

2 ejes.



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

"LOS FINES MORALIZADORES DEL SADISMO:  
LA PERVERSION DE LA IMAGEN PERIODISTICA"

## T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION  
P R E S E N T A :  
SILVIA ANGELICA FONG ROBLES



MEXICO, D. F.

1994

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## DEDICATORIA

*A Manuel Fong y Silvia Robles de Fong, con todo el amor, porque han trazado el rumbo perfecto a través del cual han de encaminarse nuestras historias. Por su trabajo continuo e inalterable en forjar mejores personas más que buenas profesionistas.*

## AGRADECIMIENTOS

*A Iván Ríos Gascón, por permanecer cerca. Por sus pensamientos, palabras y acciones, siempre cálidos y resplandecientes.*

*A Gustavo García, por su paciencia, dedicación y entusiasmo como director del presente trabajo, así como por los invaluable conocimientos que compartió con quienes tuvimos el gusto de ser sus alumnos.*

*A Montserrat Fong Robles, quien consiguió la mayor parte del material gráfico sin el cual hubiera sido imposible la realización de esta investigación. Adjunta una disculpa por las molestias que esto le ocasionó, entre otras, el haber sido confundida entre los suscriptores de Alarma!*

*A la memoria del maestro Fedro Guillén, por su amistad.*

*A la Hemeroteca y Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional  
Autónoma de México.*

*A todos los maestros de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de  
Ciencias Políticas y Sociales, en especial a la profesora. Lucía Chávez  
Rivadeneira, por su amabilidad e interés.*

*Al Instituto Miguel Ángel, A.C.*

*A los amigos de la carrera, particularmente: Larissa Basáñez, Héctor  
Matus y Lorena Zavaleta, compañeras en la Facultad y valiosas personas.*

# ÍNDICE

PÁG.

Introducción..... I

## CAPÍTULO PRIMERO. BREVE HISTORIA DE LA NOTA ROJA EN MÉXICO.

1.1 Antecedentes.....	1
1.11 <u>Magazine de Policía</u> (1940-1972).....	11
1.12 <u>Alarma!</u> (1963-1985).....	21
1.13 <u>Alerta!</u> (1965- ).....	25
1.2 Las publicaciones especializadas en nota roja en los noventa.....	27

## CAPÍTULO SEGUNDO. LA PERVERSIÓN DE LA IMAGEN Y LA NOTA ROJA.

2.1 La imagen cruel.....	31
2.11 Consideraciones sobre la crueldad.....	31
2.12 El sadismo icónico.....	40
2.23 La crueldad de la imagen y la nota roja.....	60
2.2. El impacto de la imagen.....	56
2.21 El color rojo: la sangre.....	56
2.22 La distribución fotográfica en las revistas especializadas en nota roja.....	59
2.23 El sujeto fotográfico en la imagen cruel.....	64
2.24 Requisitos iconográficos en la imagen cruel de nota roja.....	69
2.3 La hiperrealidad fotográfica.....	72
2.31 Fundamentos teóricos de la influencia de la imagen.....	72
2.32 La hiperrealidad y el crimen reiterado.....	80

## CAPÍTULO TERCERO. EL TEXTO PERIODÍSTICO Y LA CRUELDAD DE LA IMAGEN.

3.1. Los mensajes escritos.....	83
3.11 La función del texto en las revistas especializadas en nota roja.....	83
3.12 Los géneros periodísticos en la nota roja impresa.....	86
3.13 La sobreadjetivación y sus razones.....	90
a) La víctima.....	93
b) El victimario.....	102
c) Los cuerpos de seguridad pública.....	110
3.14 Los titulares y las cabezas en la nota roja impresa.....	114
a) La escatología verbal.....	116
b) Los signos de admiración.....	119
c) Los juicios de valor.....	120
d) Las frases hechas.....	121
3.2 El texto amarillista como reforzador icónico.....	123

## CAPÍTULO CUARTO. LA IMAGEN CRUEL Y SU FUNCIÓN SOCIAL.

4.1 Los diversos caminos del sadismo vicarial.....	125
a) La imagen cruel como mero satisfactor del sadismo visual.....	125
b) La imagen cruel como un medio aleccionador.....	132
4.12. Las cuatro tareas de la imagen cruel en la nota roja impresa.....	144
a) La moralización.....	145
b) La ideología.....	152

c) La denuncia social.....	154
d) La comercialización.....	156
4.2. La influencia de la imagen cruel.....	158
4.21. Consideraciones sobre la influencia de la imagen (II).....	158
4.22. Las revistas especializadas en nota roja y la influencia.....	167
4.23. El criminal y la sociedad.....	176

#### **CAPITULO QUINTO. HACIA UNA ESTÉTICA DE LA IMAGEN CRUEL**

5.1. Existe una estética de la imagen cruel.....	182
5.11 Consideraciones sobre la estética de la imagen.....	182
5.12. La estética en la imagen cruel.....	190

<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>195</b>
--------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA.....</b>	<b>206</b>
---	------------

## INTRODUCCIÓN

La representación iconográfica es un elemento inherente al desarrollo del hombre en la historia. A través de la imagen, el ser humano encontró un medio eficaz para plasmar la realidad de su entorno; podría decirse que la imagen, nos referimos a aquella elaborada por seres humanos, constituye no sólo una herramienta de expresión artística, sino también la encarnación de toda la cosmogonía universal producto del pensamiento.

Entre la multiplicidad de imágenes que el individuo ha conformado en un intento por dejar trazas de su presencia a lo largo de los siglos, muchas de ellas vinculadas con la búsqueda de la belleza, existen algunas cuyo contenido refleja igualmente los horrores del mundo y la abyección bajo la cual la conciencia humana ha sucumbido.

La imagen cruel, en donde el ser humano encuentra el testimonio de sus maldades, así como en la estética tropieza con su anhelada perfección, es la conjunción reflexiva de los temores, los deseos reprimidos y las perversiones que transitan en la mente del individuo. En este sentido, la representación iconográfica es un instrumento exorcizante que conjura, pero al mismo tiempo proscrib, las turbaciones que lo someten.

La iconografía de la crueldad, como expresión humana, obedece a diversos motivos. A partir de los instintos de muerte y agresividad, planteados por Freud, surgen variadas manifestaciones relacionadas con la

destrucción individual y con la aniquilación de el Otro, personificado por el prójimo. La imagen cruel es uno de estos visajes a través del cual el sujeto se halla de frente a sus propias iniquidades.

El placer asociado con la crueldad es un tema muy complejo, cuya presencia en el área psicosomática de hombre ha estado latente, aunque la evidencia de este hecho no siempre es consciente. Freud dedicó parte de sus estudios al desentrañamiento de el fenómeno del morbo, lo que él llamó "el sector más oscuro e impenetrable de la vida anímica".

En la obra de Freud existe la teoría que señala la inclinación natural del ser humano por buscar experiencias intensas que, al mismo tiempo, le permitan acceder a los caminos de la muerte, es decir, el regreso del individuo al estado primitivo e inorgánico anterior a la vida, en contraposición con el instinto sexual o de procreación.

El Padre del Psicoanálisis, luego de plantear lo que denomina "instinto de muerte", habla de cierta ambivalencia en el seno del mismo. Por un lado, observa que el sujeto posee neurosis obsesivas que surgen a partir de experiencias traumáticas personales que producen placer, comúnmente enmarcadas bajo el concepto de "masoquismo".

Por otra parte, el morbo también se manifiesta por el canal de la agresividad (*Aggressionstrieb*), que es la proyección del instinto de muerte hacia afuera.

Explicada como una teoría destructora, la agresividad constituye

para Freud "una tendencia o conjunto de tendencias que se actualizan en conductas reales o fantasmáticas, dirigidas a dañar al otro, a destruirlo, a contrariarlo, a humillarlo, etc."

De las conductas anteriormente señaladas, nos ocuparemos de las llamadas "fantasmáticas", aquellas encarnadas por representaciones imaginarias, escritas, oídas o iconizadas.

Fue el Marqués de Sade el que introduce, en el siglo XVIII, obras que contenían la ruptura implicada en el paso del texto literario a la creación de imágenes. Es el primero que recrea con crudeza y realismo las pulsiones necrófilas del ser humano; Sade plantea la teoría Dolor-Placer basada en el reconocimiento de los instintos naturales del sujeto, cuya represión acarrea las más terribles perversiones.

La idea del Marqués de Sade fue también trabajada por Thomas de Quincey en El asesinato como una de las Bellas Artes (donde afirma que todo ser humano es un asesino en potencia), por los poetas malditos, encabezados por William Blake y, en el siglo XX, por Guillaume Apollinaire, Georges Bataille, los surrealistas, etc.

