cameron e impresa por Nathaniel Currier. En la litografía con acuarela podemos observar el momento honorable en que el teniente cae de su caballo y es asesinado en acción mientras lideraba a su regimiento en la Batalla de Buenavista (figura 1), su cuerpo fue trasladado a Kentucky y enterrado en el cementerio de Frankfort donde es tomado el daguerrotipo que registra el lugar de entierro del coronel (figura 2) (Herrera, 2013).



Figura1 . James Cameron, Muerte del Teniente Coronel Henry Clay Jr. *Batalla de Buenavista, 23 de febrero de 1847*, Litografía 1813 – 1888. Amon Carter Museum of American Art.



Figura 2. Anónimo, *Sitio de entierro del Teniente Coronel Henry Clay Jr.* Daguerrotipo con color aplicado 1847. Amon Carter Museum of American Art.

¹ De las 35 imágenes conocidas de esta lucha sólo una se encuentra en México y está resguardada en la Fototeca de Pachuca perteneciente al INAH. Se pueden encontrar algunas de las imágenes en el libro “Sobre la superficie bruñida de un espejo” de Rosa Casanova y Oliver Debroise publicado en 1989 por el Fondo de Cultura Económica.

Ambas imágenes son prueba de la importancia que tenía la litografía ante el daguerrotipo así como de la falta de solemnidad y la inmediatez con que este último era registrado.

Rosa Casanova (1989) menciona que en 1891, en un granero de Connecticut se encontró una colección de 38 daguerrotipos en los que se observan retratos de militares en Monterrey y Saltillo, vistas de Parras, Durango y Saltillo sumados a otros doce encontrados en 1927 por H. Armour Smith con imágenes similares a las anteriores.²

Una de las imágenes más significativas captada en esta batalla es un daguerrotipo de media placa que muestra al sargento de artillería Antonio Bustos (figura 3), convaleciente después de la operación en que se le amputó una pierna, un soldado de infantería de apellido Domínguez le sostiene la pierna, uno de los asistentes del cuerpo médico militar sutura el muñón, el otro personaje es el doctor identificado como Ignacio Rivadeneira, inclinado hacia el grupo y sosteniendo la pierna amputada se encuentra Pedro Vander Linden (Rodríguez, 1998), quien cayó prisionero en la batalla de Cerro Gordo por el ejército estadounidense y fue obligado a quedarse como cirujano hasta que abandonó el país acusado de traición. Después regresó en 1852 y fundó el Hospital Militar de la Ciudad de México (Mraz, 2014). Según la crónica de Pedro Vander Linden titulada “Cuerpo médico militar” citada por Casanova y Debroise (1989) esta escena se llevó a cabo el día 18 de abril de 1847 aproximadamente a las seis de la mañana.

Este daguerrotipo es muy significativo para la historia no sólo de México sino de la fotografía pues podría considerarse la primera imagen fotográfica de un acontecimiento de violencia pues habla de la transgresión al cuerpo, de la capacidad del ser humano para dañar a otro, del ingenio del uso de armas para tener control ante

² Las imágenes que menciona Rosa Casanova son parte de la colección del Amon Carter Museum y de la Beinecke Library. Las imágenes pertenecientes al Amon Carter Museum se pueden consultar en línea en el siguiente link: <http://www.cartermuseum.org/interact/notes-from-underground/photo-of-the-week-mexican-american-war>

la batalla. También refleja cómo los daguerrotipistas, en un papel deficiente de “reporteros de guerra”, ya tenían iniciativa de retratar los acontecimientos que serían historia y no sólo estaban pensando como comerciantes, confirma la intención del fotógrafo así como el uso documental de la imagen.



Figura 3. Anónimo, *Cerro Gordo, Shields, 1847*.

Daguerrotipo.

INAH, SINAFO no. Inventario 10-214984.

En cuanto a su autoría es complicado, pues se sospecha que aproximadamente diez daguerrotipistas estaban vinculados a esta guerra por parte del ejército invasor, sin embargo no se tienen pruebas de ello, así como tampoco existe un registro de daguerrotipistas mexicanos que hayan cubierto la lucha.

Empero, con las imágenes que se tiene de la batalla de Buenvista (diciembre 1846 – febrero 1847) se podría asegurar que efectivamente había alguien con un encargo oficial de cubrir el evento, pues sólo así se explica la colaboración de la tropa para permanecer inmóvil durante tanto tiempo y el esfuerzo del daguerrotipista para trasladarse con tan pesado equipo fotográfico.

La imagen podría atribuirse a uno de los daguerrotipistas que trabajaban en Veracruz en abril de 1847 y que había acompañado a las tropas de Winfield Scott de

Jalapa a Puebla y después a la Ciudad de México, razones por las que se podría asegurar que el autor es Charles S. Betts (Casanova, 2005). Sin embargo, la imagen aún aparece como anónima en el acervo del Sistema Nacional de Fototecas.

Rodríguez (1998) asegura que este daguerrotipo fue hecho en honor al valor y profesionalismo del doctor Vander Linden así como a su equipo médico, al hacer seguimiento de las crónicas de esta guerra encontró que la inscripción que se lee al centro de la imagen dice “*Cerro Gordo, Shields, 1847*” y corresponde al apellido del general de brigada James Shields.³

La única imagen tomada en el campo de batalla que muestra parte de las consecuencias de esta guerra podría considerarse insuficiente para el término fotografía de guerra o fotoperiodismo por la poca o quizá nula difusión que tuvieron las imágenes, sin embargo es muestra de una categoría que comenzaba a cimentarse: la fotografía documental.

Una vez terminadas las hostilidades por parte de los invasores al territorio mexicano algunos de los daguerrotipistas que llegaron con las tropas decidieron quedarse y establecer sus negocios, el daguerrotipo tomó el papel de la imagen irrepetible y las personas de la alta sociedad la usaban para hacerse retratos, reflejando la identidad personal y social de la época.

LA CAIDA DEL SEGUNDO IMPERIO 1867.

Las tarjetas de visita fueron el primer auge masivo de la fotografía en México, el segundo Emperador de México Maximiliano de Habsburgo y su esposa la Princesa Carlota de Gales las usaron para promoverse en el país incluso antes de que éste aceptara el trono. Ninguna otra figura de poder había utilizado la imagen como

³ La imagen mostrada en este documento no permite observar la inscripción puesto que la placa que fue digitalizada y se encuentra en la fototeca del INAH está muy deteriorada sin embargo se puede observar sin tanto maltrato en el libro “Sobre la superficie bruñida de un espejo” de Rosa Casanova y Oliver Debroise publicado por el Fondo de cultura Económico.

propaganda.⁴ Así se realizaron imágenes de escenas políticas, paisajes y vistas de la capital del país, de los emperadores y la corte imperial, entre otras.

El uso de las tarjetas de visita, concebida por el francés Eugene Disdéri en 1855⁵, así como el hecho de que muchos fotógrafos extranjeros y nacionales retrataran la vida en México dio como resultado el reflejo de la identidad mexicana. Vemos imágenes de atuendos tradicionales, labores típicas retomando las características de la pintura costumbrista, se observa una diferencia en las imágenes de personas de escasos recursos tomadas por fotógrafos extranjeros a las captadas por fotógrafos nacionales, esto debido quizá las influencias del realismo crudo.

Entre la intervención francesa y el fin del segundo imperio los estudios fotográficos se multiplicaron, los fotógrafos más destacados de la época fueron Francois Aubert, Antíoco Cruces y Campa y Valletto. Cabe mencionar que de éstos el favorito de los emperadores y aparentemente más cercano a la corte fue el francés Francois Aubert quien llegó a México alrededor de 1864.

Abrió un estudio en la capital del país donde realizó muchos retratos recreando escenarios en los que los individuos posaban con los productos que vendían, con sus vestimentas y herramientas comunes, posiblemente acompañó al ejército francés en algunas de sus campañas, razón por la que estaría en Querétaro donde presencié el fusilamiento de Maximiliano (Casanova, 2005).

Desde la llegada de los emperadores a México se observó un fenómeno bastante interesante en la imagen fotográfica pues ya no era usada sólo como reflejo, testimonio o recuerdo, para Carlota y Maximiliano era una manera de alimentar su fama ante el pueblo mexicano además de ser un objeto a observar por los ojos del mundo entero.

⁴ Arturo Aguilar Ochoa menciona, en su libro "La Fotografía durante el Imperio de Maximiliano", que este proceso de propaganda imperialista se explica por el ambiente de fascinación creado por la llegada de los emperadores a México.

⁵ La tarjeta de visita tenía la característica de ser impresa en papel por lo que podía ser producida de manera masiva a un precio considerablemente menor al del daguerrotipo, bastante accesible para que diferentes sectores de la población la consumieran. La moda de la tarjeta de visita comenzó a principios de 1860 y se extendió hasta 1910.

El fusilamiento de Maximiliano de Habsburgo es el primer y más importante reportaje gráfico en la historia de México, con imágenes no sólo documentales sino simbólicas. El éxito de este acontecimiento se debió a que Aubert tuvo la visión del impacto que traería este acontecimiento ante la mirada internacional, por lo que realizó a manera de reportaje, después del acontecimiento, tomas de la ciudad destruida por el impacto de los cañones, calles solitarias, el Convento de las Capuchinas en donde estuvo preso Maximiliano, el vestuario que llevaba el archiduque a manera de reliquias, a Tomás Mejía muerto en una silla y al emperador en su ataúd ya embalsamado (Aguilar, 1996).

Quizá las imágenes que se comercializaron no pertenecían en su totalidad al mismo fotógrafo, en aquellos años la autoría de la fotografía no era significativa principalmente porque el acto fotográfico no era considerado artístico, por lo que quienes las tomaban no se molestaban en ponerles su firma o por el contrario se las apropiaban.

Entre los autores se han podido identificar a Aubert, Agustín Péraire, Adrián Cordiglia, Cruces y Campa, Valletto y Compañía y José González. Péraire tuvo la visión de realizar una serie de imágenes, tomas no capturadas por él, con las que en 1868 comercializaría, titulándola *Álbum Maximiliano*, logró difundirlas no sólo en México sino en Europa (Casanova, 2005). El álbum constaba de 52 fotografías de la historia entera de Maximiliano, incluyendo los retratos de los principales líderes políticos de esa época. Apareció por primera vez en "El Siglo XIX" el día 3 de marzo de 1868.

Es importante mencionar que en este hecho como en el de la Intervención Estadounidense se lleva a cabo una interesante mancuerna entre técnicas pictóricas y fotográficas. En esta ocasión el pintor Edouard Manet realizó un cuadro del acto de fusilamiento (figura 4), mismo que fue modificando según fue recibiendo información más concreta sobre lo sucedido. Manet cambió la vestimenta de los soldados, confirmando que la imagen fotográfica (figura 5) es constructora de verdades puesto que es reflejo de la realidad.



Figura 4. Edouard Manet, *Fusilamiento de Maximiliano*, Óleo, Alemania 1869, National Gallery de Londres.



Figura 5. Anónimo, *Pelotón de fusilamiento*, Fotografía, 1867.

Con el estilo de la época, el impresionismo y una influencia goyesca, Manet pinta el fusilamiento de Maximiliano inspirado y estudiando las fotografías del hecho histórico. El dato curioso aquí es el uniforme del pelotón de fusilamiento pues inicialmente vestían chaquetas cortas, pantalones acampanados y sombreros anchos cambiándolos por algo más cercano a la realidad aunque aun así se tomó sus libertades creativas. (Aguilar, 1996, p. 41).

Una de las imágenes más significativas de este acontecimiento es la fotografía tomada por Aubert (figura 6), donde se observa a manera de reliquia colgada con unos alfileres en una puerta de madera la camisa de Maximiliano perforada por cinco disparos, arrugada y manchada de sangre. Una toma bien encuadrada donde se hace un uso sutil de la textura que en ese entonces podía proporcionar el aparato fotográfico.

Lo verdaderamente interesante de esta imagen es que se volvió un símbolo con distintos significados según la ideología del observador. Dando un sentido y uso completamente diferente al que hasta este momento se le había dado a la fotografía, la camisa agujerada por los disparos que habían dado muerte al emperador significaban la caída del segundo imperio en México.



Figura 6. Francois Aubert, *Camisa de Maximiliano*, junio 1867. Negativo de colodión. Musée Royal de l'Armée, Bruselas.

Aunque las imágenes captadas de este suceso no son imágenes de violencia directa o de cuerpos victimizados hay un hecho relevante que se debe considerar para el discurso de la violencia gráfica en México, primeramente el hecho de la difusión del acontecimiento, mezcla dos factores la fama mundial de los emperadores y la accesibilidad que se tenía gracias a la tarjeta de visita.

En segundo lugar es importante mencionar lo significativo que resultó el fusilamiento del emperador para la historia de México siendo un acontecimiento de ruptura no sólo histórica sino ideológica para el país.

Y en tercer lugar la creación de una imagen fotográfica, *Camisa de Maximiliano*, como signo icónico al captar un objeto real, un índice pues la camisa es huella del acto de ejecución y un símbolo que significa la caída del imperio. Es la imagen que contiene los tres niveles de sentido y que la transforman en un documento artístico.

LA REVOLUCIÓN MEXICANA 1910 – 1920.

Una de las diferencias más notables de años anteriores a esta época es que la imagen fotográfica ya era accesible para todos los estratos socioeconómicos, vemos personas humildes retratadas sin la intención de búsqueda del folclor. La batalla de la revolución fue un evento famoso desde sus inicios, tanto para fotógrafos como para cineastas, muchos artistas llegaron al país con la intención de retratar una realidad marginada donde el mexicano era un agresivo insurrecto al que se debía temer y por su parte la mujer mexicana era una traidora al decidir irse con los soldados enemigos, esta era la narrativa de los extranjeros.

Razón por la que el revolucionario se vio en la necesidad de construir su propia imagen. Comprendieron que era importante que la sociedad los viera como héroes por lo que decidieron traer fotógrafos que registraran su propia versión, creando la Fotografía Revolucionaria⁶. En las imágenes se puede observar cómo los líderes de la lucha tenían gusto por el retrato, posaban con sus armas, montados a caballo, con sus familias y con sus compañeros de batalla (figura 7).

En esta época muchos hombres, entre ellos fotógrafos de estudio, se enlistaron en las campañas revolucionarias dejando a cargo del negocio a sus mujeres (hermanas, hijas, esposas), por lo que hubo un aumento de fotógrafas en el país (Monroy, 2005).

Uno de los primeros fotógrafos en enlistarse fue Abitia, único en dedicarse a la fotografía y a la cinematografía (Prado, 2010) paralelamente. Se sumó al ejército de Carranza, quien lo nombró “fotógrafo constitucionalista” (Mraz, 2014) y grabó las batallas alrededor de todo el país⁷. En cuanto a sus imágenes no muestran una

⁶ Al hablar de “fotografía revolucionaria” es importante definir este término pues se refiere a la fotografía tomada durante movimientos armados con el objetivo de transformar radicalmente la estructura sociopolítica y económica de lo existente y que tiene el alcance de derrotar a un viejo régimen e implantar otro (Mraz, 2010) por lo que podría referirse a diferentes circunstancias, para este apartado se habla exclusivamente de la imagen producida en el periodo histórico de 1910 a 1920.

⁷ Las grabaciones que realizó Abitia formaron parte de un largometraje titulado “La campaña constitucionalista” y aunque este ya no existe hay material que se usó en “Epopéyas de la Revolución” (Rendón, 2001).

violencia directa sino que eran más espacios montañosos y arbolados haciendo metáfora a la promesa de una nueva etapa de paz y estabilización.



Figura 7. Anónimo, *Tomas Garza Flores y soldados*, Monterrey N . L. 12 agosto de 1911, Fotografía, Fototeca del Centro de las Artes No. Inventario 10069

Es importante hablar de la Fotografía Revolucionaria puesto que es un fenómeno de interés para la reconstrucción de la historia y la mediatización de un acontecimiento, ya que se observan dos miradas interesantes: por un lado la de los fotógrafos extranjeros y por otro la de los nacionales, cada una con discursos completamente diferentes, Esto demuestra que la fotografía no es un reflejo objetivo de la realidad, puesto que el fotógrafo decide el encuadre así como su narrativa.

Además, en esta época aún la tecnología fotográfica no permitía crear instantáneas de los hechos de violencia en el campo de combate, los fotógrafos ya tenían la visión de recrear estas escenas por las que se observan muchas tomas, tanto en estudio como en exterior, de combatientes apuntando con sus armas, aparentando estar listos para disparar.

Por otro lado el interés que mostraron los líderes por realzar la figura del héroe mediatizando sus acciones, su vestimenta y su manera de vivir creando así un uso en la imagen fotográfica aparte del testimonio. Ejemplo claro es la imagen, no sólo

fotográfica⁸, de Pancho Villa quien cambió su vestimenta (observar figura 8 y 9) en cuanto recibió el grado de coronel de manos de Madero, dejó su traje negro y su sombrero de charro por un traje de ciudadano y un sombrero beige diseñado por la Mutual Film Corporation (Mráz, 2010) .



Figura 8. Anónimo, *Pancho Villa con miembros de su ejército en un campamento maderista,*

Fotografía, Cd. Juárez, abril 1911, INAH SINAFO No. Inventario 6194.



Figura 9. Ignacio Herreras, *Pancho Villa,* Cd. Juárez, mayo 1911, AGN.

Sin duda otra imagen de Villa que vale la pena mencionar es donde está a punto de ser fusilado por órdenes de Victoriano Huerta, en esta imagen vemos el mismo ángulo que usó Manet para registrar el fusilamiento de Maximiliano, sin embargo el hecho de tener esta fotografía se debe al avance tecnológico entre uno y otro.

Otro ejemplo del avance de la fotografía es una toma realizada en Amecameca en el año de 1911 donde se observa un acto de batalla en plena acción (figura 10). Las imágenes que se han observado hasta ahora de la Revolución han sido montadas o posadas, pero en ésta la toma está poco encuadrada, con una altura de cámara baja, lo que podría indicar que el fotógrafo se escondía, además el desenfoque se podría deber a la lentitud con que aún funcionaban las cámaras, esto además de la decadente composición y los objetos que entran desde fuera del encuadre podría ser la prueba de que sí se realizó en acción y no es actuada.

⁸ Pancho Villa se mediatizó tanto en fotografía como en cine, incluso recibió ganancias como pago por el uso de su imagen.



Figura 10. Anónimo, *Federales atacando a los zapatistas*,
Fotografía, Amecameca 1911
INAH SINAFO No. Inventario 64398

Para los ojos contaminados por la magnitud de imágenes enfocadas actuales, parece una imagen simple, sin embargo, ésta podría bien ser el inicio del fotoperiodismo. No se puede asegurar el autor puesto que en esta época aún no se consideraba relevante firmar las imágenes.

Durante mucho tiempo se creyó que ‘Los Casasola’ habían sido los fotógrafos por excelencia de la Revolución, sin embargo, se descubrió que las imágenes que parecían ser de su autoría correspondían a fotógrafos comprometidos con diferentes fuerzas y que éstos se las habían adjudicado.

En 1912 Agustín Víctor Casasola fundó La Agencia Mexicana de Información Gráfica la cual juntaba imágenes de muchos fotógrafos que trabajaban para él, entre los que se encuentran Eduardo Melhado, Abraham y José María Lupercio, Samuel Tinoco, Gerónimo Hernández, Víctor León, Luis Santamaría, Manuel Ramos, Antonio Garduño y Hugo Brehme (Mraz, 2010). Para 1921, Casasola publicó el *Álbum Histórico Gráfico* donde no le dio créditos a ningún fotógrafo por sus imágenes razón por la que se creería que él fue el único autor.

Para 1913 el movimiento revolucionario ya tendría otra magnitud y otro lenguaje fotográfico, al menos en la prensa, donde hay gran cantidad de imágenes de prisioneros amarrados al lado de sus captores. Mraz (2010) menciona que podría ser un paso de la Nota Roja (observar imagen 11 y 12). Sin embargo, esta cobertura de los hechos sangrientos llevados a cabo por los zapatistas podría deberse a la rencilla que había entre éstos y los periodistas. Tenemos aquí, un segundo ejemplo de cómo la imagen que se observaba en la fotografía era la idea que se quería dar de los acontecimientos para ser tomados como verdad.



Figura 11. Hermanos Cachu,
Joven muerto,
Fotografía,
BUAP.

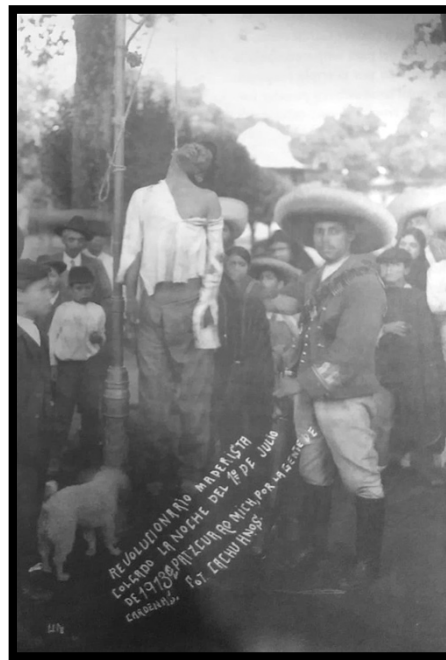


Figura 12. Hermanos Cachu,
*Revolucionario maderista colgado la
noche del 1 de junio de 1913 en
Pátzcuaro, Michoacán por la gente de
Cárdenas*,
Fotografía, BUAP.

Sea o no la rencilla razón para hacer estas tomas, lo importante es que se hicieron y esto comenzó con una narrativa de la violencia muy diferente a la que se había tenido hasta entonces. Además le dio a los fotógrafos el interés o la curiosidad de comenzar

con tomas menos cuidadas y más crudas como las tomadas por los hermanos Cachu⁹, quienes se ganaban la vida fotografiando hechos de violencia.

Hasta aquí se puede observar el uso de la imagen fotográfica como testimonio de los acontecimientos históricos del país. El inicio del fotoperiodismo y la narrativa que es necesaria crear para reconstruir una realidad contada sólo desde un punto de vista de un hecho nacional

⁹ El año de 1913 fue conocido como “el año de los colgados”, los hermanos Cachu se ganaban la vida documentando a los maderistas ahorcados (Mraz, 2010).

EL FOTOPERIODISMO.

La diferencia entre una imagen como testigo y el fotoperiodismo se encuentra inicialmente en el alcance de la difusión del acontecimiento en cuestión. La cobertura diaria de los hechos noticiosos es hoy en día una necesidad social, los individuos necesitan saber que acontece en las calles que procura y con la gente que conoce. La noticia depende del impacto, el trato editorial y el interés de la ciudadanía para quedarse en un solo círculo social o salir e impregnarlo todo.

Las imágenes de las que hablaremos a continuación retratan el avance de los factores que son indispensables para un gran impacto de la noticia, la evolución que tuvo la fotografía para pasar de ser un testigo a una reflexión.

LA IMAGEN FOTOGRÁFICA EN LA PRENSA MEXICANA 1894 – 1910.

La impresión de noticias en México comenzó en el año 1541 con un volante que llevaba por título *Narración del Terremoto de Guatemala*, sin embargo, fue hasta que apareció la *Gazeta General, Sucesos de este año de 1666. Provisiones y Mercedes, en los Reinos de España, Portugal y Nueva España* que la prensa dio inicio, ya que fue numerada y esto le impregnó de carácter serial a las publicaciones noticiosas (Fernández, 2010).

Con el transcurso del tiempo la fotografía se abrió paso para volverse parte de la vida cotidiana, uno de los pasos que más impulso le dio fue la impresión en la prensa. Una de las primeras ocasiones¹⁰ en que aparecen imágenes en la prensa mexicana fue dentro de las páginas de *El Mundo, Semanario Ilustrado*¹¹ (octubre 14 de 1894, p. 10) el tema fue una confrontación a tiros de los señores Romero y Verástegui en el Panteón español.

¹⁰ Ramos Fandiño (2009) indica que la primera imagen impresa en los diarios fue publicada el 3 de octubre de 1893 en "El Universal", se trata de un anuncio de venta de casa, sin embargo ésta no puede ser considerada como fotoperiodismo.

¹¹ El Mundo, Semanario Ilustrado nace en 1894, tan sólo cinco años después de que en The New York Daily Graphic encabezara la prensa norteamericana gracias a Stephen H. Hogan jefe del departamento fototécnico (Barta, 1999). "The New York Daily Graphic" publicó su primera imagen en 1880.

Resulta interesante que una de las primeras imágenes de medio tono en la prensa mexicana fue dedicada a la nota roja pues eso resalta la ideología cultural respecto de la consideración de dichos acontecimientos. Se encuentra dentro de la sección *El Asunto del Día* la nota titulada *Duelo Verástegui*, la cual ocupa tres páginas completas y adjunta nueve imágenes de retrato en primer plano de los personajes implicados.

A los fotógrafos que comenzaron a trabajar para la prensa desde finales del siglo XIX hasta principios del XX se les conocía como reporter-fotógrafo. En 1909 esta figura era la novedad de las empresas noticiosas, *El Tiempo Ilustrado* (enero 17 de 1909, p. 46) lo describió “corriendo cámara al hombro y tripié en ristre...se entromete aquí y allá, recibe halagos y sufre desprecios, además creó una expectativa diferente de la prensa... con sus películas impresionadas alienta al público presentándole cada detalle de la fiesta oficial o acto académico” y no sólo desterró a los fotógrafos de estudio, también cambió la manera de recibir información “el público no tiene tiempo de leer las reseñas...se informa de todo con sólo pasar la vista sobre las fotografías”.

El potosino¹² Emilio G. Lobato es considerado el primer reportero gráfico¹³ al publicar una serie de siete imágenes del Teatro de la Paz en *El Mundo* el 4 de noviembre de 1894, aunque la nota no tiene un título se puede observar el teatro. Esta misma nota tuvo una segunda parte el 11 de noviembre del mismo año, esta ocasión para presentar imágenes del Teatro con la construcción ya terminada. Vale la pena esclarecer que aunque las imágenes del interior del teatro son antes de la inauguración del mismo, estas últimas serían la primera publicación fotoperiodística ya que cubre el evento de interés “en vivo” y no únicamente su contexto.

¹² Aunque Emilio G. Lobato fue el primer potosino publicado en los diarios nacionales no es muy conocido pues años más tarde Manuel Ramos, nacido en el municipio de Venado en el estado de San Luis Potosí, se ganó el título de fotorreportero y tomó el puesto de Jefe de Reporteros Gráficos en “El Imparcial” además de ser publicado en diarios como “El Tiempo Ilustrado”, “El Mundo Ilustrado”, “La Semana Ilustrada” y “Arte y Letras”.

¹³ Un reportero gráfico es el que trabaja en exclusiva para el periódico y no tiene opinión respecto de la historia que fotografía puesto que sólo va a cubrir el acontecimiento que le fue asignado (Mraz, 1999).

El paso del siglo XIX al XX se marcó por una serie de avances tecnológicos que cambiaron el estilo de vida, uno de estos avances es la fotografía, la cual se incorporó a las publicaciones periódicas con una tecnología más avanzada que la de medio tono, como lo fue el fotograbado. Uno de los diarios con más innovaciones técnicas fue *El Imparcial*, de Rafael Reyes Spíndola, cuyo primer número apareció el 12 de septiembre de 1896.

Este diario cubría los eventos políticos, las noticias sociales desde una fuente oficial, los actos de alta cultura, los informes policiales y la nota roja. Una de las primeras noticias acompañadas de imagen (figura 13) con un trato que no era de eventos sociales fue una memoria de guerra, publicada el día 8 de mayo de 1901; en la portada se anuncia *La Batalla del 5 de mayo, los supervivientes inválidos*, continua en la página tres donde una fotografía acompaña la descripción.



Figura 13. Anónimo, *Los Veteranos del 5 de mayo*,
Fotografía, 8 mayo 1901 Mex.
HNDM. El Imparcial.

Se puede observar en la publicación la prioridad del texto ante la imagen, la mala calidad de la impresión, la falta de interés por el nombre del fotógrafo además de la inclinación al retrato ya que en esta época la nota social, cultural, política y roja eran ilustradas con retratos.

Durante los primeros años de este nuevo siglo las imágenes en la prensa así como sus notas se dedicaban a cubrir eventos presidenciales y de la alta sociedad, pocas

eran las imágenes en donde se podían observar personas de bajos recursos, situación que cambió a finales de la revolución.

La nota periodística se vio impregnada de la influencia del Art Nouveau que influyó en toda la prensa mexicana en la primera década del s. XX. El suceso se narraba por varias imágenes cortadas en diferentes formas y se añadían grecas y dibujos de naturaleza en el fondo. Este manejo de las notas cambia drásticamente su lectura, claro ejemplo de ello es la publicación (figura 14) del 8 de marzo de 1903 en el *Suplemento del Domingo* en *El Imparcial* sobre el *Viacrucis del Alcoholismo*.

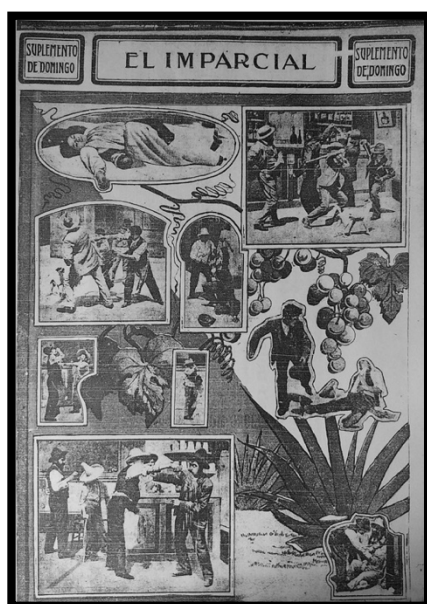


Figura 14. Anónimo, *El viacrucis del alcoholismo*,
Fotografía, 8 marzo 1903 Mex.
HNMD. Suplemento de El Imparcial.

Se observa un avance en la narrativa de la imagen, la nota ya no está ilustrada únicamente con retratos de los personajes implicados en la nota, incluso se observa cierta interpretación montada que hace más entendible el hecho sin necesidad de leer el texto que acompaña la nota.

