

COMERCIALIZANDO LA VIOLENCIA: LA ESTÉTICA DE WEEGEE

Iñigo Sarriugarte Gómez

Universidad del País Vasco

1-Breve relato biográfico:

Arthur Fellig (1899-1968), más conocido por el seudónimo de Weegee, fue un inmigrante ucraniano que llegó a ser uno de los fotógrafos norteamericanos más famosos. Nace en el pueblo ucraniano de Zlothev (anteriormente perteneciente a Austria). Cuando Weegee tenía diez años, la familia emigra a los Estados Unidos y se instala en los ghettos de inmigrantes del Lower East Side de Nueva York. Su verdadero nombre, Usher Fellig, sería cambiado en el papeleo burocrático por un funcionario de inmigraciones, siendo a partir de ahí cuando comienza a utilizar el nombre de Arthur.

En 1913, adquiere su primer trabajo como fotógrafo del ferrotipo¹, para posteriormente convertirse en ayudante de un fotógrafo comercial. Tras varios años de tedioso y monótono trabajo, finalmente decide lanzarse a la calle y empezar como fotógrafo de retratos callejeros, captando especialmente a la gente de Lower East Side. No obstante, el año 1917 supone para Weegee la desagradable experiencia de vivir como un vagabundo en diferentes parques públicos, llegando a sobrevivir gracias a varias instituciones caritativas. Durante estos años, también realiza todo tipo de trabajos, como ayudante de camarero, fregaplatos, peón y elaborador de galletas, entre otros. En cualquier caso, su auténtico objetivo y deseo siempre había sido trabajar dentro de un estudio fotográfico.

1) Técnica muy popular en aquellos años por su bajo precio. Además, producía resultados similares al daguerrotipo, aunque de menor calidad.

Su estilo se fue perfilando en 1921 al trabajar como asistente de laboratorio en *The New York Times* y en su agencia *Wide World Photos*, para más adelante colaborar con *Acme Newspictures*, una agencia proveedora de fotografías para un buen número de periódicos y tabloides neoyorquinos, momento en el que compra su cámara Speed Graphic 4 x 5 con flash, dando el paso definitivo de copiadador a reportero de sucesos nocturnos.

Debido a la falta de reconocimiento de su trabajo, lo que le impedía poner su nombre en las fotografías, se convierte en un freelance a finales de 1935, lo que más tarde le permitirá publicar directamente en medios tan conocidos como *Herald Tribune*, *World Telegram*, *Daily News*, *Post*, *Journal-American* y *Sun*, entre otros. A partir de este momento, se produce el periodo más productivo de Weegee, que durará hasta 1946. Por ejemplo, en el año 1940, logra una posición nada desdeñable en el periódico *PM Daily* al crear foto-historias de su propia elección. En este sentido, Weegee se embarca en una línea de fotografía de prensa, que ya anteriormente había sido editada en el libro *The Breathless Moment* en 1935.

Se le conocía por el apodo de Weegee, dándose dos versiones sobre el origen del seudónimo. Según David Hopkins: “el nombre de Weegee es un invento. Las historias difieren, pero se deriva o bien de su trabajo como ‘squeegee boy’ en el cuarto oscuro del New York Times a principios de los años veinte (los squeegees – enjugadores de goma – se utilizaban para retirar el exceso de agua de las impresiones fotográficas antes de ponerlas a secar), o por la tabla de Quija tan de moda en esa época, pues se suponía que Weegee poseía poderes de adivinación ocultos. A este respecto la fama adquirida por Weegee como fotógrafo tenía más que ver con su instinto callejero y un oportunismo propio de un embustero: no había nada particularmente místico u oculto involucrado.”²

Este fotógrafo tenía la capacidad de llegar al crimen incluso antes de que se materializase y lógicamente mucho antes que la policía. Realmente, no es que tuviera ningún extraño don, simplemente parece ser que tenía numerosos contactos con el mundo del hampa, lo que le hacía conseguir información de primera mano sobre ajustes de cuentas e intimidaciones violentas.

Su capacidad por retratar la imagen más sórdida, peligrosa y violenta de Nueva York le canjeó la confianza de varios medios periodísticos por su obra, la cual era trabajada como verdaderas piezas artísticas. Lógicamente, aunque estemos tratando de un género documental y periodístico, Weegee recreaba sus instantáneas bajo una intencionada dosis de búsqueda estética.

Hastiado de esta visión tan pesimista y depresiva de la metrópolis, decidió abandonar en 1946 el género periodístico de corte violento para realizar varios papeles secundarios en el cine, interpretando a un taxista, un borracho, un mendigo o un fotógrafo. De 1946 a principios de los años 60, su actividad siempre estuvo relacionada con el cine de una manera u otra. Por ejemplo, en 1958, fue asesor de efectos especiales y fotógrafo acreditado para Stanley Kubrick en la película *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*.

Por otra parte, realiza en 1948 un cortometraje experimental (20 minutos) en blanco y negro en 16mm titulado *Weegee's New York*. Dos años más tarde, realiza su segundo corto experimental de 5 minutos, titulado *Cocktail Party*, sin sonido y en blanco y negro. Habrá que esperar hasta 1965 para que realice el siguiente cortometraje con el título *The idiot Box*, de 16 mm, con 5 minutos de duración, sonora y en blanco y negro.

En 1952, regresa a Nueva York, año en el que comienza a realizar retratos distorsionados de famosos y figuras políticas, a las que denomina “caricaturas”, caso de los retratos de Marilyn Monroe y Jerry Lewis, entre otros. Un año más tarde, se edita *Naked Hollywood*³ por Weegee y Mel Harris, siendo el primer libro donde son publicadas sus distorsiones, que posteriormente volverán a aparecer en *Vogue* en el ejemplar de julio de 1955. No obstante, estas instantáneas relacionadas con las estrellas de cine no supusieron ningún éxito comercial, lo que le empujó a regresar a Nueva York, para dedicarse a exponer sus viejas imágenes

2) HOPKINS, David: “Crímenes y desastres: Weegee y Warhol”, *Exit: Imagen y Cultura*, 1 (2001), p. 50.

