

Sexy a morir. Belleza y putrefacción en Enrique Metinides

Sexy to Die for. Beauty and Putrefaction in Enrique Metinides

Sexy pra caramba. Beleza e putrefação em Enrique Metinides

Camilo Hernández Castellanos

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES, COLOMBIA

Profesor del departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes (Bogotá). PhD en Literatura Latinoamericana, Princeton University, Estados Unidos. Entre sus publicaciones destacan: “*Que viva la música’s Sustained Prescience: Reading Andrés Caicedo’s Anti-Bildungsroman Four Decades Later*” con Brantley Nicholson (*Cincinnati Romance Review*, 2018); “El insecto y el maniquí: alegorías de la imagen post-mortem en *Ensayo de un crimen* de Luis Buñuel” (*Hispanic Review*, 2018); “La mediación textual de la imagen fotográfica en *Ensayo de un crimen* de Rodolfo Usigli” (*Otra Travesía*, 2017); y con Jeffrey Lawrence “La ficción paranoica” en *La forma inicial: conversaciones en Princeton* (Eterna Cadencia, 2016). Correo electrónico: ce.hernandez@uniandes.edu.co

Artículo de investigación

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>

doi:10.11144/Javeriana.cl23-46.sbem



Resumen

El artículo explora la compleja relación entre belleza y degradación y el shock y morbo resultantes de su presentación simultánea. Esta exploración se realiza mediante el análisis detenido de *Adela Legarreta Rivas es atropellada* (1979), una de las fotografías más reconocidas de Enrique Metinides (México, 1934). Esta fotografía, notable dada sus características de composición, ensamblaje, y debido a su fácil inscripción en la tradición visual, tiene como objeto el cadáver de una mujer. Uno limpiamente presentado, sin los marcadores evidentes y comunes del trauma producido por una muerte trágica, y de fácil incorporación en los cánones de belleza femeninos, cuya imagen se estudia aquí a la luz de la aparente contradicción entre forma y objeto de articulación visual.

Palabras clave: Enrique Metinides; cadáver; erotismo; fotografía; morbo

Abstract

The article explores the complex relationship between beauty and degradation as well as the shock and morbid fascination both cause when being presented simultaneously. This exploration is carried out on the basis of the detailed analysis of *Adela Legarreta Rivas is run over* (1979), one of the most well-known photographs of Enrique Metinides (Mexico, 1934). This photograph, an iconic piece given its composition and reception in the visual tradition, portrays the body of a woman. A cleanly presented body, without the obvious and common marks of trauma caused by a tragic death, in compliance with feminine beauty standards, whose image is studied here in the light of the apparent contradiction between the form and the object of visual articulation.

Keywords: Enrique Metinides; corpse; eroticism; photography; morbidity

Resumo

O artigo explora a complexa relação entre beleza e degradação e o choque e a brejeirice resultantes da sua apresentação simultânea. Essa exploração realiza-se mediante análise detalhada de *Adela Legarreta Rivas es atropellada* (1979), uma das fotografias mais reconhecidas de Enrique Metinides (México, 1934). Essa fotografia, notável dada suas características de composição, montagem, e devido a sua fácil inscrição na tradição visual, tem como objeto o cadáver de uma mulher. Um limpiamente apresentado, sem os marcadores óbvios e comuns da trauma produzidas por uma morte trágica, e de fácil incorporação nos cânones de beleza femininos, cuja imagem é estudada aqui à luz da aparente contradição entre forma e objeto de articulação visual.

Palavras-chave: Enrique Metinides; cadáver; erotismo; fotografia; brejeirice

RECIBIDO: 04 DE JULIO DE 2017. ACEPTADO: 02 DE ENERO DE 2018. DISPONIBLE EN LÍNEA: 30 DE DICIEMBRE DE 2019

Cómo citar este artículo:

Hernández Castellanos, Camilo. "Sexy a morir. Belleza y putrefacción en Enrique Metinides". *Cuadernos de Literatura* 23.46 (2019): 73-93. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl23-46.sbem>

Introducción

En la introducción a *Signatures of the Visible*, Fredric Jameson sostiene que “lo visual es *esencialmente* pornográfico”: el medio fílmico –el cine, la fotografía– nos invita a mirar el mundo “tal como si este fuera un cuerpo desnudo” (1).¹ Todo mirar mediatizado por el filme refiere al deseo en su acepción sexual más básica, como impulso de posesión física, como erotización del campo visual. La imagen fotográfica del cadáver estaría mediada, entonces, por esta mirada pornográfica: invita a la contemplación de los despojos del cuerpo con la avidez sensual con la que observamos al cuerpo vivo; propicia que el cadáver sea contemplado como un cuerpo que se nos ofrece libremente a la mirada. El registro fílmico, bien sea el proveniente de la cámara fotográfica o de la cámara de cine, erotiza la imagen del cadáver.

Ejemplo de esto es la que probablemente sea la fotografía más famosa del extenso catálogo del fotógrafo mexicano Enrique Metinides (1934): *Adela Legarreta Rivas es atropellada por un automóvil Datsun blanco en la avenida Chapultepec* (figura 1).²

-
- 1 Mi traducción. Aunque Jameson utiliza *film* en su acepción inmediata de película cinematográfica, el contexto sugiere, sin embargo, que *film* puede también ser entendido en su acepción más amplia como medio fílmico. Jameson está pensando aquí en la condición inicial de la cinematografía, condición que comparte la fotografía, y que se da a través de la materialidad de la película fotográfica: en la necesidad del contacto físico directo (la impresión física de la luz sobre una superficie fotosensible) en la producción de la imagen fílmica. Es justamente este contacto físico directo el que sublima el contacto físico *deseado* implícito en la mirada pornográfica.
 - 2 Por más de cuatro décadas, desde finales de los cuarenta a inicios de los noventa, Metinides produjo un extenso volumen de fotografías urbanas publicadas ampliamente en diversos tabloides sensacionalistas mexicanos (principalmente *La prensa*, *Alarma* y *Crimen*), que entró, desde inicios del siglo XX, al circuito internacional de galerías y museos (entre los que se incluyen, entre muchos otros, The Photographers Gallery en Londres y MoMA en Nueva York). Sus crudas pero cuidadosamente compuestas imágenes de tragedias urbanas, homicidios, suicidios y accidentes, facilitan la exploración de los mecanismos sociales y de las implicaciones éticas de la presentación pública de la muerte, de la articulación estética de la tragedia humana y, en síntesis, del desastre y el horror presentados en composiciones cuidadosamente elaboradas que invitan a su contemplación estética. Para una breve pero profunda reflexión sobre esta re-contextualización en la circulación de la obra de Metinides, véase “The Archival Paradox” de Gabriela Nouzeilles.