La fotografía de prensa pasó de ser una novedad a una necesidad social, razón por la que se creó una alianza con fotógrafos como Agustín Víctor Casasola, Antonio Garduño, Ezequiel Álvarez Tostado, Samuel Tinoco, Manuel Ramos, Abraham y José María Lupercio. Todos ellos vivieron un transcurso político y tecnológico de importancia

en México: el régimen de Porfirio Díaz¹⁴ que impuso con fuerza la paz social en la República Mexicana, el progreso de la modernización en la infraestructura fabril y de transporte; así como también de un momento de lucha y cambio ideológico como lo fue la Revolución Mexicana. También es importante resaltar que en estos tiempos el índice de analfabetismo era un factor por el que la imagen impresa mostrando la noticia tenía mucho más alcance e impacto.

LA NOTA ROJA 1940 – 1970.

No es fácil entender el concepto de la muerte para la cultura mexicana pues el morbo, la burla y la sátira¹⁵ la han convertido en todo lo imaginable excepto en un ser temible. La prensa en México observó que cubrir hechos policiales era rentable pues llamaba la atención de todos los estratos sociales, la mayoría de los periódicos cubrían eventos que se relacionaban con la política, la farándula y la nota policiaca.

Podría decirse que la nota roja inicia en la época del porfiriato. Una de las razones de su creación fue la fuerte desigualdad que el sistema político creó. Entonces, este tipo de notas tenía diferentes usos, por un lado servía para que la alta sociedad tuviera miedo a la de abajo y por otra era una ventana de humo para algunos movimientos del gobierno además mostraba el índice criminal de la ciudad.

En los inicios de la nota policiaca (cuando aún no se incluían imágenes en la prensa) los hechos eran narrados de manera minuciosa con muchos detalles tratando de crear en el lector la imagen viva de la escena en cuestión. Cuando la imagen comenzó a tener auge en la prensa el retrato acompañaba las notas policíacas, fue hasta más adelante cuando la tecnología tanto de la fotografía como de la imprenta permitieron que las escenas mortuorias se divulgaran.

¹⁴ Para 1910 “El Imparcial” ponía una especie de firma a las imágenes, lo que muestra cierta importancia por la autoría de la fotografía. Al pie se leía FOT. DE “EL IMPARCIAL”.

¹⁵ José Guadalupe Posada colaboró bastante, era el cronista por excelencia de los hechos de violencia que terminaban siendo sátiras sensacionalistas, imprimía en sus creaciones una estética única dramatizando, exagerando y caricaturizando a sus personajes.

El diario *El Imparcial* comenzó a difundir la nota roja, dependiendo del acontecimiento, la historia podía tardar días en concluir, el diario cubría las historias desde el hallazgo del crimen, las averiguaciones, el juicio, la sentencia, hasta el final del criminal. Los temas que abarcaba la nota roja en *El Imparcial* iban desde incendios incidentales y peleas de borrachos, hasta violadores y doncellas deshonradas.

Meses después de que *El Imparcial* levantara su venta gracias a la publicación de notas de este tipo *La Semana Ilustrada* comenzó el mismo tiraje, en las primeras décadas de 1900 se observan notas sobre los castigos a rebeldes y delincuentes, batallas y los campos después de éstas, así como de las escenas que ya son típicas de la Revolución.



Figura 15. Archivo Casasola, *El cadáver de Jacinta Aznar y el Dr. Martínez mostrando las joyas falsas al fotógrafo Casasola*, 23 febrero 1932 Mex. INAH.SINAFO.

Uno de los hechos que más famoso se volvió en la época fue el asesinato de Jacinta Aznar, mujer de 45 años, soltera, perteneciente a la alta sociedad, el cadáver se encontró dentro de su casa en estado de putrefacción. La fotografía en este caso fue testigo en dos ocasiones: Alberto Gallegos, fotógrafo de sociedad, fue encontrado

culpable del asesinato y Agustín Casasola realizó el registro fotográfico de la escena del crimen¹⁶ (Monroy, 2018).

Las imágenes del acontecimiento resultaron muy impactantes, fotografías icónicas (figura 15) y perturbadoras fueron difundidas en la prensa mexicana. El hecho se volvió tan famoso que en 1944 Rodolfo Usigli se inspiró para escribir *Ensayo de un Crimen*. Quizá fue el mismo Alberto Gallegos quien creó en sí mismo un personaje de novela negra, manejó todo el caso para que la prensa lo pusiera en las portadas, confundió a los jueces, se declaró inocente, daba entrevistas desde su celda y posaba cuidadosamente para las cámaras de los fotoperiodistas.

En las imágenes del asesinato se observan tomas encomendadas por los detectives, el fotógrafo se vio guiado por la investigación y no por una composición estética o morbosa, las imágenes parecen más periciales y forenses que periodísticas, sin embargo, marcaron un punto de partida para la falta de censura en este tipo de temas.

El asesinato de Jacinta Aznar fue uno de los primeros acontecimientos de violencia social que fueron divulgados en la prensa a través de imágenes sin censura. Los siguientes años se vieron acontecimientos similares, la nota se cubría de manera oficial desde fuentes policiales o forenses y las imágenes representaban bien esa visión.

Uno de los personajes más influyentes fue Enrique “el Niño” Metinides quien se volvió el decano de la fotografía de nota roja. Estudiante de “el Indio” Velázquez y maestro de Pedro Valtierra, fue publicado en *La Prensa*. Inició un sistema entre las instituciones de urgencias y los medios de comunicación, pero sobre todo incluyó en su toma a los mirones. En sus imágenes (figura 16) vemos tanto el hecho de violencia como a la sociedad morbosa, preocupada, observando el hecho que trastoca la cotidianidad. Metinides le da dignidad y ética al hecho y a la fotografía de la nota roja,

¹⁶ Aparentemente las imágenes que fueron publicadas en el diario Excélsior fueron tomadas por Agustín V. Casasola, sin embargo esto es cuestionable ya que en últimas investigaciones se han encontrado que muchas de las fotografías que actualmente pertenecen al archivo Casasola fueron tomadas por otros fotógrafos que trabajaban para la agencia de Casasola, por lo tanto la autoría es dudosa.

no es sólo el cuerpo y la sangre, sino lo que hay alrededor de la tragedia, abre la toma y observa todo.



Figura 16. Enrique Metinides, *Rescate de ahogado*.
México, D.F. 1960.
Archivo Web Enrique Metinides,
no. Inventario EM1-0126-1960-C11.

Fueron 70 años de trayectoria desde 1946. Fue testigo de eventos históricos como la explosión de San Juanico en 1984, el terremoto de 1985 y el movimiento estudiantil del 68. Ha recibido premios como “El espejo de luz” y “Best Photobook” (Rosales, 2010). Además le han realizado gran cantidad de exposiciones tanto nacionales como internacionales así como documentales de su trayectoria.

Para 1963 este tipo de notas dio un salto de formato, se mudaron a revistas tamaño tabloide. *Alarma!* fue la más famosa, morbosa, amada y odiada por igual¹⁷. No sólo mostraba imágenes enfermizas, sino que trataba temas tabú, además lo hacía de tal manera que resultaba casi imposible no voltear a verla en el puesto de periódicos, el humor negro y los titulares irrespetuosos la caracterizaron.

¹⁷ El primer número de la revista se publicó el 17 de abril de 1963, tenía un costo de un peso, fue fundada por el periodista Carlos Samayoa Lizárraga. La revista sufrió de censura y tuvo que cambiar de nombre en varias ocasiones, hasta su cierre oficial en 2014. Hoy sigue en pie vía web bajo el cobijo del diario Impacto.

Aunque al principio las notas jugaban con los titulares y la creatividad gráfica la falta de límites editoriales los llevó a las notas amarillistas y las imágenes perturbadoras. Podemos observar un buen ejemplo en el primer número de la revista (figura 17) en las páginas 22 y 23 donde se encuentra una nota sobre una mujer descuartizada encontrada en su casa. Las imágenes que acompañan la nota son trozos del cuerpo de una mujer posando sensualmente, la imagen fue cortada en edición y pegada en diferentes áreas de la página.



Figura 17. Anónimo, *¡Descuartizada!*
17 abril 1963 Mex.
HNDM, Alarma! No.1.

Con el transcurso del tiempo y de los números publicados los límites se fueron desvaneciendo, las imágenes era cada vez más crudas. En el número ocho la portada habla sobre una tema similar, un descuartizado. Sin embargo, en esta ocasión sí aparecen las imágenes del cuerpo, en la portada la cabeza y en el interior de la revista las partes del cuerpo acomodadas por los forenses (figura 18).



Figura 18. Anónimo, *Descuartizado*
22 junio 1963 Mex.
HNDM, Alarma! No.8.

Aunque muchas personas, incluso grupos sociales y asociaciones se opusieron a la publicación de esta revista y de este tipo de notas, la curiosidad de los lectores fue mayor. Muchos más diarios salieron y aunque no se especializaban en estos temas, las portadas del día a día incluían, sin falta, ríos de sangre. A día de hoy el tiraje de *La Prensa*, *El Metro*, *El Gráfico* y *Extra*¹⁸ oscila entre los 120,000 y 250, 000 ejemplares diarios.

FOTOPERIODISMO GRÁFICO CRÍTICO 1920 – 2000.

En 1920 comenzó la influencia del arte fotográfico extranjero, lo que trajo a México el Pictoralismo y el estilo Mexican Curious, esto transformó la fotografía estableciéndola un medio de comunicación en sí misma haciendo composiciones más dramáticas pensando no sólo en lo que se está fotografiando sino en cómo se representará. El fotoperiodismo ha cambiado con el transcurso del tiempo, fueron diferentes personajes quienes aportaron a la estética de la imagen para llegar a lo que es hoy.

¹⁸ Estos son sólo algunos de los diarios a nivel nacional que se dedican a cubrir la nota roja y que la publican con imágenes crudas y sangrientas, existen muchos más medios locales.

Uno de ellos fue Manuel Álvarez Bravo quien en 1926 ganó el concurso regional de fotografía en la ciudad de Oaxaca. Influenciado por Tina Modotti y Hugo Brehme, a diferencia de los Pictoralistas él retrataba lo real, la vida cotidiana, los personajes que contrastaban las clases socioeconómicas que había dejado la Revolución Mexicana (Treviño, 2004).

Aunque los inicios de la fotografía dentro del arte¹⁹ comenzaron años antes, fue hasta esta época cuando la verdadera incursión comenzó. Álvarez Bravo peleó por la singularidad de la fotografía ante otras artes plásticas y lo logró tan bien que su labor fue reconocida por los grandes Muralistas, Diego Rivera destacó “la fotografía de Álvarez Bravo es mexicana por causa, forma y contenido, en ella la angustia es omnipresente y la atmósfera está sobresaturada de ironía” (Mraz, 2014).

Álvarez Bravo es conocido por su fuerza artística y anti Pictoralista, por su composición irónica y la ambigüedad característica de los límites fotográficos, una de las imágenes más conocida de este personaje es la titulada *Los Agachados*²⁰ casualmente tomada en la misma época que *Obrero en huelga asesinado* (figura 19), en este tiempo él era parte de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, lo cual le imprimió a sus creaciones cierta crítica casi imperceptible.

Logró captar a las personas no tomadas en cuenta, invisibles, en sus actividades diarias sin composiciones dramáticas ni mágicas, sólo la realidad. Para 1929 comenzó a dar clases de fotografía tanto en la Academia de San Carlos como en el Instituto Mexicano de Cinematografía y en el Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM donde tuvo como discípulos a Nacho López y Héctor García, entre otros (Mraz, 2014).

¹⁹ En 1911 se realizó la primera exposición de arte fotográfico en México con la que el fotoperiodismo adquirió más relevancia para la industria de la comunicación. El evento tuvo lugar en la calle Plateros, incluyó trabajos de Tinoco, Casasola, Tostado, Esperón, Melhado y Pérez Taylor. En la clausura se contó con la presencia del presidente Francisco I. Madero (Castillo, 2005).

²⁰ Imagen donde se observan las espaldas de cinco hombres sentados en la barra de un comedor, con la mitad superior del cuerpo oculta en la sombra de la puerta plegable del negocio.



Figura 19. Manuel Álvarez Bravo, *Obrero en huelga asesinado*. México, 1934. The Met Collection, no. Inventario 1987.1100.390.

En el mismo año Tina Modotti²¹ enviaba colaboraciones a *El Machete*, imágenes que bien podrían ser el inicio del fotoperiodismo crítico en México. Éstas se volvieron íconos nacionalistas, eran bodegones de objetos tradicionales (sarape, sombrero, guitarra) combinados con símbolos internacionales del comunismo (martillo, hoz), esta clase de estética recibió el nombre de Nuevo Realismo (Casanova, 2005).

Pareciera que Álvarez Bravo le pasó la antorcha a Nacho López, pues en los años 50's este cinefotógrafo destacó como el foto - ensayista²² por excelencia, dando a la intención autoral prioridad, comenzando con el registro fotográfico documental (figura 20). Fue el primer fotógrafo freelance en México, dejó de lado las agencias que minimizaban el talento del fotógrafo priorizando la noticia, y comenzó a hacer exposiciones individuales²³.

²¹ Fotógrafa Italiana, llegó a México en 1923, conmovida por la explotación de la clase trabajadora se volvió activista incorporándose a la Unión Mexicana de Artistas, misma a la que pertenecían Rivera, Orozco y Siqueiros.

²² Es quien creó la idea de lo que va a fotografiar, tiene mucho más control e influencia en la manera en que fotografía y lo que se fotografía no tiene que devenir estrictamente de la realidad (Mraz, 1999).

²³ Su primer exposición fue titulada "Nacho López, Fotógrafo de México" inaugurada en 1955.

Una de las razones por la que las imágenes comenzaron a sobrevivir más de 24 horas fue que los fotoperiodistas ya eran dueños de sus negativos, es decir ya no los entregaban al editor del diario, por lo que tenían oportunidad de colaborar con revistas y libros, además de que les abrió la oportunidad a las exposiciones fotográficas sin la intervención de la prensa.

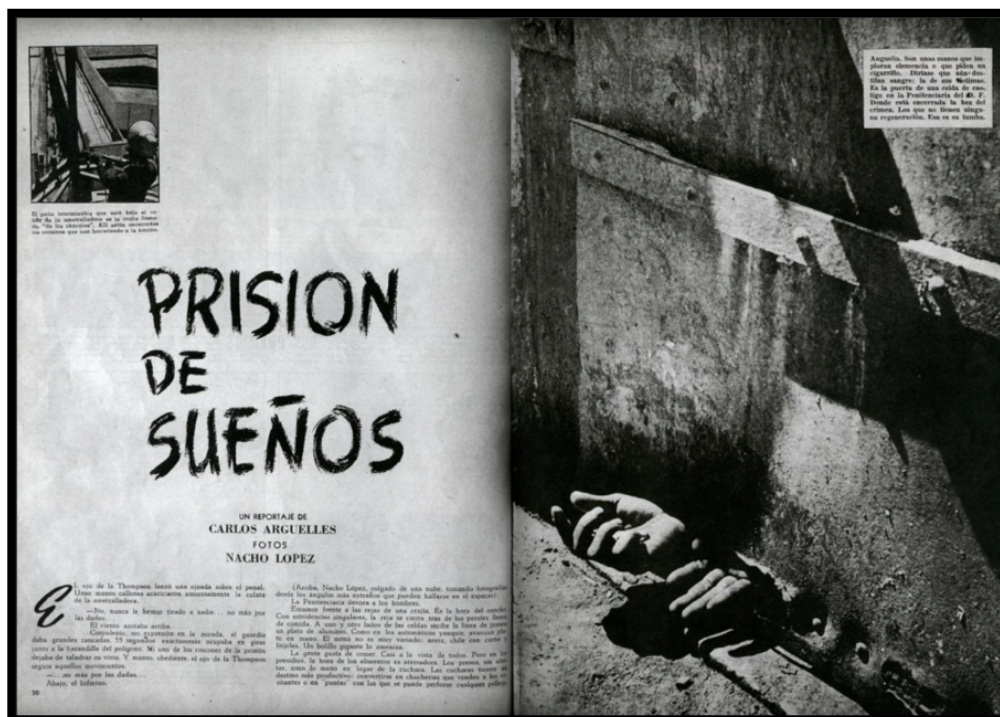


Figura 20. *Prisión de sueños en Un día cualquiera, 1950 - 1984*
México, 2007, Luna Córnea No. 31.

Con Nacho López la imagen fotográfica no sólo tuvo fuerza autoral, también se priorizó ante el texto, el fotorreportaje comenzó a ser un discurso a través de imágenes. Además imprimió en la estética un toque dramático a la realidad cruda, un poco de surrealismo y sin duda crítica, crítica al sistema, al gobierno, al poder.

Por otro lado Héctor García le dio un lugar estable a las imágenes de vida cotidiana al crear la sección *F2.8 La vida en un instante* dentro del diario *Excélsior* donde publicaba crónicas del acontecer cotidiano en México (Mraz, 2014). Fue el único fotógrafo que logró contrastar la riqueza y la pobreza del país además estuvo al pie del cañón ante los acontecimientos de 1968.

Con el movimiento estudiantil del 68 hubo un parteaguas en la historia de México, pues la máscara del gobierno fue arrancada por la juventud al acontecerse la masacre. Por razones que parecen obvias, nada sobre la matanza de Tlatelolco salió en la prensa, sin embargo muchas escenas fueron captadas ese día. Héctor García, cansado de la censura creó su propia revista a la que llamaría *Ojo! Una revista que ve*, de la cual sólo salieron cinco mil ejemplares, pues por el régimen en que se vivía le fue imposible imprimir un segundo número.

Aunque hay muchísimas imágenes de García en las que vale la pena profundizar, para la época del 68 la imagen de los hermanos Mayo²⁴ era una metáfora de la violencia en la creación de México (figura 21). Sobre todo la titulada *Tlatelolco, vista de la plaza un día después de la masacre* en la que no hay armas, ni sangre y sin embargo hay violencia, desde la ventana en la que se observan tres tiros, se ven tres épocas indispensables para comprender lo que es México ahora: las pirámides aztecas, la iglesia colonial y los multifamiliares.

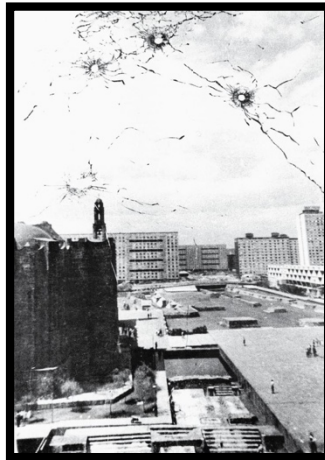


Figura 21. Hermanos Mayo,
Tlatelolco, vista de la plaza un día después de la masacre,
México, 3 octubre 1968,
Mraz, 2014.

²⁴ Colectivo de fotógrafos formado por dos familias de hermanos Paco, Cándido y Julio Souza Fernández así como Pablo y Faustino del Castillo Cubillo. Todos los fotógrafos comprometidos con la lucha por la democracia. Aunque comenzaron en España desde 1933, no fue hasta 1947 que se establecen en México fotografiando principalmente la miseria que caracterizaba los barrios bajos del país.

En el 68 Julio Scherer era editor de *Excélsior* y se negaba a tomar la línea editorial del país incluso fue llamado traidor por Díaz Ordaz. Luis Echeverría creó un grupo dentro del periódico que le permitió llevar a cabo un golpe para destruir a Scherer y a su equipo, estos dejaron *Excélsior* en 1976 y fundaron el semanario *Proceso*, la primera revista independiente, después salieron *Unomásuno* y *La Jornada*. Estaba naciendo un nuevo periodismo en México (Mraz, 2014).

Fue hasta 1984 que el fotoperiodista entró con fuerza a este nuevo sistema y comenzó a participar en el proceso editorial. El Nuevo Fotoperiodismo comenzó el día que salió el primer número de *Unomásuno*²⁵. Este medio comprendía la importancia de la libertad y el compromiso, los salarios eran lo suficientemente altos para rechazar los pagos impuestos por el gobierno y además entendía la importancia de la imagen, de enviar fotoperiodistas a los frentes en lucha como Guatemala, El Salvador y Nicaragua.

El fotógrafo que estuvo ahí para ser testigo y partícipe de este cambio fue Pedro Valtierra quien toma una de las imágenes íconos del siglo XX sobre la resistencia indígena de América Latina. *Las mujeres de X'oyec* se convirtió en la aspiración de los fotoperiodistas.

La tecnología así como la globalización y recibir el Premio Internacional de Periodismo Rey España otorgado por la Agencia EFE y la Agencia Española de Cooperación Internacional como la mejor imagen (figura 22) periodística le dio lugar en muchas portadas de diarios, revistas y libros. La imagen se catapultó y con ella su autor.

La información gráfica ya no sólo fue valiosa sino que se volvió indispensable para los conflictos sociales, es la única que funge como testigo de la verdad, asume un papel de fidelidad histórica, y el autor tiene la tarea de imprimir en ella su sello, su estilo, su estética, esa que haga a su imagen única e inolvidable.

²⁵ 14 de noviembre de 1977. Manuel Becerra Acosta era el director del periódico y Aarón Sánchez jefe de fotografía.



Figura 22. Pedro Valtierra,
Las mujeres de X'oyec,
México, 2 enero 1998,
Castillo Troncoso, 2013.

Como se pudo observar en este capítulo la imagen fotográfica comenzó teniendo como objetivo el ser simple testigo, documentar la realidad tal cual estaba aconteciendo. Con el paso de los años los fotógrafos y la sociedad le dieron a la fotografía las características para ser icono y símbolo. Ahora la fotografía es un lienzo en el cual el artista pinta con luz su visión del mundo, sus opiniones, su ideología para poder alzar la voz ante las injusticias.

CAPÍTULO 2

EL FENÓMENO DE LA CULTURA DEL NARCOTRÁFICO

Con el objetivo de reconocer los hechos históricos que marcan un cambio en la estética de la fotografía documental y lograr identificar la ruptura ideológica, observar y describir las transformaciones que ha sufrido la fotografía de violencia en los últimos 20 años se realizó una reconstrucción de hechos históricos. Ésta dio los parámetros para valorar la estética de las imágenes, muestra de la Nueva Fotografía Documental Mexicana de Violencia y comprender los usos que le ha dado la sociedad a la imagen fotográfica.

La línea del tiempo se fundamentó en la revisión bibliográfica de *Los Señores del Narco*²⁶ de Anabel Hernández (2010) y *La Historia del Narcotráfico en México* de Guillermo Valdez Castellanos²⁷ (2013) y *El Siglo de las Drogas*²⁸ de Luis Astorga (2016). Los documentos bibliográficos fueron elegidos por ser investigaciones objetivas basadas en hechos reales y documentos oficiales.

El resultado de la revisión bibliográfica se ve reflejado en las decisiones que se tomaron para delimitar los años de producción fotográfica a estudiar así como ser puntuales en algunos casos específicos donde la producción fotográfica fue un parteaguas para la creación de la realidad ante la guerra contra el narcotráfico.

En México mensualmente se publican varias revistas dedicadas a la creación fotográfica, sin embargo, las elegidas para esta investigación son editoriales que abren sus páginas a fotógrafos no reconocidos y además con gran valor de credibilidad para registrar la vida social, política, económica y cultural del país. Por lo que de igual manera se realizó una revisión las revistas *Cuarto Oscuro*, *Luna Córnea* y *Proceso*, así como el premio *World Press Photo*.

²⁶ Ardua investigación periodística que rescata documentos y datos con valiosa información que evidencia los lazos entre el poder político y policiaco con los narcotraficantes más importantes en México.

²⁷ Titular del CISEN (Centro de Investigación y Seguridad Nacional) durante el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa en este texto se encuentra información respecto de las reformas estructurales llevadas a cabo en el sexenio de 2006 al año 2012.

²⁸ Análisis histórico y social, se puede observar la diferencia con que la sociedad y el gobierno observan el fenómeno del crimen organizado.

Cuarto Oscuro sirve como un foro para todos los géneros y fotógrafos del país, es un espacio abierto a jóvenes creadores y artistas consolidados. Es considerada la publicación pionera en términos fotográficos. De esta revista se observaron 108 números publicados entre los años 2000 y 2017, de los cuales siete de ellos muestran imágenes con alto nivel de violencia²⁹.

Luna córnea es una de las revistas especializadas en fotografía que se publican en México, editorial bilingüe (español/inglés) que reflexiona y analiza el uso de la imagen fotográfica. Fueron analizados los 35 números existentes de esta publicación en los que se encontró información pertinente para la historia de la narrativa visual de la violencia en México.

Proceso es una revista de investigación periodística que actualmente tiene un apartado para fotografía documental. De la observación de ésta se obtuvieron gran cantidad de nombres de fotógrafos, artículos de valor histórico comentados en la construcción histórica de fenómenos sociales relevantes para esta investigación.

El *World Press Photo* además de premiar a los mejores fotógrafos, las imágenes ganadoras forman parte de una exposición itinerante que hace una gira alrededor de 35 países y se publica un anuario que es traducido en siete idiomas lo que le da a los fotógrafos ganadores un gran reconocimiento internacional. De esta observación se obtuvieron nombres de fotógrafos importantes, además se observa cómo México empieza a ser relevante donde anteriormente no figuraba como uno de los países con producción ganadora del WPP.

²⁹ La observación de la revista *Cuarto Oscuro* proporcionó los nombres de los fotógrafos que trabajan para la agencia fotoperiodística. Aunque la mayoría de ellos han registrado eventos de violencia no todos forman parte de esta investigación.

ORDEN, RUPTURA Y CAOS.

La vida social en México se ha visto consternada en diferentes ocasiones por eventos de caos que han tenido como fin la búsqueda de equilibrio y bienestar, en las últimas décadas estos acontecimientos de desorden se han originado en las luchas, tanto internas como externas, que ha librado el tráfico de estupefacientes. Para comprender cómo se han generado respuestas sociales en busca de un orden será necesario observar algunas teorías de la dinámica social.

El orden social siempre está en constante movimiento, la cotidianidad a la que estamos acostumbrados es una etapa en proceso, para que la dinámica social cambie necesita de un evento de ruptura, un hecho histórico que mueva las costumbres y al mismo tiempo las resignifique.

Este conocimiento nació con Edward Lorenz quien en su famosa teoría del caos reconoce el comportamiento caótico en los modelos matemáticos de la meteorología observando que un mínimo cambio podía traer grandes consecuencias impredecibles, pronto las ciencias biológicas y sociales estudiaron el sistema.

Uno de los primeros teóricos en estudiar la dinámica del caos en las ciencias sociales fue Alberoni quien en 1984 identificó los estados de invención e institución. Definió el primero como un momento discontinuo que se caracteriza por experiencias esenciales como el descubrimiento y la revelación, la alternativa a la existencia cotidiana, el segundo es cuando el estado de invención se institucionaliza, o se extingue, retomando así una cotidianidad (Reguillo, 1995).

A estos dos estados Balandier (1988) los define como desorden y orden, menciona que entre la muerte de uno y el nacimiento del otro existe un momento de ruptura con el cual se crea un desequilibrio en la vida cotidiana de una sociedad creando una búsqueda de adaptación y cambios que los ciudadanos generan para recuperar su equilibrio.

Reguillo (1995) toma el concepto de ruptura histórica y lo llama acontecimiento, lo complementa definiéndolo como aquello que irrumpe en las vidas de las comunidades

trastocando las rutinas, la dinámica y el sentido con el que los miembros de una sociedad interpretan el mundo

Entonces un acontecimiento de ruptura crea un caos en la vida cotidiana de una sociedad y entra en un proceso de estado naciente donde comienza una búsqueda de cotidianidad tratando de adaptarse hasta llegar a la invención de un nuevo sistema que será practicado por los integrantes del grupo social hasta que logren institucionalizarlo como cotidianidad o se extinga, de manera que se vuelva a la cotidianidad anterior o se busque una nueva hasta llegar a una normalidad que dote a la sociedad de equilibrio.

Es importante mencionar que el estado de descubrimiento puede alcanzar a toda la sociedad o únicamente a un sector y que para que el nuevo sistema se institucionalice necesita que se encuentren las condiciones para que sea posible el cambio.

La vida social es un proceso mediante el cual se constituye la sociedad a través de las acciones de cada uno de sus miembros, este proceso es episódico (Anthony Giddens, 1986) y enfrenta diferentes respuestas: la aceptación pragmática, es una respuesta de participación que mantiene su atención en las tareas del diario, el optimismo sostenido es un persistente sentido de fe a pesar de las amenazas, el pesimismo cínico es una respuesta social que busca atemperar el impacto social y el compromiso radical es una respuesta práctica a lo que se percibe como fuente de peligro, es una acción contestataria cuyo principal vehículo es el movimiento social.

Estas respuestas son generadas por los grupos sociales según sus intereses, necesidades, habilidades, herramientas y actitud ante la vida. La dinámica social es un conflicto entre contendientes desnivelados en una lucha por la apropiación material y simbólica, que conlleve a conservar o a transformar el mundo social haciendo lo propio en las categorías de percepción de este mundo .

Bourdieu (1987) menciona tres elementos de un sistema simbólico: lo instituyente que son las prácticas sociales, lo instituido es la cultura en estado objetivado y el hábitus es el sistema culturale de interpretación, valor y acción de carácter histórico.

El primero es el estado en constante lucha simbólica y donde suele haber variaciones de orden temporal y al mismo tiempo donde se pueden dar los movimientos sociales.

Víctor Turner (1988) al observar las sociedades tradicionales desde una perspectiva de ritual observa dos momentos: el de *communitas* y el de estructura. El momento de *communitas* es un proceso regenerador de lo social, es colectivo y experiencial donde los sujetos se relacionan de manera directa, relación de roles o jerarquías y se manifiesta en grietas de la estructura social. El momento de estructura es un retorno purificado y reanimado que tiende a reforzar antes que a cambiar la estructura.

En el momento de *communitas* encontramos una efervescencia colectiva definida por Durkheim (2007) como “periodos históricos en los que, bajo la influencia de algún gran descalabro colectivo, las interacciones sociales se hacen mucho más frecuentes y activas” e incluye la efervescencia general como “épocas revolucionarias y creativas”. Es difícil en la actualidad valorar una efervescencia de cualquier otro movimiento ya que en las redes existe gran cantidad de ellos, son hechos aislados y a la vez rituales colectivos.

En 1989 Jürgen Habermas crea la Teoría de la Acción Comunicativa la cual reelabora el concepto del mundo de la vida definiéndolo como un saber de fondo o depósito compartido de auto vivencias y presuposiciones desde las cuales y a partir de ellas los sujetos se entienden entre sí, es decir, que el mundo en el cual se vive es un mundo ya conocido gracias a la experiencia de vida que todos los miembros de la sociedad tienen individualmente y en conjunto. En cada acción de interacción los sujetos ponen en juego su mundo objetivo, social y subjetivo.