Sin embargo, las letras sólo han reflejado lo que en la historia de la humanidad siempre ha sido un hecho: el sadismo. Es por demás sabido que el hombre es el único ser que mata con fines ajenos a la alimentación y a la sobrevivencia. También es el único que puede hallar gozo (según el instinto de agresividad expuesto por Freud) con el dolor ajeno -y en algunos casos con el propio- como una liberación de su neurosis social.

Existe una creencia generalizada que afirma que, a través de la nota roja impresa, por ejemplo, se enciende en las mentes enfermas la tentación de la notoriedad que estas hojas proporcionan, así como una

supuesta propagación de la escuela del crimen y cursos de asesinato por entregas.

Pero se tratará de demostrar que no es así. Las revistas especializadas en nota roja son, en realidad, un estandarte de moralidad y puritanismo sin precedentes. Ocurre que el sadismo y el instinto de muerte pueden utilizarse por motivos que van más allá de la simple exaltación del morbo con fines de lucro (que desde luego no se puede excluir), para dar paso al objetivo de aleccionar al público consumidor sobre la conservación de las "buenas costumbres", presentando lo opuesto. Lo mismo sucede en los llamados "talk shows" televisivos donde, explotando hasta las últimas consecuencias el dolor ajeno, se pretende adoctrinar y llevar otros mensajes contrarios a lo explícito.

La muerte y daño espectacularizados ante un observador conforma una descarga de la agresividad por el canal visual. La imagen cruel, como señala Roman Gubern, a través del cine, las revistas ilustradas o algunos programas de televisión, es aceptada e incluso propone "su función terapéutica o aplacadora en algunos sujetos, que pueden satisfacer así en el plano imaginario sus pulsiones agresivas, pues las descargas agresivas liberarían las frustraciones acumuladas durante los contratiempos de la vida cotidiana".

El amarillismo iconográfico ha estado presente a lo largo de la cultura humana. Desde el Circo Romano hasta las películas de crímenes en directo, la crueldad de la imagen ha evolucionado a la par del *homo sapiens*; el sadismo icónico del arte religioso, tradicional desde la Edad

Media, no dista mucho de las fotografías que ilustran las páginas de las revistas especializadas en nota roja y de otras manifestaciones visuales del dolor de el Otro.

Este es el principal motivo del presente trabajo: hurgar entre la imagen cruel, identificarla, adentrarnos en los mecanismos presentes en quienes las fabrican así como en los engranajes mentales de quienes las reciben. Identificar las funciones que dicha imagen puede cumplir, ya sea como mero canalizador de instintos agresivos, o como un artefacto que es empleado para otorgar lecciones morales, ideológicas o de denuncia social.

Para cumplir con todos estos objetivos fue necesario, en primera instancia, partir de algunas hipótesis concernientes a la imagen cruel y a sus posibles efectos. Entre ellas, cabe resaltar la que sitúa a la iconografía de la crueldad como medio para ofrecer al espectador un elemento gracias al cual podrá descargar sus pulsiones agresivas a través del canal visual, lo que nosotros denominamos "sadismo vicarial". Por otra parte, se contempla la posibilidad que esta misma imagen cruel es utilizable como táctica para orientar la interpretación del espectador hacia ciertos fines perfectamente identificables, es decir, la iconografía de la crueldad como arma didáctica o instructora.

A su vez, como ejemplo por excelencia, se toma a la imagen cruel dentro de las revistas especializadas en nota roja, en donde se cumple la segunda función hipotética de la iconografía de la crueldad: "Contrario a lo que se cree, el fin de las publicaciones especializadas en nota roja no es, en sí mismo, la mera explotación del sadismo vicarial con fines de

lucro, sino que éste se utiliza como medio para dar una lección moral al lector potencial". Sobre las revistas especializadas en nota roja se ha hablado mucho y en forma desfavorable. Es frecuente que sean atacadas por considerárseles subversivas, y se les confiere la etiqueta de "mala influencia".

Es menester aclarar que éste no es un estudio sobre nota roja, sino que ésta se maneja por antonomasia para analizar el ejercicio de la imagen cruel en sus posibles ocupaciones.

El trabajo se divide en cinco capítulos. En primer término, aparece una breve exposición sobre la nota roja en México y el surgimiento de las revistas especializadas en el género. Este capítulo inicial es meramente informativo, donde se antepone el ejemplo para que pueda ubicarse el análisis postrero. Como no se trata de abordar la historia del crimen en México, reiteramos, los datos que conforman el primer capítulo pueden parecer, hasta cierto punto, escuetos. Sin embargo, el planteamiento del ejemplo antes de la exposición resulta por demás esencial para poder desarrollar con minuciosidad la disquisición pretendida.

El capítulo segundo habla sobre la imagen cruel. Para discurrir sobre ella, partimos de las teorías freudianas en relación con los instintos de muerte y agresividad. Posteriormente, fue necesario referirnos a la crueldad como cualidad humana y los orígenes de ésta. Esta reflexión en torno a la crueldad nos llevó a revisar las primeras manifestaciones de los espectáculos crueles y, por extensión, a la crueldad de la imagen.

Una vez que hubimos hablado de la imagen cruel, aterrizamos en el ejemplo, es decir, en cómo la fotografía de las revistas especializadas en nota roja está dispuesta y, de manera fundamental, la aparición y tratamiento de los sujetos fotográficos que ilustran las páginas de dichas publicaciones.

El capítulo tercero aborda el texto escrito. En este aspecto, la hipótesis central coloca al texto como mero reforzador de la imagen, pero al mismo tiempo, la importancia de la redacción periodística constituye el receptáculo de todas las pretensiones aleccionadoras que ubican a la imagen cruel en nota roja en la segunda función reconocida dentro de la iconografía de la crueldad.

El capítulo cuarto abarca la identificación y el desglosamiento de las funciones de la imagen cruel en el mundo moderno. Se toman ejemplos de cine, televisión y, por supuesto, de la nota roja impresa. Luego de analizar los conceptos morales, ideológicos y de alerta social que pueden formar parte de una imagen cruel, se relacionan estos mismos factores con las revistas especializadas en nota roja, para comprobar cuántos de estos preceptos se cumplen en la elaboración de las publicaciones.

Posteriormente, fue imprescindible hablar de la influencia que la imagen cruel puede tener sobre el espectador; nuestra suposición radica en el hecho que "la hiperrealidad de la imagen, repetida y reiterada, inhibe por saturación la asociación mental de las percepciones sensoriales, por lo que no incita actos violentos ni conductas antisociales". Al respecto, establecimos la distancia existente entre

espectador e imagen, basándonos en autores de renombre; sobre la actitud del espectador frente a la imagen y, en última instancia, expusimos una definición pertinente sobre la pérdida de la capacidad de asombro en el hombre contemporáneo, así como también se aborda el tema de la comercialización de la imagen cruel, independientemente de la función que desempeñe.

El quinto capítulo constituye una consideración sobre la posibilidad de hablar sobre la estética en la imagen cruel, una vez establecido el parámetro del concepto estético como una serie de elementos presentes en la imagen que provocan una emoción, es decir, la sensación como producto de una contemplación. Como se señalaba con anterioridad, este capítulo está conformado en forma de reflexión, de ahí que el producto de ésta deja abiertas otras expectativas susceptibles de ser evaluadas en futuros trabajos de investigación.

Para finalizar, aparecen las conclusiones a las que el desarrollo de este trabajo nos condujo, con el propósito de que los resultados adquiridos puedan aportar conocimientos significativos alrededor de la imagen cruel.

Es necesario expresar nuestro agradecimiento al profesor Gustavo García, director de esta investigación, su valioso apoyo y las contribuciones que hizo al presente trabajo, al igual que al personal de la Hemeroteca y Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México por las facilidades otorgadas a la labor de escudriñamiento entre

revistas antiguas y actuales, a la vez que fue posible encontrar cierto material bibliográfico. Asimismo, también se agradece al señor Ampelio de la Cruz, de **Enlace Policiaco!** por haber accedido cordialmente a la entrevista de la que fue objeto, y a los señores Luis Alfredo Toledano, Miguel Ángel Rodríguez y Celerino Cervantes Cruz, director de **Enlace Policiaco!**, coordinador gráfico de **El Nuevo Alarma!** y reportero de **Custodia!**, respectivamente, por su disposición incondicional para que este trabajo no fuera obstaculizado.

