

# El surgimiento del reportaje policiaco en México. Los inicios de un nuevo lenguaje gráfico (1888-1910)\*

Alberto del Castillo Troncoso\*\*

*Resumen: La ciudad de México sufrió grandes transformaciones en el último cuarto del siglo pasado. Surgió entonces una prensa de carácter noticioso y mercantil que revolucionó el quehacer periodístico con tirajes de miles de ejemplares, dirigidos a grupos de lectores mucho más heterogéneos que en etapas anteriores, todo ello, evidentemente, auspiciado por una nueva infraestructura tecnológica que posibilitó estos cambios.*

*Se hace aquí un recuento y una primera reflexión en torno a los primeros grabados y fotografías aparecidas en la prensa de finales del siglo pasado y principios de éste, sobre todo de las representaciones ligadas al problema de la criminalidad; se documenta la manera en que sectores ligados al gobierno y los de la oposición utilizaron dichas imágenes para construir y recrear sus respectivas miradas culturales hacia el problema de la criminalidad.*

*Abstract: The Mexico City press was deeply transformed during the last quarter of the 19th century. It became more news-oriented, a novel commercial character. This change altered the journalistic world; suddenly, thousands of copies of newspapers reached a more heterogeneous public than before. Clearly, this was possible due to the recently improved technological infrastructure.*

*This article gathers and describes some of the first engravings and photographs which appeared in the press of the turn of the century. Special emphasis is placed on scenes related whit crime. This paper also tries to document how some sectors —government-linked or pertaining to the opposition— used these images to build and illustrate their particular view of crime.*

## Prensa, imagen y «progreso»

Cualquier acercamiento a la historia de la criminalidad y a las estrategias de control social en la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XIX parte de una paradoja: Por un lado, las estadísticas oficiales en torno al crimen mantuvieron una estabilidad y circunscribieron el índice de criminalidad a la cifra de 1%,<sup>1</sup> mientras que, por el otro, se registró un incremento notable de las preocupaciones de los grupos dirigentes en torno al crimen;

\* Agradezco los comentarios del doctor Aurelio de los Reyes para la realización de este trabajo.

<sup>1</sup> Según las *Memorias* del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, la lista del número de condenas entre 1897 y 1904 se comportó de la manera siguiente: 1897: 8 108; 1898: 8 194; 1899: 6 783; 1902: 8 195; 1903: 10 155; 1904: 9 740.

hubo entonces una proliferación notable de textos y discursos que abarcaron los campos y esferas de acción más heterogéneos: desde el texto profesional y especializado, hasta la prensa, los reportajes policíacos, las hojas y los volantes. La preocupación iba aparejada a un crecimiento permanente de la propia ciudad durante todo el porfiriato, que llegó a alcanzar la respetable cifra de 470 000 habitantes en 1910.<sup>2</sup>

Éste fue el escenario en el que se consolidó una oligarquía urbana con un poder político cada vez mayor a la sombra de Díaz, que durante la segunda mitad del XIX evolucionó de un liberalismo clásico a otro de corte positivista-evolucionista, que se encargó de consolidar toda una ideología alrededor del concepto de progreso, cuyos alcances e influencia real en sectores más amplios todavía se discute hoy en día entre los historiadores.<sup>3</sup> Si a mediados del siglo pasado los liberales decimonónicos se concentraban en los principios generales y en la reflexión abstracta, la consolidación porfiriana preparó el terreno para el surgimiento de una mirada realista y pragmática que intentó avanzar en la solución de problemas concretos. En la cuestión social esto significó la elaboración de todo un *corpus* científico e ideológico<sup>4</sup> que visualizaba al crimen como una patología social y que planteaba la tesis de que el cuerpo del delincuente era una unidad visible que permitía una lectura moral y fisiológica del crimen.<sup>5</sup>

El resultado de todo esto fue la creación de un discurso bastante complejo que sirvió lo mismo para legitimar el orden social porfiriano, para racionalizar las diferencias sociales y justificar la represión y el control policíaco,<sup>6</sup> que para buscar un conocimiento más profundo de los delincuentes como seres humanos, con una biografía y una historia personal y fa-

<sup>2</sup> *Estadísticas sociales del porfiriato, 1877-1910*, Dirección General de Estadística, México, 1956.

<sup>3</sup> Una buena revisión de este proceso es la de Luis González, *La ronda de las generaciones*, Conafe, SEP, México, 1984. Para conocer la discusión entre las distintas vertientes del positivismo en México y sus implicaciones políticas, véase William Raat, *El positivismo durante el porfiriato*, SEP-Setentas, México, 1976, y Santiago Ramírez, *El positivismo*, UAM-Xochimilco, México, 1986.

<sup>4</sup> Julio Guerrero, *La génesis del crimen en México*, Viuda de Bouret, México, 1901; Luis Lara y Pardo, *La prostitución en México*, Bouret, México, 1908; Miguel Macedo, *La criminalidad en México: medios de combatirla*, Secretaría de Fomento, México, 1897; Francisco Martínez Baca, *Estudios de antropología criminal*, Benjamín Lara, Puebla, 1892; Carlos Roumagnac, *La estadística criminal en México*, Imprenta de García Cubas, México, 1907.

<sup>5</sup> El planteamiento original corresponde al célebre criminalista italiano, César Lombroso, que promovió su teoría sobre el «criminal nato», según la cual existe un tipo de delincuentes sanguinarios y sin escrúpulos, cuya decadencia moral se refleja en su fisonomía [cf. *L'uomo delinquente in rapporto all'antropologia alla giurisprudenza de alle discipline carcerarie*, Fratelli Bocca, Turín, 1896].

<sup>6</sup> Pablo Piccato, «No es posible cerrar los ojos». El discurso sobre la criminalidad y el alcoholismo hacia el fin del porfiriato», en Pérez Montfort (coordinador), Alberto del Castillo y Pablo Piccato, *Hábitos, normas y escándalo...*, CIESAS/Plaza y Valdés, México, 1997, pp. 75-142.

miliar.<sup>7</sup> En este contexto, resulta importante ubicar el papel estratégico que tuvieron la prensa y su gráfica ilustrada en estas transformaciones tan significativas. La prensa constituyó el espacio de comunicación y difusión de ideas más importante del siglo pasado. Todas las corrientes ideológicas y políticas acudieron a sus páginas para difundir sus principios, refutar a sus adversarios, buscar nuevos militantes, fieles o creyentes, propagar las nuevas ideas científicas e incidir en la incipiente opinión pública, entre otros fines.<sup>8</sup>

Como resulta lógico, su comportamiento fue bastante heterogéneo a lo largo del siglo. Pero nos interesa subrayar sus cambios más significativos en el último cuarto de la centuria, en los que se consolidó una nueva percepción de la realidad y de los fenómenos sociales. En este periodo de transición, el contenido de la prensa dio un giro de 180 grados: el predominio del editorial político cedió el paso a la hegemonía del reportaje social. Si a mediados de siglo los acontecimientos y hechos importantes tenían que buscar un periódico donde ser publicados, la nueva prensa se encargaba ahora de mandar a las calles un ejército de reporteros a buscar, reseñar y, en cierto sentido, a fabricar y producir las notas convertidas en noticias.

Esta nueva mirada, que se encargó de describir-reconstruir la realidad social hasta sus últimos detalles, y que, como veremos más adelante, permeó el enfoque de periódicos y revistas ilustradas, no hubiese tenido el alcance revolucionario que tuvo de no haber ido acompañadas de un elemento sustancial e innovador: las imágenes. En efecto, la gráfica y el diseño de la prensa nacional sufrieron un cambio radical cuando los grabados y las litografías<sup>9</sup> comenzaron a poblar sus páginas en forma más sistemática a principios de la década de los noventa. A fines del siglo, los fotograbados eran una pieza fundamental en algunos periódicos, y el fenómeno se difundió a los magazines ilustrados y las publicaciones especializadas.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Alberto del Castillo, «Entre la moralización y el sensacionalismo. Prensa, poder y criminalidad a finales del siglo XIX en la ciudad de México», en Ricardo Pérez Montfort (coordinador), Alberto del Castillo y Pablo Picatto, *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato tardío*, CIESAS/Plaza y Valdés, México, 1997, pp. 15-74.

<sup>8</sup> María del Carmen Castañeda, *El periodismo en México*, UNAM, México, 1975; Florence Toussaint, *Escenario de la prensa en el porfiriato*, Universidad de Colima, Fundación Manuel Buendía, México, 1984; Irma Lombardo, *De la opinión a la noticia*, Kiosko, México, 1992.

<sup>9</sup> La litografía ocupó un lugar de privilegio en las ilustraciones de la prensa a lo largo de casi todo el siglo XIX. Aquí nos referimos únicamente al fenómeno de la frecuencia con que empiezan a aparecer tanto litografías como grabados en las primeras planas de los periódicos en los noventa. Un fenómeno cualitativamente distinto al de décadas anteriores.

<sup>10</sup> W. M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento. La imagen pre-fotográfica*, Gustavo Gili, México, 1991, pp. 68-76; Aurelio de los Reyes, «El cine, la fotografía y los magazines ilustrados», en Jorge Manrique (coordinador), *Historia del arte mexicano*, SEP-Salvat, México, tomo XII, 1994, pp. 1002-1005.