Entonces cuando existe un acontecimiento de ruptura histórica, la dinámica de un grupo social entra en un estado de caos y con ello comienza una crisis de identidad, los sistemas de acción así como las estructuras que sostienen a la sociedad dejan de funcionar. El grupo social debe buscar un nuevo equilibrio que dote de identidad y sentido a la nueva realidad, cada sector de la sociedad toma diferentes posturas ante el riesgo del caos.

La guerra contra el narcotráfico iniciada en el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa (2006 – 2012) debe observarse a más profundidad que un simple desequilibrio de

estado, fue un acontecimiento de ruptura histórica que desató violencia y que modificó el sistema de vida social mexicana. Se creó un acontecimiento de desastre que irrumpió en la vida cotidiana de todos los sectores sociales desatando una búsqueda de conciencia.

Algunos sectores de la sociedad toman una actitud de compromiso radical y entran en un estado naciente de búsqueda por una nueva cotidianidad, un nuevo sistema social. Lograr un movimiento social dependerá de las condiciones en que se encuentre este grupo y que la sociedad genere. Sin embargo cree o no un movimiento social este sector de la sociedad creará mensajes contestatarios al caos en que se vive. En esta investigación el sector a estudiar es el de los artistas plásticos que en una búsqueda por crear mensajes que den sentido a la realidad comenzaron a narrar hechos de violencia reales.

Aunque los cambios que se generen de los movimientos sociales puedan ser observables en la estructura social tienen su origen en el interior de cada individuo que participa en la modificación del sistema. La lucha nace en la disputa del poder simbólico, la apropiación material, las prácticas sociales y la interpretación de la realidad.

En la actualidad se dan movimientos regeneradores de la sociedad aunque son realizados por un sólo individuo y no por un colectivo jerarquizado y dotado de roles dentro del mismo. En el caso de la fotografía que narra hechos de violencia no se creó un colectivo pero se ha formado con el tiempo, gracias a redes como Facebook o Instagram, convocatorias, revistas o galerías donde se comparte sus obras, otros las ven y comienzan a realizar imágenes con algunos aspectos similares.

Estas imágenes son una respuesta de acción contestataria de efervescencia colectiva que busca hacer conciencia, crear incomodidad, hablar del tema que no queremos hablar, pero que todos estamos sufriendo. Son un movimiento social creado con estética que busca caminos poco comunes para la violencia.

EL ORDEN DEL CRIMEN ORGANIZADO 1920 – 1980.

La historia del narcotráfico en México comenzó hace muchísimos años, para comprender porqué es hoy la fuerza más grande y poderosa del país es necesario comenzar desde los años 20 puesto que al iniciar la prohibición inició también el narcotráfico, antes de esto las boticas comercializaban con estupefacientes de manera legal, farmacéuticas³⁰ producían medicamentos o jarabes a base de heroína o cocaína³¹.

Aunque los registros históricos marcan que fueron los chinos³² quienes trajeron consigo semillas de amapola, también dictan que desde 1886 en la flora del estado de Sinaloa se encontraba amapola y marihuana. El uso de estupefacientes no sólo era legal sino también usual, para el Porfiriato el opio importado al país alcanzada las 12 toneladas, entonces se vendían bebidas con coca y cigarrillos de marihuana (Astorga, 2016).

Las preocupaciones empezaron a finales del siglo XIX, pues comenzaron a existir reglas sobre la cantidad de dosis que se podía vender, así como la calidad del producto. Fue hasta 1909 que en Shanghái se realiza la primera reunión internacional en la que se trató la prohibición del opio. Más tarde en 1914 el congreso estadounidense aprobó la primera ley regulatoria de estupefacientes y para 1920 México prohibió tácitamente cultivar y comercializar marihuana (Valdés, 2013).

Entre 1914 y 1920 ocurrió un fenómeno que explica la buena organización con que comenzó el narcotráfico pues mientras que los estupefacientes subían su precio en Estados Unidos gracias a su prohibición, en México se podía producir de manera legal y exportar cuidadosamente. Podríamos decir que se prepararon para comenzar con el narcotráfico en cuanto se prohibieron este tipo de drogas en México. La primera cadena de comercialización incluía chinos y campesinos, boticas y farmacéuticos,

³⁰ La palabra Fármaco fue inventada por los griegos para referirse a todas aquellas sustancias que podrían ser remedio tanto como veneno (Astorga, 2016).

³¹ La farmacéutica alemana Bayer vendía jarabe de heroína para la tos, incluso para niños.

³² Para 1920 había cultivos de amapola en los estados de Culiacán y Navolato, Sinaloa pertenecientes a chinos, quienes sabían de su cultivo y cosecha (Astorga, 2016).

cantinas y prostíbulos, pandillas y pequeños pero famosos narcomenudistas, entre los que se encuentran Enrique Fernández (al capone de Juárez), Félix (el zar de las drogas) y Othón Sánchez, Felisa Velázquez (la reina de la marihuana) y Sixto Vargas (el tigre del pedregal). Aunque ya había bandas de narcotraficantes nadie predominaba en el mercado, sin embargo el negocio crecía pues en 18 de los 32 estados ya había comercio y producción.

Uno de los primeros actos de violencia por parte del tráfico de drogas fue la limpia de chinos³³ (1933) en el negocio, para que los mexicanos pudieran crecer en el comercio y monopolizarlo necesitaban que los chinos estuvieran fuera, razón por la que los líderes contrataron a grupos violentos³⁴ que secuestraban a los chinos y los mandaban en trenes fuera del país o los mataban, para posteriormente quedarse con sus bienes y el negocio completo.

Este acto marca que la violencia y el tráfico de drogas vienen a la par. Guillermo Valdés (2013) indica dos razones por las que un comercio ilegal hace uso de la violencia, primeramente porque al establecerse sin presencia del Estado deben garantizar sus acuerdos y seguridad institucional de alguna manera optando así por el miedo como resolución de la desconfianza y los conflictos comerciales, la segunda es por la necesidad y conveniencia de poner sus propias reglas en el juego al no tener una fuerza legal que los ampare.

Para 1931 el código penal ya marcaba como delito federal las actividades del narcotráfico sin embargo no era la Procuraduría General de Justicia quien se encargaba de aplicar esta ley sino el Departamento de Salubridad. La falta de recursos del departamento así como la poca experiencia, la falta de información y el escaso número de policías encauzó en un problema aún mayor, pues se les comenzaba a pagar a los agentes con las mismas drogas que decomisaban, estos las vendían para

³³ Este acto ocurrió en paralelo a la persecución nazi de los judíos en Europa.

³⁴ Entre los personajes contratados para esta acción se encontraba Manuel Lazcano quien entonces era universitario, más tarde se convirtió en Procurador de Justicia de Sinaloa.

tener recursos económicos y se metían a sí mismos en el círculo vicioso que según su contrato buscaban destruir.

Los primeros dueños de las empresas dedicadas al tráfico de estupefacientes eran los gobernadores en turno de los estados del norte, la producción de amapola y marihuana era dispersa pues le pagaban a los campesinos por pequeñas cosechas creando así un sistema en red de pequeños empresarios asociados comercialmente. El campesino sembraba y cosechaba, el narcotraficante empaquetaba, trasladaba y vendía a sus comerciantes.

Para 1967 comenzó el verano del amor dentro del contexto del movimiento hippie lo que aumentó la demanda del producto a partir del mes de junio. En los siguientes años la demanda continuó en un aumento desmedido tanto en el país como en Estados Unidos y los grupos criminales se veían en la necesidad de crecer el negocio, la oferta de trabajo llegó en cúmulo a los estados del norte y poco a poco se empezaron a crear organizaciones con líderes como Ernesto Fonseca Carrillo alias “Don Neto”, jefe de la organización de Sinaloa.

Estados Unidos comenzó la guerra contra las drogas³⁵ en 1973, en el gobierno de Nixon, cuando creó la Drug Enforcement Administration (Administración de cumplimiento de leyes sobre las drogas) actualmente la DEA. Sin embargo cada movimiento ideado tanto por Estados Unidos como por México para combatir el tráfico de drogas era visto por los traficantes como un reto para ser más creativos e idear nuevas rutas y maneras para seguir con su negocio.

En el estado de Sinaloa este tipo de comercio no sólo fue aceptado socialmente sino que obtuvo un mercado pujante, además comenzó un fenómeno interesante pues el narcotráfico se fue integrando a la cultura del norte, para ser más específicos a la sinaloense, entonces lo narco tenía que ver con las pick up's, con santos populares

³⁵ La guerra contra las drogas ideada por Nixon tenía intereses raciales y de segregación pues la vio como una salida para poder arrestar a negros y hippies. Esto lo declaró John Ehrlichman, asesor de política interior de Nixon, en entrevista con Harper's Magazine, en el artículo titulado “Legalize It All, How to win the war on drugs”.

como Malverde³⁶, incluso al equipo de béisbol de Culiacán que participaba en la Liga Mexicana era conocido como “Los Gomereros”³⁷, entonces ser sinaloense era sinónimo de ser gomero, traficante.

De esta manera comenzó la delincuencia organizada³⁸ principalmente en los estados del triángulo dorado (Durango, Chihuahua y Sinaloa), empero no tardaron mucho tiempo para que la producción se expandiera a estados como Nuevo León, San Luis Potosí, Michoacán, Guerrero y Oaxaca. De igual manera la competencia creció, la organización de Sinaloa no era la única y todas, por más pequeñas que fueran, buscaban el control de su plaza geográfica recurriendo a distintas tácticas para lograrlo: la complicidad con las autoridades, el liderazgo y vínculos familiares que les aseguraba confianza y lealtad, y sobre todo la violencia cuando había incumplimiento de contratos, traiciones, o que una organización se metiera en territorio de otra. Con el tiempo lograron una organización bastante útil y, se podría decir, civilizada.

El hecho de que existiera una dualidad entre política y tráfico de drogas le dio un *orden* a toda la criminalidad, esto no quiere decir que la violencia fuera nula, por el contrario, siempre se ha sabido de tiroteos, encuentros entre gomeros y policías, asesinatos y más. Sin embargo las autoridades gestionaban el mercado dándole al mal negocio cierta clase de permisos y protección así como la “libertad” de desarrollar sus zonas de producción, vías de comunicación y transporte. Organizó y centralizó el poder del tráfico de drogas en la organización de Sinaloa, dándole todo el poder y todas las plazas repartidas, había una paz acordada. La sociedad sabía del narcotráfico, convivía con él e incluso lo respetaba.

³⁶ Jesús Malverde es conocido como ‘el santo de los narcos’, la leyenda cuenta que robaba sus pertenencias a los ricos para distribuir las entre los pobres, fue detenido y colgado de un árbol el tres de mayo de 1909, en 1969 fue construida su capilla a una calle del lugar donde fue colgado.

³⁷ Palabra designada a las personas que trabajan con la goma (de opio), el término narco se les designó años después.

³⁸ Frank Hagan (Valdés, 2013) elabora una definición de delincuencia organizada según ciertas características: una organización que utiliza la fuerza o la amenaza, genera utilidades por la venta de bienes y servicios ilícitos que son demandados socialmente y que aseguran la impunidad de sus operaciones mediante la corrupción.

LOS ACONTECIMIENTOS DE RUPTURA 1985 Y 2006.

El caos en el crimen organizado comenzó en noviembre de 1984, para entonces los jefes del narcotráfico eran Miguel Ángel Félix Gallardo, Ernesto Fonseca y Rafael Caro Quintero, la oleada de lo que llamaremos el primer *acontecimiento de ruptura* dio inicio con el descubrimiento del rancho El Búfalo en el estado de Chihuahua, lugar donde trabajaban aproximadamente 12,000 jornaleros sembrando, cosechando, empaquetando y transportando marihuana. La Drug Enforcement Administration (DEA) logró destruir cerca de 11,000 toneladas de producto, lo correspondiente a más de dos millones de dólares (Valdés, 2013).

El operativo por el cual el cártel de Guadalajara³⁹ había perdido una suma tan considerable fue responsabilidad del piloto de la entonces Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos Alfredo Zavala y del agente de la DEA Enrique Camarena quien fue avisado por el piloto y convenció al gobierno estadounidense de presionar al mexicano para que el ejército destruyera lo que ya era una planta industrial de estupefacientes.

El golpe les pegó de tal manera que los capos no se quedaron con las manos atadas y el 7 de febrero de 1985 en las afueras del consulado de Estado Unidos en la ciudad de Guadalajara fue secuestrado Enrique Camarena, el mismo día el piloto Zavala corrió fue levantado en el aeropuerto, tras dos días de tortura fueron asesinados. El 16 de febrero en la línea fronteriza entre EEUU y México dio inicio la ‘operación intercepción’ con un cierre virtual unilateral de la frontera que terminó nueve días después. El gobierno estadounidense tomaba medidas para presionar al mexicano y que así diera respuesta el secuestro del agente, sin embargo el 7 de marzo tanto el cadáver de Camarena como el de Zavala fueron encontrados.

Ante el secuestro y asesinato del agente de la DEA Estados Unidos presionó al gobierno a México para que encontrara a los responsables de tal acto, por lo que el gobierno mexicano se vio obligado a dejar de proteger a los líderes del narco y

³⁹ La organización de Sinaloa se vio en la necesidad de mudar a sus líderes al estado de Guadalajara, por lo que el nombre cambió, sin embargo el monopolio seguía estando en las mismas manos.

entregarlos ante la justicia. Razón por la cual Caro Quintero, Ernesto Fonseca y Félix Gallardo fueron aprehendidos y encarcelados. Con los tres líderes más importantes del tráfico de drogas encarcelados, la organización y el control se perdió. Félix Gallardo, al ser el último aprehendido, realizó una reunión donde repartió las plazas que le pertenecían al cártel de Guadalajara, quien entonces monopolizaba la escena del narcotráfico.

Aunque las plazas fueron repartidas por el mismo cártel pronto se visibilizaron problemas y riñas por el territorio entre los mismos líderes herederos así como de nuevos grupos del crimen organizado que surgieron. Las asociaciones de narcotraficantes se incrementaron (figura 23) considerablemente entre los sexenios de Miguel de la Madrid (1982 – 1988) y Carlos Salinas (1988 – 1994).

La fragmentación de la organización de Sinaloa y la incursión de grupos nuevos se acompañó de enfrentamientos abiertos en vía pública y con diferentes grados de intensidad. Valdés (2013) hace un recuento de las luchas más sangrientas que tuvieron lugar antes de comenzar el sexenio de Felipe Calderón (2006 – 2012) : la disputa por Tijuana dejó 16,000 muertos entre los sexenios de Carlos Salinas (1988 – 1994) y Ernesto Zedillo (1994 – 2000), en la pelea por el estado de Tamaulipas en 2004 cayeron más de 600 ese año, únicamente en el estado en disputa, en el desacuerdo entre las organizaciones de Juárez y Sinaloa fueron muertos pero muchos resquemores que se vieron enfrentados más tarde en 2008 y por último La lucha por Michoacán.

En el 2000 Vicente Fox llega a la presidencia, lo que también implicó algunos cambios relevantes, pues al no ser del PRI terminó con 70 años de hegemonía, iniciando con un poder político descentralizado, se comenzó a supervisar la actuación del gobierno federal y el poder judicial, los gobiernos estatales adquirieron más poder: básicamente se avanzó en la construcción del régimen democrático.

El segundo *acontecimiento de ruptura* se da en el 2006 a la entrada de Felipe Calderón en la presidencia del país donde principalmente influyeron dos factores: la disminución en el consumo de cocaína en Estados Unidos y el inicio de una nueva organización para combatir el tráfico de estupefacientes. Sin embargo hay muchos más factores que tomar en cuenta como los grupos militares que algunos grupos de

narcotraficantes se vieron en la necesidad de crear a fines de los noventa, las guerras territoriales que ya habían empezado años antes y la desestabilización estado – narcotráfico que se vivió con Vicente Fox.

Calderón declaró la guerra el 4 de diciembre en la inauguración de los trabajos del Quinto Foro de Inversiones y Cooperación Empresarial Hispano – Mexicano cuando pronunció de manera oficial el término, pues dijo ***“Tengan la certeza de que mi gobierno está trabajando fuertemente para ganar la guerra a la delincuencia ...”*** (Flores, 20016).

Seis días después lanzó el Operativo Conjunto Michoacán, ordenando así el despliegue de 1,200 elementos de los cuales 900 eran de la Fuerza Federal de Apoyo y 300 de Policía Federal Preventiva, además de 10 unidades caninas y 200 Unidades de Inteligencia y Operación de la Agencia Federal de Investigación

El Secretario de Gobernación, Francisco Ramírez Acuña, confirmó el inicio de esta guerra el mismo día que comenzó el operativo y en un comunicado a través de la página oficial de la presidencia de la república reiteró: ***“la batalla contra el crimen organizado apenas comienza y será una lucha que nos llevará tiempo. Son instrucciones del señor Presidente de la República, Felipe Calderón Hinojosa...”***⁴⁰.

Tras estos hechos que no llevaron más de 10 días la guerra contra el narcotráfico había comenzado y junto a eso una ola de violencia nunca antes vista en el país, además el vocabulario cambió incluyendo términos como ejecutado, sicario, aventado, alterado, decapitado, entre muchos más. Palabras que comenzaron a acompañarse de imágenes que hoy ya nos acostumbramos a ver.

⁴⁰ A través de la página web oficial de la presidencia de la república se daba a conocer información sobre el operativo, aparentemente con la finalidad de que medios de comunicación así como los ciudadanos estuvieran informados al respecto. Link: <http://calderon.presidencia.gob.mx/2006/12/anuncio-sobre-la-operacion-conjunta-michoacan/>

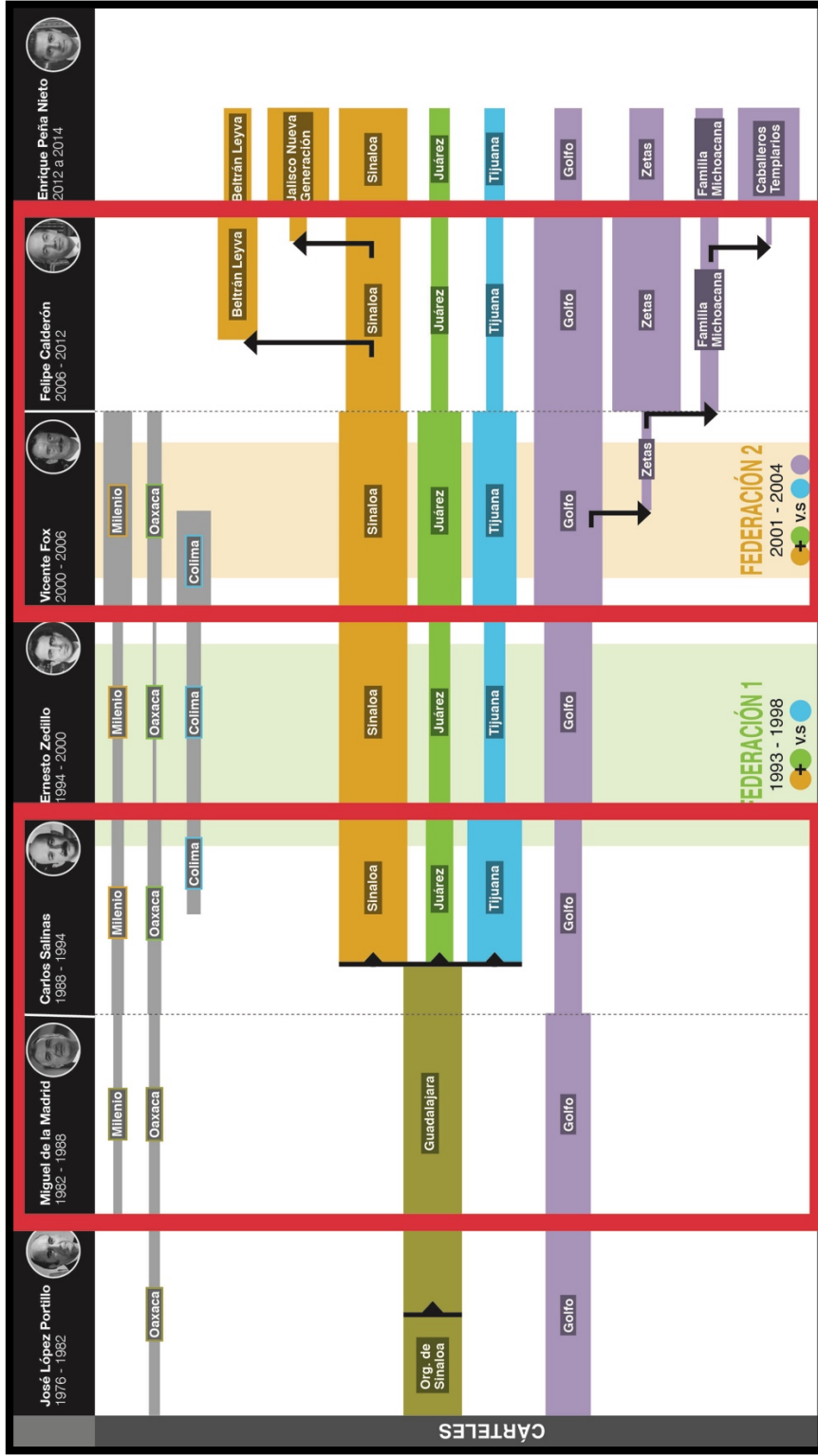


Figura 23.
Cuatro décadas de crimen organizado en México,
 México, 20 diciembre 2005,
 Narco data, Animal Político.

En el transcurso de su sexenio los operativos se convirtieron en una medida para contener la violencia del crimen organizado en los estados con más incidencia delictiva e históricamente donde nació el crimen organizado. Sin embargo las consecuencias, aparte de las detenciones o bajas que tuvieron los cárteles, fueron altos picos de incremento de violencia, ambiente de inseguridad y miedo por parte de los ciudadanos, una mala imagen externa del país y por supuesto críticas y dudas respecto de la estrategia que se estaba llevando a cabo.

Una de las dudas más grandes para este sexenio fue la supuesta coalición del presidente Felipe Calderón con Joaquín “El Chapo” Guzmán, estas sospechas aumentaron por varias razones: la prioridad que se daba a buscar líderes de cárteles contrarios al de “El Chapo”, la cantidad minoritaria de narcotraficantes detenidos del cártel de Sinaloa y la vida pública que tenía el capo sin temor a ser detenido, así como los escándalos (vídeos, imágenes y crónicas) donde se veía a algún personaje de alto cargo del gobierno teniendo acuerdos con trabajadores del cártel.

Si hubo o no coalición es asunto que no detuvo la alza de violencia, la fallida estrategia, un estado más debilitado, una sociedad asustada y los miles de cuerpos inertes que *“si se apilaran ... podrían construir 27 columnas del horror, con la misma altura del rascacielos Burj Khalifa de Dubai, que mide 828 metros”* (Hernández, 2010).

LA NORMALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA.

En el transcurso de los años México ha vivido etapas difíciles de cambio, inestabilidad, descontento, levantamiento de armas, sismos, matanzas, entre otros. Desde 1976 con la fundación de dos de los cárteles más fuertes actualmente, el de Sinaloa y el del Golfo, comenzó lo que Omar Rincón (2009) llama *narcocultura*, un conjunto de valores, ideologías, modos de gobernar y expresiones que generan identificación y que con el tiempo se ha integrado a toda Latinoamérica, hoy es parte de la religión, la pantalla chica y grande, la literatura, la música, la ópera, entre muchas disciplinas más.

Al iniciar el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa comenzó en paralelo la guerra contra el narcotráfico que dejó 51,501 homicidios tan sólo entre el primero de enero de 2007 y el 31 de diciembre de 2011⁴¹. El aumento desmedido de la violencia y los niveles de crueldad y deshumanización eran inminentes.

Pronto México se llenó de decapitados, ejecutados, levantados, desmembrados, cadáveres con tiro de gracia y signos de violencia extrema, fosas clandestinas, entre muchas otras maneras de perpetrar el cuerpo humano, muchas que quizá hoy aún no tienen nombre.

Los eventos iniciales causaban conmoción, curiosidad e incertidumbre, con el transcurso del tiempo la sociedad fue acostumbrándose a ver todo este tipo de actos. La violencia sanguinaria del narcotráfico fue entrando a los estados, empezó por los que históricamente crecieron con el tráfico de marihuana para después impregnarlo todo.

Omar Rincón (2009) habla del fenómeno que se ha creado en la sociedad latinoamericana: lo *narco*. Lo define como una forma de pensar, de vivir, de vestir y de actuar, de entender el mundo, la vida y la muerte. Al inicio únicamente era practicada por quienes formaban parte del crimen, hoy se ha vuelto parte de la música, la literatura, el cine, la televisión, la pintura, la fotografía, entre muchas más disciplinas.

⁴¹ 3% de muertes fue debido a enfrentamientos entre delincuentes, el 8% agresión por enfrentamiento, 75 agresión directa y 82% ejecuciones (Valdés, 2013).

Inicialmente la *narcocultura* comenzó a ser parte de los grupos sociales económicamente bajos, el narcotraficante se convirtió en héroe, tener dinero fácil, armas y mujeres era la aspiración de cualquier niño y eso es lo que tenían los traficantes, no se podía observar la maldad, la violencia o la muerte. Ser narcotraficante era escapar de la pobreza, del hambre.

Una de las primeras disciplinas que comenzó a reflejar esta historia del héroe fue la música. Pues da *“continuidad a la tradición del corrido como voz del pueblo, expresando sus valores e ideología, puede considerarse el vehículo para narrar hechos violentos”* (Prieto, 2007).

Los narcocorridos tienen diferente origen, desde los Tigres del Norte en los años setenta se narraban historias sobre cómo era controlado el tráfico de drogas, ya utilizando el prefijo *narco*, podemos hablar de una producción comercial de música que les permitió vender 34 millones de discos en toda su trayectoria.

La evolución del corrido ‘normal’ al ‘narco’ se da en 1985 cuando fue capturado Caro Quintero y éste ofreció pagar la deuda externa con tal de ser liberado, entonces el traficante dejó de ser el malo y se convirtió en héroe, se le hicieron gran cantidad de corridos que enaltecían su nombre.

Actualmente ya no sólo se narran las aventuras del tráfico de drogas ni se glorifican a los famosos capos, el llamado ‘movimiento alterado’ le da honor a la violencia que ya es típica de narcotráfico. Los *narcocorridos* cantan *“con cuerno de chivo y bazuca en la nuca, volando cabezas a quien se atraviesa. Somos sanguinarios, locos bien ondeados, nos gusta matar”*⁴².

Este comercio coexiste con la producción privada de narcocorridos, en el documental *Narcocultura* del director Shaul Schwars (2013), Edgar Quintero (cantante) confirma la existencia de narcocorridos por encargo, donde el traficante da detalles de sus hazañas e incluso de las armas que usa para la creación de la letra de su canción.

Aunque los corridos son la expresión artística más vieja como parte de esta *narcocultura* a día de hoy existe una cantidad incalculable de series, programas

⁴² Letra de “Sanguinarios del M1” del grupo Los Buitres de Culiacán.

especiales, telenovelas y hasta documentales biográficos realizados a personajes de alto rango en el crimen organizado que sin tapujo son mediatizados como héroes ¿por qué sorprende, entonces, que sea ese el estilo de vida buscado por el pueblo?

La literatura continuó con estas narraciones glorificadoras de capos, una de las más famosas fue *La Reina del Sur* (2002) de Arturo Pérez Reverte, historia ficticia inspirada en la vida de Sandra Ávila Beltrán⁴³ mejor conocida como la ‘reina del pacífico’. Novela que fue llevada a la pantalla chica en el año 2011, protagonizada por Kate del Castillo.

Elmer Mendoza (2011), escritor de *narconovela*, mencionó en una conferencia a Casa América que la literatura *“recrea la realidad de lo que se vive, no se hace una propuesta moral, es sólo la realidad”*. Sin embargo en esta *narcocultura* estas historias de ficción tocan la realidad y de eso es ejemplo claro la recaptura del Chapo Guzmán en 2017.

El cine nacional ha estado también presente en la cultura del narco desde hace muchos años, se han realizado largometrajes como ‘El narco-duelo rojo’ en 1985, ‘Narcoterror’ en 1988 o ‘Narcovíctimas’ en 1991. De la actual oleada de violencia encontramos algunos como ‘El infierno’ de Luis Estrada en 2010 o ‘Miss Bala’ de Gerardo Naranjo en 2011. La evolución de la violencia también se refleja en el cine, de igual manera algunos personajes están inspirados en capos reales como uno de los protagonistas en ‘El infierno’ de alias ‘El Cochiloco’.

Lo interesante es cuando una cultura empieza a traspasar la barreras geográficas y socio culturales. La industria del cine internacional ya habla sobre lo narco y la violencia que lo representa, en septiembre de 2018 se estrenó la segunda parte de la cinta titulada ‘Sicario’ dirigida por Denis Villeneuve y protagonizada por Emily Blunt y Benicio del Toro, narra el día a día de la guerra contra el narcotráfico desde el punto de vista de los agentes del FBI.

Por otro lado la *narcocultura* se incorporó también a las altas esferas del arte llegando a la ópera, pintura, escultura y fotografía, dándose lugar en museos, galerías

⁴³ Sobrina de Miguel Ángel Félix Gallardo, narcotraficante detenida en 2007 y liberada en 2015 tras cumplir su condena.

y ganado premios internacionales que hace a este tipo de expresiones dignas de ser analizadas.



Figura 24.
No pasa nada,
México, Sinaloa, s.f.
Gladys Serrano, Lumbre Fanzines.

La *narcocultura* tiene sus propios símbolos y formas de expresión, sin duda el primero es que no hay miedo a la muerte, la pérdida de la vida es tan fortuita y común en este estilo de vida que ya no hay temor, se habla, describe y muestra las maneras violentas y sanguinarias de acabar con la vida. El exceso de oro en joyas, armas, dientes, celulares, básicamente en todo lo que puedan bañar de oro. En las mujeres la ropa ajusta, los tacones, los cuerpos voluminosos, las armas grandes, las uñas largas y la belleza excesiva (figura 24). En la música el sonido de balazos de armas pequeñas y grandes, las palabras del lenguaje común del norte y de violencia.

Queda entonces saber cuáles son las características de la fotografía artística que ya es parte de esta *narcocultura*.

EL MOVIMIENTO SOCIAL DE LA FOTOGRAFÍA.