3) Publicado en New York, Pellegrini and Cudahy.

de los años 30 y 40 y a revelar sus secretos. Igualmente, en los años 50 y 60, desarrolla otros experimentos fotográficos, poniendo frente a la cámara todo tipo de lentes, como si fueran caleidoscopios

En sus diferentes viajes por Europa, también se adentró en el género del desnudo. Especialmente, destacan sus conferencias realizadas en la URSS en paralelo a varias muestras expositivas. Durante estas mismas décadas, publicó varios libros sobre cuestiones técnicas para la elaboración de fotografía creativa, como *Weegee's Creative Camera*. Más adelante, en 1961, aparece su autobiografía *Weegee by Weegee*⁴.

Al principio, los museos no mostraron un interés excesivo por su obra, a excepción del MOMA, donde Beaumont Newhall y Alfred Steichen le incluyeron en dos exposiciones colectivas: *Action Photography* y *50 Photographs by 50 Photographers*. En cambio, hoy, está presente en infinidad de museos y colecciones. Anteriormente, en 1943, también el Museum of Modern Art había incluido numerosas fotografías de Weegee en una muestra expositiva. Tampoco, debemos olvidar que asumió tareas editoriales y publicitarias para *Life* y *Vogue*, entre otras.

2-Referentes y enlaces artísticos:

El trabajo de Weegee entraría dentro del género del fotoperiodismo, siendo elaborado bajo los preceptos de la inmediatez, auténtica herramienta de su estética personal. Su objetivo es ahondar en el efectismo visual, que propiamente requerían los diarios que le compraban las fotos. Se trata de un poeta del drama y la violencia urbana de la gran metrópolis. Para ello, realiza una foto verité, en claro paralelismo con la esencia del neorrealismo italiano. De hecho, este movimiento cinematográfico, surgido en la segunda posguerra mundial en Italia, se caracteriza por la plasmación de los sectores más desfavorecidos de la sociedad, ahondando especialmente en rodajes exteriores. En definitiva, las diferentes piezas cinematográficas reflejaban la situación económica y moral de Italia en la posguerra, reflexionando sobre ciertas condiciones negativas de la vida, como la frustración, la pobreza y la desesperación. Al igual que Weegee, el neorrealismo italiano pretendía mostrar la realidad tal como era, fomentando la idea de un cine con orientación social que representaba la depresión de una guerra.

Un antecedente de su trabajo lo encontramos con Jacob August Riis (1849-1914), periodista de origen danés, que retrató sucesos para la prensa neoyorquina entre 1877 y 1888, denunciando la degradación de los barrios marginales y las condiciones de trabajo de los habitantes. Ejecutaba fotografías con cámara oculta, utilizando el flash de magnesio. Finalmente, en 1890 lograría publicar su trabajo con el título *Cómo vive la otra mitad del mundo*, con la presentación de trabajos que perfectamente podían conectar con el cine negro, la literatura pulp⁵ y las corrientes documentales de la fotografía urbana. Una característica que perfectamente se podría extrapolar a la obra de Weegee sería, de acuerdo a Kerry William Purcell, su paralelismo con “las películas sobre crímenes y gangsters de los años 40 (conocidos colectivamente como *film noir*), las fotografías de Weegee muestran el otro lado de la vida de la ciudad. Vagabundeando por las calles de Manhattan, destapa un mundo en ocaso, uno ordinariamente oculto desde la vida diaria de los habitantes de la ciudad.”⁶ En esta

4) Publicado en New York, Ziff-Davis.

5) Conocido también con el término de “pulp fiction”, se trata de una literatura que aparece en el mercado desde los años veinte mediante revistas impresas sobre papel de pulpa, lo que resultaba su edición muy económica. Son novelas y relatos escritos por narradores sin demasiado renombre literario, que solían usar de manera muy escasa los adjetivos y los adverbios, ya que, en su opinión, estos además de hacer perder demasiado tiempo a las historias, contribuían a favorecer la divagación del lenguaje. Destacan nombres como Dashiell Hammet, Raoul Whitfield, Paul Cain o William Riley Burnett, entre otros. Estos autores intentaron documentar la realidad social de las ciudades, añadiendo historias policíacas donde la intriga pasaba a un segundo plano. Llegaron a convertirse más en periodistas que en escritores, describiendo mediante sus escritos, los cambios sociales que fueron teniendo lugar en las ciudades norteamericanas a lo largo del siglo XX, haciendo un peculiar hincapié en el crimen organizado.

6) WILLIAM PURCELL, Kerry: *Weegee*, New York, Phaidon, 2004, introduction.

misma línea, el autor vuelve a señalar que “el tono luminoso de los films sobre el crimen y los gangsters como “Double Indemmyty” (1944), “Morder My Sweet” (1945) y “Kiss of Death” (1947), estaba influenciado claramente por las cualidades estilísticas de la fotografía de Weegee.”⁷

Su marca se muestra puramente personal ante lo que estaban haciendo fotorreporteros de reconocido prestigio que vendían sus instantáneas a reconocidas revistas, de hecho, no se alinea con el estilo comprometido de Eugene Smith, ni con los que representan la fotografía optimista de interés humano, caso de Doisneau, Ronis y Bresson. Como bien afirma André Laude: “Nadie pensaría mencionarlo en una historia de la fotografía entre una Diane Arbus y un Manuel Álvarez Bravo. Pero, es único y con sus cartas, amañadas del poker, sobre la mesa ha sido un auténtico, importante y genial fotógrafo. Ha trascendido el espectáculo del horror y de la violencia, siendo una cuestión de ojo, sin duda, pero también ha sido una cuestión de la calidad intrínseca del hombre, de su angustia, de su confrontación en una América proteínica, compleja, febril, con el ganster sin escrúpulos que se enfrenta al entusiasta predicador, la puta de uñas rojas, el banquero corrompido y el idealista confuso.”⁸