FIGURA 1. Enrique Metinides, *Adela Legarreta Rivas es atropellada por un automóvil Datsun blanco en la avenida Chapultepec*, 1979.

FUENTE: Metinides, *101 Tragedies* 148-149.

El objeto de esta fotografía es una mujer en la que se articulan diversos estereotipos de belleza femenina. Esta articulación se da a través de la constitución de un espacio de sentido en el que se intersectan y ponen en tensión constructos de raza y clase en relación con un espectador masculinizado, constituido esencialmente, como se verá, por variadas dinámicas del espectáculo cinematográfico. La primera de estas dinámicas alude al desbalance producido por un ordenamiento sensible que ha dividido el placer de la observación genéricamente: entre un observador activo/masculino y un objeto de observación pasivo/femenino. En esta mujer testificamos el famoso análisis de Laura Mulvey según el cual, “the determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*” (62).

Esta fuerte codificación erótica a la que alude Mulvey se constata claramente en los elementos de composición y referencialidad visual de la fotografía de Metinides. Nos encontramos, así, con el rostro de esta mujer,

de una tranquilidad estática, atemporal, resaltada por unos ojos entrecerrados de mirada serena. Sus brazos descansan relajadamente mientras un delicado hilo de sangre parece hacer juego con su labial. Es difícil creer que la mujer está realmente muerta. La fotografía tiene la claridad y precisión de un montaje. Todo se ve demasiado bien, demasiado compuesto para ser verdad. Es lícito preguntarnos si estamos acaso leyendo de forma errónea un cuerpo (vivo) como un cadáver, o si debemos conjeturar que la imagen es un *fotograma* de una actriz simulando su muerte en el set cinematográfico. En este caso la mujer, Adela Legarreta Rivas, no es una actriz sino una periodista y no se encuentra en un escenario artificial sino en la esquina de la avenida Chapultepec a la altura de la calle Monterrey en Ciudad de México. El domingo primero de abril de 1979, aproximadamente a las dos de la tarde, esta mujer fue realmente atropellada por el Datsun blanco situado al lado izquierdo de la imagen. Metinides recuerda que:

ese día en la tarde [Adela Legarreta] iba a una presentación a la prensa de un nuevo libro. Entonces desde muy temprano ella se arregló, se fue al salón de belleza, y el teléfono no funcionaba, casualmente, y entonces caminó dos cuadras a avisarle a su hermana que ya se preparara porque ya venía el chofer con el carro para llevarlas a la presentación del libro. Cuando regresa un carro se pasa el alto y le pega a otro auto y la atropella y la prensa contra un poste y la mata. No parece que está muerta, quedó con los ojos abiertos, está perfectamente maquillada, y es un accidente de los que ocurren todos los días aquí, eh, no más que llamó la atención porque si la ve muy cerca, la cara, no parece que murió. (“Mexico’s City Weegee”)

Tal como es presentada en esta fotografía –entre los postes, con la mirada dirigida al cielo, con su mano derecha levemente dispuesta sobre el muro de concreto y una cabellera cuidada que brilla intensamente bajo el sol–, Legarreta parece, efectivamente, copiar el gesto estereotípico de una actriz muriendo en la pantalla cinematográfica. Como si la fotografía no tuviera como objeto un cadáver sino solo un cuerpo artificialmente dispuesto en una pose, una configuración congelada de significaciones culturales (Bronfen 7). El cadáver de Legarreta se nos presenta mediado radicalmente bajo una composición que responde a los códigos implícitos de representación femenina del lenguaje visual, y no solo el fílmico como veremos más adelante. Estos códigos determinan y estructuran nuestra observación.

A lo anterior contribuye la calidad indudable de la fotografía: la intensidad casi hiperreal de la luz (resultado del axioma fotográfico de Metinides de usar siempre flash sin importar las condiciones de luminosidad de la escena), el brillo de los metales y colores, la precisión del ángulo y del encuadre, la profundidad dada por los varios planos de la escena, la exuberancia visual de la imagen. Metinides consigue la creación de una composición de absoluta visibilidad en donde las “sombras” están tan presentes como lo que se quiere figurar, en donde el trasfondo y el primer plano (espectadores y víctima) convergen, igualmente cercanos, en un único campo de visión. En este sentido, a la pregunta de por qué usaba el flash incluso de día, Metinides responde inquietantemente: “el flash de día rellenaba las sombras. Llegué a tomar gente gritando y se les iluminaban los dientes, los ojos, resaltaban muchísimo” (Kuri 12). El efecto de la utilización del flash en la fotografía de Legarreta es doble. Por una parte, tal como enfatiza Metinides, el flash resalta todas las superficies y acerca los planos: el cabello de Legarreta, su labial y uñas, las partes metálicas del auto, los rostros de los curiosos al fondo de la composición, todos brillan con intensidad hiperreal: demasiado precisos y compuestos para ser “reales”. Tenemos así la foto de una celebridad –Legarreta era por entonces suficientemente famosa en México como para ser reconocida por un espectador casual de la foto– que pareciera estar *representando* para nosotros el momento mismo de su muerte.³ El de Legarreta es un cadáver que copia la pose de un cadáver. Un cadáver que parece un maniquí en el escenario de una telenovela, un fotograma de un hipotético *neo-noir* mexicano en el que una bella actriz representa su muerte trágica. Un cadáver, en síntesis, cuyo sustrato biológico (aquello que Georges Bataille llamaba la *base material*) ha sido mediado radicalmente por una serie de constructos e intervenciones del régimen de lo visible. Por otra parte, como anota Ulrich Baer, “the flash is a paradigm of the type of experience potentially captured in every photograph: a remnant of experience that those pictu-