Una vez que la violencia comenzó a aumentar la sociedad se puso alerta y receptiva, algunos círculos sociales comenzaron a generar gritos de justicia, movimientos sociales que comenzaron a dar la vuelta en el país. Los artistas plásticos no se quedaron atrás y comenzaron su propia acción, buscaron una plataforma donde su mensaje se pudiera transmitir con fuerza, donde la objetividad de la realidad no se perdiera pero al mismo tiempo se les permitiera libertad creativa para plasmas sus ideas.

En este apartado se pretende mostrar cómo la fotografía se usa como mensaje dentro de un proceso comunicativo, se retoma cada una de las partes de este proceso para explicar cómo la vida cotidiana es la inspiración de toda obra de arte, en esta ocasión la realidad de violencia inspira a una revolución creativa.

EL CAOS Y LA VIOLENCIA, UN REFERENTE DE LA REALIDAD.

Los acontecimientos de ruptura histórica rompen con la cotidianidad, destruyen el orden y llevan a los ciudadanos a iniciar una búsqueda por un nuevo equilibrio que los hace modificar sus prácticas. Estos acontecimientos de ruptura tienen dos tipos de origen: natural y antropogénico. El primero, como su nombre lo dice, es generado por factores meramente naturales, hablamos de huracanes, temblores, entre otros, el segundo tiene su origen en el hombre como las guerras, revoluciones, cambios de organización política, etc.

La violencia surge como parte de la cotidianidad para conseguir la imposición de un orden que va más allá de los conflictos puntuales que puedan surgir (Sanmartín, 2010) es decir que los actos generados por el hombre son provocados o provocan violencia. Ésta puede ser causada por factores particulares; socioculturales y políticos, entre muchos más que causan una inconformidad y como consecuencia una agresividad alterada, cuando la violencia tiene un fin entonces es intencional y dañina. Sanmartín (2010) define la violencia como cualquier conducta que causa o puede causar daño.

La Organización Mundial de la Salud hace hincapié en la complejidad de definir qué es la violencia, puesto que es una cuestión de apreciación y cultura lo que parece ser violencia en nuestro país no lo es en otro, las tradiciones e ideologías son formadas con el tiempo y los estilos de vida, ocurre lo mismo con la violencia, los valores aceptables e inaceptables evolucionan con las normas sociales.

Aún con dificultad la OMS define violencia como *“el uso deliberado de la fuerza física o el poder, ya sea en grado de amenaza o efectivo, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones”* (OMS, 2002).

Diferentes teóricos han clasificado la violencia desde distintas perspectivas. La OMS distingue la violencia considerando quién y contra quién es ejecutada, crea tres tipologías básicas: auto dirigida es cuando la víctima y el agresor son el mismo, interpersonal si es infligida por un individuo o un grupo reducido puede ser familiar (con parentesco) o comunitaria (sin parentesco), y la colectiva es practicada por grupos grandes, ésta a su vez es dividida según el tipo de motivación que la incite puede ser social, política o económica. La social pretende favorecer intereses sociales, la política es generada por el estado (puede incluir guerras) y la económica son los ataques perpetrados por grupos grandes con afán de lucro.

Entonces los actos cometidos por los grupos delictivos de traficantes de estupefacientes es clasificada como violencia comunitaria incitada por intereses económicos, algunos de ellos también políticos. La violencia a la que se hace referencia es completamente activa⁴⁴ incurriendo en consecuencias físicas, la cifra de homicidios en 2007 es de 8,867 el número se triplicó y para 2011 ya era de 27,199 (Hope, 2013).

⁴⁴ Krug (2003) distingue la violencia por su modalidad, daño causado, víctima, agresor y contexto. Según la modalidad es activa (acción) o pasiva (negligencia) según el tipo de daño puede ser física, psicológica, emocional, sexual y económica. Según el tipo de víctima puede ser de género o edad. Según el agresor existe juvenil, terrorista o psicopática. Según el contexto: doméstica, escolar, laboral, cultural o de espacio público.

La violencia del crimen organizado es la que siempre tiene como finalidad un lucro, suele responder a un patrón empresarial, los grupos están formados por subgrupos de personas, bien estructurados, que tiene como objetivo el enriquecimiento ilegal de sus miembros a costa de la sociedad, suelen usar la fuerza, el chantaje y la corrupción, tienen como resultado la introducción de ganancias ilegales a la economía legal.

El uso de la violencia en las organizaciones de tráfico de drogas se explica en la usencia del Estado, es decir como no existe una ley y un poder judicial que los proteja de otros grupos criminales que puedan hacerle daño, traicionarlos o estafarlos estos mismos buscan la manera de ser respetados por lo que recurren a la violencia como práctica de castigo y enseñanza: si uno roba y lo matan los demás no se atreverán a robar.

Para esta investigación la tipología creada por Sodre (2001) es más clara pues aunque su clasificación tiene cinco tipos de violencia, tres que son claramente representadas por la fotografía: la primera es la socio-cultural resultante del poder, poder de sexo, poder de raza, poder ideológico; la segunda es la violencia socio-política es la ejercida por el estado y puede ser en periodos de excepción constitucional o en la vida cotidiana; la tercera definida como violencia social es la que se lleva a cabo en los hogares, podemos encontrarla en los álbumes familiares, silenciosa y casi invisible en el modelo social; la cuarta es la violencia representada discursivamente modalizada, se hace visible a través de los medios de comunicación y puede verse en la prensa, cine y televisión, tiene la finalidad de tener mayor audiencia, podemos observarla a través de la fotografía documental; y por último la violencia anómica es aquella cuyos aspectos son cada vez más crueles y sus índices forman las estadísticas oficiales de criminalidad, la vemos en el fotoperiodismo.

México aunque no está en guerra contra ninguna otra nación es el segundo país más letal del mundo, sólo detrás de Siria (IISS, 2017) esto debido a la violencia generada por el narcotráfico. A diferencia del resto de los países donde también existe narcotráfico en México el nivel de violencia subió a tal punto que empieza a considerarse terrorismo, "***mata a uno aterroriza a mil, mata a mil aterroriza a millones***" (Sanmartín, 2010, p. 28).

Los medios de comunicación se convirtieron en una plataforma para aterrorizar a la ciudadanía por los eventos ocurridos en la guerra contra el narcotráfico según la base de datos del Programa de Política de Drogas del Centro De investigación y Docencia Económicas⁴⁵ la cobertura de la prensa en 2007 fue tan sólo del 48%, atendiendo a 1,039 llamados de un total de 2,171 (figura 24).

Quizá una de las razones por las que la cobertura mediática era poca fue el Acuerdo para la Cobertura Informática de la Violencia en México firmado por 715 medios informativos del país presentado el 24 de marzo de 2011 y fue parcialmente respetado hasta finales del 2013 (Lozano, 2016).

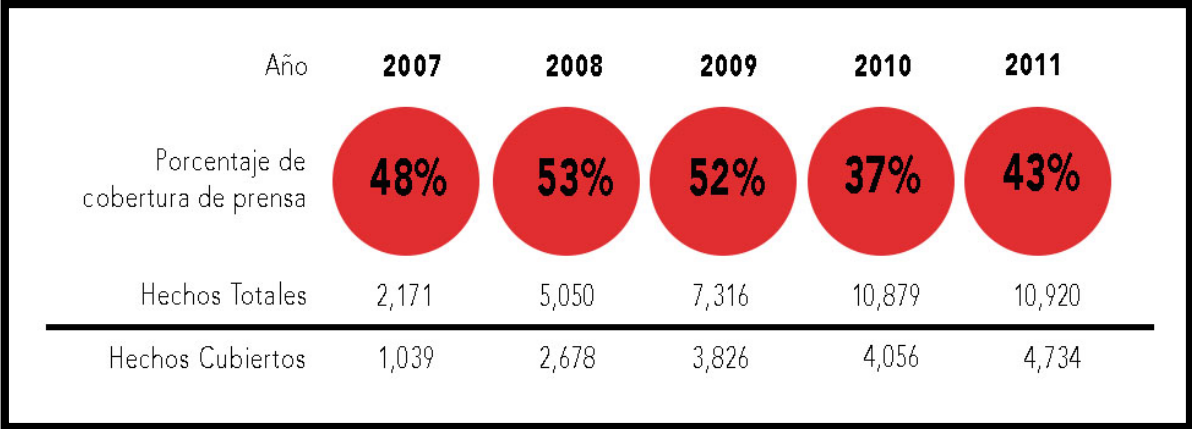


Figura 25.
Porcentaje de hechos de violencia que cubrió la prensa mexicana,
 México, 28 enero 2017,
 Animal Político.

Sin embargo el acuerdo fue firmado hasta 2011 y es en 2010 el año en que menos cobertura se realizó lo que indica que no es precisamente el ACIV la razón por la que los medios decidieron autorregularse. Pareciera más razonable pensar que lo hicieron como una medida para sobrevivir a la guerra pues en estos años muchos medios y periodistas independientes fueron amenazados y violentados por el crimen organizado.

Durante el sexenio de Calderón fueron asesinados 39 periodistas sin olvidar las granadas de fragmentación que recibió el periódico *El Debate* en Culiacán, Sinaloa el

⁴⁵ <http://www.politicadedrogas.org>

18 de noviembre de 2008 o el ataque a el Periódico *El Norte* tanto en Monterrey como en Matamoros recibieron el mismo día un ataque con objetos explosivos, entre otros menos agresivos a diferentes diarios.

Aunque bajó el nivel de cobertura los medios, los periodistas, los fotógrafos, no se han detenido de informar a la sociedad sobre lo que acontece sea esto bueno o malo. Finalmente son los medios de comunicación los que construyen la realidad en la que vivimos, si no está en la prensa, en la tv o, ahora, en los medios de comunicación masiva simplemente no existe.

EL FOTÓGRAFO EN SU PAPEL DE NARRADOR DE VIOLENCIA.

Una vez normalizada la violencia e instaurada la *narcocultura* en el país no pasó mucho tiempo para que algunos artistas pusieran en práctica sus habilidades y buscaran estrategias formales y creativas de hacer la historia de la historia, es decir contar a través de diferentes plataformas lo que estaba aconteciendo en México.

La fotografía resultó rápidamente impregnada por esta violencia exacerbada. Primeramente porque era ésta la que había estado documentando luchas y enfrentamientos desde la Invasión Extranjera. Además en el momento en que el tráfico de drogas pierde su estabilización el fotoperiodismo ya estaba en su etapa de ser una crítica gráfica y análisis social pues había pasado por el movimiento del 68 en el que había despertado el ánimo por la búsqueda del bienestar social y habían pasado poco más de 15 años del inicio del periodismo gráfico crítico por lo que ya se encontraba estable. Los fotoperiodistas ya no dependían del periodista designado, ya eran dueños de sus negativos y tenían la opción y libertad de poder escribir ellos mismos las notas que acompañarían sus imágenes.

Aunque entonces el fotoperiodismo también era observado por las galerías y los críticos de arte, las imágenes que entonces eran relevantes eran más documentales al estilo vida cotidiana. Las imágenes que acompañaban las notas sobre narcotráfico eran retratos de personajes involucrados y las amarillistas de revistas como *Alarma!* que para aquellos años era una publicación mal vista por los ojos conservadores.

Unos años antes de que iniciara el sexenio de Calderón un fotógrafo reconocido en el ámbito del arte contemporáneo creó una serie que podría ser el inicio de esta influencia de violencia en la fotografía artística. Gerardo Montiel Klint⁴⁶ compone una serie fotográfica a la que titula '*Volutas de humo*', en esta serie el artista se inspiró en algunas noticias que leyó en la sección de nota roja, reflejando la violencia de género y el aumento de homicidios en el país.

'*Volutas de humo*' resulta una serie muy importante, no sólo porque ganó la XII Bienal de Fotografía sino porque es un parte aguas a la fotografía que comenzó a realizarse sobre violencia en México. Las imágenes de esta serie tienen una característica peculiar que se observará más adelante en las imágenes documentales, el cuerpo supuestamente inerte de una mujer, en la parte central inferior de la composición, oculta en un paisaje semiurbano.



Figura 26.
De las cosas malas que hacen los hombres II,
México, 2004 - 2006,
Gerardo Montiel Klint.

⁴⁶ Diseñador industrial y fotógrafo, miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte artista ganador en tres ocasiones de la Bienal de Fotografía entre otras menciones honoríficas. Actualmente es docente en fotografía y co-fundador de la plataforma Hydra galería.

Resultaría muy fácil decir que al ganar Montiel Klint un premio tan importante como lo es la Bienal de Fotografía, las personas dedicadas e interesadas en la imagen seguro vieron esta serie en alguna revista o galería, y consciente o inconscientemente algo de ella se les quedó grabado en la mente y comenzaron a hacer imágenes similares. Para quienes se dedicaban a cubrir la nota roja, en la cual se inspiró Montiel Klint, resultaba más fácil realizar un trabajo igual pero esta vez sin modelos.

La guerra contra el narcotráfico inicia en 2006 y para 2007 la violencia ya había aumentado considerablemente, algunos medios de comunicación empezaban a recibir amenazas o extorsiones para que se publicaran o no ciertos hechos que beneficiaban o perjudicaban a los cárteles de la droga, Los periodistas comenzaron a verse violentados y los comunicólogos decidieron reservarse cierta información. Héctor Guerrero (2018)⁴⁷ menciona que *“pocos fotoperiodistas buscaron cubrir esta guerra”* es muy diferente si se es periodista de guerra porque entonces uno tiene el interés y el gusto por ir a cubrir pero aquí el fotoperiodista no va a la guerra *“esta guerra llegó a nosotros”*.

Al final claro que cubrían los hechos pero no había impresión de las notas, y si la había el diario elegía la imagen (en la mayoría de los casos sólo una) que más congeniara con las reglas editoriales del medio. El resto de imágenes que los fotoperiodistas tomaban llegaban a un acervo personal de trabajo que se iba acumulando.

Cada fotógrafo construye su técnica y estética, su propia visión, sus propias tomas. Y al mismo tiempo se construye a sí mismo, ya sea como un fotógrafo de eventos sociales, antropológicos, políticos, o como un crítico de todos estos, formándose como un activo participante ciudadano, un guerrero cuya arma es su cámara fotográfica.

Se encuentra presente en el momento decisivo de una toma, tiene un discurso, cuenta una historia, da su opinión y plasma su ideología, su sentir. A través de la

⁴⁷ Las palabras citadas por Héctor Guerrero fueron parte de la entrevista que se le realizó para esta investigación en particular.

imagen comunica la cultura y contexto de hechos importantes para una sociedad que en su evolución va adaptándose a las formas de vida.

El aumento de la violencia en México despertó el interés de algunos artistas plásticos por unirse a la misión de retratar lo hechos que ponen en alerta al país, de alguna manera el fotoperiodismo dio pie al inicio de esta expresión artística al ser el encargado de la cobertura de eventos de esta índole.

Se buscaron perspectivas diferentes en la estética para retratar los actos de violencia, con el objetivo de crear una narrativa visual de una fatídica realidad, generando así arte como protesta por la inseguridad y la impunidad, declarando con fuerza el Estado fallido en el que vivimos.

Los fotoperiodistas comenzaron a sentir una necesidad por tomar imágenes menos sangrientas, tenían un compromiso con la sociedad por respetar el cuerpo, una responsabilidad *“por introducimos a la herida que daña y lastima nuestra sociedad”*⁴⁸, por devolverle al cadáver un poco de dignidad quizá. Todos y cada uno de ellos se autorregulaban ya sea no mostrando su rostros como lo hace Héctor Guerrero, Bernardino Hernández no fotografía mujeres ni bebés, Enrique Rashide busca el escenario más mágico, Fernando Brito hace poesía gráfica o simplemente muestran, alzan la voz ante la inconformidad en busca de que la sociedad, el gobierno e inclusive los traficantes hagan conciencia al respecto de la pérdida no sólo vidas sino humanidad.

Los artistas plásticos buscan más que dar a conocer la noticia, crear conciencia, conmover a la sociedad, disminuir el número de muertos y erradicar el salvajismo con que los ciudadanos estamos actuando, terminar con el silencio y la indiferencia por el dolor ajeno y propio.

Sin duda alguna esta guerra no fue buscada por los reporteros. Tanto los reporteros como los artistas, así como cualquier mexicano que nació y creció en este país, convivió a través de su crecimiento (todos en diferentes niveles) con la cultura de violencia que ha generado el crimen organizado. Una realidad que aunque no nos

⁴⁸ Pedro Pardo en entrevista.

gusta, está impregnada en nuestra psique. Hemos escuchado sobre droga, capos, balacera, desde que somos niños.

Los fotoperiodistas con enseñanza artística o sin ella se han puesto como objetivo personal hablar de lo que no se debe ocultar y mostrarlo de la manera más digerible posible, aunque hay cosas que simplemente no se digieren, ellos se esfuerzan, siguen aprendiendo y buscando la manera de crear conciencia en la sociedad que no cree que la violencia aumenta cada día hasta que está cerca, hasta que alcanza a un familiar o a uno mismo. Quizá a ellos no les ha tocado sufrir una pérdida pero han visto a muchos llorar sobre los cuerpos de sus amados y eso les ha hecho perseverar en una imagen que no deshumanice aún más los cuerpos abandonados de las víctimas.

Para hacerlo han hecho uso de ciertos elementos técnicos, compositivos, pero sobre todo, estéticos. Logrando así conformar bases sólidas para la Fotografía Documental Mexicana generada por la violencia de la *narcocultura*.

EL MENSAJE Y SU CÓDIGO ESTÉTICO.

La violencia no es una novedad, se encuentra presente desde que existe el ser humano, la búsqueda por retratar la realidad de los hechos de violencia tampoco es nueva. Desde el punto de vista de la cultura de la violencia (Bonilla, 1995) se plateaba la necesidad de buscar caminos nuevos para generar espacios de encuentro entre diferentes disciplinas humanas y sociales. Pareciera que la fotografía al crear objetos documentales, históricos y ahora artísticos ha logrado un claro sendero por donde transitar el análisis de las formas de expresión que en situación de conflicto penetran el sistema de las relaciones sociales.

Reguillo (2005) menciona que estos objetos se construyen en elementos de pertenencia que actúan como mensajes que definen la realidad objetiva y subjetiva, de tal manera que se forma un capital simbólico y social que les permite crear una nueva identidad colectiva, es decir, las fotografías con un mensaje de la realidad pero una creación estética podrían estar uniendo dos sectores importantes en la sociedad para crear conciencia en un mismo ámbito de alerta como lo es la violencia generada por el narcotráfico.

Los grupos sociales creadores de estos objetos se apropian de un sistema de códigos que les permiten ordenar, nombrar y legitimar su propia visión del mundo con tres reglas básicas: el discurso se inscribe en un marco espacio – tiempo determinado, se cristalizan los valores, normas e ideas; así como las visiones del mundo tanto en el nivel de producción como en el de reconocimiento, se ponen en juego una serie de competencias cognitivas y culturales por parte de los sujetos, determinadas por el lugar social de éstos.

La fotografía retrata e interpreta todos los tipos de violencia, por ejemplo los políticos contratan todo un equipo de trabajo para hacer ver a la sociedad la imagen que sea conveniente para ellos, la fotografía política hace tomas de los eventos de importancia en los círculos del poder, la fotografía privada es la mediada socialmente, se encuentra en los álbumes familiares, se trata de imágenes comunes que permiten conservar los estereotipos sociales. La fotografía periodística toma y difunde los hechos más relevantes del día para darlos a conocer a través de los diarios, nace de una voluntad comunicativa, pretende retratar la realidad interpretada por el fotógrafo y mediada por los medios de comunicación, suele ser un simple acompañante de la nota escrita. La *fotografía documental*, por otro lado, tiene el objetivo de testimoniar la realidad siempre con ética, buscando la verdad mediante la testificación, el fotodocumentalismo es “*aquella cualidad de algo pasado, objetivamente registrado y mostrable al espectador en un soporte fotográfico que encierra potencialidad para testimoniar, instruir e informar sobre ese algo*” (Del Valle Gastaminza, 2002).

La estructura de la *fotografía documental* debe seguir una estructura con tres factores compositivos: lo ético que se encuentra en el acto de buscar la verdad mediante la testificación de la realidad, lo documentogénico que es el poder de despertar al espectador, también conocido como ‘studium’ según Barthes (1989), éste surge de una comparación entre lo que vive el espectador y lo que representa la imagen, y el objetivismo que sólo ha sido manipulado por las decisiones técnicas y compositivas del fotógrafo.

La fotografía de violencia como creación artística entra en la documental mencionada por Del Valle Gastaminza ya que es originada de una necesidad de

búsqueda de verdad y testimonio, además de que el tipo de imagen en cuestión es la toma de hechos reales, no montados, ni manipulados.

La realidad es interpretada por el ser humano por lo tanto al existir un momento de ruptura la vida cotidiana cambia al igual que la interpretación de quien la retrata, es decir, de sus fotógrafos, creando así cambios estéticos en la imagen fotográfica.

Se menciona anteriormente que un sector de la sociedad toma los momentos de crisis como una cuestión más personal que social por lo que se da a la tarea de buscar nuevas maneras de encontrar sentido al desequilibrio para institucionalizarlo y volver de nueva cuenta al orden.

El aumento de la violencia en México despertó el interés de algunos artistas plásticos por unirse a la misión de retratar los hechos que ponen en alerta al país, realizando así *fotodocumentalismo*. Dieron perspectivas diferentes a la estética para retratar los actos de violencia con el objetivo de crear una narrativa visual de una realidad sangrienta, generando así arte como protesta por la inseguridad y la impunidad, declarando con fuerza el Estado fallido en el que se vive.

En busca de crear reflexión por parte de los espectadores se ha dado un fenómeno interesante que ha transformado la manera de retratar la realidad, los fotógrafos no están realizando imágenes con la intención de dar a conocer la realidad sino de reaccionar ante ella, de analizar y comprender qué es lo que está ocurriendo y cómo ha afectado a la sociedad. Las imágenes ahora tienen un código estético, una composición casi bella.

Estas imágenes estéticas y reales de la violencia que se vive en el país contraponen la opinión de uno de los más importantes sociólogos. Chomsky menciona que *“el amarillismo sigue siendo la mejor posibilidad de acceder a la realidad circundante, especialmente desde una perspectiva de sosiego y reflexión, en la que gana la partida a la radio y a la televisión”* (Medina, p. 28. 2015). Sin embargo la fotografía artística no está destinada al consumismo de los medios masivos de comunicación sino a la reflexión de aquellos que visiten una galería de arte, un museo y que tengan el criterio suficiente para apreciar estas imágenes, no los actos retratados sino el trasfondo para comprender el mensaje contenido en ellas.

La percepción que tenemos de las imágenes sean estas artísticas, estéticas, periodísticas o de álbum familiar es completamente diferente según la época o cultura a la que pertenecemos. Según la teoría de la percepción de Zunzunegui (Lizarazo, 2004) la mirada es construida históricamente y nuestra forma de ver está basada en nuestras prácticas sociales. De esta manera aprendemos a ver semejanzas y diferencias o como la Gestalt, a completar ideas, pensamientos, juicios y hasta situaciones complejas.

Eco (2007) menciona que lo bello y lo feo dependen de la cultura, el contexto y las costumbres en las que vive cierto grupo social en un tiempo determinado, agreguemos también los actos que nos han formado como sociedad. La manera en que vemos una imagen depende del contexto que rodea al fotógrafo así como al observador. La imagen es un mensaje que será leído según la cultura de quien lo haya hecho y de quien lo reciba, es un signo que guarda un lugar particular en un sistema semiótico, para crear estos signos debe existir una codificación en esta ocasión icónica y estética temporal.

Es importante definir lo que es una estética contemporánea de lo grotesco, de la violencia. La estética de su raíz griega 'aisthesis' significa sensación o percepción sensible, se define como la sabiduría adquirida a través de la vista, la fotografía hace a estos hechos violentos dignos de admirar pero no por eso agradables y bellos.

La estética nace de tres diferentes naturalezas (Sánchez, 1992): la primera es la relación teórica - cognoscitiva en la cual el hombre se acerca a la realidad para comprenderla, la segunda es la relación práctica - productiva es la que interviene materialmente en la naturaleza y la transforman produciendo objetos que satisfacen una necesidad y la tercera es la relación práctica - utilitaria es aquella que utiliza o consume objetos.

La fotografía viene de la naturaleza de comprender la realidad, de recrearla, de ponerle perspectivas nuevas, de analizarla. La estética de la Nueva Fotografía Documental Mexicana nace de la naturaleza cognoscitiva, el fotógrafo esta dentro de esta realidad y al mismo tiempo de la práctica, pues crea estos objetos gráficos informando a la sociedad y utilitaria pues es consumida en los medios masivos de

comunicación sino como arte. Todo depende de que se puede conocer y que el creador tenga abiertos los horizontes de la creatividad para poder observar la realidad de todos con una propuesta diferente. Entonces si la realidad es explicada por la magia veremos mitología, si es explicada por la religión veremos arte sacro, si la realidad es explicada desde la cultura de la vida cotidiana vemos la violencia de esta nueva cultura que ha impregnado todo, lo *narco*.

La estética es una elaboración de la sociedad que por sus relaciones y acciones peculiares dota de función estética a cualquier objeto (Lizarazo, 2004). Todo, entonces, puede ser estético. Aunque la función estética es regulada bajo diferentes normas creadas, una vez más, por la sociedad.

Otro aspecto a tomar en consideración es la temporalidad pues toda obra estética tiene lazos temporales tanto pasados como futuros, aún más al crear nuevas estéticas puesto que hay normas que se están desvaneciendo y otras que se están creando para que en un futuro se configuren como normas con una fuerte función estética, es lo que Eco llamaría 'dialéctica pendular'.

Clásicamente se entiende como estético aquello que es bello y con armonía, no podríamos decir que la muerte violenta es bella razón por la que es importante hablar de lo grotesco. Actualmente se habla de las artes que no son bellas, lo estético bello es confortando por lo feo.

La consagración de la estética de lo feo se consuma en el momento en que éste deja de ser asumido en un modo resignado como privación y se le otorga una autonomía respecto de lo bello (Marchán, 1996), es decir, que podríamos estar hablando de momentos de ruptura ideológica cuando el tema deja de ser morbo para ser reflexión, cuando existe libertad de crear arte con estas nuevas normas que definiremos como estética grotesca pero que dependerán de la vida en sociedad.

Dentro de las normas que podemos mencionar por ahora se puede decir que desde la axiología de los valores de Max Scheler (2012) las imágenes de la Nueva Fotografía Documental Mexicana tienen una polaridad negativa, en los valores vitales se habla de muerte, del agrado amargo, en lo espiritual es injusto pero verdadero, en lo religioso es profano, el resto de ellas deberán ser descubiertas en el proceso de esta

investigación puesto que no son las imágenes de la revolución, imágenes ya vistas y analizadas ni son imágenes mórbidas, que aparte de hablar de violencia violentan al público, por el contrario parece que son una reflexión de un acto destructivo que está ocurriendo en un mundo por el que hay que luchar.

LA FOTOGRAFÍA DE VIOLENCIA, UNA EXPRESIÓN ARTÍSTICA.

Los fotoperiodistas contemporáneos, especialistas en los medios de comunicación y, algunos, estudiados en las artes plásticas buscan una reflexión, no sólo están diciendo lo que pasa, están criticando y analizando la realidad que se vive. Hay una evolución en el lenguaje del fotoperiodismo y la nota roja, al mismo tiempo buscan alternativas de abordar temas tan complejos acercándose bastante a las artes plásticas, al paralelo que son testigos y comunicadores, Héctor Orozco⁴⁹ menciona:

“Ellos son los que han podido seguir la transformación de esta cultura del narco, la han registrado, la han seguido durante muchos años y han podido comprender como se va modificando la sociedad. No hay, al menos desde el fotoperiodismo, una apología; ellos tiene la obligación de cubrir estos hechos” (Sierra 2016).

La imagen que en un principio forma parte sólo de la vida cotidiana y con el tiempo se convierte en una construcción social, dependerá de los hechos, la perspectiva, los personajes, el fotógrafo y un sinnúmero de características más, para que se vuelva parte de la historia (Del Valle Gastamiza, 2002).

A partir de la creación de la serie titulada '*Volutas de humo*' varios fotógrafos dedicados a la cobertura diaria de la nota roja comenzaron a tomar influencias artísticas para las tomas que realizan para su trabajo en la prensa. Aunque la guerra contra el narcotráfico comenzó en el año 2006 fue hasta el 2007 (figura 27) que estas imágenes empezaron a crearse, quizá porque fue hasta que la violencia inició a afectar sus áreas

⁴⁹ Curador de exposiciones fotográficas con temáticas de violencia generada por el narcotráfico quien en 2013 coordinó la exposición "El privilegio de la memoria, Fotoperiodismo contemporáneo en Sinaloa".

laborales, o por que fue el año en que los homicidios aumentaron, lo que si queda claro es que no fue por la creación del ACIV.

Reguillo (1995) nos dice que un mensaje generado en un acontecimiento de ruptura histórica debe contar con tres elementos indispensables en este caso las fotografías en cuestión tienen las tres perspectivas: la objetiva, la social y la subjetiva. Por lo tanto estas reproducciones fotográficas son mensajes nada simples, tienen un significado, un sentido y una intención.