Weegee intenta mostrarse neutral y representar la realidad tal y como es, sin ninguna posición o compromiso partidista, muy alejado de lo que por aquellos años estaban haciendo los fotógrafos del *Farm Security Administration* (Dorothea Lange, Walker Evans, Russell Lee, Ben Shahn, Richard Saunders, etc.), quienes en general dignificaban la esencia humana, con una clara orientación moral. Su trabajo marca un giro radical respecto a la estética socialmente comprometida de los fotógrafos de la Depresión del tipo de Walker Evans o Dorothea Lange, quienes enfatizaban el ethos del testimonio social objetivo, a favor de una inmersión en lo social y lo moral.

Destaca su relación con la Photo-League, “dedicada a la documentación de los barrios populares y a surtir de imágenes a la prensa progresista, a finales de los años 40 la Photo-League amplió sus objetivos estéticos y temáticos, y dio entrada a muchos fotógrafos que no se dedicaban a la fotografía documental. Quizás Weegee empezó a conocer los trabajos de sus compañeros de asociación, como Dorothea Lange y Morris Engel.”⁹ Igualmente, como comenta David Hopkins, “a finales de los treinta y principios de los cuarenta Weegee tuvo algún contacto con la Liga Fotográfica de Nueva York de orientación izquierdista; a través de ella se hizo consciente del creciente deseo de historizar e institucionalizar ciertas formas de fotografía ‘documental’ como obra de arte.”¹⁰ Allí mismo organizó su primera muestra en 1941, titulada *Murder is my Business*, año en el que comienza a experimentar con una cámara cinematográfica de 16 mm.

Esta forma de vida y todas sus experiencias, aventuras y peligros vividos solían ser compartidos con otros famosos fotógrafos norteamericanos, como Lisette Model, Lewis Hine y Berenice Abbott, quienes se reunían en la sede de la Photo League. Por entonces, solían mostrar los trabajos de Sid Grossman y Walter Rosenblum, dedicados todos ellos a retratar a gente de lo más corriente de Nueva York. Esta asociación rompió con los elitistas y esteticistas cámaras-club, tan de moda en aquella época. Allí, se reunían fotógrafos y cineastas liberales con inquietudes sociales, lo que les llevaría a ser perseguidos durante la “Caza de Brujas” del senador McCarthy y clausurada definitivamente en 1951.

Aunque resulta difícil encorsetarlo y relacionarlo con otros fotógrafos, se encontraría más cercano a la manera de trabajar de Lewis Hine y Jacob Riis. No obstante, la diferencia diametral entre estos tres, es que Weegee golpea con su cámara, buscando el máximo exponente expresivo y dramático, mientras que Hine y Riis mantenían unos posicionamientos más estáticos y documentales. Con Weegee, no hay duda de que el fotógrafo se encuentra en el ojo del huracán, en el centro del peligro, siendo incluso testigo en primera línea del acto delictivo. Su galería de los horrores diarios con víctimas ensangrentadas, edificios en llamas, borrachos desahuciados, niños hacinados en un tugurio, el enano grotesco del Bowery en calzon-

7) Idem, p. 26.

8) LAURE, André: Weegee, Paris, Centre National de la Photographie, 1985, introduction.

9) CORIA, Javier: “Weegee”, CLIO, 21 (2003), p. 40.

10) HOPKINS, David: “Crímenes y desastres: Weegee y Warhol”, Exit: Imagen y Cultura, 1 (2001), p. 52.

cillos serían algunos de los prototipos que posteriormente Diane Arbus lanzaría en su trabajo. Para André Laure, “El arte, puesto que existe, de Weegee reside en una recogida de datos de la verdad, captada en el seno de la inmediatez real y divisada bajo los aspectos más dramáticos. Weegee es contemporáneo a la gran explosión de la prensa escrita, la televisión y los networks, que todavía tienen que asegurarse su potente reino, así como a la explosión de la imagen que recoge cada vez más un mundo más curioso, solicitado por la actualidad internacional – que se incrementa a partir de los 30 – como por diversos hechos.

La anti-intelectualidad de Weegee es una especie de travestismo de su arte verdadero. Esto significa que Weegee está biológicamente a la última en lo que respecta a la vida inmediata, siendo preferida esta ante cualquier construcción preconcebida de un tipo clásicamente artístico. Weegee no teoriza nunca sobre lo que ve y fotografía. El simplemente lo muestra y ese es su gran capital. En este sentido, su realismo polar es tan importante como el surrealismo de un Man Ray o de un Álvarez Bravo. El hace trabajar nuestros imaginarios y nos hace regresar a los fantasmas y a los mitos olvidados bajo el esmalte de las honradas civilizaciones.”¹¹

Cuando Andy Warhol decora la fachada del New York State Pavillion en la Feria Mundial de 1964, celebrada en Flushing Meadow, Nueva York, con unas imágenes serigrafiadas de algunos criminales buscados por la policía de la ciudad, está recreando y recogiendo el patrón de Weegee, recordando una parte esencial y habitual de la sociedad norteamericana. El panel titulado *Los trece hombres más buscados* tuvo que ser retirado por los organizadores al considerarlo inapropiado para tal lugar y tal evento. Cuando Warhol se acerca a la moda de los parámetros fisiognómicos para detectar y estudiar a los criminales, que se remonta al siglo XIX con la ciencia frenológica y las teorías de Francis Galton y Alfonso Bertillon, realmente no es más que un guiño a la cartografía criminal recreada por Weegee.