3 Esta “representación” recuerda la fascinación de Benjamin por la inscripción de la realidad a través de la creación de imágenes mecánicamente producidas. Al respecto Cadava apunta: “El interés de Benjamin en la producción técnica de films y de fotografías se corresponde con su convicción de que, lo que tiene lugar en un set de cine o en un estudio fotográfico está relacionado con –si no es idéntico a– lo que tiene lugar fuera del mismo set o estudio: la emergencia de la movilidad de imágenes. Para decirlo de otro modo: en la era de la reproductibilidad técnica, no hay espacio ni tiempo que no esté involucrado en la inscripción reproductiva de imágenes” (105).

red may never have fully owned at the time” (15). La fotografía del cadáver de Legarreta, artificialmente signada por el flash de la cámara de Metinides, captura una experiencia que nunca fue completamente registrada en toda la extensión de su significación potencial por quienes participan en ella como testigos: una imagen que ha esquivado su reintegración como memoria o cognición pero que permanece visible, fenomenológicamente, en tanto imagen fotográfica. Nos encontramos frente a una imagen que nos muestra una escena que deviene significativa solo en y como parte de su propia representación. Nosotros, espectadores finales de la imagen, somos los primeros testigos del evento de la muerte de Legarreta.

No es casual esta doble alusión referencial, en términos composicionales y epistemológicos, de la fotografía de Legarreta al medio fílmico. El cine constituye la influencia central en la obra de Metinides. Los gestos y manierismos de composición cinematográficos (particularmente del *Noir*), se convierten en el modelo que Metinides persigue durante su extensa carrera. “Por ver películas en el cine”, afirma al respecto Metinides, “me nació la idea de seguir con mi cámara un estilo cinematográfico; me fui acostumbrando a tomar fotografías como si fuera yo el director de cine o el camarógrafo de una película de acción” (“Metinides un testigo voraz de la desgracia”). Y aún con mayor énfasis:

Lo que pasa es que me gustaban mucho las películas, siempre me gustó mucho el cine [...]. Y, desde siempre, las escenas que más me gustaban eran los accidentes, los choques, los incendios. Yo incluso coleccionaba revistas policíacas, me iba a comprarlas al Sanborn’s de Madero y luego recortaba las fotos más impresionantes y pensaba: “híjole, ¿cuándo será que voy a hacer unas fotos así?”. Incluso me llevaba mi cámara al cine y ahí, a oscuras, tomaba fotos de las escenas que me gustaban. Claro que nunca salía nada. Pero el cine fue muy importante porque, gracias a él, yo supe desde el principio lo que quería hacer. Cuando empecé a tomar fotos de asesinatos y de accidentes. (“Lujos de sangre” 47)

La imagen de Legarreta, entonces, parece un fotograma porque su composición fue seguramente pensada, o producida en términos cinematográficos, por los mecanismos de inmediatez visual y reflejo que adquieren los fotoperiodistas experimentados.

Adicionalmente, la serenidad del cadáver, su rostro casi intacto, su pelo brillante y cuidado, conjugados con la indudable belleza de la com-

posición (al tiempo igualmente serena y precisa), recuerdan que algunos de los atributos tradicionalmente pensados como constitutivos de la belleza femenina (calma, reposo, serenidad) han sido asociados también con la muerte, y nos invitan a pensar esta imagen del cadáver en relación, tanto con la forma como culturalmente se establece la articulación entre femineidad, belleza y muerte, como en relación con el estatuto pornográfico que asigna Jameson al medio fílmico.⁴

Esta fotografía, entonces, nos sitúa en la problemática de la reproducción fotográfica de la muerte bella en una doble acepción: cuando la composición y la calidad de la imagen fotográfica se inscriben dentro de los preceptos estéticos de una tradición o lenguaje visual, y cuando el objeto mismo de la foto responde a los cánones de belleza socialmente establecidos (en este caso de la belleza femenina). El objeto de esta fotografía, Legarreta, es adicionalmente un ícono social reconocido: un cadáver célebre. La imagen une, entonces, belleza y celebridad, muerte y femineidad.

El cadáver célebre

¿Qué evidencia encontramos en el cadáver? ¿Qué inscripciones lo signan? ¿Cómo nos interpela? Ante todo, desde luego, está el vaciamiento propio de lo inevitable y de la pérdida: “el destino del cuerpo semejante al mío, vaciado de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vaciado de su poder de alzar sus ojos hacia mí. Y que sin embargo en un sentido me mira...” (Didi-Huberman 19). ¿En qué sentido, entonces, nos “mira”? ¿Cómo puede algo ya sin voluntad o conciencia interpelarnos? Y, si finalmente lo hace, ¿cómo articular simbólicamente las instancias en las que esta interpelación tiene un carácter sensual o estético? ¿Cómo pensar las instancias en que esta interpelación se articula en términos de nuestra fascinación y nuestro éxtasis sensible o cuando lo que nos mira de vuelta es la siniestra certeza de nuestra apreciación estética signada en el espacio mórbido producido por el cadáver? La pregunta esencial originada por la imagen del cadáver de Legarreta puede, entonces, plantearse de manera directa: ¿cómo logra una determinada articulación simbólica ser al mismo tiempo estéticamente atractiva y mórbida, tal y como la conjunción en ella de una mujer hermosa y su cadáver parece implicar? (Bronfen 7).

4 Respecto a la relación entre *Eros* y *Thanatos* Foltyn nos recuerda que “artists have long made the *dead look sexy* (e.g., Greek flower myths, Michelangelo’s *Dying Slave*, Millais’ *Ophelia*, Pabst’s *Lulu*, Minghella’s *The English Patient*)” (166; mi énfasis).