## CAPITULO I. BREVE HISTORIA DE LA NOTA ROJA IMPRESA EN MÉXICO.

### 1. Antecedentes.

La tarde del día 10 de noviembre de 1889, el gobernador del estado de Jalisco, general Ramón Corona, se dirigía al Teatro Principal de Guadalajara a pie, acompañado de su esposa y de su hijo pequeño, cuando fue asaltado por un individuo llamado Primitivo Salcedo, quien le infirió cuatro puñaladas en el cuello, en el vientre y en el brazo. Salcedo, una vez consumado el atentado se suicidó; el general Corona, herido, apenas pudo llegar al Palacio de Gobierno y murió al día siguiente.

Poco tiempo después del crimen, aparece en Guadalajara un pliego que llevaba en primera plana un brazo rojo chorreante de sangre, como referencia al brazo cercenado del general Corona. La idea de presentar una imagen impactante junto con el texto informativo correspondió a Manuel Caballero, periodista a quien se le considera como el primer "reporter" mexicano.

A partir de ese momento, surge el nombre de "nota roja" como el denominador de las noticias sensacionales sobre crímenes y hechos sangrientos.

Para establecer una definición de "nota roja" es menester asentar la diferencia que existe entre ésta y la que se denomina "nota policiaca". La nota policiaca es aquella información periódica que aborda hechos delictuosos u otro tipo de acontecimientos, cuya facticidad pone en peligro la tranquilidad pública.

Por sus características periodísticas, la finalidad de la nota

policíaca es informar, objetivamente, las acciones relacionadas con el hampa y otras situaciones, en los que intervienen las pesquisas de la policía.

La nota roja, por su parte, es la misma nota policíaca pero impregnada de sensacionalismo. Es la descripción minuciosa, detallada y subjetiva de cualquier suceso criminal; la nota roja concentra su atención en la muerte y sus implicaciones escatológicas, por lo que la presencia de la fotografía es, en la mayoría de los casos, inherente al texto informativo.

Por lo anterior, la nota roja se inclinará por los asesinatos, los accidentes automovilísticos con saldo mortal o los desastres naturales o artificiales que involucren vidas humanas.

La presencia de la nota roja en el periodismo mexicano se materializa a finales del siglo XIX con la aparición de los incipientes diarios industriales y el consecuente surgimiento de los "reporters".

Como se recordará, el periodista de los siglos XVII y XVIII cumplía una labor específica bajo los estatutos impuestos por el gobierno virreinal. Las noticias policíacas eran sólo una parte indistinta del conglomerado general de la información, a la manera descrita por María del Carmen Ruiz Castañeda:

"El sentido de sensacionalismo periodístico en las Gacetas del siglo XVIII difiere esencialmente del actual. En las de 1722 hay informaciones aisladas sobre fenómenos naturales y sobre siniestros, pero en ellas no se destacan los aspectos truculentos del hecho, ni se les otorga un rango distinto al resto de las noticias"(1)

Los antecedentes más remotos de la nota roja, sin embargo, se

1. Ruiz Castañeda, María del Carmen., 450 años del Periodismo en México. Ed. UNAM. México. 1975. Pág. 59.

encuentran aislados en las "relaciones" y hojas volantes que llegaron a circular en las primeras décadas de la Colonia. En ellas aparecían algunas informaciones sobre ejecuciones y delitos que incumbían a los habitantes de la Nueva España.

A pesar de ello, al concluir el Virreinato e iniciar la Guerra de Independencia, las publicaciones periódicas adoptaron tendencias político-ideológicas y los diarios se convirtieron en instrumentos doctrinarios, cuya consigna fue la propaganda combativa y la lucha entre bandos de poder.

La línea establecida por el periodismo de la Independencia durante el siglo XIX, no sucumbió al consumarse ésta, sino que continuó en el momento en el que los periódicos eran sufragados por los partidos políticos que querían difundir sus ideas.

No es sino hasta 1880 cuando el contenido de los diarios, en su mayoría tabloides, sufre una transformación radical, y algunos de los periodistas comienzan a sustituir la política con noticias de interés popular.

Aquí entran los "reporters" quienes traen a México el estilo norteamericano de información noticiosa. Uno de estos hombres fue, precisamente, Manuel Caballero, periodista tenaz y ambicioso, a quien se le ocurriera elaborar la relación del asesinato del general Ramón Corona con la ilustración sangrienta de un brazo mutilado y, por consiguiente, el padre indirecto del término "nota roja" para denominar las noticias sobre crímenes y latrocinios.

El ejemplo de Caballero fue seguido por otros reporteros como Ángel Pola, cuyas colaboraciones sensacionalistas aparecieron indistintamente en periódicos como El Monitor Republicano, El Hijo del Ahuizote y El Diario del Hogar.

A las noticias policiacas se les destinó un espacio fijo en los principales diarios del país, ya fuera en El Imparcial (considerado como el primer periódico industrial), como en las páginas de la última etapa de El Siglo XIX (fundado en 1840), El Globo o El Tiempo.

En esa efervescencia de la apertura periodística, aparecen los primeros tabloides a los que se les denomina "amarillistas" (1), entre los cuales figuran "La Gasera", "El Jicote", "El Centavo Perdido" y "Gaceta Callejera" (en este último, José Guadalupe Posada publicó grabados sobre crímenes famosos de la época, además de ilustrar corridos, historias de personajes y caricaturas con fines de alfabetización). Estas pequeñas publicaciones proliferaron durante la década de 1890, algunas de ellas creadas por periodistas que se inspiraron en tabloides que circulaban en otras ciudades del mundo.

Uno de estos ejemplos lo constituye "Police News", revista que

---

1. Se le llama "sensacionalismo" al sensacionalismo con el que se trata la información noticiosa. El término surge en Estados Unidos cuando aparece una historieta llamada "The Yellow Kid", en el New York Journal, el 18 de octubre de 1896. Los dibujos de esta tira cómica estaban iluminados con tinta amarilla. El comic abordaba las aventuras de un chico en el Oeste norteamericano; dada la espectacularidad de las narraciones aparecidas en esta tira cómica, fácilmente se extendió el empleo del término para denominar las historias sensacionalistas.

apareció en Londres a finales de la década de 1870, que tuvo resonancia internacional cuando publicó una serie de relatos sobre las investigaciones policiacas, efectuadas alrededor de un asesino singular que sembró el terror en el área de Whitechapel, en el East End londinense. Así, las páginas de "Police News" dieron a conocer al primer *serial killer* de la época moderna: "Jack El Destripador". Es la primera vez que un criminal se convierte en leyenda gracias a una publicación periodística.

Sin embargo, en México todavía el crimen no era una situación susceptible a ser realizada, por lo que los delinquentes que sobresalían en las planas de los periódicos eran aquellos que cometían hazañas audaces, que comprometían la estabilidad del ensueño porfiriano. Personajes como el degollador Francisco Guerrero "El Chalequero", el asaltante Jesús Arriaga "Chucho El Roto"; el multiasesino Jesús Negrete "El Tigre de Santa Julia", o Guadalupe Martínez Bejarano "La Mujer Verdugo", estaban envueltos en una atmósfera romántica y novelesca.

Al estallar la Revolución Mexicana en 1910, la nota policiaca en los diarios se debilita y la recurrencia de lectores disminuye. La situación política y social del país hizo que la población centrara su atención en las atrocidades de la guerra revolucionaria y en las iniquidades de la lucha armada.

Sin embargo, también la Revolución contribuyó a la exaltación de los crímenes perpetrados por las huestes que teñían de sangre el panorama mexicano.

En la ciudad, no sólo la lucha de Villa y Zapata llamaba la atención de la gente; los sucesos policiacos como los asaltos a residencias cometidos por la famosa "Banda del Automóvil Gris" desde 1915, despertó el interés de la ciudadanía, a tal grado que incluso se realizó una película serial de 12 episodios\* que deja ver, en cierta forma, cómo el crimen puede explotarse para obtener ganancias y, al mismo tiempo, prevenir a una sociedad indefensa.

No es sino hasta la década de los años veinte cuando, alcanzada cierta estabilidad social, la nota roja vuelve a interesar al público que compra el periódico. Adentrada la era de los diarios comerciales, gracias a El Universal y Excélsior (fundados en 1916 y 1917 respectivamente), surge el 28 de agosto de 1928 La Prensa, durante el gobierno de Plutarco Elias Calles.

Con un carácter panfletario y sensacionalista, La Prensa imprimía un sello tremendista, pero a la vez moral, en su contenido. A diferencia de otras publicaciones, este diario contaba con un gran espacio para la nota roja, en donde sobresalían las descripciones minuciosas de los hechos delictuosos.