3-Técnica fotográfica:

Como bien plantea Kerry William Purcell “en los primeros años del periodismo fotográfico, la tarea esencial del fotógrafo era ilustrar el texto; hacer literal las palabras del periodista. Durante los años 30 este equilibrio comienza a romperse: el fotógrafo comenzó a dictar los parámetros de una historia y a determinar la respuesta del escritor respecto a un evento.”¹² Y es aquí donde entra Weegee, quien aprende la técnica fotográfica como oficio, sin conocer la obra de los grandes nombres de la fotografía del momento. De hecho, comenzó como ayudante de laboratorio, para posteriormente tomar fotos en la calle para los periódicos. Primero a través de agencias y finalmente como freelance, hartado de que su nombre no apareciese en las fotos publicadas.

La mayoría de sus fotografías fueron tomadas con un equipo básico de fotógrafo de prensa y los métodos propios de aquellos años. Ante todo, tiene que trabajar rápido, por lo que siempre lleva su equipo preparado. Especialmente, trabaja con una cámara de 4×5 Speed Graphic, velocidad 1/200, diafragma f/8 o f/16 de apertura y punto de enfoque a tres metros. Las técnicas fotográficas estaban estandarizadas de modo que podía asegurar el máximo contraste tonal, para posteriormente mantener una fácil legibilidad en la página impresa y, de esta manera, facilitar la rapidez de reacción frente al tema. La lente colocada a unos pocos metros de la escena tenía poco tiempo para concentrarse en los detalles y las sutilezas de la composición. Pero, en general, siempre buscaba detalles eficaces.

Aunque no había tenido una preparación especial y académica al respecto, su calidad de autodidacta le permitió trabajar con una excelente calidad técnica. Sus instantáneas resultan únicas e impactantes, además de ser técnicamente perfectas. Su trabajo conlleva una forzada capacidad de preciosismo y necesaria calidad visual. Pero a la vez, buscaba la imagen más estética dentro de la propia crudeza del tema.

11) LAURE, André: Weegee, Paris, Centre National de la Photographie, 1985, introduction.

12) WILLIAM PURCELL, Ferry: Weegee, New York, Phaidon, 2004, introduction.

El hecho de ser un fotógrafo freelance de sucesos le obliga a realizar instantáneas impactantes, con el propósito de que fueran elegidas por su atracción visual en un medio escrito, parándose el lector en esa página, gracias al impacto de la imagen. Realiza imágenes que no requieren de una gran explicación, ya que hablan por sí solas, escenas dramáticas y violentas, que acontecen en nuestra vida diaria. Su impacto se vuelca hacia el entramado psicológico y emocional del espectador. En definitiva, imágenes que muestran un recorrido por una galería marcada por el crimen y la violencia existente en una sociedad industrial y desarrollada.

Al ser principalmente un trabajo nocturno, emplea el flash. Desde siempre se había sentido enormemente atraído por la iluminación artificial, lo que generaba una sensación fría y dura. El efecto dramático se agudizaba mediante el uso de esta iluminación artificial, definido por el mismo autor como la “luz de Rembrandt”¹³, pero a diferencia de la luz pictórica que moldea las formas, el impacto del flash eliminaba la textura y aplanaba los rostros. De acuerdo a David Hopkins “el crimen inunda muchas veces las imágenes de Weegee, pero la utilización que hace del flash las vuelve sorprendentemente mudas. A veces poseen los agudos contrastes tonales de las imágenes de las primeras películas expresionistas, y varios comentaristas han notado sus afinidades con las imágenes de obras maestras del ‘film noir’ como *The Big Sleep* de Howard Hawks.”¹⁴

Por aquellos años, los periódicos reproducían los tonos medios con muchos problemas, así que el flash, a modo de fuente de luz principal y de manera frontal, resultaba lo más idóneo, ya que aumentaba el contraste y reducía la gama tonal. Por otro lado, cuando fotografiaba a parejas amorosas en la oscuridad y a miembros de la alta sociedad empleaba la luz infrarroja, no percatándose sus modelos que iban ser parte de un documento fotográfico.

El uso del flash también fue utilizado por Jacob Riis, un fotógrafo que se acercaba a su forma de trabajar, iluminando escenas que de otra manera se escaparían al ojo público. De acuerdo a Paul Strand, “Weegee tiene un modo de mirar violento, abrupto y con un sentido infalible para el momento de máxima tensión. La crudeza de la luz del flash tiende a intensificar esta cualidad explosiva. También él, como Bresson, tiene un sentido muy agudo para lo macabro, a lo que añade una clara conciencia de aquellos elementos del entorno y de la situación que con frecuencia hacen aparecer a la gente de manera grotesca, y la deforman.”¹⁵

Otro de los pilares fundamentales para comprender su técnica es la predilección por todo tipo de encuadres y composiciones espontáneas. Posteriormente, en el laboratorio, solía recortar aquellos elementos superficiales que no aportaban ningún valor documental o estético a la fotografía. Todos estos pasos técnicos se orientaban en conseguir la máxima impresión psicológica en el espectador, además todo esto estaba pensado para ser reproducido en diarios caracterizados por unos métodos de impresión sin la calidad necesaria para reproducir graduaciones tonales de grises.

Por último, cabría reseñar los métodos empleados para recrear imágenes distorsionadas, las cuales fueron elaboradas en su última etapa como fotógrafo. Ante todo, mantenía un profundo conocimiento y dilatada experiencia en el cuarto oscuro lo que le permitió elaborar diferentes métodos. Generalmente, abordó tres tipos de caminos técnicos. El primero de estos se basaba en poner toda clase de elementos realizados con plástico y vidrio sobre los papeles que se usaban en el cuarto oscuro. El segundo era hervir en agua los negativos o ponerlos al fuego y después imprimirlos inmediatamente. El último era adaptar varios tipos de caleidoscopios frente a los lentes (tanto en las cámaras de fotografía como de cine) o quitar las lentes completamente de las cámaras y adaptar todo tipo de plásticos y cristales.