El manejo de las imágenes no representaba un aspecto complementario, meramente ilustrativo, sino que formaba parte sustancial de la estrategia de estos diarios y publicaciones. Desde la perspectiva de la época, implicaba un reforzamiento de la verdad y la objetividad, pues las personas se acercaban a la fotografía con la convicción de estar comprobando y verificando una realidad:

*Se depositó en la fotografía una fe que nunca antes se había puesto —y hubiera sido imposible poner— en las anteriores imágenes hechas a mano. Ha habido muchas revoluciones en el pensamiento y en la filosofía, en la ciencia y la religión, pero creo que en toda la historia de la humanidad nunca se ha producido una revolución más completa que la que ha tenido lugar desde mediados del siglo XIX en la visión y el registro visual. Las fotografías nos dan una evidencia visual de cosas que ningún hombre ha visto o verá nunca directamente [...]. El siglo XIX empezó creyendo que lo razonable era cierto y terminó convencido de que era verdadero todo aquello que aparecía en una fotografía.<sup>11</sup>*

Una muestra bastante sugerente de esta convicción de objetividad la encontramos en uno de los primeros fotograbados que aparecieron en la prensa diaria a principios de siglo; se refiere a la demolición del teatro Vergara, ocurrida el 21 de mayo de 1901, para abrir paso a la calle 5 de Mayo.<sup>12</sup> El texto que acompaña a las imágenes narra la forma en que los albañiles ataron las columnas del viejo teatro y la manera impresionante en que se vinieron abajo. En este caso, las imágenes son de gran interés en tanto que muestran claramente el áurea de prestigio que envolvía a la fotografía y la forma en que ésta era percibida como una prueba irrefutable de lo que estaba ocurriendo. Éste es el sentido del «antes» y «después» de estos fotograbados: el primero de ellos, tomado «a las 10 de la mañana», muestra las columnas que quedan del viejo edificio, todavía en pie, y el segundo muestra los escombros que quedaron, justamente «a las 10 y 10 minutos». El reflejo de la realidad no podía darse de una manera más precisa y exacta. Con esta primera prueba didáctica de realismo, las imágenes fotográficas comenzarían a aparecer en forma cada vez más recurrente, primero acompañadas de grabados, en sugerentes composiciones, y finalmente solas, completando el aprendizaje visual del lector.

<sup>11</sup> W. M. Ivins, *Imagen impresa...*, p. 136. Un buen ejemplo de lo que significaron los usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato puede consultarse en Teresa Matabuena, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el porfiriato*, UIA, México, 1991.

<sup>12</sup> *El Imparcial*, 22 de mayo de 1901.

La fotografía entonces implicó todo un aprendizaje social desde su penetración en ciertos sectores de la sociedad mexicana a partir de los primeros daguerrotipos en los cuarentas y después con tecnologías cada vez más sofisticadas que la socializaron y democratizaron, lo que fortaleció el culto al individuo y permitió a sectores sociales cada vez más amplios apropiarse de sus imágenes por primera vez en la historia, a la vez que suscitó la reflexión sobre los «otros». <sup>13</sup> Todo esto la convirtió, a los ojos de la época, en uno de los vehículos más representativos de la ideología del progreso. <sup>14</sup>

## Grabados y fotografías en la prensa de fin de siglo

### *Los primeros pasos: El Universal*

*El Universal*, periódico fundado en 1888 por Rafael Reyes Spíndola, transformó el quehacer periodístico a finales del siglo XIX. La primera intervención importante de Reyes Spíndola se produjo en sus páginas cuando por primera vez incorporó una gráfica que renovó el lenguaje visual de la prensa.

Entre 1888 y 1891 el formato del periódico era bastante tradicional y se regía según los cánones de la época: se le daba absoluta prioridad al lenguaje escrito. Si la imagen aparecía era en los anuncios publicitarios, que gradualmente habían comenzado a ganar terreno desde unos años antes. Sin embargo, en 1892 las cosas darían un vuelco. Poco a poco, las páginas del diario, particularmente la primera plana, se empezaban a poblar de imágenes. Uno de los espacios privilegiados donde puede observarse el cambio es en los reportajes policiacos, que empezaron a acompañarse de grabados.

La primera gran serie temática que ameritó varios reportajes de primera plana y un conjunto de grabados es la de los anarquistas en Europa. <sup>15</sup>

<sup>13</sup> Rosa Casanova y Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo*, FCE, México, 1989; Alain Corbin, «Entre bastidores», en *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, volumen 8, Taurus, Madrid, 1991.

<sup>14</sup> Por supuesto, con el tiempo se abrió la posibilidad de un quehacer fotográfico con cierta distancia frente a estos modelos. Es el caso de C. B. Waite, fotógrafo norteamericano encarcelado en la ciudad de México en 1901 por haber tomado fotos de niños pobres, sucios y desnudos en los barrios marginales de la capital y pretender mandar las imágenes por correo a la agencia para la que trabajaba. En forma por demás significativa, el diario *El Imparcial* calificó las fotografías como «pornográficas» y regañó al fotógrafo por no haber tomado sus instantáneas en los «lugares más cultos, que no faltan en la capital». *El Imparcial*, 5 de junio de 1901 (imágenes 3 y 4). Para un mayor acercamiento a la obra de Waite, véase Francisco Montellano, C. B. Waite, *fotógrafo. Una mirada diversa sobre el México de principios del siglo XX*, Grijalbo, México, 1994.

<sup>15</sup> *El Universal*, 5, 6, 7, 12, 14, 18, 19, 20, 21, 25, 26, 27 y 28 de mayo, 25, 28 y 29 de junio y 6 de julio de 1892.

A finales del XIX, el anarquismo era percibido como una gran amenaza por los gobiernos europeos, que utilizaron la fotografía como el instrumento más efectivo para identificar a los transgresores.

No deja de ser significativo entonces el interés de las élites porfirianas por estos temas. La atención de los reportajes se centraba en los atentados y en los juicios contra los anarquistas, y se destacaba el miedo de los jueces y las autoridades ante las posibles represalias por parte de los camaradas y cómplices de los acusados. La gráfica de los primeros grabados se concentró en el célebre juicio contra el líder anarquista Francisco Ravechol, acusado de terrorismo y responsable del homicidio de varias personas; finalmente fue condenado a muerte. La celebración del juicio conmocionó a los parisinos durante los meses de abril y mayo de 1892; el ingrediente extra fue un atentado ocurrido en el café en el que había sido detenido el peligroso anarquista, en el cual resultaron muertos M. Very, dueño del establecimiento, y Victor Hammond, un obrero que tomaba sus alimentos.

Los grabados destacan las figuras de los protagonistas principales: Ravechol, que luce despeinado y maltecho; Very, el fontanero, vestido correctamente y con un aire respetable, y Jas Beala, cómplice de Ravechol, que finalmente resultó absuelto, y que aparece impecablemente vestido, portando traje y corbata. En todos los casos aparece un pequeño letrero que indica que el grabado fue realizado en los talleres del periódico, lo que da un sello de exclusividad a la imagen. El otro protagonista es el propio atentado. La gráfica se encarga de diferenciar un «antes» y un «después», que muestra en toda su magnitud las consecuencias negativas de la bomba y el destrozo del local, como la mejor manera de representar los efectos perniciosos del anarquismo.

Si en el ámbito internacional la atención de la gráfica se centraba en el anarquismo, los primeros grabados de casos nacionales están dedicados a dos criminales: el famoso «chalequero», conocido violador y degollador de mujeres de la colonia Guerrero, al que se le permutó la pena de muerte por un traslado a San Juan de Ulúa, y Luciano Islas, autor de un crimen pasional, por el que se le había condenado a muerte. El afán de describir los gestos corporales y afectivos de los criminales es elocuente desde estas primeras notas, como puede verse en estos señalamientos sobre la persona de Islas:

*[...] se hallaba sentado sobre un petate sucio en la bartolina número 33. Reclinada la cabeza en una de sus manos, parecía sumamente triste y pensativo [...] iba descalzo, llevaba pantalón negro y apenas si se le veía el rostro, que casi le ocultaba un harapiento zarape gris, con el que se*

*embozaba a cada instante. Al llegar a la Sala de Calificaciones se descubrió la cara y se puso a atusarse los bigotes. En esta actitud permaneció durante la lectura de los principales autos del proceso. Ni un músculo de su rostro se contrajo. Ni un movimiento, ni un gesto hizo...*<sup>16</sup>

A partir de este momento, y cada vez con mayor elaboración y eficacia, la gráfica periodística se abocaría al registro de esta gestualidad criminal como una de sus líneas temáticas más recurrentes. En este sentido, resulta muy significativo que el primer reportaje gráfico dedicado a casos nacionales esté dedicado al juicio de los señores Anastasio Pacheco, Trinidad García, Julián Chavira, Juan Esquivel, Cesáreo Rodríguez, Gabriel Cuevas y Vicente Torres, unos asaltantes que robaron una casa en Mixcoac, hiriendo al dueño de la propiedad, un tal señor Sanciprián, y asesinando de 10 cuchilladas al gendarme Jesús Urbina, que acudía a intentar detener a los rateros. El periódico le dedicó varios reportajes y notas al juicio de los criminales, que despertó gran curiosidad y se llevó a cabo con bastante concurrencia; concluyó con la pena máxima para los delincuentes.<sup>17</sup>

De nueva cuenta, la preocupación por los rasgos físicos de los criminales fue evidente. Así, Anastasio Pacheco «vestía pantalón estrecho de casimir del país, a grandes rayas grises y negras, blusa de lienzo, larga, blanca y tableada desde un poco mas abajo del cuello; camisa de percal color de rosa y tenía en su peinado algo de aliño».<sup>18</sup> En tanto que Chavira «vestía blusa y pantalón aplomados a rayas negras, cachiruleado, tiene la frente deprimida, los pómulos pronunciados, ojos pequeños, mirada oblicua y ciertos rasgos fisonómicos que lo hacen antipático».<sup>19</sup>

La idea principal de los reportajes era que los crímenes populares correspondían a los grados más ínfimos de la escala de la evolución y carecían de toda elaboración intelectual, igual que sus autores:

*En México la criminalidad no ha avanzado hasta penetrar en ciertas capas superiores: el crimen tiene toda la sencillez brutal de un grupo humano en las primeras etapas de la civilización [...]. El asalto de Mixcoac es excepcional por el delito en sí, pero vulgarísimo por lo que a los elementos que lo constituyen se refiere [...] son manifestaciones de*

<sup>16</sup> *Ibidem*, 14 de junio de 1892.