La Prensa dedicó una plana completa, en abril de 1929, al crimen consumado por Luis Romero Carrasco (1), quien asesinó a sus tios y a dos

---

\* El automóvil gris, de Enrique Rosas, Joaquín Coes y Juan Canals de Homes (1919), y La Banda del Automóvil Gris, de Ernesto Vollrath (1919), consideradas como las películas más importantes del cine mudo mexicano.

1. Luis Romero Carrasco fue uno de los criminales más repudiados por la opinión pública; él y sus cómplices asesinaron a Félix Tito Basurto (tío de Romero Carrasco), a su amante Jovita Velasco, a una criada anciana y a una menor de 12 años. También mató al gato y al perro "para que no hubiera testigos". Ya procesado, Romero Carrasco escapó de la Cárcel de Belén el 30 de junio de 1929, pero fue recapturado. Al ser conducido a las Islas Marías, le aplicaron la "ley finta" cuando trató de escapar nuevamente, en Tula, Hidalgo.

sirvientas en la casa paterna. Aparecen varias fotografías rodeadas de adjetivos viscerales, incluso risibles, como "chacal asesino", "engendro del mal" y "mariquano bastardo".

Los juicios de valor, acompañados de la imagen, encerraban un trasfondo doctrinal y aleccionador que no cambiaría con el tiempo. Los lectores de nota roja crecieron, ya que los crímenes descubrieron una beta susceptible de ser explotada.

Las secciones policiacas se convirtieron en parte inamovible de los principales periódicos mexicanos, a los que Karin Bohman llama "Gran Prensa". La nota roja empieza a articularse cuando se devela la posibilidad de incrementar las ventas al tornar a una asesino en héroe.

Dentro de este panorama, México no olvidará los hechos criminales que cobraron vida propia gracias a los reporteros que hicieron de ellos historias con seguimiento, sucesos para el regocijo de los lectores ávidos de noticias asombrosas.

La nota roja se distinguía por otorgarle una connotación "cruda" a la información policiaca tradicional y, al mismo tiempo añadía el "castigo" al criminal, luego de la narración detallada del acto.

Después del crimen de Luis Romero Carrasco en 1929, las noticias policiacas coloreadas de rojo se hicieron más llamativas. Cabe señalar que la capacidad de asombro de las personas era mucho mayor que en la actualidad, por lo que las acciones sangrientas contenían una fuerza de

impacto incorrompible. Siendo así, la nota roja descubre la eficacia periodística de la exaltación del morbo, auspiciada por el amarillismo; la nota informativa y el reportaje apegados a los cánones ortodoxos del periodismo formal no bastaban para despertar conciencias, por lo que la escatología apareció como un recurso moralizante en la nota policiaca.

La nota roja de los años veinte y treinta se nutrió con reportajes de los crímenes que alarmaron a la sociedad. De esta forma, algunos periódicos (siendo los precursores La Prensa, Excélsior y El Universal) agregaron un elemento más que alimentó a la nota roja : la fotografía.

El 23 de febrero de 1932, la policía descubrió el cadáver putrefacto de Jacinta "Chinta" Aznar, luego de un mes de haber sido asesinada en su casa de la Avenida Insurgentes, por Pedro Alberto Gallegos. La policía lo detuvo y, durante su proceso, confesó con cinismo su crimen. Al igual que Romero Carrasco, Gallegos fue muerto durante su traslado a las Islas Mariás. El ilustre fotógrafo Gustavo Casasola, se encargó de imprimir las placas de las fotos de prensa en la residencia de "Chinta" Aznar, las cuales impactaron por su crudeza cuando aparecieron en las planas de los periódicos.

El periodismo rojo alcanzó gran popularidad por los reportajes realizados en la época en torno a los asesinatos. En las décadas de 1920 y 1930, la prensa policiaca destacó los siguientes crímenes:

- 10 de enero de 1929. El estudiante y líder comunista cubano Julio Antonio Mella, fue asesinado en las calles de Abraham González. El joven

iba acompañado de Tina Modotti, quien rindió su declaración ante el juez (1).

-20 de abril de 1929. Febronia Mora mata a su marido Próspero Sánchez Guerrero, en complicidad con su amante Felipe Lemus Tovar, chofer del asesinado. Una hija de dona Febronia, testigo ocular del crimen, denunció el hecho.(2)

- 5 de febrero de 1930. El Presidente de la República, ingeniero Pascual Ortiz Rubio, sufrió un atentado del que resultó ileso. El agresor Daniel Flores fue aprehendido y posteriormente asesinado, mientras purgaba una condena de 19 años.(3)

- 19 de julio de 1933. La policía descubrió un horrendo crimen en las calles de Constanca. El señor Francisco González Lugo y su hija Justina fueron brutalmente asesinados y sus cadáveres arrojados en el fondo de un pozo. Los asesinos Luis Castro y Jesús Ábrego fueron capturados y condenados a la máxima pena. (4)

- 23 de abril de 1934. Santiago Rodríguez Silva mata a tres mujeres en Tacuba (5). Posteriormente es apresado en León, Guanajuato y muerto por la policía.(6).

1. La Prensa, México; 11 de enero de 1929. Sección Policías.

2. El Universal, México, D.F. 22 de abril de 1929. Seguridad Pública.

3. Seis Siglos de Historia Crítica de México, Gustavo Casasola. Tomo 9; "policía judicial y Procuraduría de Justicia.

4. *Ob.cit*; Pág. 2681.

5. Excelsior, México, D.F. 24 de abril de 1934. Segunda parte de la sección A.

6. Excelsior, México, D.F. 2 de mayo de 1934.



Fig. 1.a La Foto de prensa de una de las víctimas de Luis Romero Carrasco, aparecida en La Prensa, el 18 de abril de 1929.



Fig. 1.b El cuerpo de Jacinta "Chinita" Aznar, descubierto por la policía un mes después de su deceso.

- 24 de enero de 1935. El cirujano Samuel Inclán fue muerto a balazos por el general Manuel Víctor Romo, mientras el médico operaba a su hijo.(7). Días después, un gran número de cirujanos de la capital efectúan una manifestación muda en protesta.

- 20 de noviembre de 1936. La princesa Concette de Leone, en un arranque de celos, mató a su esposo, el príncipe Vladimir Nigeratze, en la plaza de Cítlaltépetl, colonia Hipódromo. (8).

Para 1939, se hizo un balance de la delincuencia durante el año anterior. En 1938, según el informe de la policía, se registraron 27,452 delitos\*.

Los asuntos judiciales crecían y la ciudadanía, en el umbral de la década de los cuarenta se interesaba cada vez más por el hampa; la nota roja, a su vez, necesitaba un espacio de expresión libre, independiente y autónomo que le otorgara un sitio especial dentro del periodismo impreso.

Conscientes de lo anterior, y del éxito potencial que la explotación del crimen espectacular alojaba en sí mismo, surge la primera revista especializada en nota roja de la que México tiene memoria: *Magazine de Policía* (1940).

---

7. *Excelsior*, México, D.F. 26 de enero de 1935. Segunda Parte de la sección A.

8. *Excelsior*, México, D.F.: 22 de noviembre de 1936. Segunda Parte de la sección A.

\* Dato proporcionado por el Archivo General de la Nación, en los informes registrados por la Policía Judicial Federal. (2 enero 1939)

### 1.11 MAGAZINE DE POLICÍA (1940-1972)

La gente ha visto en los puestos de periódicos las revistas especializadas en nota roja, caracterizadas por sus espectaculares fotografías en primera plana y sus encabezados con fondo amarillo, que captan la atención del transeúnte. Sin embargo, muy pocas personas saben que la revista precursora de **Alarma!**, **Enlace Policiaco**, **Custodia!** o **Crimen!**, fue una publicación que nace en 1940 en los talleres de Excélsior (aunque independiente al periódico), llamada **Magazine de Policía**.

**Magazine de Policía**, o simplemente "Policía" como le llamaba la gente, fue fundada por Demetrio Medina y sus oficinas se ubicaban en Av. Morelos 65, en la Ciudad de México. La aparición de **Magazine de Policía**, cuyo primer número sale a la venta el 4 de marzo de 1940, dio inicio a la comercialización del gusto popular por los temas escabrosos y sangrientos, empapados de misterio, y finalmente rematados con el castigo al infractor de la ley.

Como su nombre lo indica, la publicación abordaba casos policiacos reales, hechos inauditos que no sólo correspondían a México, sino que contaba con colaboradores extranjeros quienes plasmaron sobre las páginas de "Policía" nota roja internacional.