13) También, bajo un evidente narcisismo artístico, solía firmar sus imágenes como “Weegee el famoso”. Para más información, remitirse a www.usuarios.lycos.es/luniorni/newpage9.html

14) HOPKINS, David: “Crímenes y desastres: Weegee y Warhol”, *Exit: Imagen y Cultura*, 1 (2001), p. 54.

15) STRAND, Paul: “El fotoperiodismo de Weegee, un medio de expresión creativo”, *Nueva Revista*, 97 (2005), p. 139.

3-Metodología fotográfica:

Todo queda extrapolado por esta orientación efectista, alejándose de elaboradas composiciones, pero con texturas e interesantes rasgos tonales. A Weegee le caracteriza su instinto callejero y un oportunismo propio de un fotógrafo que hacía todo lo posible por conseguir la mejor imagen vendible. Para David Hopkins, “la propia posición de Weegee frente a todo esto aparece dispersa en la medida en que alterna entre la proyección, la identificación y la cosificación de sus sujetos. El voyeurismo es desde luego intrínseco a cualquier comprensión de Weegee, tanto personal como fotográficamente (la precondition de intrusión de la visión fotográfica nunca ha sido más potentemente articulada fuera de aquella famosa fotografía blanca de una mujer ciega hecha por Paul Strand). A veces su voyeurismo es el del opresor. Se vuelve un fisgón abierto: hacia la gente abrumada por la pena frente a la pérdida de familiares o enseres de un incendio, o hacia las actividades de los amantes en un cine, quienes, irónicamente, se encuentran rodeados de gente con gafas de 3D.”¹⁶

Weegee recorría cada noche las calles de Nueva York en un destartado Chevy coupé, que había comprado en 1938, de color marrón y equipado con una radio de la policía, lo que le permitía enterarse de cualquier accidente, incendio y asesinato.

Su campo de trabajo no sólo era la calle, sino también los cuarteles y comisarías de policía de Manhattan con el objetivo de recabar información de primera mano, mediante los numerosos teletipos que llegaban a estos lugares. Lograba esta información gracias a sus buenas relaciones con los mandos policiales e incluso, aunque no esté probado, se habla del uso de sobornos por parte del fotógrafo a varios funcionarios.

Estos teletipos, que se recibían en las comisarías de Manhattan, recogían desde denuncias de vovyers, robos a tiendas, incendios, accidentes de coche, problemas con alcohólicos, peleas callejeras, suicidios y asesinatos. Siempre el trabajo se desarrollaba durante la noche, pocas veces trabajaba a la luz del día. Aproximadamente, solía recoger unos cinco casos por noche, ganando hasta 100 dólares por semana, siendo una cantidad nada despreciable en los años más duros de la depresión económica.

De acuerdo a Weegee: “De la medianoche a la una escuchaba las llamadas a las emisoras sobre los mirones que espiaban los dormitorios de las enfermeras desde los techos y las escaleras de incendios. Los polis se reían de esas llamadas, dejaban que los chicos se divirtieran. De dos a tres, accidentes de tráfico e incendios..., coberturas de rutina que los policías sabían manejar desde que eran novatos en la Academia. A las cuatro las cosas se animaban. A esa hora los bares cerraban y los chicos ya se habían ablandado con el alcohol. El barman gritaba “Estamos cerrando!” pero los clientes se negaban a marchar... ¿para qué regresar a casa con sus fastidiosas esposas?. Los chicos de azul los escoltaban hasta afuera, y luego se bebían ellos unos tragos rápidos en las oscuras habitaciones traseras. Luego, de cuatro a cinco, comenzaban a entrar las llamadas por robos y tiendas con los cristales rotos.”¹⁷

Estas imágenes que eran fotografiadas por Weegee fueron posteriormente vendidas a los periódicos desde 1930 hasta 1946, en lo que supuso una auténtica galería de violencia urbana y callejera en la metrópolis de Nueva York. Si algo unía a las instantáneas era el hilo conductor de la violencia en todas sus facetas, desde maltratos domésticos, ajustes de cuentas entre gangsters, peleas callejeras y accidentes de coche. Ya en 1937 tenía un notable prestigio y éxito comercial con sus instantáneas, que eran publicadas en las revistas *Life* y *Popular Photography*. Especialmente, destacan las siguientes escenas violentas: “Corpse with Revolver” (7 de agosto de 1936), “Victim of Auto Accident” (29 de octubre de 1939), “On the Spot” (1940), “Dead on Arrival” (1941), “Car Crash” (13 de julio de 1941), “Helping the Wounded” (30 de julio de 1941), “Gunman Killed by Off-Duty Cop” (3 de febrero de 1942), “Joy of Living” (17 de abril de 1942).

Posteriormente, gracias a estas buenas relaciones con la policía metropolitana, se le permitió instalar en 1938 en su Chevy una radio de onda corta, convirtiéndose en el primer fotógrafo en conseguir ese

16) HOPKINS, David: “Crímenes y desastres: Weegee y Warhol”, *Exit: Imagen y Cultura*, 1 (2001), p. 55.