<sup>17</sup> *Ibidem*, 24, 25, 26 y 30 de junio de 1893.

<sup>18</sup> *Ibidem*, 24 de junio de 1893.

<sup>19</sup> *Ibidem*, 25 de junio de 1893.

*organismos inferiores existentes en la naturaleza: sus crímenes responden a los que comete el animal, la planta misma.*<sup>20</sup>

Congruente con esta mirada, la gráfica se encargaba de presentar a un conjunto de individuos con rasgos físicos desaliñados y miradas duras y feroces que supuestamente evidenciarían el tipo de delito que habían cometido.

En esta misma línea, la gráfica de *El Universal* inauguró una sección titulada Galería de Rateros, en la que se presentaban grabados con los retratos de delincuentes y criminales, acompañados de textos en los que se alertaba a la ciudadanía y se describía el tipo de delito en el que se especializaba el sujeto en cuestión. Como veremos más adelante, la fotografía modernizó y renovó este tipo de prácticas que tuvieron gran éxito en las páginas de la prensa nacional.

Uno de los episodios más sugerentes de esta primera etapa gráfica son los acontecimientos de Tomóchic, en los que el ejército porfiriano reprimió a sangre y fuego una rebelión en una pequeña población situada en el estado de Chihuahua, en 1892. La versión de *El Universal* resume, como era de esperarse, la visión porfiriana que descalificaba la sublevación y legitimaba la represión. Lo novedoso del asunto está en el papel que se le asignaba a las imágenes como prueba irrefutable de los argumentos oficiales. En un significativo reportaje gráfico titulado: «Lo que pueden decir algunos retratos. La campaña de Tomóchic. El atraso de la prensa de México», el diario acompañaba los grabados de los rebeldes tomochitecos (imagen 1) con el siguiente texto:

*Hoy damos a los lectores de El Universal los retratos de algunos de los indios que tomaron parte en la llamada revolución de Tomóchic, cuyos principales detalles hemos hecho conocer con toda oportunidad [...]. Lástima que no pudiéramos también, en los mismos instantes en que aquellos sucesos se verificaban, publicar los grabados que se ven en este artículo, y sentimos tener que confesar que esos retratos han sido copiados de un diario de los Estados Unidos. Lamentamos hacer esta declaración, porque ella demuestra sobradamente que a pesar de todos los esfuerzos que hace, la prensa de México esta aún muy al principio de la carrera [...]. Por más que en los rostros de los individuos retratados hemos querido encontrar alguna señal que pusiera de relieve su inteligencia, sólo hallamos en ellos una expresión que bien puede llamarse estúpida, y basta ver esas fisonomías para convencerse de que no pudieron esos hombres batirse por un ideal político.*<sup>21</sup>

<sup>20</sup> *Ibidem*, 26 de junio de 1893.

<sup>21</sup> *Ibidem*, 6 de junio de 1893.





MUERTOS EN EL ASALTO DE LA ADUANA DE NOGALES

Imagen 1. *El Universal*, 6 de junio de 1893.

Como en ningún otro reportaje, se concentran aquí dos ideas centrales que envolvían a la gráfica de los criminales en aquellos tiempos: el manejo de la imagen como prueba científica, garantizadora de objetividad, y la supuesta correlación entre la representación gráfica corporal de un sujeto y su grado de desarrollo moral e intelectual.

#### *Un punto de vista diferente: Gil Blas*

En 1892 comenzó a publicarse el *Gil Blas*. *Periódico joco serio ilustrado*, con la dirección de Francisco Montes de Oca. Diario de tendencia liberal, el *Gil* se planteaba como objetivo continuar con la tradición ilustrada de «instruir» y «civilizar» a las masas, al mismo tiempo que ejercía una lectura crítica e independiente, sazónada con un espíritu burlón y sarcástico. Complementando este encuadre, y en ocasiones desbordándolo, la gráfica del diario configuró una mirada muy particular en torno a la realidad social y a la cuestión criminal durante la década de los noventa.

El autor de esta gráfica, José Guadalupe Posada, ha pasado a la historia como uno de los artistas más originales del periodo, creador de un estilo único para reflejar y transformar la realidad popular mexicana de aquellos años, rescatando de alguna manera toda la tradición romántica y elaborando su propia versión de la modernidad:<sup>22</sup>

*El artista almacenaba en su memoria, como una serie de fotografías, aquellas imágenes que luego tamizaba, filtraba, depuraba, despojándolas de lo adjetivo gracias a su instintivo trabajo de eliminación de detalles o de exageración de formas; elaborando un estilo que dignificaba los temas más vulgares. Conoce el arte de la composición que compendia la plenitud de la expresión en un gesto vigoroso: mueve ondas de tonos, masas claras y oscuras.*<sup>23</sup>

La gráfica era parte sustancial de la estrategia del diario. Crítica, burlona e independiente, marcaba su distancia de las posiciones más oficialistas, y constituía una unidad con los textos, que también presentaban elementos irreverentes. Uno de los primeros casos era el de unas falsificadoras de billetes de banco, las «señoritas Montero», detenidas por la autoridad competente después de haber sorprendido a varios empleados bancarios. El *Gil* adoptó desde el comienzo un tono burlón y sarcástico, y se lanzó a la defensa de las mujeres:

*Nadie ignora que últimamente se dio el caso en esta capital de que dos hermosas señoritas adulteraron varios billetes de banco de a diez pesos aumentándoles nada menos que un cero, a la derecha, por supuesto [...]. Esas jóvenes, por mil títulos admiradas, no son dignas de ser exhibidas como reos del orden común; su delito no es otro que el de saber aprovechar el atolondramiento de ciertos dependientes que cuando ven unos ojos bonitos todo se les oscurece.*<sup>24</sup>

El artículo continuaba en el mismo tono, pidiendo castigo para los empleados incompetentes y comprensión para las bellas falsificadoras. Al final, informa escuetamente de la sentencia de cuatro meses contra una de ellas, María, y la libertad de la otra, Herlinda.

<sup>22</sup> Hugo Hiriart, *El universo de Posada. Estética de la obsolescencia*, Cultura-SEP, México, 1982; Raquel Tibol, «José Guadalupe Posada», en *Historia del arte mexicano*, Jorge Manríque (coordinador), tomo 12, SEP-Salvat, México, 1994.

<sup>23</sup> Rafael Carrillo, *Posada y el grabado mexicano*, Panorama, México, 1980, p. 54.

<sup>24</sup> *Gil Blas*, 31 de julio de 1892.

La gráfica respondía a la lógica del texto y mostraba unas falsificadoras vestidas elegantemente, con gestos virtuosos e inocentes, compareciendo más tarde ante el jurado, cubriéndose la cara de la vergüenza al ser observadas por un público de clase media y alta. Al final, no se destacaba la aprehensión de María, sino la libertad de Herlinda, mostrándola de nueva cuenta, hermosa y radiante, portando un sombrero muy elegante.<sup>25</sup>

Con un tono satírico y desenfadado, la gráfica de Posada recorrió los temas comunes de la nota roja de los noventas: crímenes, desgracias y escándalos, tragedias conyugales, dramas amorosos que terminaban con el suicidio de uno de los amantes, madres «mounstrosas» que se comían a sus hijos, etc. Lejos de los retratos «lombrosianos» y las viñetas despectivas, por esta galería desfilaron personajes populares vistos con simpatía y con otro enfoque, más irónico que moralista, más festivo que satanizador.

En ocasiones, los grabados iban desprovistos de texto, por lo que constituían verdaderos editoriales por sí mismos: una propuesta gráfica proyectaba la visión que se quería compartir con los lectores, y a partir de la cual se deseaba influir en sus conductas.

En esta verdadera radiografía de la sociedad porfiriana, nadie quedaba indemne; así, el «Duelo en Oaxaca», entre dos jóvenes de la clase alta, sirvió al diario para ironizar sobre la mentalidad de los «pollos» que se enfrentaron a muerte porque «disputaban su elegancia en el vestir». El grabado nos muestra a uno de ellos, elegantemente vestido, llevándose una mano a la cara, entre incrédulo y arrepentido por la tragedia que acababa de desencadenar, de la misma manera que en «Tragedia conyugal» asomaba la visión ilustrada racional del diario, al señalar la falta de control sobre los celos como el motivo principal por el que Ramón Granados mató a su amada Luisa Betancourt:

*Tal vez los celos, esa amarga ponzoña, a la que no hay alma bastante templada que resista y cuya corrosiva acción logra minar las más fuertes corazas del amor y de la confianza en el ser querido, minó el corazón de Granados [...] ¿cuándo dejará la humanidad de sucumbir neciamente al influjo de pasiones que está en la voluntad dominarlas?*<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Resulta muy interesante confrontar estas imágenes de mujeres transgresoras con las de las «cruadoras» y falsificadoras que veremos más adelante en las páginas de *La Gaceta de la Policía*, donde la mirada evolucionista determinista es muy marcada.