Esta última pregunta apunta no solo al nexo entre belleza y putrefacción, éxtasis y horror, sino adicionalmente a la incertidumbre acerca del estatuto semántico del cadáver. Su carácter híbrido que desdibuja las fronteras entre lo animado y lo inanimado, lo esplendoroso y lo siniestro, lo articulado y lo informe. Toda esta indefinición se resalta exponencialmente cuando confrontamos fotografías del cadáver de los bellos y famosos. En estas fotografías las características básicas de toda imagen del cadáver se ven exacerbadas. Nos hallamos al tiempo fascinados y repelidos por ellas. No podemos apartar la mirada y, al tiempo, nos sentimos culpables de participar de un macabro intercambio simbólico. Dado que la fascinación con los cuerpos (y con su embellecimiento) hace parte de la cultura mediática de las estrellas, resulta natural que la gente desee una última mirada, un nuevo tipo de mirada de los despojos de estos cuerpos famosos y, muchas veces, también bellos (Foltyn 156). Las celebridades, que ya en vida son expuestas al escrutinio permanente de sus cuerpos, son examinadas, incluso, con mayor interés cuando mueren. El cadáver célebre se transforma en el fetiche ideal, en el objeto más adecuado al deseo coleccionista.

Parte de esta fascinación con el cadáver célebre se explica porque mediante él podemos colectivamente enfrentarnos a la muerte. El cadáver del célebre y bello invita con especial fuerza a la reflexión del motivo del *memento mori*. Frente al cadáver del famoso, el espectador no puede más que reflexionar acerca de la inevitabilidad “of even the talented and beautiful dying young and ending up food for worms or fuel for the crematorium [...] Perhaps shared grief about the passing of celebrities and fascination with their corpses are ways for everyday people to better familiarize themselves with death and the dead human body” (Foltyn 169-170). Al igual que el cuerpo célebre, el cadáver célebre permite la construcción (o el simulacro) de un reaseguramiento de la individualidad en una sociedad que, cada vez más frecuentemente, es pensada en términos de masa. El cadáver célebre propicia simular la restauración de la intimidad en el dolor y, por tanto, individualizar la tragedia aunque esta no nos pertenezca directamente. En palabras de Fred Inglis:

The new media of film and radio worked each in their different way to restore immediacy and intimacy to human narrative at just the moment when mass modernity made every-thing in city life seem so anonymous and fragmentary. In the cinema, for instance, the audience could see the stars in colossal close-up, could watch their gigantic lips meet and touch, but could only do so sitting in the dark, more or less solitary, and

eerily without any physical propinquity to these intimacies. No wonder then that the stars became imbued with such magical emanations, especially at a time when people in their masses were struggling to find a politics and ethics capable of expressing this strange modern world. Cinema stars [...] offered the reassurance of individual recognisability at a time when that was proving increasingly hard to find. (Inglis 11)

La imagen fotográfica del cadáver célebre permite este “close-up colossal” al que refiere Inglis. Mediante este acercamiento, el espectador tiene acceso a la contemplación cercana de la figura admirada doblemente congelada (por la muerte y por el proceso fotográfico) y, por tanto, doblemente pasiva: objeto ideal del escrutinio, de la admiración, o de la repulsión. Mediante el dolor y shock colectivos frente a esta imagen, se asegura tanto el establecimiento de una comunidad mediatizada, justamente, por la circulación pública de la imagen del cadáver (y por tanto constituida por todos aquellos a los que esta imagen impacta), como la humanización de la celebridad (la constatación explícita de su vulnerabilidad biológica) y, por tanto, su hermanamiento con el espectador. La imagen del cadáver crea el simulacro de fraternización entre celebridad y espectador mediante la suerte común (compartida) que supone la muerte.

La imagen del cadáver célebre permite, adicionalmente, una doble transformación relacionada con las formas modernas de intercambio y posesión, físicas y simbólicas. La imagen del cuerpo de Legarreta es reemplazada por la imagen de su cadáver. Mediante esta imagen nos aseguramos una forma de posesión de la experiencia, una forma de posesión de la figura de la celebridad que puede desde luego convertirse, a su vez, en una forma de propiedad personal (Jameson 15). Es en este sentido que Debord sostiene que la última forma de reificación (objetivación) de un artículo en la sociedad de consumo es, justamente, su transformación en imagen: “el fetichismo de la mercancía –la dominación de la sociedad por ‘cosas tanto tangibles como *intangibles*’– alcanza su máxima satisfacción en el espectáculo, donde se sustituye el mundo real por una selección de imágenes que se proyectan por encima de ella, pero que al mismo tiempo logran hacerse considerarse como la personificación de la realidad misma” (36; mi traducción y énfasis). Si como afirma Debord, es cierto que el espectáculo está constituido, no por un conjunto de imágenes, sino por la relación social entre personas mediatizada a través de estas imágenes (4), entonces, mediante la imagen fotográfica se realiza la fetichización definitiva de los objetos, personas y actividades que son articuladas –tal y