El reportaje fue el género periodístico más socorrido en **Magazine de Policía**; el equipo de Demetrio Medina se percató de la efectividad que la descripción detallada y el seguimiento de los hechos tenían sobre el lector. Junto con el reportaje de un

acontecimiento determinado, aparecían fotografías en sepia (posteriormente serían en blanco y negro) que ilustraban la información, algunas de ellas impregnadas de crudeza y horror.

La revista esgrimía dos lemas significativos: "Completamente ajeno a los cuerpos de seguridad pública" y "Señalar las lacras de la sociedad es servirla".

El primer concepto establecía el rubro periodístico de la publicación, cuya labor competía únicamente a los objetivos editoriales de crítica y opinión. Por otra parte, el segundo lema surge como la justificación implícita del cuerpo y la estructura de *Magazine de Policía*, que llevaba en sí misma una consigna social de prevención y defensa ante el crimen.

Los reporteros de "Policía" en la década de los cuarenta descubren el vínculo existente entre el crimen y el espectáculo. Por lo anterior, las noticias sobre los escándalos en los ambientes político y cinematográfico se añadieron al marco general de la revista policiaca, para engrosar las filas de los incipientes consumidores.

A pesar de la línea de la publicación, *Magazine de Policía*, en sus primeros años de vida, se dejó envolver por el glamour que la época impregnó en la sociedad.

"Policía" contaba con una página editorial cuyas opiniones se centraban en juicios sobre el desempeño del Departamento de Policía

en el combate a la delincuencia. El haber fungido como una revista crítica, además de informativa, le otorga a **Magazine de Policía** una característica especial que la distingue de los futuros semanarios de nota roja\*.

Aunque "Policía" presentaba como contenido principal las informaciones sobre hechos delictuosos, se enriquecía, a su vez, con secciones de entretenimiento, reportajes de acontecimientos curiosos, historietas sobre figuras del toreo y del box, así como también contaba con una página destinada a los lectores, quienes enviaban opiniones sobre la revista, quejas y preguntas de corte legal para la solución de dificultades jurídicas.

**Magazine de Policía** cubrió 32 años de reportajes policiacos que conjugaron la noticia con sus seguimiento y desenlace; la imagen aparece como un complemento fundamental de la información, pero siempre ésta condicionaba la disposición de aquélla, por lo que el texto periodístico mostró cierta supremacía sobre la fotografía.

En su primera etapa, que parte de 1940 hasta mediados de la década de los cincuenta, "Policía" recibía numerosas colaboraciones de reporteros norteamericanos que dieron a la publicación un contexto universal de la nota roja. Así, periodistas como Edwin V. Burkholder (reportero del New York Journal), William H. McCloory (del L.A

---

\*Ni en sus comienzos ni ahora, las revistas especializadas en nota roja poseen página editorial donde se cuestione el aumento de la criminalidad o las acciones de las instituciones encargadas de la seguridad pública. **Magazine de Policía** es la única publicación que se preocupó por externar puntos de vista en relación con el crimen y, por consiguiente, ofrecer una orientación específica al lector en cuanto a los hechos delictuosos.

Square), Sidney H. Buttler, Thimrool McCliff y Austin Ripley, publicaron reportajes de corte criminal en las páginas de la revista.

Austin Ripley fue el autor de la sección titulada "Foto Crimen", donde aparecían fotografías con pie de foto que narraban un caso criminal específico. Un detective, el inspector Hannibal Cobb, era el protagonista de cada investigación y, luego de presentar los hechos y al policía Cobb resolviendo el caso, se invitaba al lector a buscar los cabos sueltos en el foto-crimen y esclarecer él mismo el delito. Abajo del episodio, aparecía un cuadro de soluciones, con el fin de que el público revisara sus respuestas. (1).

La expresión gráfica tuvo mucho impulso en la primera etapa de Magazine de Policía; la historieta boxística y taurina brillaba en la publicación como un espacio de diversión para aquellos lectores interesados en las crónicas de los combates de "El Gran Casanova" o las faenas artísticas de "El Faraón de Texcoco". (2)

La mayoría de los reporteros mexicanos de "Policía" firmaban con seudónimos sus colaboraciones, en los años cuarenta y principios de los cincuenta. Las secciones "Delitos de la República", "Crímenes históricos" y "Hechos sobrenaturales" eran cubiertas indistintamente por periodistas anónimos como Juan del Nopal, El Comandante Masuski,

1. "Foto-Crimen" fue la sección más exitosa del semanario. Desapareció en 1951.

2. Eduardo Ferrer, ilustrador de Magazine de Policía, hizo historietas magníficas sobre los héroes del deporte y de la tauromaquia en la época. Además, era el encargado de hacer las reconstrucciones "dibujadas" de los crímenes en provincia. Los ejemplos citados corresponden a las historietas por episodios del boxeador Rodolfo "El Chango" Casanova y del matador Silverio Pérez, aparecidas durante el mes de diciembre de 1945. Ferrer era también autor de la tira cómica de "Policía", llamada "Popocha El Guardia".

Lord Lister (quien además presentaba reportajes sobre sucesos en Hollywood), Marigny, El Duende de la Casa, Helios, Cosme de Val o Juan Lolanda.

Entre otros colaboradores en este periodo de la revista, se encuentran Eduardo Téllez, Renato Alanís, Lauro Vélez de Dogarst, Carlos Franco Sodja, Mario Montemayor, Devars (fotógrafo) y el ya mencionado historietista Eduardo Ferrer.

Para 1953, **Magazine de Policía** deja a un lado las colaboraciones internacionales, suprime la mayor parte de los espacios de entretenimiento y aumenta el número de reportajes delictuosos acaecidos en la República. Se añaden las secciones "Tribuna Popular", para la asesoría legal del lector, "Vidas Trágicas de los Artistas", "Sucesos de la Semana", "Policirrisas" y "La Novela Policiaca Semanal".

La transformación de la revista se relaciona con el aumento alarmante de la criminalidad en el país, por lo que la nota roja en "Policía" deja la frivolidad que el glamour de los cuarenta le había conferido, para adoptar un cariz de sobriedad no existente en el pasado.

De esta forma, **Magazine de Policía** se adapta a nueva sociedad mexicana que empezaba a sufrir los primeros resultados de la vorágine modernizadora engendrada en el avilacamachismo. La información policiaca obtiene la categoría de "género" dentro del periodismo el cual, además de proporcionar ganancias, cumplía una función de carácter moralizador sobre sus lectores.

En la década de los cincuenta, la revista había doblado el número de anunciantes que aprovecharon las páginas de "Policía" para incrementar sus ventas. Durante los años cuarenta, la publicidad de la publicación estaba compuesta por 6 comerciantes fijos\*, algunos anuncios independientes que aparecían en forma esporádica y promociones para adquirir cursos policiacos por correspondencia, patrocinados por el Instituto de Ciencias Policiales de la República Mexicana.

Entrados los cincuenta, los avisos comerciales se habían diversificado, no sólo en extensión sino también en contenido. En 1955, por ejemplo, se encuentran desde anuncios de establecimientos que vendían calzado (zapaterías "Rosa Marina", "Crucero", etc.), hasta tiendas de artículos femeninos (medias elásticas "Yuyù"); tanto expendios de armas (Armería Colt de México), como lugares de adivinación y cartomancia ("Clarividentes Ali-Kiro-Mikel", de la calle de Mina).

Esta efervescencia publicitaria dentro de las páginas de **Magazine de Policía** no se debe a otra cosa más que al hecho de que los anunciantes conocían la afluencia de lectores cautivos por la publicación. Por lo consiguiente, encontraron un medio seguro de difusión a través de la prensa, alternativa eficaz de comercialización probablemente exitosa.

---

\* Estos eran: Fábrica "Anguizno", Botica "Bustillos", Trajes de noche "Lolín", "Novelas audaces sólo para hombres", el Physical Culture Institute (mejor conocido como Charles Atlas), y Estudio "Victoria".

Por otra parte, es **Magazine de Policía** la primera revista que presentó el desglosamiento periodístico de los crímenes más sonados en los últimos cincuenta años. He aquí algunos de los casos en los que "Policía" realizó grandes reportajes, en donde los periodistas se convirtieron, a su vez, en investigadores\*:

- El caso Gregorio Cárdenas Hernández (septiembre, 1942). Considerado como "el caso del siglo" de la nota roja en México, según Carlos Monsiváis (1), la historia del asesino de Mixcoac, Goyo Cárdenas, fue uno de los acontecimientos criminales en los que reporteros de **Magazine de Policía** participaron. Desde el hallazgo de las víctimas, exhumadas del jardín de la casa de Goyo Cárdenas, el 8 de septiembre de 1942, hasta el traslado definitivo del asesino a la cárcel de Lecumberri, tanto periodistas como agentes policiacos se encargaron de fabricar la leyenda de "El Estrangulador de Tacuba".