<sup>26</sup> *Gil Blas*, 20 de diciembre de 1892.

La línea que diferenciaba la visión del *Gil* en torno a la nota roja de los demás periódicos, en especial los noticiosos y sensacionalistas, se mostraba claramente en algunos artículos como el de «El asunto de los agentes de sanidad», en el que retomaba la denuncia de unas obreras acusadas de prostitutas por agentes del gobierno encargados de vigilar la moral pública, conducidas arbitrariamente a la cárcel de Belén. Desde el principio, el *Gil* tomó partido por las obreras y poco a poco fue armando una campaña en defensa de éstas, denunciando la corrupción e ineficiencia de los agentes, hasta lograr la rectificación del juez encargado del caso y la libertad de las ofendidas, o el titulado: «Reportazgo moderno. ¡Una madre que se come a sus hijos! ¡Espantosos detalles!», donde el reportero anunciaba de manera amarillista un suceso extraordinario y truculento a los lectores: «Hay crímenes que la pluma se resiste a describir, por lo horripilantes e increíbles; mas sin embargo, el periodista tiene en estos casos que hacer abstracción completa de su sistema nervioso y repugnancia, para dar a conocer al público, en todos sus detalles, esos dramas [...]».<sup>27</sup>

Como sucedía habitualmente en estos casos, el reportero se internaba en la sordidez de los barrios bajos, en esta ocasión en una taberna de Peralvillo denominada «Los Recuerdos del porvenir [*sic*]»: era la hora en que el crepúsculo vespertino enviaba sus últimos destellos para ocultarse en lontananza; de repente, descubría algo terrible que atraía poderosamente la atención de la muchedumbre: «en las fisonomías se retrataba el espanto, y todos los corazones parecían querer saltarse de los pechos al impulso de los apresurados latidos». Finalmente, llegaba un gendarme, dispersaba a la muchedumbre y el reportero podía llegar «al sitio origen del escándalo», sólo para descubrir a una perra callejera y hambrienta que se estaba comiendo a sus hijos.

Finalmente, este breve repaso de la gráfica de Posada en el *Gil* concluye con uno de los reportajes que muestran más claramente la distancia frente al gobierno y el punto de vista crítico e independiente del periódico: las ilustraciones referidas a la rebelión de Tomóchic, ya mencionada anteriormente (imagen 2). En contraste con el discurso de *El Universal*, la narración destacaba en todo momento el heroísmo de los rebeldes, describía la represión contra mujeres y niños en la iglesia del pueblo y terminaba lamentando los sucesos: «Lástima grande que tanto heroísmo y valentía hayan sido inútiles y tan mal aprovechados, pues han tenido por

<sup>27</sup> *Ibidem*, 7 de agosto de 1892.



Imagen 2. *Gil Blas*, 20 de noviembre de 1892.

víctimas a hermanos; la sangre derramada por muchos años clamará tristemente contra aquellos que han sido causa de que con tanta abundancia haya corrido».<sup>28</sup>

La gráfica representaba a un pueblo digno levantado en armas, en el que sobresalían algunas mujeres en primer plano. Ambos ejércitos, el popular y el federal, peleaban frente a frente sobre un eje horizontal. Uno de los cuadros ironizaba sobre la «paz pública» que tanto pregonizaba el régimen, mientras un nativo estrangulaba a uno de los soldados. Algunos otros resaltaban lo encarnizado del combate y exhibían acciones heroicas de ambos lados, para concluir mostrando la destrucción del pueblo, en particular de la iglesia, convertida en símbolo de la resistencia local.

<sup>28</sup> *Ibidem*, 20 de noviembre de 1892.

Estos grabados, de enorme fuerza plástica, y con una connotación política evidente, representan un antecedente de la gráfica revolucionaria que el mismo Posada se encargaría de plasmar 20 años más tarde. De alguna manera, las figuras de los sublevados de Tomóchic anuncian los grabados de los rebeldes zapatistas, captados por la misma mirada popular y heterodoxa del autor.

### *El «mirador» porfiriano: El Imparcial, El Mundo Ilustrado y La Gaceta Ilustrada de Policía*

Como se ha señalado, en el último cuarto del siglo pasado se consolidó en torno al régimen de Díaz el liderazgo político y cultural de un grupo heterogéneo de políticos, empresarios y profesionistas que adoptaron una mirada evolucionista sobre los problemas del país y cuya influencia se dejó sentir particularmente en la ciudad de México. Este grupo, conocido públicamente como los Científicos, no inventó nada nuevo, simplemente adaptó la ideología de los ilustrados a los requerimientos de finales del XIX y utilizó el paradigma dominante de la biología para intentar dar una explicación a los crecientes problemas sociales. Miguel Macedo, uno de los miembros más destacados del grupo, convertido en secretario de Gobernación, señalaba su convencimiento de que la mayoría de los crímenes cometidos en la ciudad de México eran obra de una «masa pervertida», de lo cual concluía la necesidad urgente de estudiar más a fondo las condiciones de vida de las «clases inferiores».<sup>29</sup>

El ejemplo prototípico del cambio tecnológico y conceptual en la prensa finisecular porfiriana es *El Imparcial*, fundado en 1896 y considerado el «primer diario moderno» de México,<sup>30</sup> en la medida en que introdujo nuevos linotipos y rotativas y renovó sus estrategias publicitarias y mercantiles, copiando los formatos norteamericanos. *El Imparcial* recibía una subvención del régimen, todo lo cual le permitió ampliar sus tirajes, abaratar costos y eliminar competidores indeseables. En su mismo título, el periódico anunciaba su adscripción a los moldes científicos de la época, que garantizaban una supuesta neutralidad frente a los problemas sociales. Su director era Rafael Reyes Spíndola, importante político y empresario de los Científicos, con amplia experiencia en el periodismo, como lo muestra su trayectoria como director de *El Universal*.

<sup>29</sup> Miguel Macedo, *La criminalidad...*, pp. 78-86.

<sup>30</sup> María del Carmen Castañeda, *El periodismo...*, pp. 43-49.

El contenido de las páginas del nuevo periódico no puede entenderse si no se ubica en la lógica del cambio del periodismo político-doctrinal al mercantil-noticioso. Fue con la noticia y los nuevos reportajes como se generó toda una gráfica innovadora y ágil, cuyo desarrollo y evolución podía detectarse desde finales del siglo, cuando los grabados empezaron a poblar las primeras planas del diario, hasta principios de siglo, con la aparición de los primeros fotograbados,<sup>31</sup> y poco más tarde con los primeros reportajes gráficos, que tenían una composición bastante sugerente que daba cabida al grabado junto a la fotografía.

Seguiremos ahora la evolución de esta gráfica partiendo de la noticia dedicada al crimen, la «nota roja». Entre los múltiples caminos para seguir este proceso hemos elegido el de analizar las primeras ilustraciones dedicadas al crimen, la publicación del primer fotograbado, el surgimiento de los reportajes gráficos «simples», realizados exclusivamente a base de grabados, y los «mixtos», que utilizaron el grabado y la fotografía. Para concluir, tocaremos un tema bastante recurrente en la prensa del periodo: la celebridad de los condenados a muerte.

Curiosamente, las primeras ilustraciones que destacaron temas relacionados con el crimen y la delincuencia no trataban del presente, sino del pasado, y se relacionaban con el tema del periodo colonial. Se trataba de grabados que aparecían en la primera plana de manera más o menos esporádica con el título de: «Aniversario». En ellos se recrean, a manera de efemérides, diversos crímenes más o menos truculentos acaecidos durante la Colonia. En términos generales, se trata de una lectura ilustrada de carácter positivista, que contribuye a la consolidación de la leyenda negra en torno a la Colonia, a la que se caracterizaba como una etapa de intolerancia y represión. De esta manera, el grabado del 2 de mayo de 1897 se refiere al

<sup>31</sup> El término *fotograbado* que utilizaremos en este trabajo parte de W. M. Ivins, *Imagen impresa...*, pp. 176-177:

*[...] hacia 1860 el inglés Bolton puso una fotografía de una obra de arte sobre la superficie de un bloque de madera y la grabó. El grabado en madera sobre o a través de una fotografía impresa en la superficie del bloque siguió siendo hasta finales de siglo, en Inglaterra y América, el método típico para producir dibujos, pinturas y fotografías destinados a ilustraciones de libros y revistas. Pero hasta el comienzo del presente siglo la confección e impresión de fotograbados no se perfeccionó lo suficiente para producir impresiones claras sin el retoque suplementario con el buril del grabador,*

y Aurelio de los Reyes, «El cine...»: «[...] el retoque era sumamente apreciado y valorado pues entrañaba uno de los medios para obtener la "idealización de la auténtica obra de arte"; de ahí, tal vez, el término de *fotograbado* para las imágenes que ilustraban los magazines» (p. 1804).

asesinato del licenciado Verdad en uno de los calabozos de la Santa Inquisición. La ilustración nos muestra el cadáver de la infortunada víctima, cuyo cuerpo cuelga de un gran clavo, en una de las paredes del calabozo. De la sombra surgen tres sujetos que acaban de cometer el crimen: uno de ellos alumbra con un candelabro, mientras otro recoge una escalera y el último simplemente observa el cuerpo. Al pie de la ilustración se lee: «En el silencio de la noche unos verdugos penetraron al calabozo del Lic. Verdad y lo ahorcaron con una zoga...»