como las celebridades mediáticas– como objetos de consumo. En esta relación de intercambio, el cadáver se presenta como cualquier otro *producto* y su imagen como susceptible de producirse en masa y de llevarse a los circuitos de distribución para ser consumido. Bataille fue consciente de esta fetichización al sostener que la muerte es capaz de producir un éxtasis de consumo al mismo nivel que el producido por la comida o el sexo. La muerte, sugiere Bataille, participa de los mismos mecanismos de deseo y compulsión implícitos en la corporalidad más básica, en donde confluyen placer, supervivencia y destrucción en una indisoluble unidad semántica. Geoffrey Gorer va incluso más lejos al argumentar que en el siglo XX, la muerte intercambió posiciones con el sexo como sujeto tabú (50-51). Según su argumento, una nueva cultura de negación de la muerte (“death-denying culture”) fue tomando forma a medida que las sociedades occidentales progresivamente se iban volviendo más liberales respecto al sexo, y a medida que nuevas formas de sufrimiento e inscripción del dolor iban industrializándose, perfeccionándose y masificándose a través de las diversas tecnologías bélicas.⁵ Los cadáveres fueron transformándose en algo demasiado horroroso como para ser contemplado. El resultado de este proceso fue, paradójicamente, la producción de una nueva clase de espectadores que empezó a aceptar la presentación simbólica de la muerte tan solo como un género de entretenimiento. De acuerdo con Gorer, en este nuevo género empezó a formarse un componente pornográfico mediante la explotación de las reacciones sensoriales básicas de empatía, asco y deseo, que el público asume frente al dolor ajeno. Los medios de comunicación masiva comenzaron a exhibir la muerte (y su materialidad inmediata, el cadáver) bajo las mismas condiciones con las que se presentaba cualquier otro espectáculo. Se crea una economía de exhibición del cadáver que apela a la empatía, a la identificación y al deseo. En el caso particular de la fotografía de Legarreta, este deseo se construye frente a un bello cuerpo femenino. La erotización del ámbito de lo visual, de la que habla Jameson, se perpetra mediante la inscripción de la belleza femenina: en relación con la conjunción entre belleza, muerte y feminidad.

5 Gorer está pensando específicamente en la primera guerra mundial, pero desde luego su argumento puede articularse en relación con el impacto de conflictos posteriores, o en el caso particular mexicano, en relación con un conflicto anterior: la revolución. Sobre la importancia que a través del siglo veinte tuvo en el imaginario social mexicano el gran acervo fotográfico de la revolución (sus cadáveres, sus hechos de violencia y cómo estos influyeron en la constitución de una identidad nacional), recomiendo consultar *Looking for Mexico* de Mraz.

El cadáver sexualizado

Se ha resaltado repetidamente la profunda relación entre la articulación simbólica de la muerte y sus diversas apropiaciones genéricas en la cultura popular de México durante el siglo veinte.⁶ En la intersección de las tradiciones de la Santa Muerte y la constitución de un imaginario de lo mexicano, la personificación femenina de la muerte ha entrado a ser parte integrante de la cultura popular mexicana. De manera mucho más específica, la muerte en México no solo se feminiza sino que incluso llega a tener nombre propio: la Catrina. Creada en 1913 por el gran artista gráfico José Guadalupe Posada, este esqueleto de una mujer de alta sociedad, vestida a la moda de inicios del siglo XX, ha llegado a convertirse en México no solo en una alegoría diversamente articulada de lo femenino en relación con la muerte sino, adicionalmente, en lo que Claudio Lomnitz ha denominado una figura totémica de la nación en sí misma.⁷ El cadáver de Legarreta, entonces, inscribe una larga relación iconográfica que en México media entre la muerte y su representación genéricamente construida. Esta relación necesariamente determina los procesos de asociación disparados por la fotografía en el espectador inmediato de la imagen en México, al tiempo que enfatiza una larga asociación simbólica en el pensamiento e imaginarios occidentales. La apropiación genérica de la muerte en México debe pensarse en relación no solo a la historia particular de los desarrollos históricos y sociales específicos de esta nación, sino también en relación con una larga tradición representacional de caracterizaciones genéricas que han unido muerte y feminidad. Webstern y Bronfen lo resumen muy apropiadamente: “probably without exception [...] representation of death bring into play the binary tensions of gender constructs, as life/death engages permutations with masculinity/femininity and with fantasies of power” (20). Lo que afirman, en síntesis, es que la muerte tiene género: *death is gendered*. La pregunta lógica es: ¿qué mecanismos han permitido que se haya establecido este vínculo representacional entre feminidad y muerte?

6 En la exploración histórica y sociológica de esta relación han sido fundamentales los trabajos de Octavio Paz (en especial *El laberinto de la soledad* y particularmente los capítulos 2, 3 y 4), Carlos Monsiváis (esp. *Cultura popular mexicana*) y más recientemente Claudio Lomnitz con su muy influyente estudio *Death and the Idea of Mexico*.

7 Lomnitz argumenta que junto con la Virgen de Guadalupe y Benito Juárez la figura del “esqueleto juguetón” es uno de los tres grandes tótems de la “mexicanidad”. Rastrear la constitución histórica, así como la importancia y complejidad de la muerte en relación con la construcción del imaginario cultural y social del México moderno excede los alcances y límites de este artículo. El trabajo de Lomnitz sigue siendo el referente fundamental para rastrear a profundidad este nexo.

En *Over Her Death Body*, Bronfen explora las diferentes facetas implícitas en la pregunta por este vínculo. Sus respuestas apuntan a una serie de fenómenos epistemológicos y de representación: tanto la feminidad como la muerte han sido entendidas esencialmente como imágenes; por tanto, una y otra han sido pensadas básicamente como objeto de contemplación de la mirada; esta mirada da carácter exótico tanto a la muerte como a la mujer, adscribiéndoles una posición de alteridad; esto último origina, a su vez, que muerte y femineidad devengan topos y tropos privilegiados para articular lo superlativamente enigmático (xiii). En este contexto, la imagen del cadáver femenino articula la tensión entre muerte y feminidad en tanto construcciones culturales que centran alrededor del cuerpo su fuerza semántica. El cadáver sexualizado puede ser tanto un fetiche como una contradicción y, tal y como se ve en la fotografía del cadáver de Legarreta, también puede asociarse a estados del cuerpo como la ensoñación, la enfermedad, el éxtasis o incluso el orgasmo.⁸ A través de la imagen del cadáver sexualizado, se contraponen la construcción simbólica de la necrofilia con la articulación idealizada de la fantasía romántica de la unión entre amor y muerte.