El seguimiento del caso atrajo la atención del país entero e inconscientemente, la figura de Goyo Cárdenas se tornó en un símbolo cuasi-heroico del crimen.

Por primera vez, se utilizan términos psiquiátricos en la

\* Una aportación importante de **Magazine de Policía** a la nota roja en México fue la libre interpretación de los periodistas sobre los delitos investigados. Cumpliendo una función análoga a la de los judiciales encargados de indagar los móviles de determinado crimen, los reporteros estaban facultados para especular, plantear hipótesis y realizar juicios anticipados y de valor sobre cualquier acto criminal. Esta tradición se ha perpetuado hasta nuestros días, además de ser el primer antecedente de la violación a la objetividad de la que tanto se acusa a las publicaciones especializadas en nota roja. Sobre esta connotación se hablará con amplitud en el capítulo tercero.

1. Varios autores, Fuera de la ley (La nota roja en México 1982-1990) Prólogo de Carlos Monsiváis. Ed. Cal y Arena; México, 1993. 3ª edición. Pág. 8.

redacción periodística.

Monsiváis señala, en relación con lo anterior:

"A propósito de Goyo Cárdenas se prodigan en la prensa y en las conversaciones expresiones entonces esotéricas: psicopatología, traumas, necrofilia, misoginia extrema, epilepsia crepuscular..."(1).

La parafernalia que envolvió a la figura de Goyo Cárdenas atrapó la atención de la sociedad mexicana. Es **Magazine de Policía** la que participó enormemente en el forjamiento del mito.

-El caso de Isidro Cortés Pizá (octubre de 1942). El joven Isidro Cortés asesinó a sangre fría a su esposa y a sus dos hijos pequeños. **Magazine de Policía** siguió con detenimiento este hecho, desde el hallazgo en su casa de los cadáveres hasta el día que fue enjuiciado y sentenciado a la pena máxima de 20 años de cárcel.

- El caso Requiya-Shiraiki (diciembre, 1944). El dentista Hiyuko Shiraiki y el comerciante Daishiro Requiya, ambos de origen japonés, fueron encontrados por la policía luego de ser acribillados en el domicilio particular de Shiraiki, ubicado en Tacubaya. El reportaje del misterioso crimen se plasmó en "Policía" con un seguimiento de seis semanas; el periodista Juan del Nopal aportó hipótesis sobre el móvil del delito, las cuales versaron desde "tragedia pasional" hasta la facticidad de un supuesto "espionaje nipón"(2).

1. Ob. cit. pág. 7.

2. **Magazine de Policía**. Reportaje "Justicia oriental". Correspondientes a las semanas del 4 de diciembre de 1944 al 15 de enero de 1945. Reportero: Juan del Nopal.

- Tragedia de Ferrocarriles Nacionales de México (febrero, 1945). En 1945, hubo un descarrilamiento ferroviario en la estación Cazadero, Veracruz, con saldo rojo. **Magazine de Policía** envió al reportero Carlos Franco Sodja y al fotógrafo Adrián Devars para elaborar una de las más sangrientas descripciones que de un accidente se han realizado. Sobre las descripciones, la sobreadjetivación y demás formas de manifestación del texto escrito hablaremos en el capítulo tercero.

En el año de 1955, **Magazine de Policía** sufrió importantes cambios en su contenido. Desaparece parte de las ilustraciones gráficas y, en cambio, aparecen nuevas secciones. La plana editorial continúa, aunque ya no ocupa dos sino una página. Surge la sección "Sucesos de la semana", en donde no sólo se abordaban las noticias policiacas sino también algunas informaciones relacionadas con el mundo del espectáculo. La primera nota de esta sección fue la relación de la anulación del divorcio de Pedro Infante (enero de 1955).

También aparecen las columnas "Ecos mundiales" (encargada de las noticias internacionales de relevancia); "Crímenes de los estados", en sustitución de "Delitos de la República", apartado que desapareció los delitos dibujados para pasar a la redacción periodística pura.

El color de las fotografías permanecía en sepia, aunque ahora la revista también incluía impresiones en color azul. Al mismo tiempo,

la publicación creó las tiras cómicas "Triquitraques" y "Policirrisas". Entre las nuevas columnas que surgieron, cabe destacar "Vida Trágica de los Artistas" y "Tribuna Popular".

En 1955, el precio de la revista era de 50 centavos, y contenía 35 páginas. Los anuncios publicitarios seguían siendo los mismos que en la década de los cuarenta, al igual que los reporteros.

Aunque **Magazine de Policía** no tuvo muchos cambios en 1955, la proliferación de noticias sobre la farándula, casi equiparables con la cantidad de notas estrictamente policíacas, evidencia la línea tenue e imperceptible que enlaza al crimen con el espectáculo descubierta en ese entonces, lo que nos hace deducir que los reporteros y redactores de **Policía** tenían ya una clara noción entre la relación que puede existir entre el delito y la comercialización de éste apelando al gusto general por el entretenimiento y el sadismo vicarial (esto se abordará con sumo detalle en el capítulo segundo).

La verdadera metamorfosis de la publicación ocurrió en los años sesenta cuando Demetrio Medina abandona la dirección para cederla a Manuel Camín, en el año de 1962. En esta época, ninguno de los reporteros aparece con seudónimo, tal vez para reforzar la seriedad de la publicación, luego de veinte años. Sólo Adrián Devars, el reportero gráfico, proseguía con su labor fotográfica. Entre los reporteros se encontraban: Marco Aurelio Carballo, Senén Montero Crisanto, Sergio Von Nowaffen y Pedro Cadenanes Furiati. Colaboraban,

al mismo tiempo en las páginas de Policía Julio Peña, Fernando Aranzabal, Víctor Payán, Juan Aguilera y Rodolfo Flores Rivera.

La única sección de entretenimiento era el "Policigrama" (crucigrama común) y la tira "Policirrisas" se presentaba cada fin de mes. El precio de la revista ya era de 80 centavos y las fotografías aparecían en blanco y negro.

En la década de los sesenta, **Magazine de Policía**, que hasta esos años había sido la única revista especializada en nota roja, se vio de pronto en competencia con dos modernas publicaciones análogas: **Alarma!**, que nació en 1963, y **Alerta!**, surgida en 1965.

Sólo dos nuevas secciones se añaden al conglomerado de la información: "Defiéndete", asesoría legal para los lectores a cargo de el licenciado Enrique de Gortari; y, "Ayudemos", página para la institución Alcohólicos Anónimos. El fin de **Magazine de Policía** ocurrió en 1972 cuando Excélsior Cia. Editorial consideró oportuno dejar a un lado la nota roja especializada, dadas las innovaciones que en nota roja iniciara **Alarma!**. Es precisamente **Alarma!** la revista de nota roja que establecerá los cánones sobre los que la aparición de otras publicaciones similares estará sustentada.

#### 1.12 **ALARMA!** (1963-1985)

La primera revista especializada en nota roja que se asocia con el amarillismo periodístico es **Alarma!**. Desde sus inicios, la

publicación hizo uso de elementos palmarios que la caracterizaron, como los signos de admiración, las fotografías redundantes sobre el estado de la víctima, la sobreadjetivación, la presencia escatológica. Además, fue **Alarma!** la primera publicación que en el año de 1973 dio un vuelco sustancial a la nota roja impresa al emplear, por vez primera, la fotografía a color.

El primer número de **Alarma!** salió a la venta el 17 de abril de 1963; su director general era Regino Hernández Llergo, propietario de Publicaciones Llergo S.A. de C.V a donde pertenecía, igualmente, el periódico La Prensa. La revista tenía como director editorial a Carlos Samayoá Lizárraga y su lema rezaba "*Únicamente la verdad!*"

Su costo inicial fue de un peso y su periodicidad quincenal. En 1965, dada la competencia con la debilitada **Magazine de Policía y Alerta!**, se volvió semanal.