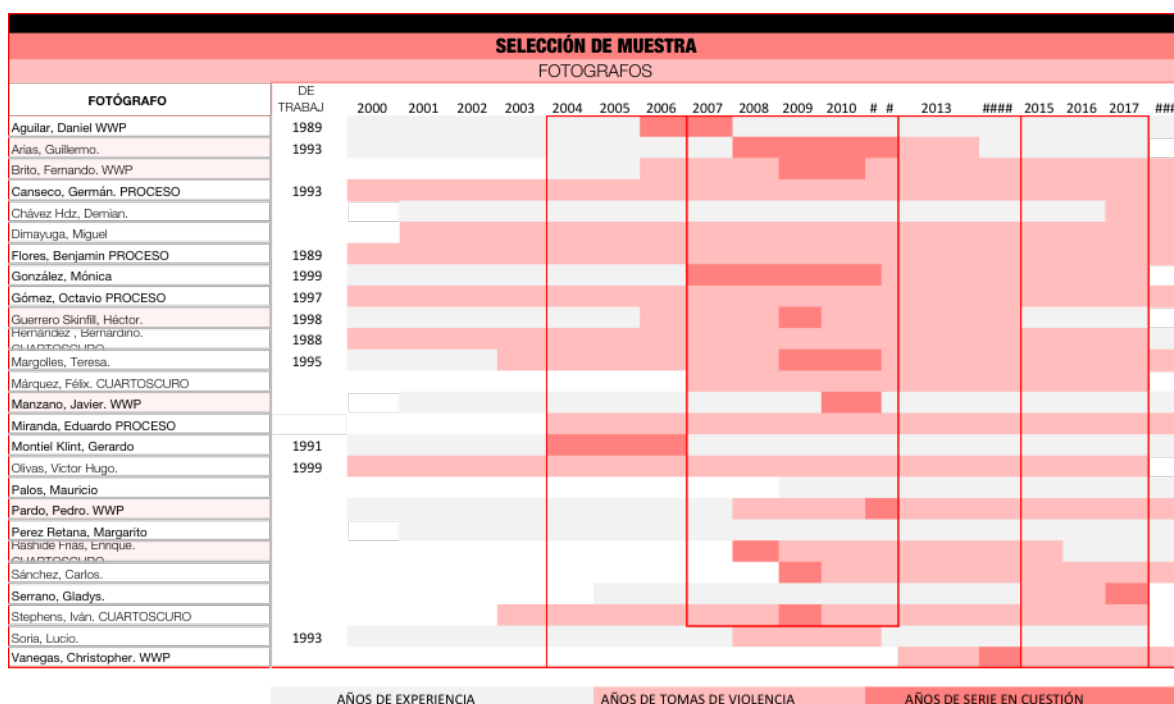


Figura 27.
Años de creación de fotografía de violencia,
I.M Investigación, 2017.⁵⁰

⁵⁰ Esta tabla muestra en cuadros rojos los años en que existe más creación de fotografía de violencia artística en México, la tabla es resultado de la investigación realizada para este trabajo en particular. Los fotógrafos incorporados a esta tabla son los que han desatascado más en el ámbito del fotoperiodismo de nota roja, no todos tienen series auto curadas, pero sí han formado parte de plataformas más allá de la prensa cotidiana.

Si de clasificarlas se tratara entran perfectamente en la fotografía documental: buscan retratar con fidelidad y presentar con objetividad la realidad que se vive, su intención principal es una búsqueda por la verdad; sin embargo nos encontramos con un factor sumamente importante: no son imágenes fotográficas comunes, no tiene errores en la técnica y contienen un estilo muy significativo, aparte, aunque son imágenes de muertes violentas, con cuerpos desollados y chorros de sangre no causan repulsión, están construidas con un código estético evidente. Además están manipuladas por el autor, quien en este caso, es una persona con conocimientos de artes plásticas.

Hay que sacarlas entonces de lo documental deberán ir en la categoría del arte ya que incluyen efectos plásticos de otras disciplinas artísticas. Claro que tiene efectos plásticos pero no es una imagen manipulada al límite de alterar la realidad por lo tanto no puede ser artísticamente perfectas.

Se llama *documentalismo subjetivo* y se define como una repuesta instintiva y de asunción de la propia individualidad, aquí se une lo documental u objetivo y lo artístico o subjetivo (Fountcuberta, 2013). Es esa imagen que busca ofrecer una verdad y al mismo tiempo causar una satisfacción estética. No se trata de una imagen que cumple con dos naturalezas la de ser arte y documento, sino que es un documento artístico y social.

La fotografía es un documento social cuando tiene uso como testimonio de distintos aspectos de la historia (Del Valle Gastemiza, 2002), es decir cuando el fotógrafo retrata un hecho de la realidad este se vuelve una imagen memorable que según su importancia se transforma en una memoria cultural. Para que esto se logre debe tener tres modos: epistémico, estético y simbólico.

Cumple con el epistémico al informar visualmente respecto de lo que ocurre en el mundo, el estético existe ya que la imagen está destinada a complacer los sentidos del espectador pues busca crear sensaciones específicas al observar la imagen y porque dice más que lo que existe en ella misma cuando se construye una realidad anunciándola. Entonces tenemos una imagen fotográfica que retrata la realidad por lo tanto sigue en su función documental, mantiene un sentimiento de lealtad a la verdad,

es una creación manipulada por el conocimiento de quien retrata lo que la hace subjetiva, busca complacer sentidos y reconstruye la realidad en información gráfica por lo que es social.

Los artistas plásticos crearon una narrativa visual evidentemente estética sobre actos de fuerte violencia como lo es la generada por el crimen organizado y, además, formaron una estética característica de los últimos años (2006 – 2017). Se ha creado una tipología nueva nombrada *docufricción*⁵¹ definida como *“un modo representativo que supera barreras mediáticas y de género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales”* (Ruiz,⁵² 2018).

La fotografía es entonces una mezcla de técnicas, tiene la crudeza de la realidad que es característica de la nota roja y al mismo tiempo tiene la ‘ficción’, el código estético de cualquier obra artística. Parece tan difícil encontrar la belleza en estas imágenes como encontrar la línea divisoria entre realidad e ilusión: *“es tan real que parece irreal”* (Rashide, 2018)⁵³.

El sufrimiento y dolor de la sociedad no es poco y sin embargo la sociedad se acostumbró a verlo. *“Los medios de comunicación crean una fotografía de la violencia; la sociedad, con su morbosidad e indiferencia, consume lo que los medios producen. En medio de un círculo vicioso la sociedad culpa a los medios de sensacionalistas y los medios se defienden argumentando que producen lo que el público demanda”* (Medina Chávez, 2015, p. 16).

Debido a la pérdida de valores, consecuencia de la normalización de violencia, se ha debatido sobre si es o no debido seguir con la publicación de imágenes con altos niveles de violencia por dos razones: la primera es que los niveles actuales de violencia ya se informaron, la sociedad ya es consiente de que existe; y la segunda porque se

⁵¹ La Docufricción es un término utilizado inicialmente para la literatura que mezcla la ficción y la realidad, Iván Ruiz agregó una R para hablar también de esa fricción que inspiró estas creaciones.

⁵² Investigador, docente, analista y crítico de arte, forma parte de la planta de investigadores de la Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.

⁵³ Palabras dichas por Enrique Rashide Frías en la entrevista realizada para esta investigación en particular.

han dado casos de homicidios que no son generados por el narcotráfico y sin embargo siguen el *modus operandi* lo que habla sobre cómo los asesinatos generados por el crimen organizado dan ideas a la sociedad sobre actos que quizá antes no tenían en mente. La publicación debe tomar medidas de calidad, ética y filtros que se deberían incorporar a las editoriales nacionales para seguir con la misión de informar y concientizar y al mismo tiempo tratar de parar la normalización de violencia.

La nueva fotografía documental en México es un acto, un movimiento social que busca que la sociedad haga conciencia respecto al aumento de violencia desmedido. Las imágenes con un acontecimiento visual, icónico, relaciones, dependencias de significación, valores gramaticales e historicidad del discurso no son creadas para alarmar o alimentar el morbo de la sociedad tienen un fin noble y honorable.

CAPÍTULO 3

EL ANÁLISIS DE LA NUEVA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL MEXICANA

En este capítulo se presenta la interpretación de los resultados obtenidos en el transcurso de esta investigación, en el primer apartado se hace un resumen breve de la manera en que se llevó a cabo la metodología para obtener tanto la muestra a estudiar como la observación de cada una de las series fotográficas seleccionadas, de igual manera se explica el análisis que se le realizó a cada una de las imágenes.

En el siguiente y último apartado se presenta la interpretación de cada una de las series antes mencionadas, no se realiza un seguimiento cronológico pues las series fueron construidas de imágenes que se tomaron en diferentes años por lo cual no se podría decir que una fue antes que otra, sin embargo se puede mencionar que su construcción se realizó entre el año 2007 y 2011.

LA METODOLOGÍA.

Esta investigación nació de la incomodidad, del disgusto de ver cómo la vida en México se transformó en tan sólo seis años, de la curiosidad que se genera al ver series, películas y exposiciones museográficas que tienen como tema principal un término que hace unos años se volvió común: lo *narco*. Al conocer algunos fotógrafos tanto reporteros como artistas que se dedican a cubrir eventos de violencia generados por el narcotráfico se pudo observar un cambio, que no fue radical pero que llama la atención; el nacimiento de una mirada estética buscada intencionalmente en los hechos crueles de la violencia actual.

Es importante mencionar que los resultados de esta investigación están compuestos bajo un enfoque cualitativo⁵⁴ y la metodología propuesta por Diego Lizarazo Arias (2004) a través de la cual presenta tres maneras de interpretar imágenes, tres fuerzas icónico-simbólicas: la imagen onírica, la imagen sagrada y la imagen

⁵⁴ Hernández Sampieri (2006) lo define como “conjunto de prácticas interpretativas que hacen al mundo visible, lo transforman y convierten en una serie de representaciones en forma de observaciones anotaciones, grabaciones y documentos”.

poética⁵⁵. El autor hace esta separación ya que no se pueden observar todas la imágenes como si fueran análogas o como si al interpretarlas se observaran bajo los mismos términos.

La imagen en que se centra esta investigación es la poética, la que reclama un diseño de su artista y la interpretación constructora de su observador en un juego de experiencia cultural interpretada por la teoría del arte bajo tres momentos esenciales: la estructura textual de la imagen, la interpretación de la imagen y la articulación de los elementos de la imagen interpretada por una hermenéutica iconológica en un contexto social.

El plan metodológico está ampliado por diferentes propuestas a la vez hermenéuticas con la finalidad de completar el análisis de un proceso comunicativo. De esta manera observaremos a la realidad como referente, al fotógrafo como emisor, el mensaje es la fotografía la cual está realizada con un código estético en un contexto de violencia, el receptor es la sociedad.

Dice Galindo (1998, p. 12) *“Investigar no es solamente conocer desde cierta perspectiva, también es ... abrir el proceso de observación reflexiva”*, para llegar a resultados objetivos es importante analizar no sólo el mensaje (imagen fotográfica) sino también la intención del emisor (fotógrafo), y para profundizar un poco más en esta parte del proceso comunicativo será relevante ver también su punto de vista. Se realizaron entrevistas que contribuyen a la construcción de la realidad. Además, proporciona un excelente instrumento heurístico para combinar los enfoques prácticos, analíticos e interpretativos implícitos en todo proceso de comunicación.

Como siguiente paso nos centramos en el análisis del mensaje, la fotografía. Fue necesario realizar una interpretación dividida en tres discusiones básicas: una semiológica enfocada en la estructura de la imagen, una estética bajo la mirada del

⁵⁵ Onírica: es la imagen que se produce bajo estados mentales de ensañación como una configuración del inconsciente. Sagrada: o metafórica no presenta objetos ni explicaciones, no es creada de experiencias singulares sino sociales. Poética: representación simbólica interpretada por la hermenéutica de la cultura. Lizarazo (2004).

intérprete y la reflexión hermenéutica iconológica que articule los elementos anteriores y a la vez reconozca la acción experiencial de su interpretación. Creando así una escala de valores que pueda evaluar cada una de las imágenes individualmente y en su conjunto.

Por último se realizó un análisis de recepción a través de una observación 'netnográfica', debido al alto índice de difusión que este tipo de imágenes tienen a través de las redes sociales.

AUTORES

Para la selección representativa de los fotógrafos a analizar se realizó una evaluación con la finalidad de identificar cuáles son los personajes de importancia para el establecimiento de la Nueva Fotografía Documental Mexicana de Violencia, razón por lo cual se realizó una matriz que incluyó a los fotógrafos que han retratado la violencia en el periodo de 2000 al 2017 y que han sobresalido por su trabajo⁵⁶.

Se buscó que los fotógrafos muestra para esta investigación fueran personas que han tomado sus imágenes en la cobertura diaria, trabajen o no para medios periodísticos. Aunque es importante que los personajes tengan estudios o algún conocimiento sobre la estética, no es indispensable sin embargo hay una inclinación por quienes lo tienen.

Se limitó a aquellos fotógrafos que realizaron su trabajo en los años determinantes para la investigación y que hayan trascendido de documentalistas a artistas por lo que se eligieron a los que tuvieran premios o exposiciones.

Por lo tanto han sido seleccionados como fotógrafos para esta muestra Fernando Brito, Enrique Rashide, Héctor Guerrero, Pedro Pardo, Guillermo Arias y Javier Manzano. Todos cumplen con los criterios antes dispuestos y tienen un serie titulada, organizada y auto curada.

⁵⁶ Es decir que han ganado algún premio periodístico, fotográfico o artístico, que han sido difundidos de manera reiterativa en algunas de las publicaciones revisadas con anterioridad o que han sido parte de algún otro trabajo de investigación.

Al investigar cada unas de las carreras profesionales de los fotógrafos se logró conocer cuándo comenzaron con el trabajo fotográfico de violencia para así poder designar que la creación de la Nueva Fotografía Documental Mexicana comenzó con poca fuerza en el 2004 y que uno de los iniciadores fue Gerardo Montiel Klint⁵⁷, sin embargo, realizó un montaje de los cuerpos en escenarios predispuestos, por lo que sólo es un fotógrafo de influencia artística para los fotoperiodistas.

Esta investigación pretende analizar el fenómeno de integración que ha tenido la fotografía estética en la *narcocultura*. Para comprender este proceso fue necesario estudiar los diferentes factores que influyen en la creación de este tipo de imágenes. Evidentemente, uno de los elementos de importancia es el emisor, razón por la cual se realizaron entrevistas semiestructuradas a los fotógrafos cuyas imágenes fueron analizadas.

Se formuló una lista de preguntas que fueron guía para el diálogo previsto para lograr conocer cuál es el papel del fotógrafo como narrador de la violencia, si con el aumento de violencia existe una mayor o menor sensibilidad por parte del fotógrafo, saber qué intención tiene al hacer tomas de violencia en el contexto del crimen organizado y cuáles son las condiciones en las que se toma este tipo fotografía.

La entrevista se creó bajo la tipología de Mertens (Hernández, 2006). Lo primero entonces, con preguntas contextuales, fue conocer el lugar en donde creció así como cuál fue su primer contacto personal con la violencia generada por el crimen organizado, para saber si esto influye en su manera de observar la violencia. La siguiente parte de la entrevista, configurada por preguntas de conocimientos, se centró en la creación fotográfica, es decir, cómo comienza su carrera y en qué momento decide hacer imágenes de violencia y por qué, así cómo su proceso creativo. La tercera parte de la entrevista, con preguntas de opinión, buscó conocer desde la perspectiva del fotógrafo cómo es que debe ser observada su imagen según el medio o la publicación. Por último, con preguntas de expresión de sentimientos, se busca saber sobre la sensibilidad del emisor al estar frente a los actos que captura.

⁵⁷ Fotógrafo, autor de la serie "Volutas de Humo" creada en el 2004.

Una vez realizadas las entrevistas se transcribieron para posteriormente ser analizadas, fueron codificadas en categorías con la finalidad de simplificar y darle sentido a la información eliminando el caos y la ambigüedad. Esto se logró bajo los siguientes pasos: muestreo, identificación, sistema de códigos, codificación y modelos conceptuales (Fernández, 2006).

IMAGEN FOTOGRÁFICA

Se realizó un análisis e interpretación de un cúmulo de imágenes histórico – artísticas, como formas simbólicas de violencia que comunican un mensaje. Para comenzar con el proceso hermenéutico de la imagen fue necesario crear un catálogo de imágenes mejor llamado Enciclopedia Icónica⁵⁸, para tener una herramienta que ayudó a observar las imágenes típicas de una sociedad en determinado momento.

Se conformó de las imágenes que forman parte de las series artísticas creadas por los fotógrafos que fueron seleccionados previamente. Su principio sintáctico concreto es la violencia generada de hechos reales de asesinato por el crimen organizado. Sus rasgos, actos de violencia en que haya evidencia de cuerpos humanos, sangre o metafóricamente violencia, captados bajo parámetros estéticos.

No podemos definir rasgos muy concretos puesto que son series ya curadas por los propios autores, fueron seleccionadas, escogidas y ceduladas con información pertinente, por lo que si separáramos algunas de las imágenes de su conjunto como serie, ya no sería una obra de arte completa.

La visión es una construcción histórica creada por los antecedentes sociales y culturales y transformada constantemente por nuestros propios dispositivos representativos y la propia historia. Pasado, presente y futuro histórico, cultural e ideológico configuran un plan perceptivo social e individual. Esto no sólo es para

⁵⁸ Lizarazo (2004) menciona los tres componentes esenciales para una enciclopedia icónica, estos son el archivo ejemplar es decir el cúmulo de imágenes con un hilo conductor ya sea temático, estético o ideológico, principios sintácticos concretos de la manera de articulación entre los íconos, y un sistema de rasgos pertinentes donde definir las propiedades icónicas.

quienes observan a través de la lente y configuran las imágenes sino también para quienes las observamos ya sea como simples imágenes o como objeto de investigación.

Entonces detrás de los lentes de la historicidad cultural observaremos las series fotográficas con base en criterios y claves de interpretación, es decir, de códigos visuales. Debemos someter a la imagen al saco del texto donde se vuelve un signo icónico que tiene un lugar específico en el sistema semiótico. Este signo deberá ser decodificado por sus denotaciones por lo que deberemos hablar de sus propiedades plásticas encontrando símbolos⁵⁹, índices⁶⁰ e iconos⁶¹, una homología proporcional, es decir una analogía icónica que radica en la formulación cultural de relaciones.

Lizarazo (2004) menciona en su método que la imagen carece de fonemas por lo tanto de desarticulación así como de gramática. Sin embargo, no olvidemos que la propuesta planteada por nuestro autor es para el análisis de una sola imagen a diferencia de lo que se plantea en esta investigación que son series fotográficas, aunque no sea precisamente como se construyeron, tienen diferentes elementos (tomas) que podemos desarticular y someter a una observación de diferencias y similitudes en busca de una gramática autoral.

Para poder observar las características estéticas que logren configurar una gramática de la Nueva Fotografía Documental Mexicana de Violencia se realizó una observación, tanto individual como en conjunto, de las imágenes muestra. Dicha observación se realizó bajo los elementos del lenguaje fotográfico determinados por Óscar Colorado Nates (2014).

Para pasar al análisis estético retomaremos la teoría de Mukarovsky (Lizarazo, 2004) quien nos habla de una estética estructuralista, la cual logra constituir un ámbito extra-estético al ampliar la teoría del arte en el campo político y social, y un ámbito intra-estético donde se encuentra la función, la norma y el valor estético observándolos como hechos sociales.

⁵⁹ Denotan un objeto mediante una ley.

⁶⁰ Denotan su objeto por la relación causal que establecen con este.

⁶¹ Representan los objetos por su similitud.

Primeramente habrá que definir que la función es la fuerza con que se crea el valor estético impuesta por la sociedad y regulada por la norma estética, una norma establecida históricamente que se encuentra en juego en una dialéctica pendular, es decir, la destrucción de códigos precedentes y la creación de nuevos códigos que a la vez crean sentido. El valor estético pertenece a los fenómenos sociales y se halla al mismo tiempo en estrecha relación con el ámbito extra-estético.

Para la hermenéutica iconológica usaremos el método de análisis iconográfico desarrollado por Erwin Panofsky complementado por el método de análisis histórico contextual de Peter Burke. La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del significado de las obras, en contraposición a su forma, identifica las imágenes, sus historias y sus alegorías. Aunque no es la interpretación en sí misma pero es la base para el conocimiento del “contenido intrínseco de la obra de arte” (Panofsky, 1987).

El análisis se divide en tres grados de interpretación. El primero es el de asunto natural donde se realiza una descripción pre-iconográfica donde se distinguen objetos y situaciones. El segundo nivel es el asunto secundario o convencional donde se realiza un análisis iconográfico distinguiendo imágenes, historias y alegorías. Y el tercer nivel llamado significación intrínseca o de contenido corresponde a la interpretación iconológica distinguiendo valores simbólicos.

El método de Panofsky puede parecer incompleto o demasiado intuitivo pues carece de una dimensión social así como de una cultura temporal y espacial, además las imágenes pueden no ser alegóricas o literarias por lo cual la interpretación podría ser errónea o demasiado especulativa. Razón por la que se debe complementar el análisis iconográfico con un estudio semiótico.

Es importante hacer énfasis en que la imagen fotográfica tiene un contexto social bajo el cual debe encontrarse la interpretación de la imagen. Por lo tanto hay que entender el momento en que la imagen fue producida y el sentido de su producción así como la manera en que fue recibida por el público. Será necesario entonces tratar a la imagen como un documento histórico.

Es la significación intrínseca la que está constituida por el análisis histórico contextual de Burke (2000) puesto que en la fotografía los símbolos no están puestos en la obra por el artista sino por la realidad de la vida cotidiana, el ámbito sociocultural, económico, religioso, geográfico y temporal, además es en este nivel donde las imágenes se vuelve un documentos histórico.

SOCIEDAD RECEPTIVA

La tecnología actual y sus avances incesantes han transformado la comunicación de la sociedad global. La creación del internet y la popularidad de las redes sociales han producido un evidente cambio en las interacciones humanas dejando un papel interesante para el tiempo, espacio y corporeidad de las relaciones sociales.

Con la comunicación mediada por ordenador⁶² se abren espacios no geográficos en donde pueden interactuar personas, rebasando el límite local, nacional o internacional, creando grupos sociales de personas con los mismos intereses, que han vivido experiencias similares o que les ha llegado el mismo mensaje, configurando nuevas subjetividades y creando comunidades virtuales (Martínez, 2006).

La tecnología en sí misma no es el agente de cambio pero sí lo son los usos y la construcción de sentido alrededor de esta razón, por lo cual ya existen varias metodologías para el estudio de las prácticas sociales a través de internet. La etnografía es un excelente método para explorar las relaciones existentes y su contexto.

Para los objetivos de esta investigación se realizó una observación etnográfica de las redes de los fotógrafos previamente seleccionados y algunas apariciones de sus imágenes, con la finalidad de conocer cuáles son las reacciones de la sociedad, ya que nos interesan las prácticas sociales que se desatan de ver las imágenes de violencia en cuestión y de qué manera estas prácticas son significativas.

Se definió si la red era personal o profesional, por cuestiones de confianza con que se puedan desenvolver los usuarios, así como la manera y la frecuencia en que

⁶² CMC, Computer Mediated Communicactions.

publican, sobre todo los detalles expresivos que acompañan las imágenes en cuestión. Los dueños de los perfiles no fueron avisados del monitoreo para evitar un cambio de actitud. El tiempo de estudio no es determinado en la netnografía pues se realizó una búsqueda definida de contenido a estudiar en donde se difundieran imágenes de violencia.

Primeramente se deberá comprender a las redes sociales como una herramienta para el análisis de las relaciones empíricas entre personas, organizaciones, países u otras unidades de análisis. Es importante mencionar que las redes informáticas de comunicación fueron elegidas por ser los medios a través de los cuales las imágenes son difundidas con mayor amplitud, ya sea por los mismos autores, medios de comunicación, instituciones u otros usuarios. Nos limitamos a observar las difundidas por los propios fotógrafos en sus cuentas personales Facebook e Instagram⁶³.

La netnografía se realizó a través de la observación no participante de las distintas plataformas antes mencionadas. La observación es el acto de percibir las actividades e interrelaciones de las personas en un entorno, permite al investigador hacer una inmersión en el objeto de estudio a través de la observación directa con la distancia suficiente para no interponerse en las interacciones a observar.

El objetivo inicial fue comprender de qué manera es recibida la Nueva Fotografía Documental en la sociedad para definir si existe más sensibilidad por parte de la sociedad. Para poder cuantificar la información se distinguieron dos tipos de participación; activa y pasiva. La activa es cuando el usuario u observador haga un comentario donde exprese su opinión y la pasiva cuando simplemente haga uso de un botón predeterminado. Fue necesario observar las opiniones del público, así como los sistemas automatizados de agrado⁶⁴. Aunque este dato logró dar cifras cuantificables sobre las opiniones de los receptores es importante prestar atención a los comentarios más puntuales, puesto que estos muestran percepciones más profundas.

⁶³ La red especializada en fotografía más conocida según Web Empresa en el rating 2017.

⁶⁴ Emojis que expresan sentimientos.

LOS CASOS DE ANÁLISIS.

Esta investigación se construyó del análisis de seis fotografías, previamente seleccionados, y sus respectivas series. Se pudieron leer algunas de las observaciones de los artistas, comentadas en las entrevistas, en el capítulo anterior. Sin embargo no se alcanza a comprender el fenómeno del arte dentro de la *narcocultura* sin observar detenidamente la obras.

Una vez que hemos comprendido el avance de la fotografía como testigo de eventos de violencia en la historia del país y de igual manera la historia del narcotráfico con su orden, acontecimientos de ruptura y caos podremos ver con claridad cómo se incorporó la fotografía artística a la *narcocultura*, quiénes asentaron las bases de esta Nueva Fotografía Documental Mexicana y cuales son las características estéticas que corresponden a la tipología estudiada.

Es por eso que el apartado final se dejó para la metodología, el análisis, los resultados y la interpretación de las series fotográficas. El siguiente apartado está dividido en seis partes, se muestra por separado cada una para las series analizadas y los fotografías seleccionados. Se presentan los resultados y la interpretación realizada para esta investigación de manera conjunta. Con el objetivo de hacerlo más narrativo se optó por no mostrar tantas gráficas y en lugar de ellas insertar las imágenes que ejemplifiquen los resultados.

Ya que no se realizó un capítulo de resultados y otro de interpretación en este apartado donde se compilan tanto los resultados de las entrevistas, el análisis de las imágenes y las series, así como la netnografía. De igual manera no se divide en subcapítulos cada uno de éstos, se entremezclan los resultados con la finalidad de comprender la totalidad de la serie en el transcurso de su propio apartado.

TUS PASOS SE PERDIERON EN EL PAISAJE.

Fernando Brito.

Serie compuesta de 26 imágenes tomadas en la rutina del trabajo periodístico en la Ciudad de Culiacán, Sinaloa. En la mayoría de los escenarios se observan cadáveres abandonados en paisajes, sobresalen dos imágenes: la catalogada como número 05⁶⁵, donde el cadáver está rodeado de una serie de personajes de seguridad así como de la ciudadanía (mirones); y la número 15 donde el cadáver se encuentra colgado de un puente: con excepción de estas dos, en el resto los cuerpos están sobre el suelo en un espacio desolado.

Por la cantidad de imágenes similares se puede suponer que existe un aumento de violencia en el país y que esta serie refleja el *modus operandi* de los grupos criminales. La falta de rasgos de una escena violenta indica que es una escena secundaria, es decir que aquí sólo se dejó el cuerpo inerte más no fue el lugar donde se cometió el asesinato.

Dado que la gran mayoría de las imágenes de esta serie son muy similares se puede suponer la misma escena en todas o al menos una muy similar. Se entiende que el fotógrafo estuvo ahí minutos antes de que las autoridades se llegaran a la escena del crimen, después no ya que se verían los cuerpos cubiertos como en la imagen 05. Se encuentran indicios de la presencia de las autoridades mientras se realizaba la toma en las imágenes 05, 09, 10, 17, 24 y 26. En el resto de las imágenes se puede suponer que las autoridades llegaron después de que se realizaran las tomas fotográficas.

Abarcando más espacio temporal las imágenes indican que hubo un asesinato y abandono del cuerpo, probablemente, inerte en espacios desolados muy seguramente para no ser observados mientras abandonaban el cuerpo, es *'la manera más sencilla de deshacerse de un cuerpo'* menciona Brito. Encontrar los cadáveres abandonados en espacios nada habitables refiere una indiferencia a la vida de estas personas, a la vida en general, le quitan dignidad a la vida humana.

⁶⁵ Las imágenes que componen cada una de las series se encuentran catalogadas en el iconario que se encuentra en el anexo.

Hay existencia física del hecho de referencia, en todas las imágenes trata de asesinatos realizados por miembros de grupos criminales bajo la llamada guerra contra el narcotráfico. Lo paradójico en la imagen es que aunque la guerra es del poder judicial contra los grupos criminales los asesinatos son cometidos contra civiles que muy probablemente formaban parte de los mismo grupos: entonces la guerra es entre los grupos criminales.

Según la escala de iconicidad de Villafañe (1985) nos encontramos en un nivel 10 de 14, ubicándonos en el hiperrealismo, aunque es una imagen fotográfica de un evento real, el hecho no se ve como lo veríamos con naturalidad, la toma (desolada) lo hace parecer una imagen de paisaje. Dado que las imágenes son de eventos reales no queda duda de que las escenas tiene un alto nivel de similitud con las escenas reales, sólo es la toma de perspectiva la que cambia la manera de mirar. La escena 23 de las imágenes que conforman esta serie, tiene un estilo de paisaje, se ve un gran espacio de naturaleza que ocupa mínimo dos tercios de la ley de horizontes, el horizonte está marcada debajo de la segunda línea horizontal.



Figura 28.
Fernando Brito, 2010.

Aunque Brito⁶⁶ comenta que “*no era mi intención hacer paisaje*” finalmente es lo primero que se observa, el artista menciona que su intención al realizar esta serie es que él “*veía como cada vida perdida al final sólo se transforma en un número que se suma a las muertes anuales, a las estadísticas*” y que el abrir el cuadro al paisaje fue únicamente para no ser tan sensacionalista.

En la parte central inferior, según la regla de los tercios, se encuentra la escena de violencia; el cuerpo inerte de un hombre con marcas de violencia, se entiende que hubo actos de tortura. En la mayoría de las imágenes se observan cuerpos desnudos o semidesnudos, atados y en algunos envueltos con plásticos o maniatados con cinta o cordones.

Hay tres planos horizontales, en el primer plano se observa un cuerpo inerte, en el segundo el contexto rural y en el último el horizonte, el cielo. Las imágenes que quedan exentas de esta proporción son 05 y 15. En la 05 es la misma proporción pero en el primer plano hay una escena del crimen (el cuerpo inerte ya cubierto por un plástico azul), las autoridades respectivas y los mirones en el segundo y el contexto rural (tierra y un lago) en el tercer el horizonte. En la imagen 15 el cuerpo aparece también en primer plano pero a diferencia del resto donde el cuerpo se encuentra tirado sobre el suelo aquí está colgando de un puente, en el segundo plano vemos el final del puente y el horizonte en el tercer plano.

Guiándonos por la regla de los tres tercios encontramos que la mayoría de las imágenes están proporcionadas en sus tres planos horizontales y que los cuerpos se encuentran debajo de estas líneas y fuera de los nodos, sin embargo, utiliza la regla de los tercios en diagonal ocupando así uno de los nodos principales.