El texto que acompaña a la ilustración retoma los trabajos del historiador Vicente Riva Palacio,<sup>32</sup> y describe brevemente la participación del síndico del ayuntamiento de la ciudad de México en el primer intento criollo de independizarse de España, con la consabida represión española. La lectura del texto nos remite a la construcción de una historia patria ya bastante elaborada a finales de siglo, en la que se sigue la argumentación liberal que veía en los criollos del ayuntamiento el antecedente legitimador de los posteriores gobiernos liberales del México independiente. El lado oscuro de la historia está representado por la Iglesia y los inquisidores, con su labor de represión de las ideas de soberanía e independencia. La ilustración resulta, en este sentido, bastante coherente con el texto, pues evoca esta oscuridad en la que se pierden, confusas, las figuras de los temibles verdugos y de la que surge con claridad, en el único campo iluminado del grabado, la figura digna del licenciado Verdad, de la misma manera que sus ideas salieron a la luz al dejar atrás la oscura noche colonial.

El primer fotograbado<sup>33</sup> de un delincuente en este diario es un personaje llamado Nicolas Treffel, al que se acusaba de alquimista por el delito de «pretender fabricar oro». La imagen nos muestra a un individuo de rasgos apacibles, bien vestido, con aspecto de «honrado industrial», con sombrero de paja con cintas de colores, traje café y zapatos bayos. A pesar de sus rasgos «decentes», el periódico no se dejaba engañar, y sus conclusiones son muy interesantes, en la medida en que reflejan la convicción de sus principios; así, proclamaba que la sociedad porfiriana no estaba dispuesta a dejarse engañar por individuos románticos y soñadores, que, antes que el robo, imaginaban «una poesía del robo».

<sup>32</sup> La mención de Riva Palacio no es para nada casual: se trata del gran historiador del Santo Oficio novohispano en el siglo XIX, y uno de los creadores, junto con Manuel Payno, de la leyenda negra en torno al tribunal.

<sup>33</sup> *El Imparcial*, 17 de abril de 1901.



**EL "ALQUIMISTA"**

# NICOLAS TREFFEL

**Su libertad preparatoria**  
**DILIGENCIAS JUDICIALES**



En la mañana de ayer recibí una carta de Nicolás Treffel, en la que me comunicaba que había sido liberado por el juez de instrucción de la causa que se sigue en su contra por el delito de robo. Me alegré mucho por haberlo sabido, pero al mismo tiempo me acordé de lo que me había pasado cuando yo mismo fui detenido por el delito de robo. Me acordé de la noche que fui arrestado, de la noche que fui llevado a la cárcel, de la noche que fui juzgado, de la noche que fui condenado a prisión, de la noche que fui liberado. Me acordé de todo lo que me había pasado, y me acordé de lo que me había pasado a Nicolás Treffel. Me acordé de lo que me había pasado a Nicolás Treffel, y me acordé de lo que me había pasado a Nicolás Treffel.

En la mañana de ayer recibí una carta de Nicolás Treffel, en la que me comunicaba que había sido liberado por el juez de instrucción de la causa que se sigue en su contra por el delito de robo. Me alegré mucho por haberlo sabido, pero al mismo tiempo me acordé de lo que me había pasado cuando yo mismo fui detenido por el delito de robo. Me acordé de la noche que fui arrestado, de la noche que fui llevado a la cárcel, de la noche que fui juzgado, de la noche que fui condenado a prisión, de la noche que fui liberado. Me acordé de todo lo que me había pasado, y me acordé de lo que me había pasado a Nicolás Treffel. Me acordé de lo que me había pasado a Nicolás Treffel, y me acordé de lo que me había pasado a Nicolás Treffel.

En la mañana de ayer recibí una carta de Nicolás Treffel, en la que me comunicaba que había sido liberado por el juez de instrucción de la causa que se sigue en su contra por el delito de robo. Me alegré mucho por haberlo sabido, pero al mismo tiempo me acordé de lo que me había pasado cuando yo mismo fui detenido por el delito de robo. Me acordé de la noche que fui arrestado, de la noche que fui llevado a la cárcel, de la noche que fui juzgado, de la noche que fui condenado a prisión, de la noche que fui liberado. Me acordé de todo lo que me había pasado, y me acordé de lo que me había pasado a Nicolás Treffel. Me acordé de lo que me había pasado a Nicolás Treffel, y me acordé de lo que me había pasado a Nicolás Treffel.

Imagen 3. *El Imparcial*, 17 de abril de 1901.

El tiempo de estos sujetos había terminado para siempre. El país había entrado en otra etapa, con otros ritmos y necesidades. En la nueva sociedad pragmática que imaginaban los redactores de *El Imparcial* ya no había lugar para alquimistas soñadores. Por todo esto, resulta paradójico que sea precisamente Treffel el que abra la lista de imágenes de delincuentes en el fotoperiodismo del siglo XX (imagen 3).

Poco a poco la gráfica fue adquiriendo mayor complejidad hasta elaborarse reportajes gráficos con cierta independencia del texto, que plantean historias completas con una unidad narrativa expresada en diferentes cua-



Imagen 4. El Imparcial, 1º de febrero de 1903.

dros o viñetas. El 1º de febrero de 1903 se publicó el primer reportaje gráfico con estas características, titulado «La tragedia en Alfaro». El texto que relataba la historia se publicó con unos días de anterioridad,<sup>34</sup> y en él se destacaba que los protagonistas de la historia, tanto la víctima como el victimario, no pertenecían a las clases populares (imagen 4): «Esta vez no es el culpable el criminal de callejuela que chabeta en mano se hace fuerte en las puertas de una pulquería; no son las víctimas gente maleante que a caza de pendencias y de amores canallescios anda de tasca en tasca y de taberna en taberna».<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Ibidem, 28 de enero de 1903.

<sup>35</sup> Ibidem.

El reportero construye el relato apoyándose en la versión de la hermana de la víctima y describe cómo el joven Luis Salgado, hijo de unos honrados hacendados de Chihuahua y «entregado a sus estudios profesionales», mató de un balazo al joven de 22 años, Juan Palacios, y dejó agonizante al tío de éste, don Mariano.

El diario califica al móvil del crimen como «un poco tonto»: Luis rentaba un cuarto en la casa de huéspedes que administraba la familia Palacios, y en los últimos días se había mostrado «un poco moroso» en el pago de la renta, por lo que se había convenido su retiro de la casa a finales del mes. En estas circunstancias se produjo el disgusto que desencadenó la tragedia: Salgado se burló de María, la dueña de la casa, cuando ésta se negó a servirle la cena, y cuando llegó Juan, el hermano de María, ambos hombres se hicieron de palabras. En un momento dado, Salgado entró a su cuarto y sacó su pistola, disparando a quemarropa un tiro sobre el tío de María, que alcanzó a traspasar el cuerpo de éste y terminó alojándose en el cerebro del joven Juan Palacios, lo que causó su muerte.

Varios elementos destacan en este relato: se trata de protagonistas de clase media, una familia que tiene cierto capital, un estudiante de padres «honorables» que renta un pequeño cuarto de la casa: gentes «decentes», con nombre y apellido, que proyectan cierta respetabilidad, en la que los apodos, el alcohol, la miseria y los atavismos sanguinarios brillaban por su ausencia.

El reportaje gráfico está estructurado con base en una serie de secuencias que van relatando la historia de la tragedia: el móvil inicial de la exigencia de la cena y las burlas contra María, que ocupan una posición marginal dentro de la composición; las escenas centrales de la acción del homicidio, de gran dinamismo, captan la atención visual del lector, para terminar con los cuadros del cadáver de Juan y la angustia final del homicida, que se se lleva desesperado las manos a la cabeza, sentado en una de las bancas de la Alameda.

Todo lo anterior establece una lectura moral de los acontecimientos, en la que se ponderan claramente las consecuencias negativas del crimen, si bien se le concede al homicida el arrepentimiento, o, por lo menos, cierto escrúpulo moral. Abren y cierran la composición dos grabados tomados de retratos de los agredidos hermanos Palacio, lo cual les confiere mayor respeto y dignidad.

A pesar de su ubicación marginal en el reportaje, destaca uno de los cuadros, en el que se plasma la habitación del culpable, un cuarto arreglado y ordenado, con una cama, una pared llena de cuadros y un escritorio con

varios libros e instrumentos de trabajo, lo que permite proyectar sobre la figura del homicida una personalidad propia, con cierta profundidad psicológica.

El siguiente nivel, el eslabón más elaborado y complejo de esta cadena de ilustraciones, son los reportajes mixtos, esto es, los que combinan el grabado simple con el fotograbado, y que empezaron a aparecer en las postrimerías del porfiriato. En este trabajo analizaremos dos de estos reportajes, de los que se desprenden implicaciones diferentes. El primero es una especie de lección escolar que muestra a los lectores los pasos que se siguen en la averiguación de un crimen, y el segundo se aboca a uno de los crímenes pasionales más sonados de la época: el asesinato de Carlota Mauri a manos de su amante Arnulfo Villegas.

«La averiguación de un crimen»<sup>36</sup> es un reportaje gráfico que muestra de manera didáctica los distintos pasos del trabajo de las autoridades en la impartición de justicia: el descubrimiento del crimen y la recepción del comisario que recibía los primeros informes, la declaración de los testigos y el traslado del cadáver a la comisaría para su examen médico. Destaca, al centro de la composición, un grabado sencillo con la figura de un presidiario de rasgos lombrosianos, sentado en su celda en actitud amenazante. Un poco más abajo sobresale el dibujo de una pistola de la que sale un humo que sirve de contorno y división de las otras imágenes fotográficas.