Es debido a la profundidad y frecuencia representacional con la que se ha asumido históricamente esta articulación que, sorprendentemente, en la imagen del cadáver de Legarreta, podemos descubrir algunas de las mismas características que, en un contexto histórico y cultural diferente, Kracauer encontró en el estereotipo visual de belleza femenina articulado por el medio fílmico:

This is what the *film diva* looks like. [...] On the cover of an illustrated magazine [...] If one were to look through a magnifying glass one could make out the grain, the millions of little dots that constitute the diva [...] The picture, however, does not refer to the dot matrix [...] The bangs, the seductive position of the head, and the twelve lashes right and left—all these details, diligently recorded by the camera, are in their proper place, a flawless appearance. Everyone recognizes her with delight since everyone has already seen the original on the screen. It is such a good likeness that she cannot be confused with anyone else [...] a being of flesh and blood. (“Photography” 422)

8 Al respecto Foltyn recuerda que “Capturing the link between Eros and death, the French use the expression *la petit mort*, the little death, to describe orgasm” (166).

Kracauer alude a la innegable realidad proporcionada en los detalles, a la paradójica testificación de corporalidad presente en la fotografía que nos recuerda que, finalmente, esta no es sino índice de un ser de carne y hueso (“flesh and blood”). En este caso, la imagen fotográfica “humaniza” y acerca a un “original” que es, paradójicamente, una imagen en la pantalla cinematográfica. Esta imagen es la única forma mediante la que hemos conocido y admirado a la diva y se convierte, por tanto, en el referente frente al cual podemos comparar esta y cualquier otra fotografía. En este caso, Kracauer no está describiendo la imagen fotográfica de un cadáver, sino la imagen de una bailarina del entonces famoso grupo alemán de baile de las chicas “Tiller”.⁹ El hecho de que su descripción se asemeje sorprendentemente a la fotografía del cadáver de Legarreta, nos indica que toda imagen supone la “muerte” y la asociación entre feminidad, belleza y representación a la cual alude Bronfen. Bailarina y periodista, cuerpo y cadáver, son equiparables en cuanto imágenes de belleza femenina que llegan a nosotros *inmortalizadas* (congeladas en un gesto estereotípico) como objetos de contemplación. Sus bellezas serenas y vacías responden a estereotipos visuales de la cultura fílmica que se extienden, al menos, desde inicios del siglo XX alemán (en el caso de Kracauer), hasta los años setenta mexicanos (en el caso de Metinides). En ambas instancias, la fotografía tiene como objeto una imagen de “apariencia perfecta” en donde los bucles del pelo, las pestañas, la “seductiva” posición de la cabeza son “diligentemente” grabados por la cámara. En el caso de la imagen de Legarreta, su belleza se ve macabramente alterada por el conocimiento de que es un cuerpo sin vida, por el hecho de que no es la imagen de una famosa periodista justo antes de la presentación de uno de sus libros, sino la de un peatón atropellado en la vía pública. En este caso, el reconocimiento de que la mujer es real y no solo una imagen icónica (en la contra-carátula de su libro, en la televisión, en la portada del magazín, etc.), se produce mediante la destrucción literal de su cuerpo, y su preservación paradójica como imagen, en este caso fotográfica: “así es como se ve la diva en la portada de la revista ilustrada [...] un ser de carne y sangre”.

9 En nota a pie de página de su traducción de “Photography”, Levin explica que las chicas Tiller eran “a group of militarily trained dancing girls named after the Manchester choreographer John Tiller. Introduced in the late nineteenth century, the troupe was hired in Germany by Eric Charell, the director of Berlin’s Großes Schauspielhaus theater from 1924 to 1931 whose revues and operetta productions were the forerunners of the ‘musicals’” (423).

El cuerpo en éxtasis

La fotografía del cadáver de Legarreta alude al *shock* producido por la paradójica presentación simultánea de belleza y horror mediante la articulación de un gesto estereotípico que puede asociarse a estados del cuerpo como la ensoñación, la enfermedad, el éxtasis o incluso el orgasmo. Esta asociación fue enfática y repetidamente planteada por Bataille a la hora de pensar el nexo entre muerte y sensualidad, horror y deseo que se encuentra como base de su pensamiento erótico. Al pensar este nexo, Bataille tuvo como una de sus referencias centrales la experiencia mística del éxtasis religioso. Tenía en mente diversos modelos iconográficos de esta experiencia entre los que ocupaba un lugar central la famosísima composición escultórica, *La transverberación* de Bernini (figura 2).¹⁰

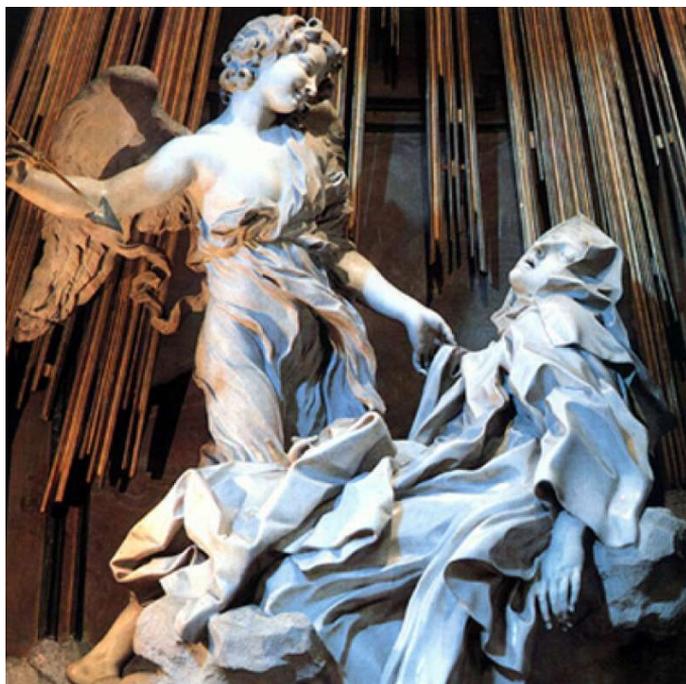


FIGURA 2. Bernini, *La transverberación*, 1647

FUENTE: https://www.artble.com/artists/gian_lorenzo_bernini/sculpture/the_ecstasy_of_saint_theresa

10 De hecho, la referencialidad de los nexos establecidos por Bataille con la obra de Bernini es tan explícita, que el detalle del rostro de esta escultura fue utilizado como portada en la edición norteamericana del *Erotismo* de Bataille (City Lights, 1962).