El plano más usado en esta serie es con 75% general, con 19% gran general y con 7% americano. La serie está compuesta de paisajes comunes que Fernando Brito vuelve (algunos de ellos) hermosos, se podría decir que retoma la ‘*teoría aedes*’ al tomar un rincón natural poco conocido y mostrarlo en las imágenes de una manera

⁶⁶ Brito platicó las intenciones de su obra, el proceso y su mensaje en el Simposio Internacional de nota roja y prácticas artísticas contemporáneas, llevado a cabo en el Centro de la Imagen CDMX, diciembre 2017.

poco común, sin embargo, el hito de las imágenes no es inmóvil, por el contrario, hoy esa misma escena no se ve nada similar puesto que los cuerpos inertes ya no están ahí.



Figura 29.
Fernando Brito, 2010.
34% de la serie usa regla de nodos diagonales.

La serie fotográfica toma como punto de partida la *'teoría de los edges'* tanto en los límites del tiempo, del ser y del espacio, las tomas son de espacios que no están dentro de la zona urbana por lo que probablemente estén en los límites de las ciudades, municipios o estados. Está fotografiando cuerpos inertes que ya pasaron el límite de la vida, vemos algunos atardeceres y mañanas en las tomas. La mayoría de las imágenes tienen una clave de tonalidad baja menor, es decir, no hay valores tonales extremos no hay colores muy claros como blanco o gris, las tonalidades son medias sin grandes áreas de tonos oscuros.

Los cuerpos inertes mostrados en un pequeño rincón de paisaje rural como en un realismo mágico expresa la banalidad con que es tomada la muerte, cuerpos inertes sin importancia como muchos otros, la transición del límite entre la vida y la muerte mostrada sin importancia sin actos honorables, sin flores, ni cantos ni ceremonias luctuosas, muestra de una muerte desolada, parece que son personas que no merecen ritos de duelo.

No hay colores claros de cielo ni oscuros de infierno solo la realidad tal cual, un paisaje como lo vemos al ir por la carretera, es la normalidad de la muerte, una muerte

que no era normal, una muerte de violencia. El contraste es 49% oscuro y en su mayoría (65%) no están equilibrados.

Fernando Brito a través de esta fotografía nos habla sobre el olvido, la desolación y la normalización con la que la sociedad mexicana comenzó a ver estos actos de violencia. Muestra los cuerpos inertes de personas que fueron torturadas en medio de un paisaje rural que pudiera ser disfrutable sin la escena de violencia, es una metáfora a la aceptación (adaptación) que forzosamente ha tenido la sociedad respecto de estos actos.

Habla de cómo el límite de la vida está cerca de cada uno de nosotros y no por causas naturales, enfermedades o accidentes desafortunados, sino como consecuencia de una guerra que comenzó y que parece interminable. En esta serie no hay un principio y no hay un final, es una tras otra, una muerte tras otra, un cuerpo inerte desamparado tras otro, no hay conclusión, como pareciera que no hay conclusión de la guerra, solo hay un día después del otro.

La cantidad de imágenes que observamos en la serie no tiene un número significativo es tan sólo al azar, probablemente quedó así por una selección de las imágenes más perturbadoras o emotivas, pero si dejamos de fuera la curaduría, la cantidad de imágenes que existen de actos similares en los medios de comunicación es incalculable.

En el año en que esta serie concursó y ganó el WPP (2010) ya se había iniciado la guerra contra el narcotráfico, la violencia en México iba en aumento, tan solo un año después, el 2011 fue el año más violento desde la época de la Revolución Mexicana hasta el 2017.

Esta serie fotográfica tuvo el funcionamiento de mostrar el inicio de la normalización de la violencia en el estado de Sinaloa en el año 2010, un año anterior al más violento en el sexenio de Calderón. Ganó el tercer lugar en historias en el WPP de 2011 por lo que también fue un imagen de lo que era México en ese año. Actualmente es una prueba del constante aumento de violencia que ha tenido el país desde el sexenio de Calderón hasta la actualidad, ya que el año 2017 fue aún más violento que el 2011. Sólo queda por concluir que la guerra contra el narcotráfico no ha terminado. En un

futuro podrá ser una imagen de lo que aconteció en México y ya terminó o de cómo inició la decadencia de la seguridad del país.

El fondo es 85% simple, se encuentra un punto focal claramente enfocado en 81% de las imágenes. En el 51% de la serie el punto central de la imagen, la escena del crimen, se encuentra en el primer plano con una profundidad de campo mínima en un 48% y media en un 26%. A pesar de que el punto focal de la imagen se encuentra en el centro inferior de la imagen no por eso la cámara tiene una posición baja, por el contrario es normal (50%). En proporción la mayoría ocupa el principio de Sturgeon (10-90) ocupando sólo el diez porciento del espacio en la zona de interés, escena de violencia.

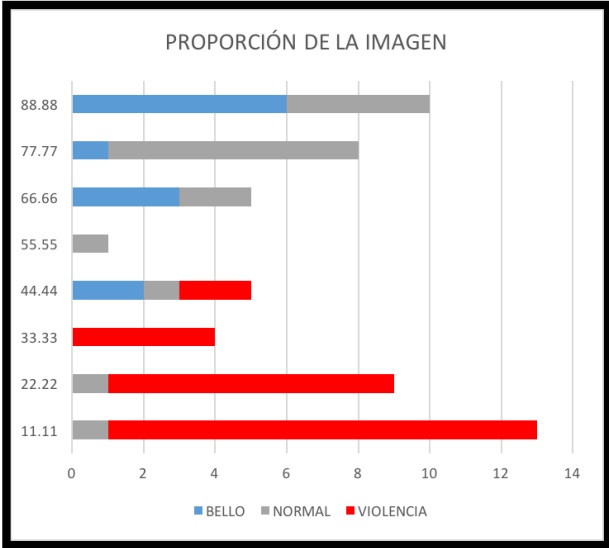


Figura 30.
Proporción de la imagen,
resultados de análisis 2018.

A pesar de que las imágenes usan en más ocasiones la ley de horizontes utilizan formas triangulares en un 61% y rectangulares en un 36% lo que significa que le dan vida a una imagen que de manera directa representa muerte, y líneas diagonales un 46% y 40% horizontales, por lo tanto, aunque la serie está compuesta bajo la ley de horizontes, los triángulos y las líneas diagonales crean una fuerza en la escena y le quitan la paz de la línea del horizonte para dirigir la atención a la escena del crimen.



Figura 31.
Fernando Brito, 2010.
Formas triangulares y líneas diagonales.

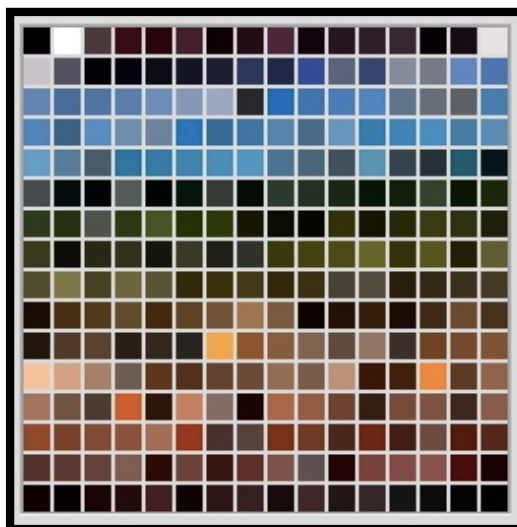
La serie fotográfica cumple con la regla de los tercios en proporción diagonal, la exposición es equilibrada, la longitud focal está entre los 35 y 70 mm correctamente usado para las fotografías de reportaje o documental. Las imágenes son nítidas y tienen un enfoque adecuado así como balance de blancos. En su mayoría (69%) es luz suave y (93%) natural con una dirección (56%) cenital. El 69% de las imágenes representa un movimiento aunque la imagen es estática y el cuerpo está en completo descanso, la textura en las imágenes está equilibrada (50 - 50). El ángulo de la cámara es normal un 88%.

La serie usa un cromatismo (77%) frío en la mayoría de sus colores, a estas tonalidades se les relaciona con pasividad, la quietud y baja tensión. Es 28% naranja, color del lecho arenoso, terroso, donde encuentra el cadáver en ocasiones despojado de sus ropas y abandonado como mendigo. Es 28% verde, un color que significa vida y que trae un lazo entre pasado y presente quizá el mismo lazo que en estas imágenes une la tierra de la muerte con cielo de la vida eterna y da dignidad al ser abandonado al darle paso al paraíso. Es (26%) azul una representación directa del cielo, la paz y la serenidad, una aspiración a la hora de la muerte y que en estas imágenes se encuentran divididos por la línea de horizonte.

Con una polaridad 58% adyacente lo cual aporta un alto nivel del contraste sin colores extremos además da armonía a la imagen. Por proporción en las imágenes el color más usado es el azul, en segundo lugar el verde y en tercero naranja. Esto es

relevante porque concuerda con el hecho de la escena del crimen que tiene menor proporción en la imagen que el resto de las partes. Pareciera que el autor quiere minimizar la escena del crimen y agrandar el paisaje, tratando de equilibrar lo bello con lo atroz.

2.El verde pertenece a la línea de horizonte, naturaleza.



1.El azul pertenece al plano del cielo.

3.El naranja – rojo pertenece al área de la tierra y escena del crimen.

Figura 32.
Tonalidad y color,
Resultados de análisis 2018.

Esta serie fotográfica tiene un pensamiento de arte posmoderno al combinar elementos que no se acostumbra a ver simultáneamente, hay una mezcla entre la nota roja y el paisajismo, una mezcla inquietante al ver un paisaje bello y una escena atroz se pierden los límites entre uno y otro.

Expresa que la violencia generada por el narcotráfico trae consigo inseguridad, que la muerte no está cercana a los grandes capos, sino a cualquier individuo (de ropa común), que las víctimas son abandonadas y olvidadas, porque son tantos los cuerpos que son arrojados a los límites de la ciudad que no nos percatamos que son miembros de nuestra sociedad, mexicanos asesinados por mexicanos (ciudadanos asesinados por ciudadanos), es la consecuencia de una guerra contra nosotros mismos.

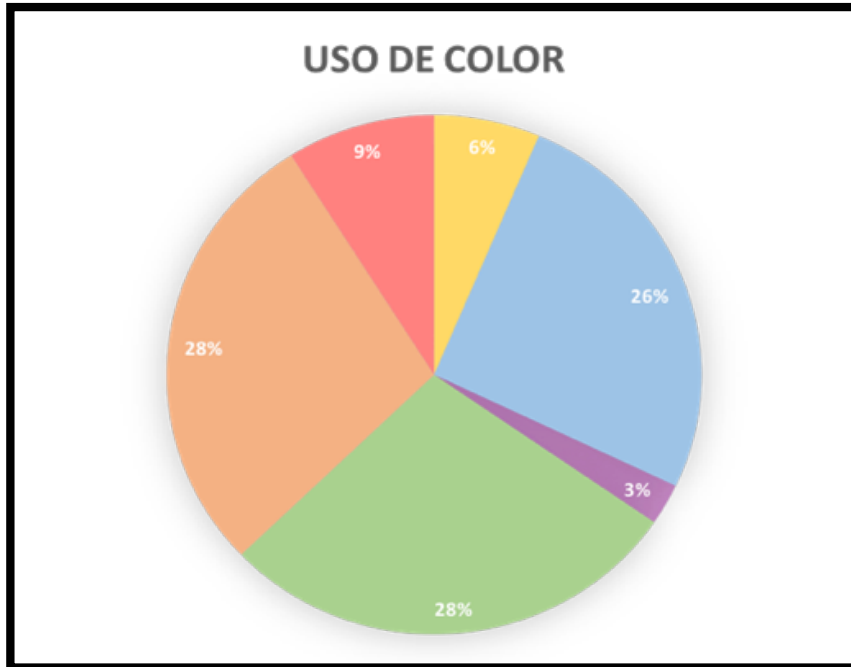


Figura 33.
 Uso de color,
 Resultados de análisis 2018.

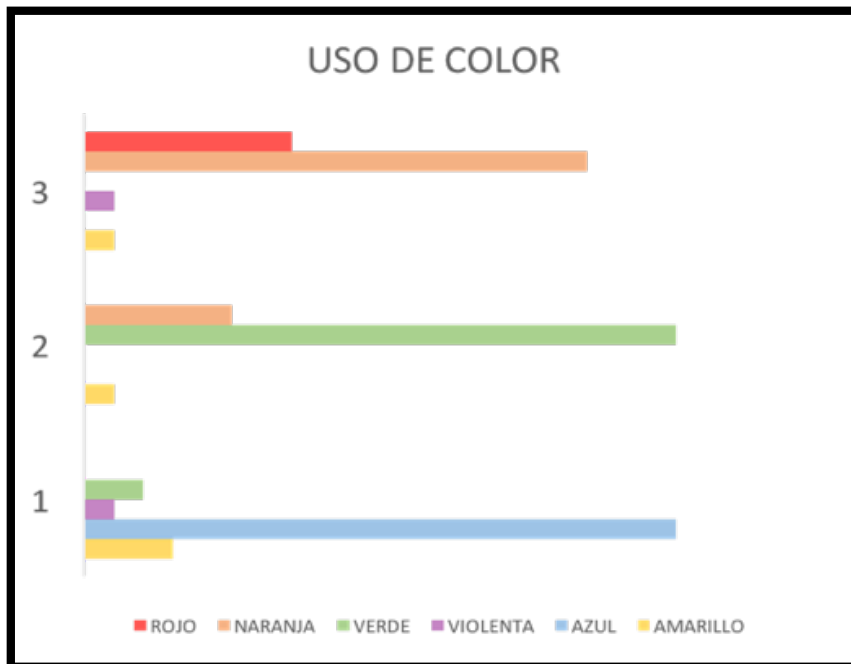


Figura 34.
 Uso de color por proporción,
 Resultados de análisis 2018.

Que sean tantas imágenes de una misma estructura compositiva expresa en cantidad el aumento de la violencia y al mismo tiempo el aumento de impunidad por parte de las autoridades y desinterés por parte de la ciudadanía. Un paisaje tras otro, un cuerpo tras otro, no hay diferencia, son escenas del crimen de ayer, de hoy, de mañana, del proceso judicial, de los medios de comunicación y la normalización de estos actos que no deberían de ser tan comunes. Esta normalización es evidente cuando se observa la manera en que es recibida la imagen en la sociedad puesto que es descrita con calificativos como espectacular, bello, excelente, en lugar de ser descrita como atroz, triste, feo.



Figura 35.
Comentarios en imagen postada por Brito,
Observación 2018.

DEL DÍA A LA NOCHE

Enrique Rashide.

Esta serie consta de nueve imágenes realizadas en el año 2008, todas ellas son paisajes impresionista – barrocos, las imágenes tienen paisajes borrosos resultado de un largo tiempo de exposición probablemente con dos objetivos: el primero, crear este nebuloso contexto y el segundo, tomar más luz en la oscuridad de la noche, aunque el alto contraste claro oscuro se logra con facilidad.

La serie está acomodada de manera que comienza en la noche y termina en el día, es un transcurso normal en Culiacán según lo que mencionó el autor “*el proyecto es un ciclo de vida y muerte de día y noche. Un día normal en Culiacán*”. Son dos imágenes en la noche que toman luz de la larga exposición, cuatro del transcurso del amanecer y tres de día.

El hecho de que las imágenes son de cadáveres que fueron torturados da un referente al aumento de violencia y al *modus operandi* de cárteles de las drogas, la imagen catalogada como 02 lo confirma, pues el cadáver es de un hombre que probablemente era parte de uno de estos grupos criminales ya que a un lado de su cuerpo hay un arma de fuego de alto calibre, cerca del mango del arma se observa la mano del hombre que perdió la vida quizá en un enfrentamiento.

Dado que la mayoría de las imágenes fueron tomadas en la noche y el transcurso de la madrugada, el fotógrafo confirmó el uso flash en su trabajo, el tipo de luz utilizada es 67% artificial y 89% luz dura y la dirección de la luz es lateral 56% y 11% frontal lo que le da un contraste alto en los claro – oscuros.

El cuadro de estas imágenes es muy similar a la primera serie, de Fernando Brito, la razón es la regla de horizontes, los cuerpos de las víctimas en el lado inferior de la imagen. Aquí solo la imagen 05 tiene indicios policiales por lo que se puede inferir que el resto fueron tomadas con anterioridad a que los peritos y autoridades de seguridad llegaran a la escena.

El fotógrafo mencionó en entrevista que esperaba atentamente las llamadas de homicidios para ser de los primeros en llegar a la escena por lo que es comprensible

que casi todas las imágenes no tengan elementos periciales. De igual manera comentó el cambio desde aquel año a la actualidad puesto que la cercanía que se podía tener a la escena del crimen (2008) era mucha a diferencia de ahora (2018) ya que las cintas de límite no se ponen a menos de unos metros de distancia lo que concuerda con el uso de fondo 67% simple con un punto de enfoque 67% claramente enfocado en planos 45% entero, 33% general ,11% americano y 11% gran general.



Figura 36.
Enrique Rashide, 2008.

En siete de las nueve imágenes los cuerpos tienen señales de tortura y secuestro, con manos y/o pies atados, la mayoría con los rostros cubiertos con mantas o bolsas, o completamente envueltos en bolsas negras (parte del *modus operandi* que comenzó a verse en el país entero).

Refiere al secuestro o levantamiento de ciudadanos llevados a territorios del cártel donde son atados y torturados para obtener información o simplemente para enviar un mensaje, asesinados y después abandonados en espacios desolados lejos de la zona urbana de los estados o municipios. El ángulo de la cámara es 56% contrapicado y 44% normal, con una posición de cámara baja (100%) lo que le da un acercamiento más al sujeto y al mismo tiempo realza su importancia, le da un valor al cuerpo que le fue quitado al morir de una manera denigrante.

El punto focal encuadra con los nodos de la regla de tercios en diagonal un 39% y con los nodos de la regla de tercios normal un 28%, el 17% está en el centro, con una profundidad de campo mínima de un 56% y 44% media. Los cuerpos inertes de las

víctimas son el centro de atención en estas imágenes y están en coordinación con los nodos principales de la composición de la regla de tercios, lo que infiere un conocimiento estético del autor, quien estudió Ciencias de la Comunicación donde quizá le dieron enseñanza básica de la toma de imagen fotográfica.



Figura 37.
Enrique Rashide, 2008.
Uso de regla de tercios en diagonal.

La proporción de la imagen es más equilibrada que en la serie anterior, aquí la escena del crimen ocupa dos tercios de la imagen total aunque no hay una sola imagen que sea totalmente de violencia, ni ninguna que sea totalmente estética. La escena del crimen está entre el 22.22% y el 66.66 % de la imagen en su totalidad lo que resulta en un equilibrio más evidente en la proporción de la fotografía sin metáforas.

No existe movimiento en el 67% de las imágenes, lo que resulta paradójico, puesto que el autor mencionó que este era un proyecto pensado para animación, lo que se complementó con la observación de sus redes y efectivamente se encontró un vídeo⁶⁷ donde da movimiento a la imagen 01 y 02, la uno resalta bastante el paisaje impresionista y sustenta el realismo mágico de la serie, tiene movimiento en el paisaje, el cuerpo sigue estético, y se escucha el audio del viento, del contexto que el autor vivió en el momento de la toma.

⁶⁷ <https://www.instagram.com/p/BA-u6mKsHtr/?hl=es-la&taken-by=rashidefrias>

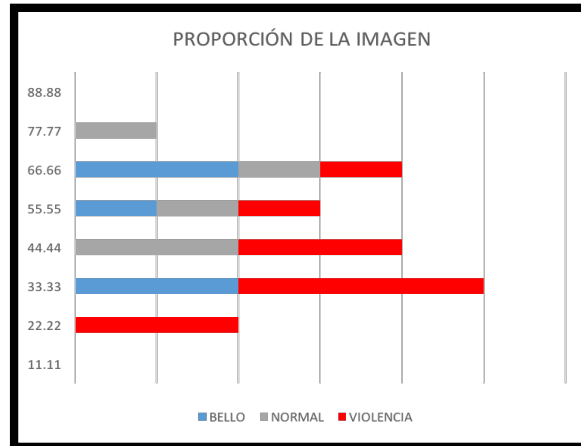


Figura 38.
 Proporción de la imagen
 Gráfico de resultados de análisis de la serie “Del día a la noche”, 2018.

En la imagen dos⁶⁸ (observar iconario página 137) el movimiento es un poco forzado aunque no quita el esfuerzo del proyecto en nuevas herramientas ya que son imágenes de hechos reales, no montadas, por lo que no existe la posibilidad de poner o quitar elementos que concuerden con el proyecto inicial del artista.

El realismo mágico es una tendencia artística que apareció en el s. XIX, principalmente en la literatura, y en esta ocasión ,es retomada por Enrique Rashide para usarla dentro de la fotografía en su serie “*del día a la noche*” pero aún más interesante es saber que su proyecto no se limita a esto sino que quiere hacer uso de las herramientas narrativas que da el alcance de la tecnología, en este caso de la animación. Las técnicas más usadas son 38% barroco, escorzo en un 37%, con textura casi en su totalidad con un 89%.

Según sus propias palabras el proyecto nació con la intención de registro de lo que es un hecho latente en el país y sobre todo en el estado en el que vive actualmente. Su objetivo a largo plazo es que las personas que no puedan vivir estos tiempos comprendan cómo están pasando en realidad, por eso no trata de ocultar la realidad y tampoco de maquillarla, por eso se acerca a los cuerpos sin miedo a ser

⁶⁸ https://www.instagram.com/p/_WmZS7sHkS/?hl=es-la&taken-by=rashidefrias

sensacionalista. La *“fotografía es una herramienta muy poderosa”*⁶⁹ que puede hacer que la sociedad se acostumbre a las fotos de la violencia y sepan lo que ocurre en realidad.

En la época de estas tomas él estaba experimentando este tipo de técnica mas irreal ya que para él la violencia es tan fuerte, cruda y atroz por eso realizó estas tomas nebulosas y de ensueño en escenas de crimen generado por el narcotráfico.

El cromatismo es 78% frío con una polaridad 56% adyacente lo que da un alto nivel de contraste en los claro - oscuros lo que da armonía total a la imagen. Los colores más usados son verde (37%) el color de la naturaleza y esperanza, también usado por Monet para sus paisajes impresionistas; azul (22%) el color del cielo y de la aspiración; y naranja (22%) el color de la tierra y del abandono material. Por proporción los colores más usados son en primer lugar azul, después verde y por último naranja. Lo que tiene relación con la nitidez de los planos puesto que existe mayor nitidez en el primer plano (58%) y segundo (42%) con respecto al tercero y sería en el tercer plano donde se encuentra la escena de violencia y por lo mismo donde existe el color naranja, el segundo plano sería el del verde y en el tercero el del azul.



Figura 39.
Enrique Rashide, 2008.

Azul-cielo
Verde-
naturaleza
Naranja-tierra

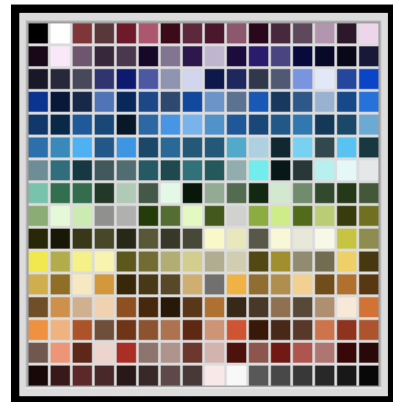


Figura 40.
Tonalidad y color,
Resultados de análisis 2018.

⁶⁹ Enrique Rashide en entrevista para esta investigación en 2018.

En las imágenes hay formas rectangulares (60%) y circulares (40%) con líneas horizontales (57%) y diagonales (36%), en pocas se encuentran figuras rectangulares lo que sugiere reposo y estabilidad. Esto tiene concordancia con el hecho de que el artista planea darle movimiento a través de la animación. El contraste es 69% más oscuro que claro y medio; 82% no equilibrado, lo que es evidente al ver las imágenes y los contrastes en los claro-oscuros.

La recepción de las imágenes ante la sociedad marca calificativos como *'fuerte'*, *'increíble'* y *'excelente'* entre otras como *'respetuosa'*, *'triste'* y *'terrible'* en menor cantidad. La observación en sus redes personales también dio pruebas de su trabajo en la escena puesto que no sólo toma imágenes para sus proyectos personales sino también para los medios de comunicación. Sin embargo, no porque las imágenes sean para la prensa dejan de tener cierto aire estético. Así como el hecho de que la cobertura continua actualmente por parte del autor, sigue trabajando en proyectos personales como lo confirmó en la entrevista donde mencionó que ahora trabaja en un proyecto de crónicas de familiares que perdieron a alguien en fuegos cruzados.



Figura 41.
Captura de pantalla del Instagram profesional del fotógrafo.
Comentario que él postea con las imágenes, reflexión personal.

JALISCO 1M

Héctor Guerrero.

Es una serie compuesta por nueve imágenes, muy diferentes entre sí, a comparación de las series anteriores ésta no tiene una gramática clara. Es un ensayo sobre la violencia en Jalisco y cómo en este estado la violencia no existe desde 2015 como muchos medios de comunicación aseguran, sino mucho años antes.

El autor comenta que desde niño él conoce nombres de capos o cárteles famosos y cómo las balaceras se daban desde hace muchos años pero que actualmente la violencia cambió y ahora toca a todos los estratos de la sociedad y no sólo a los bajos o altos, o a los que están metidos en este sistema económico.

El fotógrafo mencionó en entrevista que para él la violencia en Jalisco cambió entre el año 2009 y 2010 cuando los líderes del cártel de *'Los Valencia'* fueron detenidos, lo que provocó la creación de otros dos grupos criminales, el cártel *'Jalisco Nueva Generación'* y *'La Resistencia'*.

En esta serie la imágenes son diferentes, en la primera es de noche y vemos un policía en una escena donde quizá ocurrió un crimen con anterioridad ya que está rodeado de una patrulla y una ambulancia. En la segunda es de día y vemos una calle común donde los transeúntes caminan y giran su mirada con gran interés y al mismo tiempo con indiferencia a un lado de la banqueta, observan una gran mancha de sangre sobre el piso.

La que sigue es un enfrentamiento en la calle, tres policías altamente protegidos y armados que se protegen y al mismo tiempo avanzan para atacar. En la siguiente es de día un paisaje creado con la ley de horizontes, el cielo, los cerros, el campo, los árboles y sobre la carretera un tanque militar. La siguiente es una imagen en blanco y negro con una escala horizontal diferente, en el primer plano dos personas de seguridad con armas de alto calibre y en el fondo un bombero apagando un incendio en un tráiler.

La siguiente toma rompe completamente con el lenguaje que hasta ahora se observa, es un cuarto donde una mujer de edad adulta besa una foto de un ser querido en su velorio, el fondo blanco con un anuncio de *"Fuerza Única de Jalisco"*. La que

sigue regresa a la narrativa: es un militar cruzando un camino con un arma de alto calibre sobre su hombro. En la 08 aparece un retén donde policías dan el alto a algunos autos.

La última imagen cierra con el ensayo donde una manifestación con una manta que dicta *“desde que se los llevaron”* mientras lo cruza de frente una paloma que el fotógrafo logró enfocar muy bien. Finalmente así acaban todas esas guerras en las que los ciudadanos comunes no tienen nada que ver, la ciudadanía se queja y pide justicia por todas las víctimas que perdieron la vida en el transcurso de esta guerra, la paloma es un símbolo de esperanza, esa esperanza que los familiares no dejan de tener para consolarse después de la muerte de un ser querido o para encontrar a los “perdidos”.



Figura 42.
Héctor Guerrero, 2009.

Aunque Héctor Guerrero comenzó en el fotoperiodismo cubriendo nota roja, él se despegó de esta cobertura antes de que comenzara la guerra e incluso habló con su jefe y le dijo que no quería cubrir este tipo de temas, sin embargo la guerra llegó como una ola con gran fuerza y sin preguntar, la guerra llegó al fotoperiodista y no al contrario, Héctor no pudo elegir, era más una responsabilidad social que profesional.

Hacer tomas en la calle mientras hay enfrentamientos armados da como resultado un fondo complejo 56% y un enfoque no claro en el 44% de las tomas con un 100% de movimiento lo que refleja que el fotógrafo así como los actores de las tomas están en pleno movimiento en los enfrentamientos y escenas de violencia. Así como la nitidez

en el primer plano (34%) al igual que en el segundo (33%) aún cuando las imágenes tiene mucho movimiento.

Utiliza luz 100% natural, a diferencia de la serie de Enrique Rashide que usa flash por las tomas nocturnas; Héctor Guerrero decide usar solo las luces del contexto sin flash, logrando luz suave en un 56% y con una dirección 78% cenital lo que corresponde a las luces altas como de semáforos o iluminación pública en las calles así como de las sirenas de las patrullas y ambulancias.

Se podría decir que la técnica utilizada aquí es documental (78%) puesto que las tomas son de escenas reales de la violencia generada por los grupos del narcotráfico, quizá incluso más realistas que Brito y Rashide, por que Guerrero no tiene la calma de enfocar diferentes perspectivas, por el contrario, hace las tomas que logra hacer en los enfrentamientos armados.



Figura 43.

Héctor Guerrero, 2009.

Toma hecha en el momento exacto de un enfrentamiento.

El 56% de las imágenes tienen textura creada por el reflejo de las luces del contexto en el piso, paredes u otro tipo de soportes. El contraste es 69% oscura y 100% equilibrada. Lo que concuerda con el hecho de que el fotógrafo no tiene tiempo de estar equilibrando la escena en la cámara, es de noche y no usa iluminación artificial.

Héctor Guerrero menciona que no es agradable cubrir esta nota roja pues se observan escenas dantescas por drogas y dinero, son escenas que quieres quitarte de la cabeza, olvidarlas, por eso es importante hacer imágenes con un poco de

estética porque así se hacen más digeribles, dice que es una guerra con la que él no está de acuerdo porque *“es una lucha absurda sin ideales”*⁷⁰.

El periodismo es un tema importante a tocar ya que es un medio de comunicación que puede tener buenos o malos resultados con la sociedad, Héctor opina que los periódicos así como los reporteros no deben ser censurados ni dejar de publicar, pero que tampoco deben servir como voceros del crimen organizado.

El periodista debe tener calidad, ética y un filtro pues el periodismo se hace para responder preguntas. Héctor dentro de su papel de fotógrafo decide hacer imágenes con un lenguaje estético y con fuertes elementos de composición con el objetivo de que la sociedad tenga fuentes para crear reflexión, que las imágenes no sean un número más sino que sean más digeribles.