Desde el principio se explicitan los motivos del reportaje: «Vamos a dar cuenta a nuestros lectores de los múltiples y laboriosos pasos que tiene que dar la policía para el esclarecimiento de un delito».<sup>37</sup> El afán de este reportaje no es, pues, como en otros casos, intentar una reconstrucción lo más fidedigna posible de la realidad, sino que asume la voluntad de fabricar un montaje con el material gráfico. A escasos tres años de su desplome final, el régimen porfiriano legitimaba así la impartición de justicia entre los capitalinos, exhibiendo con los medios más modernos a su alcance el profesionalismo de su aparato policiaco. Gráficamente, el mensaje estaba claro: el orden y la modernidad del aparato de justicia estaban nítidamente separados del caos anárquico y violento de los criminales: una división artificial con adornos estilo *art nouveau*, que sólo existía en las páginas de *El Imparcial*.

El 23 de octubre de 1905, el carnicero Arnulfo Villegas asesinó de dos balazos a su amante Carlota Mauri, en la casa de ésta, una vivienda pobre

<sup>36</sup> *Ibidem*, 20 de enero de 1907.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

ubicada en la calle de la Amargura, cerca del centro de la ciudad.<sup>38</sup> En la versión del diario, Arnulfo cayó en la trampa trazada por la madre de Carlota, que al principio le mandó a su propia hija como «carnada» para atraparlo, pues lo consideraba un «buen partido». Cuando, poco tiempo después, la situación financiera de Arnulfo se deterioró, la señora ordenó a su dócil hija que suspendiera relaciones con el carnicero, lo que lo enfureció y propició la tragedia.

El reportaje gráfico del caso es muy interesante; se trata de una composición en la que se combinan grabados simples con grabados tomados de fotografías. El énfasis está puesto en la víctima de la tragedia, Carlota Mauri, que ocupa un cuadro con subrayado especial, del que sale un gran moño negro. A un lado se presenta a la madre, protagonista central de los hechos, y tres cuadros con lugares íntimamente relacionados con la tragedia: el lugar del crimen, el estancillo en el que trabajaban y la fachada de la casa de Carlota.

Todos ellos recrean ámbitos típicos de las clases populares y funcionan como extensión de la personalidad de Carlota, al tiempo que permiten mayor identificación a los lectores. Sobresalen también las fotografías dedicadas a Villegas, que lo muestran elegantemente vestido, correctamente peinado, con la frente amplia y despejada, bastante lejos de los casos de criminales satanizados por sus rasgos físicos.

Por último, la imagen de la Guadalupana preside uno de los cuadros más importantes: Entre el gendarme, que representa al Estado, y la figura del sacerdote de la Iglesia, la Virgen atestigua el arrepentimiento final de reo, que lo redime.

Para concluir, vale la pena detenernos un poco en uno de los aspectos que más llamaron la atención de los contemporáneos preocupados por estos temas: la celebridad de algunas figuras criminales construida desde las páginas de la prensa. Para delimitar el análisis hemos elegido dos casos de finales del porfiriato que se refieren a reos condenados a muerte, y que, «encapillados», esperan la orden de fusilamiento en prisión. Son Rosalío Millán<sup>39</sup> y José Prado.<sup>40</sup>

La estructura de los relatos se construye de la misma manera. Se trata de dos criminales provenientes de las clases populares a los que se les han detectado rasgos lombrosianos, que pasan por un proceso de purificación y humanización

<sup>38</sup> *Ibidem*, 25 a 31 de octubre; 3 a 6 y 25 de noviembre de 1905; 25 y 26 de junio, 18 y 30 de diciembre de 1907; 1º, 11, 12 y 13 de febrero de 1908.

<sup>39</sup> *Ibidem*, 25 y 28 de febrero; 2, 4, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 de marzo de 1906.

<sup>40</sup> *Ibidem*, 1º, 2, 3 y 4 de junio de 1908.

cuando están en su periodo de encapillamiento. La agonía de las últimas horas les devuelve un poco de dignidad y respeto.<sup>41</sup>

En ambos casos aparece la madre sufriente, la esposa abnegada y los hijos pequeños, a punto de quedar huérfanos. También se resalta la sensatez y resignación de los reos, su arrepentimiento y preocupación paternal por la educación futura de sus hijos.

El papel de la religión también es importante; la representa en ambos casos la figura del padre Araoz, quien llega a desarrollar elementos casi heroicos, de gran valor espiritual y humano, al cumplir con su digna labor de reconfortar a los reos.<sup>42</sup>

Aunque el mensaje de estos relatos tenía una dirección bien definida que reforzaba la idea de que todo crimen recibía finalmente su castigo y el Estado constituía la única instancia legítima para administrarlo, el problema de su recepción por la gente común y corriente dejaba preocupado a más de un observador calificado del régimen porfiriano. Es el caso del inspector y periodista Carlos Roumagnac, quien relató, indignado, en un texto posterior, la manera en que Rosalío Millán era solicitado durante sus últimas horas por la gente ávida de recibir un autógrafo.<sup>43</sup> La multitud que acudió a la cárcel de Belén a recibir los cuerpos después de los fusilamientos parecería darle la razón a quienes sostenían este tipo de argumentos.

*El Imparcial* era una presencia cotidiana de cómo miraba el régimen los problemas criminales, y su perspectiva se complementó con el surgimiento de los magazines ilustrados, entre ellos *El Mundo Ilustrado*, fundado en 1894 por el mismo Reyes Spíndola, que continuaba la tradición de pretender «civilizar» a las masas, y que agregó a la utilización de la litografía y el grabado la de la fotografía.<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Una parte de esta recuperación del respeto está representada por la propia fotografía. En uno de los casos, José Prado pide que le tomen un retrato para dejarle por lo menos un recuerdo a su familia, dejando en claro que nunca le ha sido tomado uno antes. Las autoridades acceden y la prensa publica el retrato en primera plana (*El Imparcial*, 3 de junio de 1908).

<sup>42</sup> Si el liberalismo-positivista del periódico marcaba a diario su distancia frente a la religión católica en lo que se refería a la política y a los asuntos de orden público, resulta evidente su apoyo a la doctrina en este tipo de actos. Al final del porfiriato se vivían momentos de clara reconciliación. Lo cierto es que mientras no se cuestionara el mensaje moral y cívico de que el Estado representaba la única instancia legítima para impartir justicia, la Iglesia podía continuar con su papel tradicional. La tolerancia encontraba sus límites en la aceptación de esta subordinación. Véase Jorge Adame, *El pensamiento político y social de los católicos mexicanos, 1867-1914*, UNAM, México, 1978, p. 78.

<sup>43</sup> Carlos Roumagnac, *Los criminales en México; ensayo de psicología criminal*, El Fénix, México, 1910, pp. 58-60.

<sup>44</sup> De los Reyes, «El cine...», p. 1004.



MUERTOS EN EL ASALTO DE LA ADCANA DE NOGALES.

Imagen 5. *El Mundo Ilustrado*, 30 de agosto de 1896.

Aunque el tema del crimen tuvo un peso minoritario en las preocupaciones e inquietudes de esta revista, esto mismo hace sumamente atractivo el análisis de las escasas imágenes que se llegaron a filtrar en esta verdadera ficción de «Orden y progreso» que todavía reflejan sus páginas.

Entre anuncios de trajes elegantes y sofisticados para niños, ilustraciones de abuelitas consentidoras y poemas amorosos, se ubica la primera fotografía dedicada al crimen en la revista<sup>45</sup> (imagen 5).

<sup>45</sup> *El Mundo Ilustrado*, 30 de agosto de 1896.

Con una crudeza notable e impactante, muestra los cadáveres amontonados en el suelo de siete indígenas que habían asaltado la aduana de Nogales 15 días antes y habían sido rechazados por los cuerpos de la gendarmería nacional. El breve texto que acompaña a la imagen exalta previsiblemente la labor de las autoridades y la figura de los gendarmes sacrificados en el desempeño de sus labores. Sin embargo, no hace el menor comentario despectivo sobre los indígenas que intentaron tomar la aduana: no se mencionan las causas del levantamiento o asalto, los motivos de la rebeldía, ni el número total de los asaltantes o la frecuencia de este tipo de actos. Simplemente era un grupo de indígenas que resultaron muertos durante un ataque a la aduana. No deja de ser paradójico que la única imagen de un indígena en esta revista, tan cercana a la perspectiva oficialista, haya sido la del indígena rebelde muerto.

El 16 de septiembre de 1897, el general Díaz sufrió un atentado cuando arribaba al desfile, a un costado de la Alameda. Si bien el asunto no pasó a mayores, el hecho puso a temblar a los grupos hegemónicos que no tenían resuelto el problema de la continuidad política y preparó las condiciones para una discusión más abierta sobre el perfil de los necesarios sucesores. La trascendencia del tema quedó registrada en una fotografía borrosa tomada a una distancia considerable,<sup>46</sup> que muestra el momento preciso del atentado (imagen 6). La revista explicaba de la siguiente manera la procedencia de esta misteriosa fotografía a sus lectores:

*[...] regularmente los numerosos turistas americanos que visitan esta capital, se colocan los días de fiestas nacionales en la Avenida Plateros y San Francisco, con el fin de tomar instantáneas al paso de la comitiva oficial y de las tropas. Ahora bien, uno de estos fotógrafos amateurs que afocaba su objetivo hacia el señor Presidente, cuando éste con sus acompañantes llegaba a la Alameda, notando un movimiento anormal en quienes le rodeaban tuvo la fortuna de fotografiarlo.<sup>47</sup>*

Al lado de esta fotografía se publicaba un grabado, firmado por el artista Yriarte, que amplificaba la imagen, centrándose en el núcleo de personas que rodeaban a Díaz en el momento del atentado. De una manera

<sup>46</sup> *El Mundo Ilustrado*, 3 de octubre de 1897. En opinión del historiador Francisco Montellano, el autor de la fotografía es el norteamericano C. B. Waite (en C. B. Waite..., p. 14).