El despegue de **Alarma!** y, por consecuencia, su consolidación en el mercado, fue debido a la aprehensión de las crueles regentadoras de un prostíbulo en Guanajuato, conocidas como "Las Poquianchis", en 1964. La conmoción social que despertó el suceso constituía una información apropiada para la comercialización masiva. Fue así como **Alarma!**, en un lapso de tres meses, tiró más de medio millón de ejemplares, es decir, cerca de 83 mil 333 números por quincena. En ellos, a manera de reportaje por capítulos, se narró la historia que desde 1939 conformaron las hermanas González Valenzuela, quienes

ejercieron el lenocinio tanto en Guanajuato como en Jalisco.

A diferencia de su antecesora **Magazine de Policía, Alarma!** no se concentró exclusivamente en los crímenes famosos de alta resonancia en el país que trascendieran en primeras planas de los diarios, como lo constituyeron en su época Goyo Cárdenas, Higinio Sobera de la Flor o, posteriormente "Las Poquianchis", sino que comenzó a abordar los acontecimientos menos importantes para dar a conocer los delitos perpetrados en zonas aisladas y sin mayor alcance en la sociedad. En este sentido, **Alarma!** contribuyó a que el crimen, especialmente los homicidios, se tornara común entre los lectores.

**Alarma!** englobó 22 años ininterrumpidos en periodismo rojo, aunque su contenido sufrió algunas alteraciones a lo largo de su existencia.

Mientras que en toda la década de los sesenta hasta 1973 la revista incluía plana editorial, donde se pretendía juzgar los hechos criminales y el desempeño de los cuerpos de seguridad pública, repentinamente estas páginas desaparecieron, para dedicar todos los espacios a las notas informativas y a los reportajes, así como a la publicidad. Sin embargo, la consigna moralizadora de la revista continuó perpetuada por la sobreadjetivación (sobre esto se hablará con detenimiento en el capítulo tercero).

Fue hasta abril de 1985 cuando, por violación a la Ley Federal de Publicaciones y Revistas Ilustradas, **Alarma!** dejó de distribuirse. Según los artículos 4 y 5 de este decreto, es "inmoral y contrario

a la educación el publicar, distribuir o vender escritos, dibujos, grabados, pinturas, impresos, imágenes, anuncios, emblemas, fotografías u otros objetos que estimulen la excitación de malas pasiones o sensualidad". En relación con **Alarma!**, un grupo de ciudadanos presentó evidencias en torno a la mala influencia que la publicación ejercía sobre los lectores factuales y potenciales, al presentar casos escandalosos sobre violaciones incestuosas y crímenes pasionales.

**Alarma!**, entonces fue suspendida, aunque tres meses más tarde, en julio del mismo 1985, salió a la venta **Alarde!**, curiosamente editada también por publicaciones Llergo (que ya había comercializado otra revista de sensacionalismo político llamada **Impacto**), con el mismo formato y características de la revista interrumpida.

En 1991, reapareció **Alarma!** con un nuevo nombre: **El Nuevo Alarma!**, que continúa en circulación hasta ahora. Su director general es Juan Bustillos Orozco, en las mismas publicaciones Llergo, aunque ya desincorporadas de La Prensa. El director editorial en esta ocasión es Daniel Barragán. El precio de la revista en 1991 fue de 1000 pesos, y para 1994 la revista alcanzó el costo de 3.50 nuevos pesos. Su lema es el mismo que el antiguo **Alarma!**.

La publicación no detenta páginas editoriales ni secciones fijas en relación con los casos criminales que se presentan, aunque cuentan, como la mayoría de las revistas especializadas en nota roja actuales, "Valle de lágrimas" (correspondencia por parte de los

lectores), y "Trapitos al sol" (temas relacionados con el mundo del espectáculo).

### 1.13 ALERTA! (1965- )

**Alerta!** apareció el 12 de julio de 1965, publicada por Editorial México S.A. de C.V; su periodicidad, desde un principio, fue semanal y su costo de un peso. El director de **Alerta!** era Manuel Pérez Toledano. En un intento por prolongar la misión moralizante tanto de **Policía** como de **Alarma!**, **Alerta!** adoptó, desde su primer número, la consigna que trataba que las revistas fuesen cancherberos celosos de la procuración de justicia a través de una denuncia social. El texto con el que se presenta la revista al lector en su primer número es, por demás, elocuente:

"...Alerta! no pretende ser una publicación más para aumentar el cisco que sobre la especialidad han formado los envenenadores del pensamiento y de la mentalidad de miles de lectores que, por su buena fe, toman la letra impresa como un evangelio incontrovertible... Alerta! tratará de enseñar a odiar el delito y a entender al delincuente, pues ante la ciencia y ante la moral no son delitos únicamente los hechos y acciones que la ley considera como tales, sino que hay otros hechos, y no pocos, que aún escapando de una represión legal, son en sí mismos graves y deshonrosos. Además, Alerta! demostrará QUE NO HAY CRIMEN SIN CASTIGO, que tarde o temprano el que obra mal acaba recibiendo su merecido"(1)

Sin saberlo, **Alerta!** es la primera publicación que pone de manifiesto el precepto "crimen y castigo", rasgo distintivo de las publicaciones especializadas en nota roja. A pesar de esto, **Alerta!**

---

1.Alerta!, del 12 de julio de 1965. Texto introductor en la plana editorial.

caerá en los mismos vicios que hipotéticamente pensaba combatir. Siendo de esta manera, la revista sólo engrosó las filas del periodismo rojo, abordando los mismos casos que **Magazine de Policía** y **Alarma!**, sobre todo en la delincuencia y la preferencia por el asesinato en las clases más bajas dentro de la sociedad, cuya facticidad se tornó habitual.

**Alerta!** contaba con página editorial y con tres secciones fijas: "Conozca al delincuente" (pequeños apartados de antropología criminal lombrosiana), "Reportaje internacional" y "Asesores legales" (para el auxilio al lector en materia jurídica). Poseía también caricaturas en color negro y naranja que ilustraban algunas noticias policíacas y en ocasiones presentaban reportajes especiales sobre actores de cine y televisión.

La revista salía los lunes y tenía un suplemento especial los sábados. La periodicidad prosiguió de esta forma, aunque el suplemento sabatino desapareció en 1974. Las páginas editoriales igualmente se borraron para 1973, al mismo tiempo que se quitaron en **Alarma!**

Como en el caso de **Alarma!**, **Alerta!** dio prioridad a los homicidios acaecidos en zonas marginadas, cuya presencia no llegaba a trascender en primeras planas de los periódicos. La redacción periodística que caracterizaría a **Alarma!** fue virtualmente imitada por **Alerta!**, por lo que también fue relacionada con el amarillismo y el escándalo.

Hasta la fecha, **Alerta!** no se distingue de las demás revistas especializadas en nota roja que circulan actualmente.

## 1.2 LAS PUBLICACIONES ESPECIALIZADAS EN NOTA ROJA EN LOS NOVENTA

Para 1989, existían sólo dos publicaciones de nota roja especializada: **Alarde!**, substituta de la desaparecida **Alarma!**, y **Alerta!**, con 24 años en los puestos de periódicos. Pero, a partir del mismo año, empezaron a surgir nuevas revistas que conformaron, para 1994, un total de 8. En agosto de 1989, salió a la venta **Peligro!**, editada por Apolo Editorial S.A. de C.V., que después cambiaría de nombre al de Editorial Espacial S.A. de C.V. Su director es Gilberto Samayoá Madrigal y su periodicidad, semanal. El lema de la publicación es "*Realidades y verdades*".

**Peligro!**, desde su primer número, no contuvo planas editoriales; sin embargo, posee dos secciones fijas ("Panorama Deportivo" y "Exclusivas siglo XXI"), así como un "poster" de dos páginas en el centro, donde aparece, por lo general, una actriz de televisión.

**Peligro!**, como todas las revistas especializadas en nota roja, organiza la distribución de la información según la cantidad de noticias que obtenga, aparentemente sin un orden preciso y mezclando indistintamente un asesinato, por ejemplo, con un accidente

automovilístico. Sobre la distribución del texto y la imagen en estas publicaciones se hablará en los próximos capítulos.

El año de 1990 es importante para las revistas especializadas en nota roja, ya que nacieron 3 representantes: **Enlace Policiaco!**, **Custodia!** y **Crimen!**.

**Enlace Policiaco!**, cuyo primer número se remonta al 13 de febrero de 1990, es editado por Publicaciones y Ediciones Oro S.A. de C.V.. El costo en 1990 fue de 1500 pesos, ahora es de 3.50 nuevos pesos. Su periodicidad es semanal y está dirigida por Luis Alfredo Toledano. No tiene lema.