17) WEEGEE: *Weegee by Weegee: An Autobiography*, New York, Ziff-Davis Publishing Company, 1961. Extraído en H.FELLING, Arthur: “Delitos y faltas”, *Exit: imagen y cultura*, 1 (2001), p. 80.

beneplácito claramente prohibido para los civiles. Según Weegee, “Ya no tenía que quedarme pegado a la máquina de teletipos en el cuartel de policía. Ya no tenía que esperar a que el crimen viniera a mí, yo podía ir tras él. La radio de policía era mi salvavidas. Mi cámara... mi amor y mi vida... era mi lámpara de Aladino.”¹⁸

El mito Weegee creció gracias a su relación con la policía de Nueva York, de hecho, durante unos años vivió en un apartamento de un solo cuarto, muy cerca del cuartel central de la policía en el que los periodistas se congregaban esperando a que surgiera alguna historia. Posteriormente, esta conexión directa con cualquier noticia de interés le exigió vivir prácticamente en su coche, siendo incluso su coche un auténtico almacén fotográfico, donde se guardaba todo el material necesario para largas jornadas de trabajo, desde una cámara y bombillas de magnesio hasta comida. Tal y como lo relata el propio Weegee: “Mi coche se convirtió en mi casa. Tenía dos plazas con un maletero extra grande. Ahí guardaba de todo: una cámara extra, cajas de flashes, portanegativos cargados, una máquina de escribir, botas de bombero, cajas de puros, salami, película infrarroja para fotografiar en la oscuridad, uniformes, disfraces, un cambio de ropa interior y zapatos y calcetines extra.”¹⁹

El paso del teletipo de comisaría a una radio sintonizada con la policía le permitió acudir a los lugares de los hechos, incluso antes que la propia policía. También, en algunas ocasiones, solía revelar y copiar los negativos en el lugar del crimen. Pero, esta costumbre de trabajar bajo condiciones precarias y utilizar el maletero del coche como laboratorio improvisado, con el propósito de ser el primero en llevar la imagen al medio de comunicación, ha generado que sus negativos se conserven bastante mal, con numerosos problemas de manchas por un procesado deficiente.

Como bien afirma el fotógrafo: “Comenzaba mi tourné a media noche. Primero, revisaba el teletipo de la policía para enterarme de lo que había estado pasando. Luego, al coche. Encendía la radio de policía, luego la radio del auto que sintonizaba en las emisoras de música clásica. La vida era como un programa, trágico pero a tiempo, con algunos respiros cómicos intercalados entre los crímenes.”²⁰ Su horario de trabajo duraba hasta las cinco de la mañana, de hecho, “Weegee conocía tan bien la noche neoyorquina que llegó a predecir y clasificar los diferentes tipos de accidentes y hechos violentos según la hora a la que ocurrían. Este era su peculiar horario:

- 0.00 a 1.00 horas: Mirones y exhibicionistas.
- 1.00 a 2.00 horas: Asaltos a las tiendas.
- 2.00 a 3.00: Incendios y accidentes de coches.
- 4.00 horas: Broncas por exceso de alcohol.
- 4.00 a 5.00 horas: Allanamientos de morada.
- 5.00 horas en adelante: Suicidios.”²¹

Igualmente, con el objetivo de incrementar las fuentes de información, recreó toda una red de contactos con bomberos, dueños de tabernas y cabarets, chóferes de ambulancias, que a cambio de unos dólares le comunicaban cualquier incidente de interés fotográfico.

Aunque este fue su leit motiv, especialmente desde 1934 hasta 1946, también abordó otros momentos propios de la vida cotidiana de los ciudadanos ricos y pobres de esta gran ciudad. Igualmente, se convierten en modelos inesperados los diferentes mirones que se arremolinan en torno a un cadáver. Esta participación resulta parte del espectáculo de la violencia, ya que la instantánea que recoge a la gente observando se muestra como un público ante un espectáculo. Es una visión real y hasta actual de nuestras sociedades, donde todo se puede convertir en un triste espectáculo. Por este motivo, son numerosas las imágenes recogidas, en donde Weegee ha girado su cámara y ha buscado un enfoque donde el público sea

18) Idem.

19) Idem.

20) Idem.

21) CORIA, Javier: “Weegee”, CLIO, 21 (2003), p. 42.

un agente participante. Se trataría de un voyeurismo callejero, quizás con mirones ya acostumbrados a este tipo de sucesos. Para Paul Strand, “¿Está allí simplemente para fotografiar el suceso? No, no es solamente eso; se trata de contar la historia de lo que está ocurriendo a través de las personas implicadas en el caso, sean los protagonistas o simplemente algunos testigos: Weegee los fotografía en el preciso instante en el que todo lo que están pensando y sintiendo se refleja con toda intensidad, como en un espejo, en sus rostros.”²²

En 1940, consigue un empleo como fotógrafo especial para el *PM Daily*, donde no sólo se le permitía poner su nombre en las fotografías, sino incluso añadir algún texto a la imagen o incluso el hecho de escribir la historia de esa fotografía. Weegee da una enorme importancia a la autoría de las imágenes, de hecho, sus instantáneas son mostradas como auténticas obras de arte, donde la firma del autor resulta esencial y fundamental. Hay una clara intencionalidad de llevar a la posteridad su nombre, de inmortalizar su firma, tal y como cualquier otro artista lo podía realizar con una obra de arte. No se trata realmente de una especie de narcisismo legal, sino que Weegee es consciente de que recrea una estética puramente personal, condicionada por el efecto dramático y su publicación en los grandes medios periodísticos, lo que también condicionaba notablemente cuestiones técnicas de las imágenes. Según Weegee “A los neoyorquinos les gusta su periódico del domingo.. Tiene que ir a por él temprano... compran dos. Uno del tamaño normal de todos los periódicos.. y también el tabloide ‘Mirror’... Para conocer todo sobre la sociedad de los cafés y los playboys de Broadway con sus glamourosas novias. Y entonces regresan a la habitación.. a leer y leer para alejar la soledad.”²³

Su vida y el album *The Naked City* serán los motores de inspiración del film dirigido por Howard Franklin: *El Ojo Público*, de 1992, protagonizada por Joe Pesci y donde se recrea su vida dentro de una historia ficticia. Igualmente, los guionistas de la serie televisiva *Expediente X* se inspiraron parcialmente en su vida para uno de sus capítulos titulado *Tithonus*, donde se habla de un reportero con capacidad para predecir la muerte y que como ocurre con el mito que da nombre al capítulo el protagonista está condenado a la vida eterna.