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 234.



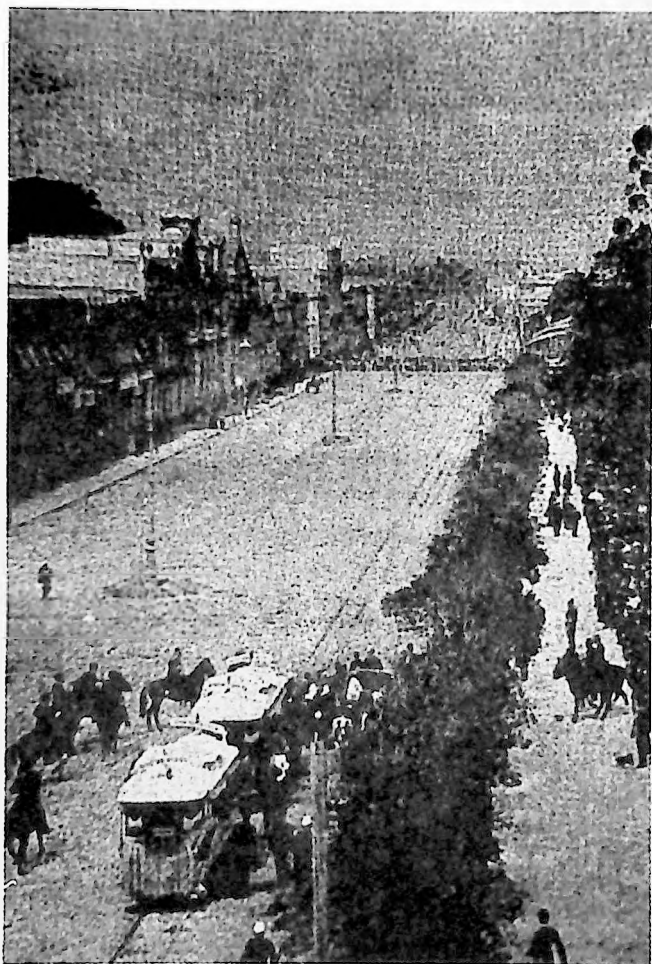


Imagen 6. *El Mundo Ilustrado*, 3 de octubre de 1897.

bastante clara resaltaba la imagen sobre cualquier otra información del atentado. De hecho, el texto que acompañaba a la imagen se limitaba a señalar la procedencia de la fotografía. Desde la perspectiva de la época, la imagen ya constituía una noticia en sí misma y se mostraba con orgullo como un elemento irrefutable que mostraba toda la verdad posible sobre un hecho, comprobándolo y certificando su misma existencia.<sup>48</sup>

<sup>48</sup> Posada realizó un grabado a partir de esta fotografía (José Guadalupe Posada, *José Guadalupe Posada: Ilustrador de la vida mexicana*, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, México, 1992, p. 345).

En las postrimerías del porfiriato encontramos uno de los reportajes fotográficos más completos e interesantes, que muestran claramente cuál era la percepción sobre la criminalidad y la cuestión social de la élite porfiriana, a la vez que indica sutilmente su concepción sobre el uso de la fotografía.<sup>49</sup>

Con el título de «Los niños delincuentes», el reportaje inventa la historia de un robo, con todos los elementos previsibles del caso: unos niños de la calle asaltan a un «fuereño», lo despojan de sus pertenencias, huyen, se reparten el botín, pelean entre sí, con el resultado de que un niño mata a otro. El culpable es detenido por un gendarme, llevado a la comisaría y entregado finalmente a un centro correccional. Para darle verosimilitud a la historia, se reconstruye el supuesto lenguaje de los niños en diálogos como éste:

—¡Mentiras, señor, él me pegó primero!

—Sí, ya lo sé...pero, ¿qué andaban ustedes haciendo a esas horas por San Lázaro?

—Acabamos de vender nuestros billetes y nos fuimos a jugar volados y «palmitos».

—¿A qué llaman «palmitos»?

—Vera'ste, se pone uno frente de la pader, en cuclillas, toma un fierro y lo avienta contra la pader con el dedo gordo, haciendo fuerza para que pegue fuerte y retache. Cai al suelo, y luego viene el otro y tira el suyo: si cae sobre el de uno, gana, y si no, pierde.

—Y tú, ¿perdiste?

—No, señor; yo gané, y gané a la buena; él me dijo que era chapucero y sin verguenza y...<sup>50</sup>

En un momento dado, el reportero se erige en el narrador que confirma al comisario toda la historia, al mismo tiempo que las imágenes van verificando la información al lector: «Así fue, Señor Comisario, así fue exactamente, como lo describe este muchacho de tez cobriza y ojos relampagueantes. Este pillete, este rapaz, dice la verdad, solo que no dice toda la verdad».<sup>51</sup>

En buena medida, para ir descubriendo «toda» la verdad, se ofrecía al lector el inmejorable apoyo de las imágenes, supuestamente asépticas y

<sup>49</sup> *Ibidem*, 7 de junio de 1908.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

neutrales. En este sugerente reportaje, las diversas secuencias de fotografías presentan un carácter casi cinematográfico, fingiendo ser reales, manifestando la voluntad de representar lo más fidedignamente posible una realidad objetiva, de acuerdo con los cánones vigentes.

Al final, a manera de conclusión, el reportaje exalta la labor del Congreso de las madres que se estaba celebrando en aquellos días y reivindica sus trabajos y preocupaciones en torno a la delincuencia infantil y las correccionales. De esta manera, resulta visible el desarrollo de una mirada específica sobre la infancia y sus posibles desviaciones:

*Este pillete ha dicho la verdad, Señor Comisario. Así se juegan los «palmitos» [...] así van también «empalmándose» estos niños, estos pobres hijos del arroyo, que nacen y crecen sin que nadie los vea, ni los acaricie, ni los mime. Así se hacen hermanos en sus cuitas, hermanos en sus infortunios, hermanos en la desgracia. ¿Qué son estos niños, sino pobres centavos, con que la sociedad juega, eternamente, al palmito?<sup>52</sup>*

El tono recuerda las atmósferas creadas desde una lente científica, por Julio Guerrero o, desde una perspectiva más literaria, por Federico Gamboa. No es casual: nos remite a la manera como se va creando para la época —en este caso con el auxilio de la fotografía— un enfoque más específico sobre la infancia como etapa fundamental para el desarrollo del ser humano, a la vez que como prototipo urbano muy socorrido a lo largo del siglo XX: la imagen del niño delincuente que agrede a la sociedad y al mismo tiempo es antes víctima de ésta.

Este «mirador» de las élites porfirianas quedaría incompleto si no tomamos en cuenta a *La Gaceta de la Policía*, interesante publicación de principios de este siglo, encargada de exaltar la labor de las autoridades policiacas como parte del proyecto de «modernización» del gobierno de Díaz:

*El adelanto que ha alcanzado el ramo de Policía, adelanto que comenzó a notarse desde que el Gobierno del Distrito estuvo encomendado al Sr. D. Ramón Corral, y que actualmente aparece floreciente debido al loable empeño del Sr. Inspector General del Ramo, Coronel D. Felix Díaz [...] pide ya urgentemente la aparición de una publicación especialista, en la que del gendarme al Comisario encuentren lectura provechosa.<sup>53</sup>*

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>53</sup> *La Gaceta de Policía*, 8 de octubre de 1905.

Vocero oficial del gobierno, *La Gaceta* intentará legitimar las acciones del cuerpo policiaco en la ciudad de México, así como de proyectar al extranjero una imagen de modernidad y progreso. Si el invento no representaba nada nuevo, lo realmente interesante es el papel asignado a la gráfica para el cumplimiento de estos objetivos. *La Gaceta* incorporó el grabado y la fotografía, y prácticamente no hay reportaje o nota que no sea acompañada de imágenes; esto la diferencia notablemente de gacetas y boletines anteriores.

El mensaje era, pues, manifiesto: la revista, en su propio formato, era la prueba misma de la modernidad. Para ello, el mejor vehículo con el que podía contar era con esa representante por excelencia del adelanto de la ciencia y la tecnología: la fotografía.

Si en otras publicaciones diarias cabía la ambivalencia del respeto a la autoridad y la exaltación final del transgresor, en *La Gaceta*, como era de esperarse, ese problema no existía. Su gráfica reivindicaba explícitamente la labor policiaca, y si se refería a los delincuentes era únicamente para prevenir a la sociedad sobre sus posibles actos y transgresiones.

De este tono participa, por ejemplo, un artículo en el que se traza una apología de la trayectoria de Francisco Chávez en el cuerpo de la policía; ahí, en un lapso de 20 años, asciende de simple gendarme a jefe de las Comisiones de Seguridad. La gráfica del artículo es una fotografía con una imagen respetable de Chávez vestido de traje y corbata, y se inserta también un grabado en el que el mismo personaje realiza la captura del «peligroso» criminal Anacleto López en un taller de artesanos: la figura del delincuente pasa a un segundo término. Lo realmente importante es la actitud enérgica de Chávez y sus colaboradores, que rodean y sujetan al peligroso asesino.