El cromatismo de las imágenes a color (porque también usa a blanco y negro un 45%) es de 33% frío, es decir colores pasivos, de baja tensión. Los colores más usados son 21% verde el color de la vida, la naturaleza, el fondo; con 16% azul el color del cielo, de la esperanza: con el 11% rojo el color de la sangre, de la nota roja, del coraje.

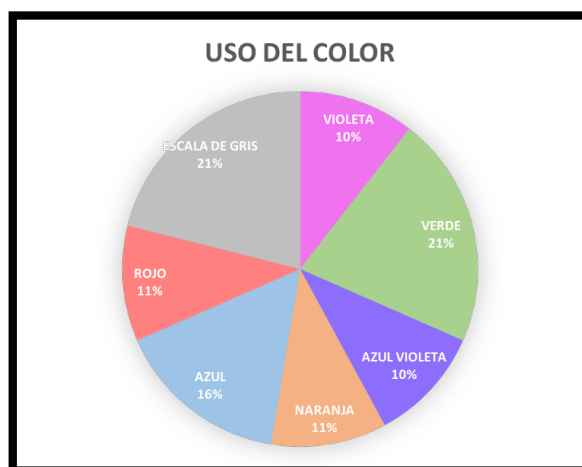


Figura 44.
Uso del color

En proporción el color que ocupa más espacio en la imagen es el siguiente en este orden: azul, verde y rojo. Con una polaridad 60% análogo lo que trae un armonía a las

⁷⁰ Entrevista realizada para esta investigación en 2018.

imágenes, sin embargo, estamos hablando de imágenes documentales por lo que los colores no estuvieron en manos del autor sino, directamente del contexto. El 21% de las imágenes es en escala de grises.

El ángulo de la cámara es 100% normal no hay tomas en picado así como no hay altura en la cámara ni altas ni bajas sino 100% normales, con una profundidad de campo 54% media y 23% amplia, lo que una vez más corresponde con el hecho de que las imágenes son documentales. Dice Gastemiza (2002) que este tipo de imágenes deben tener una profundidad de campo bastante amplia por el hecho de las tomas rápidas y el registro de las guerras.

Las imágenes tienen formas triangulares (60%) y rectangulares (40%) así como líneas diagonales (42%) , horizontales (42%) y verticales (16%), lo que le da dignidad a las escenas, en esta ocasión no tenemos cadáveres, así que lo que dignifica es a los seres humanos, a la sociedad y a los agentes de seguridad policías y militares.



Figura 45.
Héctor Guerrero 2009.
Formas triangulares y composición de regla de tercios.

Los planos son 56% general, 22% entero, 11% gran general y 11% americano, no hay planos de detalle, también tenemos una proporción de las imágenes diferentes a las series anteriores, ya que no tenemos escenas de crimen sino escenas de combate por lo tanto la violencia no es directa sino referencial a través de armas, manchas de sangre o lo que quedó de la escena del enfrentamiento. La violencia únicamente se encuentra en un 22.22%, 33.33% y 66.66% no hay violencia en otras escalas. Por otro

lado solo hay proporción de belleza en un 33.33% y un 88.88% el resto de las proporciones en las imágenes es de tomas normales, mínimamente referenciadas por metáforas.

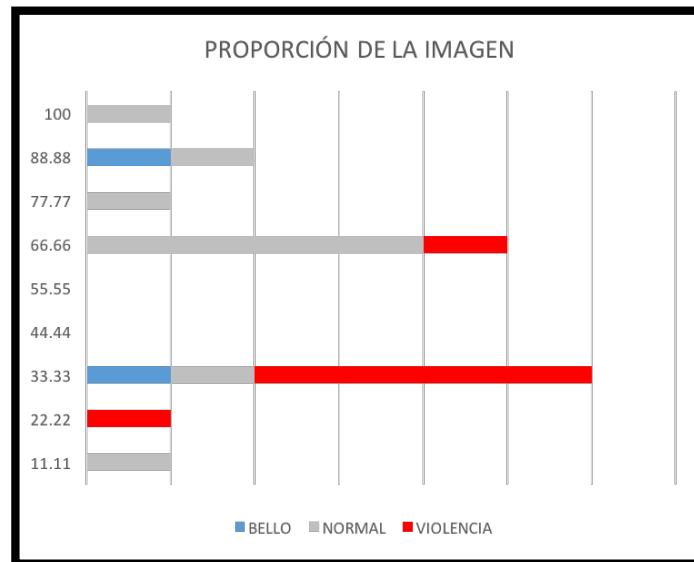


Figura 46.
Proporción de la imagen.

En la observación de sus redes no se encontró participación activa de la sociedad, sin embargo, se pudo observar el trabajo del autor y cómo está activo en la lucha que vive la ciudadanía, para él no es sólo un trabajo sino una responsabilidad social.



Figura 47.
Captura de pantalla del Instagram profesional del fotógrafo.

LA GUERRA DE LOS CÁRTELES DE LA DROGA

Pedro Pardo.

Es una serie compuesta por nueve imágenes que reflejan de manera cruenta aunque de buena calidad compositiva la violencia generada por los grupos de narcotraficantes contra la ciudadanía en el estado de Guerrero, en Acapulco. El autor menciona que *“esta serie se conforma de la cotidianidad y el retrato de las heridas de nuestra sociedad”* (Acosta, 2012).

Las imágenes en esta serie son aún mas fuertes y dolorosas. Al igual que la anterior no hay una gramática clara sino que todas las imágenes son diferentes. En la primera en una composición diagonal se observa una escena de crimen con alta violencia, parece que ejecutaron a una familia, se observa una mujer y otra persona, quizá un niño, dentro del auto y uno tirado en el piso atendido por los elementos de servicio de salud. En la siguiente imagen se ve la misma escena pero por dentro del auto.

Hay algunas imágenes donde la línea de horizonte está movida como por ejemplo la 03, 04, 06, 07, y 08 lo que da una sensación de confusión, de inestabilidad quizá como metáfora de la situación que se vive en el país. En todas las imágenes hay cadáveres, en esta ocasión no hay límite de género, así como hay hombres también mujeres y niños.

Hay una imagen que resalta por su crudeza, la número 03, tomada en la calle cerca de un puente peatonal con la línea de horizonte en diagonal. En el piso se encuentra el cadáver de un hombre, sin embargo lo que la hace diferente es que en esta ocasión el cuerpo está desmembrado acomodado en un montón donde lo que más se ve es la cabeza, esta imagen habla mucho más de lo que se ve, es terrorismo ya no es solo violencia u homicidios, el hecho de cortar las partes del cuerpo es sádico y ponerlo así en la calle para que la sociedad lo vea como un mensaje, es mero terrorismo, hacen esto con un hombre para que el resto sepa lo que son capaces de hacer. Otra imagen que sobresale es la 06, con la línea de horizonte diagonal, se observa una cartulina blanca con un mensaje, debajo del papel unos pies secos y pálidos.

Esta serie es un reflejo diferente del *modus operandi* de los grupos criminales, aquí es necesario tener diferentes escenas del crimen, una para cometer el asesinato y otra para abandonar el cuerpo, aquí los grupos criminales no tienen miedo de ser observados por la autoridad o la sociedad. En esta serie los homicidios se hacen a plena luz de día, en las zonas urbanas, frete a la gente.



Figura 48.
Pedro Pardo, 2011.
Terrorismo como *modus operandi*.

No se habla de la indiferencia ni del abandono, por otro lado hay mirones en las escenas, familiares que sufren las pérdidas de sus seres queridos, al fondo los contextos de la ciudad, las calles, o autos, las casas, la violencia se vive dentro y fuera del hogar.

Esta serie usa luz natural (100%), la mayoría de las imágenes fueron tomadas en el transcurso de la tarde por lo que la luz es suave (56%) y con una dirección (89%) cenital razón por lo que las imágenes tienen suficiente luz, no hay mucho contraste entre claro – oscuros aunque el contraste es oscuro en un porcentaje mayor (43%), poco arriba del medio (33%). Sin embargo, a diferencia de las otras series, aquí hay bastante equilibrio (44%).

En palabras de Pedro Pardo el hace periodismo de Derechos Humanos, este es una *“herramienta de la sociedad y como tal tenemos que responder... mostramos algo que queremos que sea transformado, no nos gusta la violencia pero porque no nos*

guste no la vamos a trabajar, nosotros somos responsables de esos hechos” es quizá la razón por la que la imagen es tan cruda y real, no hay duda en que tiene una buena composición y técnica, sin embargo, aquí la censura no existe, la sangre y los cuerpos están mostrados indignamente tal cual los dejaron sus asesinos.

El cromatismo que utiliza tiende a lo frío un 78%, los colores más usados en esta serie es verde (35%) el color de la naturaleza y de la vida, el azul (31%) el color del cielo y en este caso también del mar y el rojo (15%) el color de la sangre, de la energía, del coraje. En proporción el color más usado en la serie es primeramente el azul, después el verde y por último el rojo, con una polaridad adyacente (78%) lo que aporta contraste a las imágenes.



Figura 49.
Pedro Pardo, 2011.

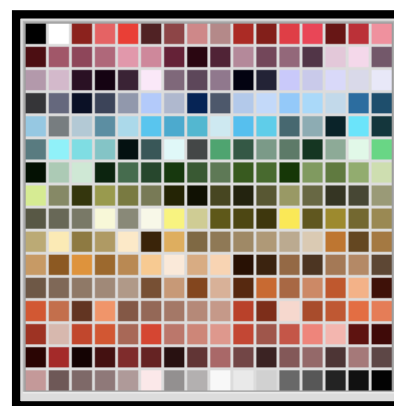


Figura 50.
Tonalidad y color,
Resultados de análisis 2018.

La profundidad de campo es en 54% media y 23% amplia con textura un 78%, la calidad de la imagen es excelente, por lo que la textura es casi imprescindible de las imágenes. Esta serie es más cruda que el resto, los planos son enteros (34%) y americano (33%) da más acercamiento a los detalles de la imagen, lo que en esta ocasión es quizá poco agradecido, las imágenes son más cruentas y sangrientas además de dolorosas. La posición de la cámara es 45% normal y 33% baja. La proporción también cambia en esta serie no hay partes de belleza, por el contrario casi la mitad es de violencia y la otra de escenas normales de contexto.

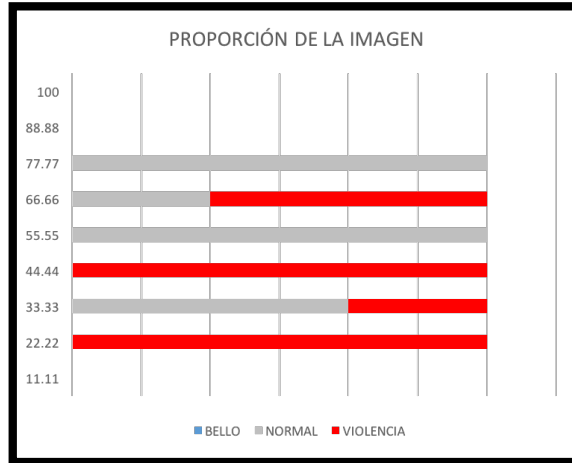


Figura 51.
Proporción de la imagen.

La altura de la cámara normal un 45%, lo que hace el ángulo sea en picada un 56%. El hecho de que sean escenas urbanas crea fondos complejos 56% con autos, casas, personas. La técnica de Pedro Pardo como foto-reportero es muy buena y logra un enfoque total. Se podría decir que su técnica es nota roja 67%, lo que tiene relación con el hecho de que las imágenes son mucho más fuertes, crudas pero también sangrientas, no hay un correlato más que la violencia, la muerte, los homicidios, el terrorismo y el sadismo.

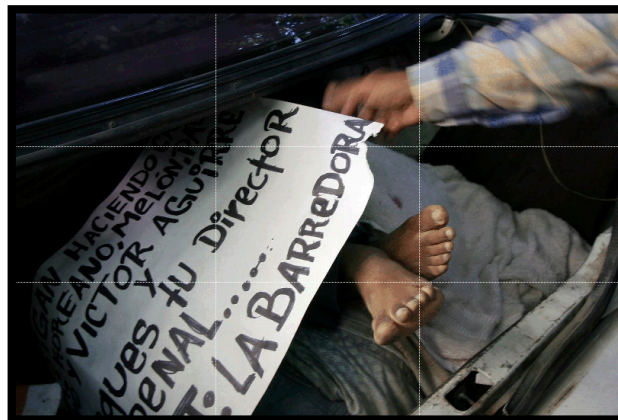


Figura 52.
Pedro Pardo, 2011
Altura normal de la cámara y ángulos en picada.

Pedro Pardo asegura que mostrar estas imágenes crea conciencia en la sociedad y es una manera de solucionar las cosas, él no cree en la censura pero sí en la

autorregulación, dice “*la naturaleza de los hechos violentos te autorregulan y tratas de hacer un trabajo más útil*”.

Entonces, si él ha autorregulado su serie y sus imágenes, existe violencia aún más fuerte que no es mostrada en las fotografías analizadas, y quizá se ha observado al pasar frente al puesto de periódicos y quienes aún son sensibles cierran los ojos y el resto con morbo se acercan a observar los detalles, la sensibilidad ha disminuido. Si para el fotógrafo estas imágenes están autorreguladas, su nivel de sensibilidad a la violencia es diferente al del resto de la sociedad. Lo que no quiere decir que no le importe o sea indiferente, por el contrario él pelea, desde su trinchera, por terminar con esta violencia.

En las imágenes se encuentran formas triangulares 80%, lo que da fuerza y da vida a escenas que representan muerte y 20% rectangulares con líneas diagonales 56%, lo que concuerda con el hecho de que las imágenes están inclinadas y crean desestabilidad, con movimiento en un 67% y nitidez en el segundo plano con 36% y el primero con 32%. Con un punto focal claro utilizando composiciones de nodos principales de la regla de tercios 36% y diagonal 29%, además es de las pocas que utiliza sección aurea en un 14%, lo que da fuerza al punto focal y marca la excelente técnica del fotógrafo, incluso en escenas donde no hay mucho tiempo y espacio para componer la imagen.



Figura 53.
Pedro Pardo, 2011
Uso de formas triangulares.

LA MUERTE DE TODOS LOS DÍAS

Guillermo Arias.

Es una serie compuesta por 49 imágenes fotográficas tomadas entre 2008 y 2012 en varias partes de la frontera de México, el largo plazo de años para componerla así como la cantidad da como resultado una visión bastante amplia de lo que es la guerra contra el narcotráfico y de la violencia que se desencadenó.

Usa luz natural 94%, se apoya con la iluminación del contexto por lo que consigue luz dura en un 51% con dirección cenital 56% por lo que es luz de semáforos, alumbrado público o las sirenas de patrullas y ambulancias. El contraste es en su mayoría oscuro (51%) y no equilibrado (82%).

Hay una casualidad interesante puesto que la mayoría, si no es que en su totalidad, de las imágenes hay acciones ocurriendo, están tomadas en la noche o al amanecer, como si fuera solo a esas horas cuando son dejados o encontrados los cuerpos o como si a esas horas se llevaran a cabo los operativos, el resto de las imágenes son de escenas olvidadas, casas derruidas o vidrios con balazos o escenas de detalle donde hay más sobre seguridad pública que de la escena del crimen, así como de escenas forenses.

Esta es de las pocas series que tienen tomas de detalle, este tipo de tomas normalmente se usan para expresar sentimientos con una fuerte carga emocional. Existen seis imágenes de detalle, dos de ellas narran los resultados de un operativo, muestran balas, droga y dinero encontrados por las autoridades que podrían hacer referencia a lo ilegal y al trabajo que realizan las autoridades por restaurar la paz.

Hay dos tomas de detalle que le siguen a las anteriores y son de manchas de sangre; en una lectura individual nos hablan de la violencia pero al ser consecutivas y en vista de que fue así como las acomodó el autor se lee el mal trabajo que hacen las autoridades quienes detiene a los criminales y le decomisan su mercancía, ganancias y armas, pero aún después de eso la violencia sigue y la sangre se sigue derramando, la sangre de víctimas y culpables, de criminales e inocentes, de quienes están involucrados en la guerra y de la sociedad que sólo tiene la responsabilidad de estar ahí.

También hay imágenes de detalle sobre la causa de toda esta guerra, las drogas y la adicción y otras de pruebas forenses. Sin embargo, hay unas tomas muy interesantes que parecen ser de detalle de cosas contextuales como las rejas de la cárcel o anuncios publicitarios pero que detrás del detalle se ve una escena típica de domingo en la alameda, referente a la normalización de la violencia.



Figura 54.
Guillermo Arias, 2012.

Las imágenes usan formas triangulares 43% y líneas diagonales un 45%, lo que da dinamismo a las tomas, aunque sólo logra representar movimiento en el 37%, en planos, americanos (21%), generales (17%) y uso de textura en el 47% . También usa líneas horizontales 31% y verticales 20% lo que da profundidad a la escena. La profundidad de campo es amplia un 30%, media un 26%, mínima y total un 22% no hay uno que se encuentre con más tendencia que los otros, no de manera representativa.

El cromatismo es frío 57% y cálido 43%, los colores más usados son verde 25% el color de la vida y la naturaleza, rojo 22%, sin embargo, aquí hay pocas escenas de sangre. El rojo pertenece al resplandor de las sirenas sobre las paredes, los ciudadanos, las autoridades, la escena total y azul 20% el color del cielo, mostrando una polaridad adyacente 45% lo que da contraste a las escenas. Por proporción en las tomas el color más usado es rojo después el verde y al final el azul.

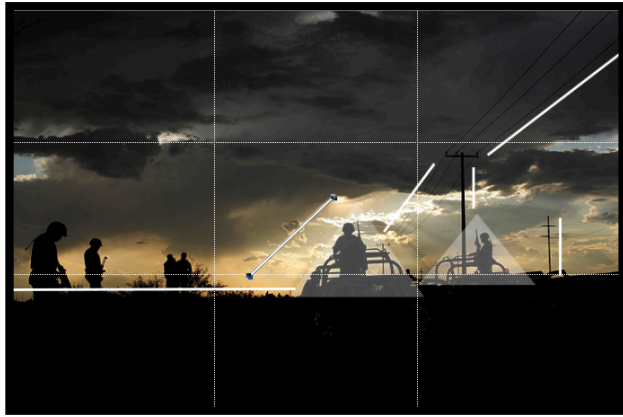


Figura 55.
Guillermo Arias, 2012.
Uso de formas triangulares y líneas diagonales.

Las escenas pintadas de rojo son muy interesantes puesto que es uno de los colores más usados, aunque el rojo es coloquialmente un color cálido, en esta serie tenemos que es más la tonalidad fría lo que logra, lo que en pintura se conoce como una ilusión cálida en profundidad, es decir, la combinación de rojos cálidos y fríos. El rojo aquí no es el color de la sangre sino de la revolución, un rojo que no sólo sale del interior sino que invade el espacio por completo.



Figura 56.
Guillermo Arias, 2012.

Figura 57.
Guillermo Arias, 2012.

El ángulo de la cámara es normal en un 74% muy pocas picadas (10%) y poco uso de mirada subjetiva (4%), pero es el único que hace este tipo de imágenes, que se pone en el papel de la víctima o el victimario. La altura usada es 53% normal, 25% alta

y 22% baja. Tienen un punto de enfoque claro un 82% en fondo simples (65%), con una composición en nodos principales de la regla de tercios 44%, al centro 20% lo que agrega fuerza a las imágenes.

La técnica utilizada en esta serie es documental (35%) puesto que la serie completa está equilibrada en las tendencias que la harían ser de paisaje o barroco. Hay muchas tomas donde la nitidez de las escenas es total y esta es una de las principales características de la fotografía documental según Gastemiza (2002).

Las referencias a la muerte no son como en las serie anteriores donde sólo usan un tipo de *modus operandi* y lo repiten una y otra vez, aquí es lo contrario; las imágenes retratan los diferentes tipos de violencia que se han creado con el terrorismo de los cárteles.

Sin embargo están estéticamente mejor construidas que la serie de Pedro Pardo, quien también refleja diferentes tipos de violencia pero con una composición más al estilo nota roja que documental. Guillermo Arias tiene muy buen manejo de la luz, por esa razón logra un contraste agradable entre claro – oscuros y una composición con el punto focal en el centro.



Figura 58.
Guillermo Arias, 2012.

Figura 59.
Guillermo Arias, 2012.

Aunque esta serie no tiene muchas escenas que hacen referencia a la muerte como consecuencia de la violencia generada por la guerra contra el narcotráfico, existen tomas con excelente composición. La proporción en la serie es poca en las tomas ocupando niveles desde el 11.11% hasta el 100%

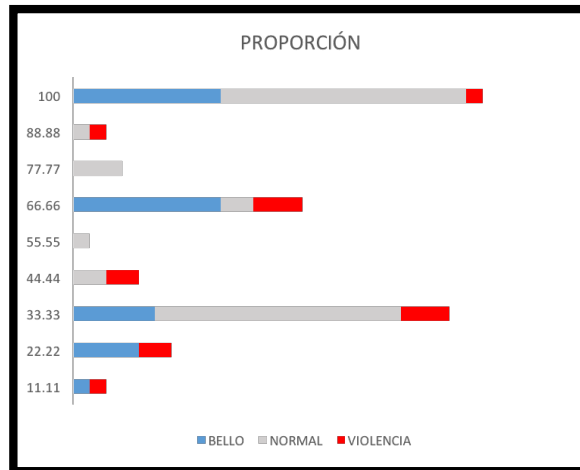


Figura 60.
Proporción de la imagen.

A través de la observación de las redes del fotógrafo se encontró un 87% de participación pasiva, 13% activa de la que el 100% es en español, no tiene visibilidad fuera del país y la serie es calificada con adjetivos como ‘espectacular’, ‘excelente’, ‘profesional’ y ‘valiente’. También se puede observar que él como los otros fotógrafos, no dejan de tomar fotos de la vida cotidiana y que ésta no ha dejado de ser violenta.



Figura 61.
Captura de pantalla del Instagram profesional del fotógrafo..

MÉXICO DRUG WARS

Javier Manzano.

Esta serie está compuesta de 52 imágenes que fueron tomadas en el año 2010 en Ciudad Juárez, un año antes de que la violencia alcanzara los niveles más altos. En esta serie hay una perspectiva interesante y diferente pues aunque el autor es nacido en México su trabajo como reportero ha sido en otros países en guerra, lo que refiere a que él, a diferencia del resto, llegó al país a tomar imágenes de una guerra que él no vio nacer.

Toma imágenes de una vida cotidiana en la que no creció, de la que se ha alejado. Por lo tanto podríamos decir que es una serie tomada desde afuera del problema. Y eso se refleja en la poca violencia directa que se representa en el cúmulo de imágenes, incluso pareciera que hay tratos con los cargos de seguridad, militar y policía, puesto que hay imágenes inclusive de las oficinas de los retenes, de los operativos y las instalaciones.

Sin embargo, se nota también una experiencia diferente, por la manera en que la serie está en su blog es evidente que fue preparada para otros públicos, primeramente el lenguaje en que se encuentra descrita es inglés y tiene imágenes con texto blanco y fondo negro donde explica de qué son las imágenes, cómo y dónde comenzó la guerra y qué es lo que se está peleando. A diferencia del resto de los artistas en este análisis, Javier Manzano decidió venir a esta guerra, al resto no le preguntaron, la guerra llegó sola.

Tiene un nivel narrativo diferente al resto, aquí comienza con imágenes contextuales, de la ciudad, la que sigue es una imagen completamente política, los militares en primer plano la bandera de México al centro de la imagen y al final una nube de humo: militares mexicanos en su formación formal y valiente ante la guerra.

Las que siguen son escenas sorprendentes por la técnica, se puede observar a la sociedad mirando las escenas del crimen, en la primera bastante lejos y como continúan los mirones se acercan más. Una imagen interesante, la catalogada como 06, donde se encuentran niños con uniforme observando una línea de sangre sobre la

calle, uno de ellos pone tierra con su mano sobre la sangre del piso: como si fuera su deber limpiar la violencia de las calles.



Figura 62.
Javier Manzano, 2012.

Hay imágenes de dos tiroteos uno entre personas civiles en un auto y otro entre agentes de seguridad, se supondrá que ambos contra los grupos criminales. Hay imágenes de familiares o seres queridos caminando hacia la escena con cara desgarradora así como otras escenas donde velan a las personas que no sobrevivieron en estos encuentros, tanto policías como civiles.

El cromatismo usado en esta serie es 92% frío, los colores más usados son el color de la naturaleza, verde 33%, el color del cielo azul 35% y naranja 11% el color de la tierra 11%. En proporción el color más usado en la imagen es el azul, el verde y el naranja en este orden, con una polaridad 77% adyacente lo que agrega contraste a las escenas, contraste no equilibrado (60%).

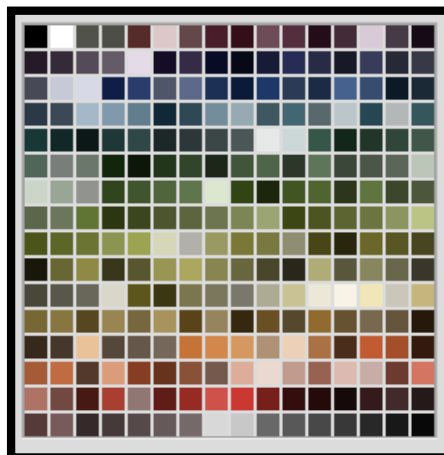


Figura 63.
Tonalidad y color.

La técnica usada es documental (54%) pero sólo con el 1% de nitidez total, lo que no es concordante con la técnica documental desde el punto de Gastemiza. Sin embargo las imágenes sin textura (64%), usando formas triangulares (72%) y rectangulares (22%) con líneas diagonales 59% y horizontales 31% lo que da movimiento al 65%.



Figura 64.
Javier Manzano, 2012.
Uso de formas triangulares y líneas diagonales.

Los planos más usados son medio (21%), general (19%) y americano (17%), con nitidez en el primer plano un 37% y en el segundo un 33%. La profundidad de campo es 31% amplia, 28% media y 19% mínima, el punto focal se encuentra en los nodos de la regla de los tercios 46% y en el centro 29%. Respecto de la proporción de violencia en cada imagen es mínimo, a diferencia de las otras series, de un 11.11% hasta un 44.44%. En cuando a la proporción de belleza es algo similar diferentes proporciones pero en pocas imágenes, el mayor número es de imágenes de contexto normales.

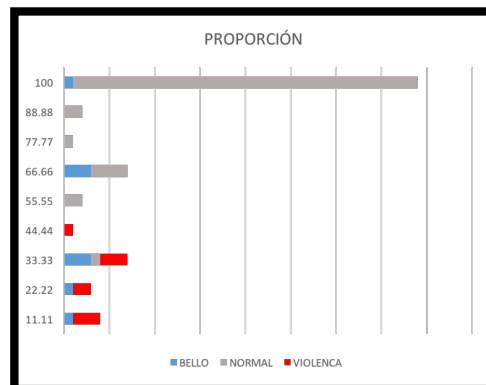


Figura 65.
Proporción.

Usa luz natural (100%), por lo tanto suave (64%), con dirección (83%) cenital, ángulo de la cámara normal (58%). Pareciera que la línea narrativa lleva al fenómeno social de la normalización de la violencia: empieza observando lo que ocurre a nuestro alrededor y llama la atención, ya sea por tentación, por venganza, por simple curiosidad y con solo poner un pie en el agua la corriente te lleva y la ola te envuelve y ya no te deja salir, en las películas hay una frase que describe la situación “de aquí no se sale vivo”.

La serie te lleva por ese recorrido y termina en dolor y el sufrimiento de los familiares que velan a víctima o al victimario, porque en esta guerra todos mueren, de a uno, de a dos, de a cinco, de diez. Las familias pierden vidas como si pasara un terremoto y el mismo día deben enterrar su dolor más de una vez.



Figura 66.
Javier Manzano, 2012.



Figura 67.
Javier Manzano, 2012.

Pero ahí no termina porque al terminar este día y comenzar otro la historia sigue.



Figura 68.
Javier Manzano, 2012.

CONCLUSIONES

La fotografía de violencia comenzó con la Intervención Estadounidense al ser la primera batalla documentada a través de la fotografía, el próximo hecho fue lo que bien podría considerarse el primer impacto periodístico de la imagen fotográfica y no precisamente porque apareciera en la prensa sino porque fue un evento que todo el mundo observó, la caída del segundo imperio y la muerte de Maximiliano en una sola imagen de un objeto que podría ser cualquiera pero que del hecho se convirtió en un símbolo.

La Revolución Mexicana es el hecho de violencia en México más famoso, y no es casualidad que existan muchísimos libros y álbumes creados únicamente para este evento de lucha, la imagen fotográfica tomó una estética diferente enalteciendo la imagen del revolucionario a la par que tomaba lugar en la prensa. Aunque la imagen fotográfica apareció por primera vez en los diarios alrededor del año 1894 no fue hasta este momento en que los actos de violencia fueron impresos con perspectivas de batalla y no sólo rostros de los bandidos implicados.

Más tarde apareció la nota roja que se volvió popular en los bajos estratos socio económicos, tomando adjetivos de horror y morbosidad, informaban sobre los asesinos que asediaban la ciudad así como de los eventos más sangrientos que derrochaban las relaciones pasionales. Para entonces, el tráfico de estupefacientes ya había comenzado pero aún no se volvía cotidiano para la fotografía. Es importante resaltar que sí había notas periodísticas que hablaban sobre drogas como la marihuana y la amapola, sin embargo, eran noticias farmacéuticas y de control de salud.

Con el narcotráfico avanzando no tardaría mucho tiempo en formar parte de la imagen de violencia empero comenzó con retratos, imágenes de los rostros de los implicados. Fue hasta 2001⁷¹ que comenzaron a publicarse imágenes de alta violencia donde aparecían los cuerpos, la sangre, las armas y las escenas donde acontecieron los hechos.

⁷¹ Primer publicación en Alarma! que acusa a 'narco' como causantes de muertes.

Aunque se marcan dos hechos de ruptura para el orden social donde se convive con el crimen organizado, sólo uno de ellos se vuelve factor indispensable para el avance estético de la imagen fotográfica, este es la guerra iniciada por Felipe Calderón en 2006. El acontecimiento anterior, la muerte de Camarena en 1985 es un acontecimiento de ruptura para la sociedad, para el orden, la seguridad, y el funcionamiento del estado. Aunque podría ser un factor para la estética de la violencia, no es el que se estudia en esta investigación por lo que valdría la pena un análisis al respecto.