Lo que tenemos aquí (figuras 2 y 3) es, justamente, la contraposición de la fotografía de Metinides con el conjunto escultórico de Bernini. Esta, una de las obras maestras del barroco italiano, nos modela a Santa Teresa abandonada en la experiencia trascendente del éxtasis y es, a su vez, entre varias, una de las referencias iconográficas que sugiere la fotografía de Metinides. Las semejanzas entre escultura y fotografía son sorprendentes e incluyen aspectos formales y semánticos tales como la simetría y economías compositivas; la forma como el ángel y el socorrista se inclinan sobre las mujeres aunque sin llegar siquiera a tocarlas (resaltando la singularidad y distancia radical en la que ellas se encuentran); la seductiva inclinación abandonada de las cabezas de Santa Teresa y Legarreta que producen la particular elongación de sus cuellos; sus miembros distendidos; sus largas manos que reposan sin voluntad en la piedra; sus cuerpos inclinados, livianos, casi suspendidos; el dardo angélico que desde la mano derecha, en la composición de Bernini, pareciera extenderse hasta penetrar y atravesar (esta vez como un poste negro) el cuerpo de Legarreta, en la fotografía de Metinides.

Plantear estas similitudes y coincidencias implica dejarse llevar por un juego de libres asociaciones, incluso arbitrarias, pero también, implica aceptar que todo registro del mundo brindado por la imagen fotográfica se enmarca y es posibilitado por una gramática visual, de modo que “even when photographers are most concerned with mirroring reality, they are still haunted by tacit imperatives of taste and conscience” (Sontag 6). Toda fotografía está informada, consciente o inconscientemente, por diversos preceptos compositivos pertenecientes al régimen de una cultura visual determinada.

En el caso particular de la fotografía de Legarreta, la referencialidad iconográfica mencionada apunta a varias cosas. En primer lugar, a una particular interpretación posibilitada por una gramática dependiente de la historia de lo visual en Occidente y de sus códigos iconográficos. En segundo lugar, apunta a la maestría de la composición por parte de Metinides, quien, mediante la inmediatez visual y el reflejo formal propio de su larga práctica fotográfica, produjo (ya sea voluntaria o involuntariamente) un ícono con referencias visuales explícitas (recordemos, que como vimos, estas también incluyen referencias cinematográficas). En tercer lugar, apunta al nexo entre las parejas de dolor y placer, muerte y sensualidad que han signado gran parte de las prácticas representacionales occidenta-

les, y que se encuentra en el centro mismo de la concepción de erotismo formulada por Bataille.

En el *Libro de la vida*, Santa Teresa describe el momento de éxtasis que quiere ser plasmado escultóricamente por Bernini y en el que está pensando Bataille como referente de su concepción de erotismo:

Vía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo en forma corporal, lo que no suelo ver sino por maravilla. [...] No era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos, que parecen todos se abrasan. Deben ser los que llaman Querubines [...]. Viale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego. Este me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. *No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto.* (234; mi énfasis)

Esta viva descripción de Santa Teresa apunta a un “dolor espiritual” en el que participa, y mucho, el cuerpo. Apunta también, a un vaciamiento de las entrañas, a un despojar(se) de la subjetividad, a una disolución de la conciencia en un momento único y radiante de plenitud completa. Es esta experiencia la que fascinaba a Bataille, y es la misma que se adivina tanto en la escultura de Bernini como en la fotografía de Metinides. Estos nexos entre placer y dolor, sensualidad y muerte se encuentran particularmente modelados en los rostros de Santa Teresa y Legarreta (figuras 3 y 4).



FIGURA 3. Bernini, detalle de *La transverberación*, 1647



FIGURA 4. Enrique Metinides, detalle de *Adela Legarreta Rivas es atropellada por un automóvil Datsun blanco en la avenida Chapultepec*, 1973

En ambos casos nos encontramos con rostros inclinados, distendidos, luminosos (casi radiantes), envueltos en la luz divina, en el caso de Santa Teresa, y en la luz del flash y el sol del mediodía mexicano, en el caso de Legarreta. En ambos rostros se testifican el abandono de la voluntad, la entrega absoluta a un presente en el que todo se consume, y en el que, siguiendo a Bataille, es imposible desligar el dolor del placer como eje estructurador del proceso más radical del cuerpo, ya sea que lo llamemos orgasmo, muerte, *éxtasis corporal o trascendente*. El flash, que ilumina hiperrealmente el rostro de Legarreta, apunta adicionalmente a la naturaleza composicional de la imagen fotográfica. El flash es, en sí mismo, la irrupción que permite la transformación del cadáver de Legarreta en imagen, y por tanto, nuestra lectura de esta en términos de acontecimiento. Mediante el flash, se indica desde luego la presencia de una cámara, de un fotógrafo, de una subjetividad que interrumpe un estado de cosas y, al hacerlo, transforma un evento en imagen. El disparo del obturador supone un quiebre que suspende la dinámica entre espectador y objeto (curiosos y cadáver), y asegura que la imagen fotográfica resultante exponga los propios mecanismos de articulación y registro simbólicos. El flash es índice de la naturaleza artificial de la imagen, del carácter de puesta en escena e interrupción que determina esta, y toda fotografía.

Adicionalmente, en la economía visual que enmarca la contraposición del conjunto escultórico de Bernini y de la imagen fotográfica de Metinides, los ojos diversamente dispuestos a la luz apuntan a una indefinición que podríamos asumir bajo el concepto de lo ominoso freudiano.