Uno de los artículos más frecuentes son aquellos en los que se elogia a algún gendarme, destacado en alguna heroica labor, casi siempre relacionada con la captura de un peligroso bandido. Se justificaba así la vigilancia y control policiacos: «La vigilancia estricta de la policía, su buena organización y la atinada selección que en sus miembros se ha hecho, contribuyen, si no a impedir —porque es imposible— la consumación de delitos, sí a frustrarlos ó prevenirlos, cuando de ellos tiene oportuna noticia ó es solicitado su auxilio con oportunidad».<sup>54</sup>

Éste es el caso de tres gendarmes —dos «ordinarios» y uno de «primera»— que se destacaron en la aprehensión de unos peligrosos bandidos en

<sup>54</sup> *Ibidem*, 5 de noviembre de 1905.

la colonia Santa Julia, arriesgando sus vidas valientemente. Las imágenes son elocuentes: muestran a tres gendarmes correctamente uniformados, portando sus armas en actitud gallarda, que no dejaba lugar a dudas sobre su honestidad y valor.

En el otro extremo, y para concluir, encontramos en la revista la recurrente sección de «Página negra», una de las más importantes, que mostraba las imágenes de distintas personas que habían delinquido y que todavía estaban en la cárcel o habían purgado su pena, pero que seguían siendo un peligro para la sociedad capitalina. Los delincuentes eran divididos en tres grupos: rateros, circuladoras de moneda falsa y cruzadoras, y sus fotografías se agrupaban en bloques de cuatro en cuatro. Resalta una vez más el papel asignado a la fotografía como última prueba palpable y comprobatoria de las conductas y los comportamientos de las personas a través de sus rasgos físicos.

Simultáneamente, se exhiben estas fotografías como pruebas gráficas de los adelantos del régimen en estos terrenos. El aviso era claro: los delincuentes no podrían seguir actuando impunemente como en épocas anteriores: Ahora los adelantos tecnológicos permitían su identificación y la difusión de sus imágenes ante el ciudadano para la prevención de posibles futuras transgresiones.

### **Reflexiones finales: las imágenes y el muro de la historia**

Esta breve incursión por el campo del discurso gráfico de los reportajes policiacos de finales del siglo pasado y principios de éste nos plantea varias interrogantes. Como señala Barthes, entre las imágenes y el observador se levanta el muro de la historia:

*En cuanto a muchas de estas fotos, lo que me separaba de ellas era la Historia. ¿No es acaso la historia ese tiempo en que no habíamos nacido? [...] Así, la vida de alguien cuya existencia ha precedido en poco a la nuestra tiene encerrada en su particularidad la tensión misma de la Historia, su participación. La Historia es histérica: sólo se constituye si se la mira, y para mirarla es necesario estar excluido de ella.<sup>55</sup>*

Este muro es, en mi opinión, susceptible de franquearse, hasta cierto punto, con la investigación histórica. Lo importante es ubicar el discurso

<sup>55</sup> Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Buenos Aires, 1980, pp. 116-118.

gráfico de las imágenes en el contexto histórico que lo ha producido y que le confiere un sentido. Solamente así podremos rescatar a las imágenes del universo apasionante pero limitado de la anécdota, y sólo podremos analizarlas partiendo de la formulación de una problemática más amplia, con cuestionamientos pertinentes.

En esta línea de pensamiento debe señalarse que el discurso gráfico que acompañó a la llamada nota roja hacia finales del siglo pasado formó parte del surgimiento de una nueva percepción de la realidad, que se trazó desde las páginas del naturalismo literario y los reportajes sociales, y que continuó con los grabados y las fotografías, hasta desembocar en los inicios del cinematógrafo.

Dicha percepción formó parte de la ideología magnificadora del concepto de progreso que permeó a las sociedades occidentales durante la segunda mitad del XIX, y que al mismo tiempo puso las bases para su cuestionamiento y posible superación, al evidenciarse poco a poco que la pretensión de verosimilitud no constituía ni la esencia ni la finalidad de la imagen.<sup>56</sup>

Por lo que respecta a la evolución gráfica de la prensa analizada, que va del grabado a los inicios del fotoperiodismo, debemos resaltar que ambos formaron parte de la prolongación del proyecto civilizatorio ilustrado que, a lo largo del siglo XIX, pretendió instruir a las masas. Ambas propuestas visuales, lejos de excluirse, se complementaban. Tal es el caso de los reportajes gráficos, en los que los grabados conformaban una unidad con los cuadros fotográficos, ampliando algún detalle o sugiriendo aspectos simbólicos fundamentales para la lectura de toda la composición.

Si bien es cierto que buena parte de la propuesta gráfica de la nota roja respondió a una perspectiva de poder, y en esa medida se adaptó a los deseos gubernamentales y diseñó su propia «ficción» en torno al mundo criminal, como la justificación de los sucesos de Tomóchic, o la descripción de los tipos y figuras lombrosianas, también lo es que hubo notas disidentes y discordantes, como la de Posada, que recrearon este universo de la delincuencia desde otros parámetros y con otros enfoques y objetivos, arribando a resultados bastante diferentes.

Finalmente, dos consideraciones importantes que vale la pena enunciar para la profundización de estos temas y la elaboración de investigaciones posteriores:

<sup>56</sup> W. M. Ivins, *Imagen impresa...*, p. 202.

1) Por un lado, se deben subrayar los diferentes tonos y matices en la propuesta gráfica oficial, representada por *El Imparcial* o *El Mundo Ilustrado*, que si bien la mayor parte de las veces condenaron el fenómeno de la delincuencia y satanizaron la figura de los criminales, eliminando todo vínculo posible entre este tipo de hechos y el sistema social que los producía, en ocasiones brindaron otras opciones, al humanizar la figura de algunos delincuentes, proporcionando algunos rasgos que possibilitaban en los lectores cierto grado de identificación, como ocurrió con la incorporación de las imágenes de sus familias, representadas por la madre, la esposa o los hijos, llegando a veces a la situación extrema de construirles cierta celebridad y popularidad, inquietante asunto que, como ya vimos, preocupó a más de un intelectual en las postrimerías del porfiriato.

2) Por otro lado, debe pensarse en las condiciones de recepción de estas imágenes, que nos remiten, en muchos casos, a un público semianalfabeto, evidentemente no especializado, que recreaba la lectura de grabados y fotografías de acuerdo con su experiencia vital e intereses, no siempre coincidentes con la propuesta de los diarios:

*Las obras [...] no tienen un sentido estable, universal, fijo. Están investidas de significaciones plurales y móviles, construidas en el reencuentro entre una proposición y una recepción [...]. Ciertamente, los creadores o las autoridades [...] aspiran siempre a fijar el sentido y articular la interpretación correcta que deberá constreñir la lectura [o la mirada]. Pero siempre, también, la recepción inventa, desplaza, distorsiona.<sup>57</sup>*

La reelaboración de este vínculo entre la gráfica emisora y el público receptor ha sufrido modificaciones importantes y sustanciales en este siglo, convirtiéndolo en un asunto mucho más complejo no sólo por la depuración técnica previsible en los medios gráficos, sino por la existencia de un público mucho menos ingenuo, acostumbrado al universo de las imágenes y sobreestimulado por los distintos medios.

Por todo ello, resulta conveniente regresar la mirada al porfiriato y tratar de comprender en toda su complejidad la gestación de estos problemas. No se trata de hacer el recuento ocioso de las imágenes que perdimos y nunca habremos de recuperar, en un sentido lineal. Por el contrario, se

<sup>57</sup> Roger Chartier, *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. XI.

trata de analizar esos huecos, silencios y diferencias y encontrar en ellos lo que somos, pero también —y de manera no menos importante— lo que pudimos haber sido.

## Bibliografía

- Bazant, Mílada, *Historia de la educación durante el porfiriato*, SEP-El Caballito, México, 1993.
- Bury, John, *La idea de progreso*, Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- Freund, Gisele, *La fotografía como documento social*, Gili, Colección Punto y Línea, México, 1981.
- Frías, Heriberto, «Notas de combate. ¡Un anciano reportero! Las protestas de la torre de marfil», en *Revista Azul*, México, mayo de 1907.
- González Navarro, Moisés, «El Porfiriato: la vida social», en *Historia Moderna de México*, volumen 4, Hermes, México, 1957.
- Gortari, Hira de, y Regina Hernández, *La ciudad de México y el DF: una historia compartida*, DDF/Instituto Mora, México, 1988.
- Hale, Charles, *La transformación del liberalismo en México a finales del siglo XIX*, Vuelta, México, 1991.
- INEGI-INAH, *Estadísticas históricas de México*, volumen 2, INEGI-INAH, México, 1986.
- Reyes, Aurelio de los, *Los orígenes del cine en México*, SEP-Ochentas, México, 1982.
- , «El cine, la fotografía y los magazines ilustrados», en *Historia del arte mexicano*, Jorge Manrique (coordinador), tomo 12, SEP-Salvat, México, 1994.
- Sougez, Marie-Loup, *Historia de la fotografía*, Cátedra, Madrid, 1988.
- Toussaint, Florence, *Escenario de la prensa en el porfiriato*, Universidad de Colima-Fundación Manuel Buendía, México, 1994.
- Vázquez, Josefina, *Nacionalismo y educación en México*, Colmex, México, 1970.
- Viqueira, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, FCE, México, 1987.