El aumento desmedido de la violencia en 2008 generó que los periodistas, fotógrafos y artistas comenzaran un estilo diferente de creación⁷², y no por la censura solicitada por el presidente Calderón al pedir la firma de los medios de comunicación masiva en el Acuerdo para la Cobertura Informática de la Violencia en México en 2011, puesto que la línea de creación que resultó de esta investigación marca que los años más fuertes de toma fotografía con este tipo de estética fue entre 2007 y 2012, el ACIV por lo tanto queda en los límites de este proceso.

El inicio de la transformación de nota roja a artística documental comienza en 2004 por fotógrafo artista que realizó un montaje, el cual hablaba de la violencia a la mujer, en estos años se realizaron varias obras no sólo fotográficas con esta temática por el aumento de mujeres violentadas en Ciudad Juárez. Sin embargo, debemos marcar esta serie sólo como antecedente e influencia puesto que las imágenes pertenecientes a la serie 'Volutas de humo' son montadas, no son imágenes reales.

Más adelante en el año 2007, ya iniciada la guerra contra el narcotráfico, algunos fotógrafos comenzaron con la toma de imágenes de nota roja perteneciente a crímenes originados por el tráfico de estupefacientes, lo que resultaría obvio al ver el aumento de la violencia, mientras más violencia más nota roja. Sin embargo, lo interesante es que varias de la series que han sido reconocidas artísticamente comenzaron en este mismo año.

⁷² Las editoriales también cambiaron sus pautas de publicación.

Las obras ensayísticas de los fotógrafos que han logrado tener una serie fotográfica con una narrativa estética comienza con fuerza en el 2008 aunque la guerra contra los cárteles de la droga comenzó dos años antes, sin embargo, no es por una cuestión de decisión propia de cada uno de los fotógrafos. En entrevista con Héctor Guerrero dijo: *“no es que uno como fotoperiodista quiera ir a la guerra, es que la guerra llegó al periodista”*. Entonces el aumento de la violencia fue la razón por la que se dio un aumento en la creación de fotografía documental de violencia.

Fue entonces Gerardo Montiel Klint quien inició esta influencia por la toma estética de la violencia, con imágenes montadas aunque no podemos quitarle el crédito pues es un fotógrafo que tiene gran influencia en el círculo artístico y conocimiento para crear una estética que fuera bella y singular de un evento atroz.

En la actualidad las redes sociales y los medios de comunicación son los primeros incitadores para crear círculos donde personas con los mismos intereses se conecten, por lo que no sería difícil, incluso podemos suponer, que fotógrafos de un medio pequeño en los estado fronterizos de México se enteraran de la creación de esta serie y comenzara a tomarla como influencia para realizar sus tomas profesionales.

De esta manera en 2007 varios fotógrafos tomaron imágenes con esta misma lógica. En 2011 Fernando Brito gana el World Press Photo con una serie que contiene 26 imágenes tomadas de igual manera, sentando así las bases gráficas de esta nueva tipología fotográfica.

Gráficamente las características de esta nueva imagen son claras, en esta investigación fueron analizadas una por una las fotografías pertenecientes a las series cuidadosamente elegidas, la contabilización de los elementos existentes o no en cada una de ellas dio los siguientes resultados:

El tipo de luz más usado es, en 135 imágenes, natural y en sólo 19 artificial lo que crea un mayor número de luz suave en 85 imágenes sobre la luz dura en 69. La dirección de la luz es casi totalmente cenital lo que nos indica que no fueron tomadas con flash, muchas de ellas son tomas de día así que no es necesario una luz extra, sin embargo, otra parte es de noche y los fotógrafos están optando por usar la luz contextual, es decir, del alumbrado público, semáforos o, lo mas usado, de sirenas de

patrullas o ambulancias, creando escenarios interesantes con las sombras que se producen con las luces de las patrullas. Además, dan un mensaje muy claro de revolución cuando la imagen se pinta de rojo por los reflejos de las sirenas

En cuanto al cromatismo⁷³ en su mayoría es frío, este tipo de tonalidad da la sensación de tranquilidad y calma lo que concuerda con el uso de las formas y las líneas nos envían el mismo mensaje. Los colores más usados son verde en primer lugar y azul en segundo, lo que concuerda con que muchas de las imágenes son de paisajes en donde la tercera parte de la imagen es cielo y otra naturaleza, el tercero es naranja, hay una armonía entre los colores fríos y cálidos.

En proporción el color que más espacio ocupa en la imagen es el azul, después el verde y por último el naranja, poco más bajo de este el rojo, esto genera una polaridad adyacente lo que armoniza los colores y da equilibrio a la luz. Con un contraste oscuro y sin equilibrio.

Este sería el segundo cambio de la imagen, al hablar de imagen de violencia esperaríamos ver colores cálidos como rojos, como lo era hace unos años en la nota roja, donde la mayor parte era sangre y detalles de la escena del crimen. Ahora tenemos una combinación diferente de colores con más armonía y lo más importante, con otro mensaje.

Queda preguntarnos qué género se está produciendo al realizar imágenes como todas las anteriores, son tomas de la fotografía de calle y su cotidianidad donde no impera precisamente el instante decisivo de Cartier-Bresson sino una compilación de la vida cotidiana y al mismo tiempo la mirada penetrante y reflexiva del fotógrafo.

En estas imágenes la fotografía regresa a su función de origen siendo un vehículo de la realidad, de la historia, la preservación de las huellas de la humanidad, de la sociedad. Es entonces una mezcla de cotidianidad, de retrato de la realidad, y de reflexión.

La técnica que más se usa es documental aunque solo en 31 imágenes la nitidez es en todos los planos, por lo que aquí ya hay una distorsión en el estilo original, hay

⁷³ Se utilizó la herramienta de Photoshop con la finalidad de tener un resultado objetivo.

mas nitidez en el primer plano que en los otros y el desenfoque es una técnica usada comúnmente en una cantidad razonable de las imágenes por lo que se puede concluir que el primer cambio para lograr un nuevo tipo de imagen fotográfica documental es la nitidez en los planos.

La forma más usada es el triángulo seguido por el rectángulo, el triángulo es una metáfora de permanencia y seguridad, el rectángulo es estabilidad, fuerza y unidad, esto desde dos perspectivas diferentes: por un lado puede indicar una contradicción puesto que en imágenes que directamente nos están hablando de inseguridad crean seguridad en la toma, por otro lado podrían estar hablando de la seguridad que tienen al hablar lo que están representando puesto que no es una escena montada es la realidad, le dan fuerza y permanencia a estas escenas del día a día.

Las imágenes tienen en sus escenarios líneas diagonales en mayor porcentaje y después horizontales, las diagonales indican inseguridad y confusión lo que representa la inseguridad referida en las series; las horizontales hacen referencia a reposo, calma, quietud, paz y tranquilidad lo que concuerda con las escenas donde se encuentran con mayor fuerza como las tomas de paisaje donde el cadáver se encuentra en el centro inferior de la toma, la imagen da reposo y paz al cuerpo recién despojado de vida.



Figura 69.
Gerardo Montiel Klint, 2004.



Figura 70.
Enrique Rashide, 2008.



Figura 71.
Fernando Brito, 2009.



Figura 72.
Javier Manzano 2010.

Con movimiento en 88 imágenes y 66 sin movimiento, en un fondo simple y un enfoque claro, ángulo y altura de cámara normal. En planos en su mayoría generales, americanos y enteros. Con un punto focal en los nodos principales de la regla de tercios normal, diagonal y en el centro, lo que le da bastante fuerza a las imágenes y denota la buena técnica de los foto-reporteros.

En 80 imágenes no hay una textura que se pueda observar aunque no hay mucha diferencia de las que sí que son 74, sin embargo, las que tienen textura no es porque tenga tomas de detalle sino por la calidad de la imagen y la toma clara lo que provoca texturas en paredes o pisos.

El fotógrafo inició esta creación de casualidad al trabajar día a día cubriendo los eventos de violencia, realizaron estas imágenes por necesidad de documentar la realidad, como un compromiso con la sociedad, a sus vecinos a su gente que estaba sufriendo momentos confusos y dolorosos. Una sociedad que está cansada de ver a sus hijos, a sus padres, a sus seres amados muertos en batalla, una batalla que les fue obligada a luchar.

El objetivo de las series es hacer conciencia, pero más importante, hacer digerible la realidad de violencia que azotó al país. No había manera de ocultar lo que estaba ocurriendo, se tenía que hablar de ello y estos fotógrafos que trabajaban de cerca a la

muerte encontraron una manera de devolverle un poco de dignidad que le estaba siendo arrebatada a la humanidad.

Se cambió la manera de producir, de publicar, se cambiaron las reglas editoriales y la manera de trabajar, se abrió la línea periodística, los límites se extendieron, se difuminaron hasta borrarse totalmente; la escena del crimen ya no es el cuadro del cadáver, ni la calle, ni la colonia, es la ciudad, el estado, el país entero.

La violencia impregnó todo desde las calles, entró a las casas, por la televisión o el cine y llegó al arte, a los museos y galerías. La normalización de la violencia se dio solo así, crecimos con la violencia, el narcotráfico tiene generaciones llenándolo todo de violencia, hemos crecido con esta cultura, con esta forma de vivir. Las nuevas generaciones juegan con armas que no son de juguete, ya no son príncipes y dragones ahora son narcos y policías.

La fotografía es una de las muchas técnicas gráficas que se volvieron parte de la *narcocultura*, pero estos fotógrafos están buscando una manera más sensible de hablar de lo que nos ha hecho insensibles. Y lo está logrando, hay una participación de la sociedad en la recepción de estas creaciones, hay reflexiones y hay gratitud. Gratitud porque no importa cómo, en dónde y por qué es que un ser amado es asesinado. La muerte duele, la prensa no pasa estos hechos por alto y al otro día aparecerán en primera plana, pero si la imagen de ese ser es tan sólo un poco menos cruenta de lo que la realidad es, entonces esas imágenes dejan de torturar para hacer más sensible los hechos y que así dejemos de acostumbrarnos a ellos.

REFERENCIAS

- Acosta, A. (2012). *Pedro Pardo reconocido en World Press Photo 2012* en Cuarto Oscuro en el link: <http://cuartoscuro.com.mx/2012/05/pedro-pardo-reconocido-en-world-press-photo-2012/>
- Aguilar Ochoa, A. (1996). *La Fotografía durante el Imperio de Maximiliano*. México: UNAM – IIE.
- Astorga, L. (2016). *El siglo de las drogas*. México: Penguin Random House Grupo Editorial
- Balandier, G. (1988). *El desorden, la teoría del caos y las ciencias sociales, elogio de la fecundidad del movimiento*. España, Barcelona: Gedisa.
- Barta, A. (1999). *La narrativa fotográfica en la prensa mexicana*, en Luna Cornea, número 18. México: Centro de la Imagen.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lucida, nota sobre la fotografía*. España, Barcelona: Trillas.
- Bonilla Vélez, J. I. (1995). *Violencia, medios y comunicación. Otras pistas de la investigación*. México: Trillas.
- Bourdieu, P. (1987). *Estructura, hábitos y prácticas*. Gilberto Giménez compilación: La Teoría y el análisis de la cultura.
- Bourdieu, P. a. W. L. (1995). *Respuestas, Por una antropología reflexiva* (L. D. Helene, Trans.). México, DF: Grijalbo.
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- Casanova, R. y Debroise, O. (1989). *Sobre la superficie bruñida de un espejo: Fotógrafos del siglo XIX*. México: FCE.
- ___ (2005). *De vistas y retratos: la construcción de un repertorio fotográfico en México, 1839 – 1890*, en *Imaginarios y fotografía en México, 1839 -1970*. México: CONACULTA.
- Castillo Troncoso, A. (2005). *La Historia de la Fotografía en México, 1890 – 1920. La diversidad de los usos de la Imagen en Imaginarios y fotografía en México, 1839 - 1970*. México: CONACULTA.
- Colorado Nates, O. (2014). *Elementos del lenguaje fotográfico*. México: Universidad Panamericana.
- Durkheim, E. (2007). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.
- Eco, U. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.
- Fernández Fernández, I. (2010). *Un recorrido por la historia de la prensa en México, De sus orígenes al año 1857*. México: Universidad Panamericana.
- Fernández Núñez, L. (2006). *Institut de Ciencies de l'Educacio*. Universitat de Barcelona.
- Flores, L. R. (2016). *Calderón lanzó la guerra para legitimarse, y su personalidad lo llevó al punto de no retorno*. México: Sin Embargo (06 / XII /16). Link: <http://www.sinembargo.mx/06-12-2016/3122368>
- Fontcuberta, J. (2011). *Indiferencias fotográficas y ética de la imagen periodística*. España, Barcelona: Gustavo Gili.
- ___ (2013). *El beso de Judas, fotografía y verdad*. España, Barcelona: Gustavo Gili.
- Galindo, L. J. (1998). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*.

- México: Addison Wesley Logman.
- Giddens, A. (1986). *Estructuración de la sociedad*. L. A.: Paper Back Edition.
- Habermas, J. (1989). *Historia y crítica de la opinión pública*. España: Gustavo Gili.
- Hernández, A. (2010). *Los Señores del narco*. México: Grijalbo.
- Hernández Sampieri, R.(2006). *Metodología de la Investigación*. México: McGraw-Hill.
- Hope, A. (2013). *Violencia 2007 – 2011. La Tormenta perfecta*. México: Nexos.
- Herrera Tapia, H. (2013). El Daguerrotipo durante la guerra de 1847. México: <https://contandohistoriasdesdeelordenador.blogspot.com/2013/12/el-daguerrotipo-durante-la-guerra-de.html>
- International Institute for Strategic Studies (2017). *Armed Conflict Survey 2017*. IISS,
- Kant, I. (2013). *Lo bello y lo sublime*. Librodot.
- Krug (2003). *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. Washington, D. C. Organización Panamericana de la Salud- OMS.
- Lizarazo Arias, D. (2004). *Íconos, figuraciones y sueños: Hermenéutica de las Imágenes*. México: Siglo XXI.
- Lozano Rendón, J. C. (2016). *El Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia en México: un intento fallido de autorregulación*. México: Scielo. Link: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-252X2016000200013
- Marchán Fiz, S. (1996). *La estética en la cultura moderna*. Madrid: Alianza Forma.
- Martínez Ojeda, B. (2006). *Homo digitalis: etnografía de la cibercultura*. Colombia: Uniandes – Ceso.
- Medina Chávez, I. I. (2015). Tesis Doctoral: *Análisis descriptivo del tratamiento de la nota roja: El fenómeno de la violencia en Chihuahua*. Universidad de Sevilla, Facultad de Comunicación.
- Mendoza, E. (2011). *Elmer Mendoza: una visión estética de la narcoviencia*. México: Casa américa.
- Monroy Nasr, R.(2004) *Manuel Ramos (1874 - 1945). Pionero de fotoperiodismo en México*, Horacio Muñoz. México: UNAM.
- ___ (2005). *Del medio tono al alto contraste: la fotografía de 1920 a 1940*, en *Imaginario y fotografía en México, 1839 -1970*. México: CONACULTA.
- ___ (2018). *En la escena del crimen: el registro fotográfico* en Alquimia no. 61. México: SINAFO.
- Mraz, J. (1999). *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*. México: INAH.
- ___ (2010). *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e iconos*. México: INAH.
- ___ (2014). *México en sus imágenes*. México: BUAP.
- Organización Mundial de la Salud (OMS) (2002). *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. Washington, D. C.: organización Panamericana de la Salud.
- Panofsky, E. (1987). *Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento en El significado de las artes visuales*. España: Alianza.
- Prado García, M. V. (2010). *J. H. Abitía. Legado iconográfico de un fotógrafo revolucionario*, en Alquimia No. 39. México: INAH.
- Prieto Osorno, A. (2007). *Las aventuras del prefijo narco. La narcoliteratura*. Recuperado

- del Centro Virtual Cervantes. Link:
http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_07/24042007_01.htm
- Ramos Fandiño, G. P. (2009). *La documentación fotográfica en México: orígenes, evolución y organización de los fondos*. España, Madrid: UCM.
- Reguillo, R. (1995). *La construcción simbólica de la ciudad. Sociedad, desastre, comunicación*. Guadalajara: ITESO /Universidad Iberoamericana.
- ___ (2005). *Horizontes fragmentados. Comunicación, cultura, pospolítica. El (des) orden global y sus figuras*. Guadalajara: ITESO.
- Rendón, A. M. (2002). "El revolucionario que hacia violines" en Luna Córnea no. 24. México: CONACULTA.
- Rincón, O. (2009). *Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia*. en Revista Nueva Sociedad N 222. Brasil: San Paulo.
- ___ (2012): *Todos llevamos un narco adentro. Un ensayo sobre la narco/cultura como modo de entrada a la modernidad*. Colombia.
- Rodríguez Hernández, G. (1998). *Cerro Gordo, abril 18 de 1847*, en Alquimia No. 8. México: INAH.
- Rosales Ortega, M. (2010). *La Ciudad y el acontecimiento. Un estudio de la violencia a través de la fotografía de Enrique Metinides*. Tesis: Maestría en Difusión de la Ciencia y la Cultura. México, Guadalajara: ITESO.
- Sánchez Vázquez, A. (1992). *Invitación a la estética*. Spanish Theorys.
- Sanmartín Esplugues, J. ; Gutiérrez Lombardo, R; Martínez Contreras, J. y Vera Cortés, J. L. (Coord.) (2010). *Reflexiones sobre la Violencia*. México: Siglo xx. Instituto Centro Reina Sofía.
- Scheler, M. (2012) *El valor como Materia de la ética*. Universidad Católica de Chile.
- Schwars, S. (2013). *Narco Cultura*. Documental. México:
- Sierra, S. (2016). *Fotoperiodismo, tras el impacto del Narcotráfico*. México: El Universal.
- SN (1909). *Nuestro reporter-fotógrafo*, en El Tiempo Ilustrado, México, 17 de enero de 1909, p. 46.
- SN (2017). *Un día cualquiera 1950 – 1984* en Luna Córnea No. 31. México: Centro de la Imagen.
- Sodre, M. (2001). *Sociedad, cultura y violencia*. Colombia: Norma.
- Treviño, E. (2004). *160 años de fotografía en México*. México: Océano.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Valdés Castellanos, G. (2013). *Historia del Narcotráfico en México*. México: Aguilar.
- Valle Gastemiza, F. (2002). *Dimensión documental de la fotografía*. México, D.F. Congreso Internacional sobre imágenes e Investigación Social.
- Villafañe, J. (1985). *Introducción a la teoría de la imagen*. España, Madrid: Pirámide.

HEMEROGRAFÍA

- Mundo, El. Semanario Ilustrado. 14/ X, 4, 11 / XI / 1894.
- Tiempo Ilustrado, El. 17/ I /1909.
- Imparcial, El. 12 / IX /1896; 8/ V /1901; 8 / III /1903.
- Alarma! 17 / IV, 22 / VI, 1963.

INVENTARIO DE IMÁGENES

- Figura 1. James Cameron, *Muerte del Teniente Coronel Henry Clay Jr. Batalla de Buenavista, 23 de febrero de 1847*. Litografía 1813 – 1888. Amon Carter Museum of American Art. <http://www.cartermuseum.org/interact/notes-from-underground/photo-of-the-week-mexican-american-war>
- Figura 2. Anónimo, *Sitio de entierro del Teniente Coronel Henry Clay Jr.* Daguerrotipo con color aplicado 1847. Amon Carter Museum of American Art.
- Figura 3. Anónimo, *Cerro Gordo, Shields, 1847*. Daguerrotipo. INAH, SINAFO no. Inventario 10-214984.
- Figura 4. Edouard Manet, *Fusilamiento de Maximiliano*. Oleo, Alemania 1869. National Gallery de Londres.
- Figura 5. Anónimo, *Pelotón de fusilamiento*. Fotografía, 1867.
- Figura 6. Francois Aubert, *Camisa de Maximiliano, junio 1867*. Negativo de colodión. Musée Royal de l'Armée, Bruselas.
- Figura 7. Anónimo, *Tomas Garza Flores y soldados*. Monterrey N. L. 12 agosto de 1911, Fotografía. Fototeca del Centro de las artes No. Inventario 10069.
- Figura 8. Anónimo, *Pancho Villa con miembros de su ejercito en un campamento maderista*. Fotografía, Cd. Juárez, abril 1911. INAH SINAFO No. Inventario 6194.
- Figura 9. Ignacio Herreras, *Pancho Villa*. Cd. Juárez, mayo 1911. AGN.
- Figura 10. Anónimo, *Federales atacando a los zapatistas*. Fotografía, Amecameca 1911. INAH SINAFO No. Inventario 64398.
- Figura 11. Hermanos Cachu, *Joven muerto*, Fotografía, BUAP.
- Figura 12. Hermanos Cachu, *Revolucionario maderista colgado la noche del 1 de junio de 1913 en Pátzcuaro*, Michoacán por la gente de Cárdenas, Fotografía, BUAP.
- Figura 13. Anónimo, *Los Veteranos del 5 de mayo*. Fotografía, 8 mayo 1901 Mex. HNNDM. El Imparcial.
- Figura 14. Anónimo, *El viacrucis del alcoholismo*. 8 marzo 1903 Mex. HNNDM. Suplemento de El Imparcial.
- Figura 15. Archivo Casasola, *El cadáver de Jacinta Aznar y el Dr. Martínez mostrando las joyas falsas al fotógrafo Casasola*. 23 febrero 1932 Mex. INAH.SINAFO.
- Figura 16. Enrique Metinides, *Rescate de ahogado*. México, D.F. 1960. Archivo Web Enrique Metinides, no. Inventario EM1-0126-1960-C11. Encontrada en: http://www.enriquemetinides.com/esp/?attachment_id=816
- Figura 17. Anónimo, *¡Descuartizada!* 17 abril 1963 Mex. HNNDM, Alarma! No.1.
- Figura 18. Anónimo, *Descuartizado*. 22 junio 1963 Mex. HNNDM, Alarma! No.8.
- Figura 19. Manuel Álvarez Bravo, *Obrero en huelga asesinado*. México, 1934. The Met Collection, no. Inventario 1987.1100.390. Encontrada en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265454>
- Figura 20. *Prisión de sueños* en *Un día cualquiera*, 1950 – 1984. México, 2007. Luna Córnea No. 31.
- Figura 21. Hermanos Mayo. *Tlatelolco, vista de la plaza un día después de la masacre*, México, 3 octubre 1968. Mraz, 2014.

- Figura 22. Pedro Valtierra. *Las mujeres de X'oyec*. México, 2 enero 1998, Castillo Troncoso, 2013.
- Figura 23. *Cuatro décadas de crimen organizado en México*. México, 20 diciembre 2005, Narcodata, Animal Político. Link: <https://narcodata.animalpolitico.com/7-presidentes-pocos-resultados-40-anos-de-expansion-del-crimen-organizado/>
- Figura 24. *No pasa nada*. México, Sinaloa, s.f. Gladys Serrano, Lumbre Fanzines. Link: <http://www.gladyserrano.net/No-pasa-nada>
- Figura 25. *Porcentaje de hechos de violencia que cubrió la prensa mexicana*. México, 28 enero 2017, Animal Político. Link: <https://www.animalpolitico.com/2017/01/guerra-narco-calderon/>
- Figura 26. *De las cosas malas que hacen los hombres II*, México, 2004 – 2006. Gerardo Montiel Klint. Galería personal del artista. Link: <https://www.gerardomontielklint.com/volutas>
- Figura 27. *Años de creación de fotografía de violencia*, I.M Investigación, 2017.
- Figura 28. *Fotografía 01* de la serie “*Tus pasos se perdieron con el paisaje*” de Fernando Brito, Ganadora del World Press Photo en 2011.
- Figura 29. *Fotografía 02* de la serie “*Tus pasos se perdieron con el paisaje*” de Fernando Brito, Ganadora del World Press Photo en 2011.
- Figura 30. *Proporción de la imagen*, gráfico de resultados del análisis de a serie “*Tus pasos se perdieron con el paisaje*”, realizado para esta investigación en particular en 2018.
- Figura 31. *Fotografía 06* de la serie “*Tus pasos se perdieron con el paisaje*” de Fernando Brito, Ganadora del World Press Photo en 2011.
- Figura 32. *Tonalidad y color*, gráfico de resultados del análisis de a serie “*Tus pasos se perdieron con el paisaje*”, realizado para esta investigación en particular en 2018.
- Figura 33. *Uso de color*, gráfico de resultados del análisis de la serie “*Tus pasos se perdieron con el paisaje*”, realizado para esta investigación en particular en 2018.
- Figura 34. *Uso de color por proporción*, gráfico de resultados del análisis de a serie “*Tus pasos se perdieron con el paisaje*”, realizado para esta investigación en particular en 2018.
- Figura 35. *Comentarios en imagen posteada por Brito*. Captura de pantalla de su Instagram profesional tomada en marzo 2018.
- Figura 36. *Fotografía 05* de la serie “*Del día a la noche*” de Enrique Rashide, 2008.
- Figura 37. *Fotografía 08* de la serie “*Del día a la noche*” de Enrique Rashide, 2008.
- Figura 38. *Proporción de la imagen*, gráfico de resultados del análisis de a serie “*Del día a la noche*” 2018.
- Figura 39. *Fotografía 09* de la serie “*Del día a la noche*” de Enrique Rashide, 2008.
- Figura 40. *Tonalidad y color*, gráfico de resultados del análisis de a serie “*Del día a la noche*”, realizado para esta investigación en particular en 2018.
- Figura 41. *Captura de pantalla del Instagram profesional del fotógrafo Rashide*, marzo 2018.
- Figura 42. *Fotografía 09* de la serie “*Jalisco 1M*” de Héctor Guerrero, 2009.
- Figura 43. *Fotografía 03* de la serie “*Jalisco 1M*” de Héctor Guerrero, 2009.
- Figura 44. *Uso del color*, gráfico de resultados del análisis de la serie “*Jalisco 1M*” .

- Figura 45. *Fotografía 02* de la serie *“Jalisco 1M”* de Héctor Guerrero, 2009.
- Figura 46. *Proporción de la imagen*, gráfico de resultados del análisis de la serie *“Jalisco 1M”*.
- Figura 47. *Captura de pantalla del Instagram profesional del fotógrafo Héctor Guerrero*, marzo 2018.
- Figura 48. *Fotografía 03* de la serie *“La guerra de los cárteles de la droga”* de Pedro Pardo, 2011.
- Figura 49. *Fotografía 04* de la serie *“La guerra de los cárteles de la droga”* de Pedro Pardo, 2011.
- Figura 50. *Tonalidad y color*, resultados de análisis realizado para esta investigación en particular.
- Figura 51. *Proporción de la imagen* gráfico de resultados del análisis de la serie *“La guerra de los cárteles de la droga”* de Pedro Pardo, 2011.
- Figura 52. *Fotografía 06* de la serie *“La guerra de los cárteles de la droga”* de Pedro Pardo, 2011.
- Figura 53. *Fotografía 05* de la serie *“La guerra de los cárteles de la droga”* de Pedro Pardo, 2011.
- Figura 54. *Fotografía 31* de la serie *“La muerte de todos los días”* de Guillermo Arias.
- Figura 55. *Fotografía 09* de la serie *“La muerte de todos los días”* de Guillermo Arias.
- Figura 56. *Fotografía 15* de la serie *“La muerte de todos los días”* de Guillermo Arias.
- Figura 57. *Fotografía 30* de la serie *“La muerte de todos los días”* de Guillermo Arias.
- Figura 58. *Fotografía 01* de la serie *“La muerte de todos los días”* de Guillermo Arias.
- Figura 59. *Fotografía 37* de la serie *“La muerte de todos los días”* de Guillermo Arias.
- Figura 60. *Proporción de la imagen* gráfico de resultados del análisis de la serie *“La muerte de todos los días”* de Guillermo Arias, 2012.
- Figura 61. *Captura de pantalla del Instagram profesional del fotógrafo Guillermo Arias*, marzo 2018.
- Figura 62. *Fotografía 06* de la serie *“México drug wars”* de Javier Manzano, 2012.
- Figura 63. *Tonalidad y color*, resultados de análisis realizado para esta investigación en particular.
- Figura 64. *Fotografía 17* de la serie *“México drug wars”* de Javier Manzano, 2012.
- Figura 65. *Proporción de la imagen* gráfico de resultados del análisis de la serie *“México drug wars”* de Javier Manzano, 2012.
- Figura 66. *Fotografía 45* de la serie *“México drug wars”* de Javier Manzano, 2012.
- Figura 67. *Fotografía 47* de la serie *“México drug wars”* de Javier Manzano, 2012.
- Figura 68. *Fotografía 52* de la serie *“México drug wars”* de Javier Manzano, 2012.
- Figura 69. Imagen de Gerardo Montiel Klint de la serie *Volutas de Humo* realizada en 2004.
- Figura 70. *Fotografía 01* de la serie *“Del día a la noche”* de Enrique Rashide, 2008.
- Figura 71. *Fotografía 01* de la serie *“Tus pasos se perdieron con el paisaje”* de Fernando Brito 2009, Ganadora del World Press Photo en 2011.
- Figura 72. *Fotografía 12* de la serie *“México drug wars”* de Javier Manzano, 2012.

**TUS PASOS SE PERDIERON CON EL PAISAJE
FERNANDO BRITO**

ICONARIO



01



02



03



04



05



06



07



08



09



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26

DEL DÍA A LA NOCHE
ENRIQUE RASHIDE



01



02



03



04



05



06



07



08



09

JALISCO 1M
HÉCTOR GUERRERO



01



02



03



04



05



06



07



08



09

**LA GUARRA DE LOS CÁRTELES DE LA DROGA
PEDRO PARDO**



01



02



03



04



05



06



07



08



09

LA MUERTE DE TODOS LOS DÍAS
GUILLERMO ARIAS



01



02



03



04



05



06



07



08



09



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48

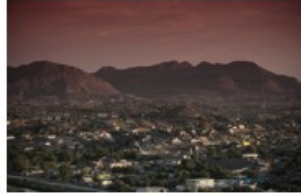


49

**MÉXICO DRUG WARS
JAVIER MANZANO**



01



02



03



04



05



06



07



08



09



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



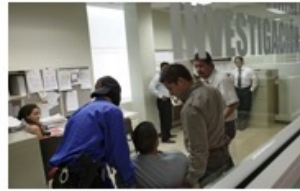
24



25



26



27



28



29



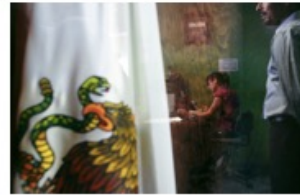
30



31



32



33



34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46



47



48



49



50



51



52