Esta indefinición no hace sino resaltar el carácter incierto de estas dos presencias iconográficas. Los ojos de Santa Teresa, viva, se encuentran cerrados, concentrados hacia una interioridad solo presupuesta pero a la que apunta la experiencia del éxtasis trascendente. Los ojos de Legarreta muerta, en cambio, se encuentran abiertos, expuestos a la luz, a la claridad del mundo externo y de la experiencia sensible. El de Santa Teresa es un rostro vivo cuyos ojos cerrados refieren al sueño, a lo inanimado, e incluso a la muerte y a como pueda esta simularse. El de Legarreta, en oposición, es un rostro de cadáver cuyos ojos abiertos, brillantes, parecieran indicar la ensoñación, pero también la percepción y conciencia plácida de un cuerpo vivo. La conjunción de ambos rostros apunta a la indefinición corporal que fascinaba a Bataille, a esa frontera no completamente marcada entre vida y muerte, a la ausencia de una barrera, de un marcador diferencial que nos permita separarlas. Son rostros que apuntan a una zona indeterminada en la que los límites de lo animado y lo inerte se contaminan. En síntesis, estos dos rostros marcan un pequeña franja de indefinición paradigmática de lo *ominoso* (*Unheimlich*): del estado al que nos lleva la profunda desazón al sentirnos asaltados por la duda sobre si un objeto aparentemente animado está realmente vivo, o por el contrario, si un objeto aparentemente carente de vida puede estar en efecto animado (indefinición a la que también apuntaba al inicio del ensayo).

A través de la imagen del cadáver sexualizado de Legarreta se contraponen la construcción simbólica de la necrofilia y la articulación idealizada de la unión entre amor y muerte. Esta contraposición llega a nosotros *inmortalizada*, esto es, congelada en un gesto estereotípico como objeto de contemplación. La fotografía del cadáver de Legarreta alude al *shock* producido por la paradójica presentación simultánea de belleza y horror. En esta aparente contradicción descansa la economía visual de esta fotografía y mediante ella se apunta a un tipo de dinámica representacional que involucra necesariamente una reflexión sobre los procesos de producción y circulación del evento fotográfico. La fotografía del cadáver de Legarreta cuestiona el acto mismo de observación, convirtiéndose en un comentario sobre la propia mirada, sobre el morbo de la contemplación y sobre el disfrute del objeto fotográfico. Esta dinámica en la que el acto de observación implica una pregunta por la mirada, involucra, desde luego, un cuestionamiento de la concepción de representación, y por ende, de la relación moderna entre producción y recepción.

Obras citadas

- Baer, Ulrich. *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*. Cambridge: MIT P, 2002. Impreso.
- Bataille, Georges. *L'Erotisme*. Paris: Les Editions de Minuit, 1957. Impreso.
- Bataille, Georges. *The accursed share: An essay on general economy*.
Trans. R Hurley. New York: Zone, 1988. Impreso.
- Bataille, Georges. *Visions of Excess: Selected Writings, 1927-1939*. Ed.
Allan Stoekl. Minneapolis: U of Minnesota P, 1985. Impreso.
- Bronfen, Elisabeth. *Over Her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*.
Manchester: Manchester UP; New York: Routledge, 1992. Impreso.
- Cadava, Eduardo. *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Trad. Paola
Cortes-Rocca. Santiago de Chile: Editorial Palinodia, 2006. Impreso.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. París: Gallimard, 2008. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad.
Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997. Impreso.
- Dyer, Geoff, Nestor García Canclini y Gabriel Kuri, eds. *Enrique
Metinides*. London: Ridinghouse, 2003. Impreso.
- Foltyn, Jacque Lynn. "Dead Famous and Dead Sexy: Popular Culture, Forensics,
and the Rise of the Corpse". *Mortality* 13.2 (2008): 153-173. Impreso.
- Gorer, Geoffrey. "The Pornography of Death". *Encounter* 5 (1955): 49-52. Impreso.
- Inglis, Fred. *A Short History of Celebrity*. Princeton: Princeton UP, 2010. Impreso.
- Jameson, Frederic. *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990. Impreso.
- Kracauer, Siegfried. "Photography". Trans. Thomas Y. Levin.
Critical Inquire 19 (1993): 421-434. Impreso.
- Lomnitz, Claudio. *Death and the Idea of Mexico*. New York: Zone Books, 2008. Impreso.
- Metinides Enrique. *101 Tragedies of Enrique Metinides*. Ed.
Trisha Ziff. London: Aperture, 2012. Impreso.
- Metinides, Enrique. *El teatro de los hechos*. México: Comité Editorial del
Gobierno del Distrito Federal - Ortega y Ortiz, 2000. Impreso.
- Metinides, Enrique. "Lujos de Sangre: La fotografía de Enrique Metinides
en el MUCA. Entrevista con Juan Carlos Bautista". *Los universitarios*.
Nueva época. n.p. n.d. Web. 9 de septiembre de 2010.
- Metinides, Enrique. "Metinides un testigo voraz de la desgracia.
Entrevista con Elizabeth Treviño". *Milenio Online*. 16 de
noviembre de 2008. Web. 7 de septiembre de 2010.
- Metinides, Enrique. "Mexico's City Weegee. Entrevista con Bernardo Loyola en
noviembre 17 del 2007". *Arts Talk*. VBS.TV. Web. 9 de septiembre de 2010.

- Mraz, John. *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke UP, 2009. Impreso.
- Monsiváis, Carlos. *Cultura popular mexicana*. México: CNCA, 1995. Impreso.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16.3 (1975): 6-18. Impreso.
- Nouzeilles, Gabriela. "The Archival Paradox". *The Itinerant Languages of Photography*. Eds. Eduardo Cadava y Gabriela Nouzeilles. Princeton: Princeton University Art Museum, 2013. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959. Impreso.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 1973. Impreso.
- Teresa de Jesús. *El libro de la vida. Obras completas de Santa Teresa de Jesús*. Tomo I. Ed. Silverio de Santa Teresa. Burgos: El monte Carmelo, 1915. Impreso.
- Webster Goodwin, Sarah y Elisabeth Bronfen, eds. *Death and Representation*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1993. Impreso.