Su trabajo adquiere una proyección reconocida en los Estados Unidos a raíz de la publicación de su álbum *Naked City*²⁴ en 1945, lo que conllevó el interés tanto por museos como por particulares²⁵ por coleccionar su trabajo. Como afirma Paul Strand “tanto por su texto como por las fotografías, el libro de Weegee, *Naked City*, es un ejemplo de magnífico fotoperiodismo que ha trascendido su interés circunstancial. Después de haber visto este libro, es difícil que uno olvide algunas de las cosas que ha aprendido gracias a él: hondamente removido, desconcertado o incluso asustado puede quedar el lector, frente a la hiriente veracidad con que este hombre observa y habla de la realidad.”²⁶

En 1946, publica su Segundo libro *Weegee’s People*, en la misma editorial, año en el que realiza varias conferencias en *The New School for Social Research*, en Nueva York. También, durante ese año, vende los derechos de su primer libro a Mark Hellinger para la elaboración de un film en Hollywood y que se materializaría en 1948 en la película del mismo título, con la *Universal Pictures* y el título de una serie televisiva de dramas realistas y policiales. A su vuelta a New York, se lanza a producir otros dos libros *Naked Hollywood* (1953) y *Weegee by Weegee* (1961), un par de manuales con consejos fotográficos.

22) STRAND, Paul: “El fotoperiodismo de Weegee, un medio de expresión creativo”, Nueva Revista, 97 (2005), p. 135.

23) WEEGEE: *Naked City*, New York, DeCapo Press, 1973, p. 14.

24) Publicado en Nueva York: Duell, Sloan & Pearce; Essential Books.

25) Entre uno de sus fehacientes admiradores destaca el productor de *Expediente X* John Shiban, que en 1998 prestó una reciente compilación biográfica de Weegee a su amigo y compañero de trabajo, el productor co-ejecutivo Vince Gilligan.

26) STRAND, Paul: “El fotoperiodismo de Weegee, un medio de expresión creativo”, Nueva Revista, 97 (2005), p. 132.

5-Imágenes destacadas:



Charles Sodokoff and Arthur Webber Use Their Top Hats to Hide Their Faces (27 de enero de 1942)

En la fotografía, Charles Sodokoff, de 28 años, y Arthur Webber, de 32, esconden sus rostros con sus sombreros mientras son llevados al juzgado en un furgón policial. Ambos habían bebido en exceso en el *Astor Bar* durante la noche del sábado, lo que acabó con una agresión a un agente policial. Weegee afirmó lo siguiente: “cuando los criminales intentaban cubrirse los rostros era un reto para mí.”²⁷

Los sombreros recogen el punto principal de atracción del espectador al sustituir el rostro. La fotografía muestra un encuadre perfecto al situarse los detenidos al fondo, en lo que sería un espacio cúbico, con unas líneas de perspectiva hacia un punto de fuga. De hecho, no se produce ninguna sensación fuera del formato de la imagen, lo que no suele ser tan habitual en el marco fotográfico, ya que en este caso el espacio obtenido encorseta perfectamente a los dos modelos. Todo se sitúa preparado para dirigir la mirada hacia estos delincuentes, desde los bancos, hasta la rueda que se encuentra al fondo. Ambos mantienen posturas similares, lo que nos llevaría a una escena casi simétrica. Todo se mantiene bajo una notable proporción con una distribución de los pesos situados en el plano secundario. Esta instantánea marcada por su estatismo representa una situación original, nada preparada, ni calculada de antemano, lo que conlleva una gran dosis de efectismo visual. Este instante capturado genera la sensación de un espacio claustrofóbico, tal y como suele observarse en un furgón policial. Lógicamente, todas las imágenes de Weegee conllevan una historia consigo, una narratividad y secuencialidad de hechos y consecuencias. Para Kerry William Purcell, “la fuerza de esta fotografía reside en su pureza, simplicidad gráfica. A través de una combinación de la pared blanca del coche policial, la ropa oscura y las pálidas manos sujetando los sombreros, Weegee produce una imagen contundente sin ninguna pretensión o amaneramiento artístico.”²⁸



Harold Horn, Knocked Over Milk Wagon with Stolen Car (27 de junio de 1941)

27) WEEGEE: Weegee by Weegee, New York, DeCapo Press, 1975, p. 27.

28) WILLIAM PURCELL, Kerry: Weegee, New York, Phaidon, 2004, p. 23.

La escena parte de un suceso relacionado con un adolescente, que había robado un coche en un parking, que posteriormente choca contra un camión de la leche. Harold Horn, de 16 años, intentó pasar con el coche entre un camión de la leche y otro vehículo. Este primero quedó muy afectado y su conductor seriamente herido a la vez que el coche se empotra en un poste de la luz. Posteriormente, un detective captura al adolescente y le introduce dentro de un coche policial.

Estas instantáneas conllevan principalmente el efecto de la inmediatez, imágenes captadas con el acicate de la sorpresa, observándose el momento en el que el adolescente es introducido dentro del coche policial. El policía muestra un cuerpo volumétrico en comparación con el joven detenido, que parece retorcerse en un amasijo de músculos. Aunque no existe ningún tipo de desproporción, la toma ha recreado dos personajes que parecen asumir parcelas de desproporciones corporales. Dos cuerpos totalmente separados por su efecto de pose y volumetría, donde el agente se muestra en una actitud victoriosa y de absoluta seguridad, mientras que el delincuente aparece abatido y encogido tanto física como psicológicamente. Los viandantes que miran tras la ventanilla proporcionan notables dosis de realidad a la escena, así como inmediatez y profundo realismo social.

Se trata de un movimiento congelado, de un momento de profundo pathos paralizado por la cámara fotográfica. Al igual que en la anterior escena, la imagen ha sido obtenida de tal manera que gracias a las estructuras exteriores del coche la imagen queda perfectamente encuadrada y limitada, no produciéndose ninguna sensación de espacio fuera del formato de la imagen.

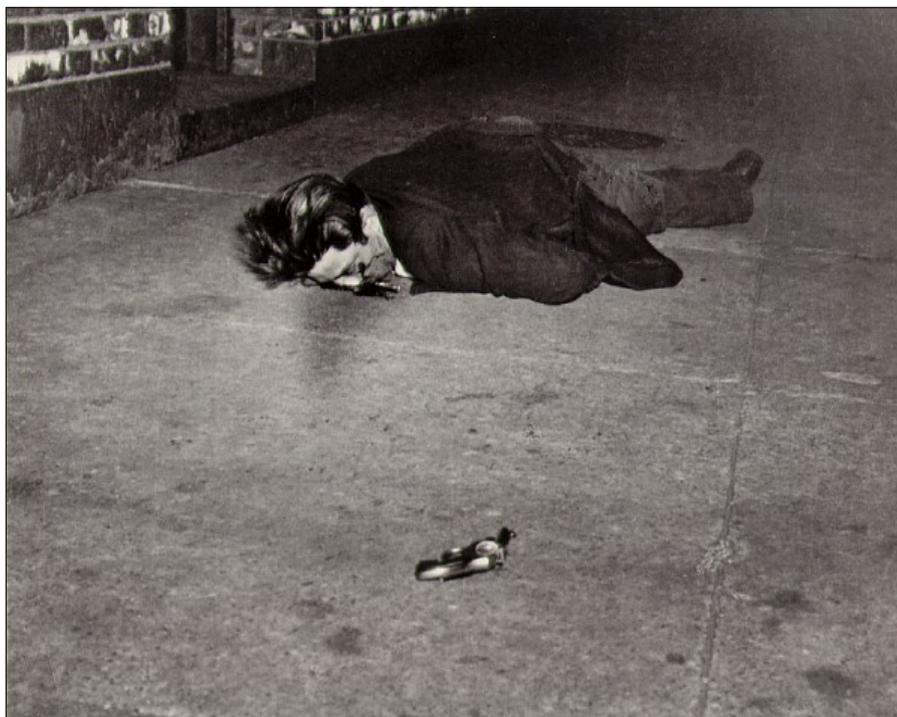


Joy of Living (17 de abril de 1942)

Un coche impacta en la 3ª Avenida con el resultado fatídico de un muerto y dos heridos. Bajo la marquesina que anuncia una película, yace un cuerpo cubierto con periódicos y los abrigos de la policía. La escena se presenta con un sinfín de personajes apelotonados ante el fallecido, tanto observadores anónimos como los policías, que flanquean el cuerpo en el suelo.

En el centro de todas las miradas, se encuentra el cadáver situado sobre la acera, generando una sensación de profundo interés en todos los congregados. Siempre Weegee consigue buscar una instantánea, con diferentes motivos que generan y promueven un comentario singular de la imagen.

Los policías, al poner una especie de manta sobre el cadáver, contribuyen a favorecer la sensación de un cuerpo totalmente destrozado por el accidente. Los periódicos situados sobre el cuerpo favorecen la idea de desmembración y ruptura de las diferentes secciones del cuerpo. Todo ello aureolado por el cartel de una película la *Alegría de vivir*, lo que genera una evidente ironía. De hecho, la vida es un profundo sarcasmo, caracterizada por situaciones y momentos totalmente antagónicos y contraproducentes. Weegee tiene la suerte de realizar esta instantánea, invitando al espectador a una serie reflexión sobre lo irónico que puede resultar la vida.



Murder in Hell's Kitchen (1940)

Las imágenes de personas abatidas en el suelo por ajustes de cuentas, robos, asaltos y todo tipo de actos delictivos son habituales en la galería visual de Weegee. En este caso, el único protagonista de la imagen es el cadáver, con el principal objeto que ha generado o promovido este acto delictivo: la pistola.

El cadáver se sitúa sobre una acera, que hace de gran soporte plano, donde aparece la forma corporal en una situación de escorzo, únicamente flanqueado por el bordillo de un edificio. Lógicamente, la imagen es captada desde la cabeza hacia los pies, enfocando la parte más vulnerable del cuerpo, como es la cabeza, que aparece ensangrentada en la parte facial, desde donde se derrama sangre al suelo. Curiosamente, la pistola mira al propio cadáver, fomentando el drama del asesinato. La imagen queda en total soledad, no apareciendo mirones a los lados, aunque posiblemente los haya. La visión del cadáver genera una absoluta sensación de vacío moral y espiritual en una sociedad donde desgraciadamente este tipo de hechos resultan cotidianos. El estatismo de la imagen es representación de la propia muerte del individuo.

En las imágenes de Weegee todo guarda una perfecta relación simbiótica y de contenidos interpretativos. Se solía comentar que Weegee cuando llegaba a la escena de los hechos, solía mover en algunos casos al cadáver para darle una forma más visual y escénica. No sabemos si simplemente eran rumores o si en algún momento se pudo llegar a realizar.

El delincuente abatido había intentado robar en un almacén en donde un policía fuera de servicio estaba comprando un paquete de cigarrillos, generándose este fatal desenlace. Weegee captura la horripilante escena del ladrón armado mediante la impactante luminosidad del flash.