Carece de plana editorial, y tiene tres segmentos inmóviles: "Arcón sentimental" (intercambio de confesiones de índole amoroso a través de **Enlace Policiaco!**), "Voces del Pueblo" (opiniones y sugerencias de los lectores por correspondencia) y "Farándulas" (noticias del medio artístico).

**Custodia!** apareció el 29 de junio de 1990, dirigida por Raymundo Medellín y editada por Editores Universales S.A. (EDUSA). Su precio en 1990 era de 1000 nuevos pesos, y ahora es de 3.50 nuevos pesos. Su periodicidad es semanal y presenta exactamente las mismas características que **Enlace** y **Peligro!**, salvo una excepción: **Custodia!** tiene una sección que se denomina "Aportación cultural", en un intento por introducir algunos temas distintos a la farándula. No obstante, sigue la misma línea que las otras revistas especializadas en nota roja en su gusto por los asesinatos. El lema

de la publicación es igual al de **El Nuevo Alarma!**, es decir, aquello de que "*Únicamente la verdad*".

Como partes fijas, además de "Aportación Cultural", tiene: "Custodiando a las estrellas" y " ¿Qué hacer jurídicamente?".

**Crimen!** surgió el 28 de agosto de 1990, editada por Editores de México S.A. de C.V. y su director es Armando Corvera Mancilla. Su periodicidad es semanal y su costo actual es de 3.50 nuevos pesos. No tiene secciones fijas aunque, esporádicamente, aparecen algunos reportajes deportivos.

En 1991 salieron a la venta **Flash Policiaco** y la reaparición de **El Nuevo Alarma!**.

**Flash Policiaco** aparece el 28 de marzo de 1991, su lema es "*Las noticias del momento*", dirigida por Luis Castaño Rivera y editada por Mina Editores, misma compañía que publica **El semanario de lo Insólito**, revista de imagen cruel con fines de entretenimiento. Al igual que **Enlace Policiaco!**, la revista tiene tres secciones fijas, dos de ellas dedicadas a la correspondencia de los lectores y una a reportajes de los actores y actrices del cine y la televisión.

En total, tenemos 8 publicaciones de nota roja especializada, a saber: **Alerta!**, **Alarde!** (que no desapareció a pesar de ser una revista sustituta de **Alarma!**), **El Nuevo Alarma!**, **Enlace Policiaco!**, **Custodia!**, **Peligro!**, **Crimen!** y **Flash Policiaco**.

Easta ahora se han abordado generalidades con respecto a las revistas especializadas en nota roja y casi no se ha hecho mención de la materia prima de estos semanarios, es decir, el crimen. La breve historia de la nota roja impresa en México constituye el anteponer el ejemplo antes de acceder al análisis de la imagen cruel en estas publicaciones para que, una vez dentro de la revisión de la imagen cruel, algunos nombres ya nos sean conocidos.

## CAPITULO 2. LA PERVERSIÓN DE LA IMAGEN Y LA NOTA ROJA

### 2.1 LA IMAGEN CRUEL

#### 2.11 CONSIDERACIONES SOBRE LA CRUELDAD

Existen muy pocos estudios acerca de la crueldad humana, y mucho menos sobre la perversión de la imagen. Para hablar sobre esta última es necesario, en primer término, esbozar brevemente algunas de las premisas que explican el fenómeno de la crueldad para que, posteriormente, podamos dedicarnos al análisis del amarillismo icónico.

El ser humano, en la compleja disposición de sus engranajes mentales posee instintos indisolubles e infinitos, relacionados con su estado primigenio o primitivo. Sigmund Freud, el padre del Psicoanálisis, dedicó parte de su vida en el desentrañamiento de estos instintos que parecían comunes en todos los hombres pero que no se alcanzaba descubrir sus orígenes. Freud se percató que existen dos estados antagónicos, pero a la vez inseparables, que motivan o reprimen las acciones humanas: el dolor y el placer.

Es menester retomar el estudio freudiano sobre las pulsiones para llegar a la aproximación de las ideas centrales de Freud sobre el placer y el displacer. En su ensayo Las pulsiones y sus destinos, publicado por primera vez en 1915, Freud describe "pulsión" como el "representante psíquico de los estímulos procedentes del interior del cuerpo, que arriban al alma y como una magnitud de la exigencia de

trabajo impuesta a lo anímico en consecuencia de su conexión con lo somático" (1). Es decir, las pulsiones son aquellas fuentes que representan las manifestaciones de energía que provienen del interior del hombre y que son transferidas a la mente; a estas representaciones se les conoce comúnmente como instintos.

Los instintos influyen en el curso de los procesos anímicos durante toda la existencia humana, pero en la historia de la psicología anterior al Psicoanálisis, se creía en la búsqueda del placer como el motor propiciatorio del comportamiento del individuo. Sin embargo, Freud dedicó parte de su vida al estudio del placer asociado con su contrario, es decir, el displacer. En sus investigaciones con niños se percató de ciertas conductas naturales que fortalecieron su hipótesis acerca de la estrechez del vínculo entre la experiencia placentera como fin ulterior y el dolor y la repetición de vivencias traumáticas como medios para acceder a la meta codiciada.

De acuerdo con las teorías de Freud en relación con lo anterior, hay que hablar sobre los ensayos del autor que se refieren al principio del sadismo y el masoquismo. Para él, existen dos instintos que rigen la

---

1. Freud, Sigmund; Las pulsiones y sus destinos.  
Ed. Alianza. México. 1989. Primera edición mexicana. Pág. 32.

conducta humana, a saber: el *instinto de muerte* y el *instinto de agresión*, también conocido como *agresividad* (*Aggressionstrieb*).

El instinto de muerte es aquella pulsión que compele al sujeto a regresar, la mayoría de las veces en forma inconsciente, al estado primigenio y anterior a la vida. Este acercamiento al origen ejerce cierta fascinación en el hombre y se relaciona con las primeras manifestaciones artísticas en la historia de la humanidad. Georges Bataille, en su ensayo titulado El Erotismo, retoma la idea freudiana para basar sus especulaciones y finalmente aproximarse a las repuestas que le explicarán el porqué el goce humano con la muerte. Georges Bataille asegura que, frente al instinto de conservación, se opone el deseo destructivo y violento que impregna las acciones humanas. Sin embargo, las dos condiciones están unidas, siendo solamente separadas por la razón:

"La violencia y la muerte que la significa, tienen un sentido doble: por un lado el horror nos aleja, vinculado al apego que inspira la vida; por otro, un elemento solemne, al mismo tiempo que aterrador, nos fascina, e introduce un trastorno soberano" (1).

En el mismo sentido, el "vencer a la muerte" es el fin subconsciente que el ser humano persigue en cualquier simulacro de ella, por lo que la

---

1. Bataille, Georges; El Erotismo.

Ed. Tusquets, Barcelona, España. Sexta edición. 1992. Pág. 67.

búsqueda de emociones fuertes, aparentemente desagradables, implica un peligro que, lejos de causar repulsión, plantea un placer implícito en su seno. En esto último se puede ubicar la recurrencia humana en buscar algunas experiencias que lo sometan a un riesgo (instinto de muerte) pero que disfruta al obtener la sensación de haberlo vencido. Para establecer un ejemplo sencillo, basta con evocar el gusto y la atracción que implica el abordar alguno de los carritos de la "Montaña Rusa" o de otro juego mecánico de esa índole: la vivencia produce vértigo, desafía la gravedad y la seguridad propia, pero resulta ser llamativa y excitante, es decir, el placer se entrelaza con su opuesto.

La exacerbación del instinto de muerte, por Freud esbozado, es lo que se conoce como "masoquismo" o la procuración del daño propio para alcanzar la excitación y el clímax sexual. El Padre del Psicoanálisis partió su estudio sobre el masoquismo de su explicación con respecto a los destinos por los cuales atraviesan las pulsiones en el proceso del desarrollo y la vida humanos; al masoquismo, Freud lo catalogó como "la transformación en lo contrario"(1), principio que también abarca el "sadismo"(\*), al que nos referiremos posteriormente.

---

1. Freud, Sigmund; Ob. cit; pág. 39

\* Se conoce como "sadismo" al placer provocado por el dolor ajeno. El término proviene de Sade, en una referencia al "Divino Marqués". Sobre la imagen cruel literaria del Marqués de Sade, que acuña al vocablo, hablaremos con mayor detenimiento en el capítulo cuarto.

El masoquismo es la orientación hacia adentro del instinto de muerte, donde se advierte que "el masoquista comparte el goce activo de la violencia a su propia persona, cuyo fin es obtener placer en medio de la humillación y el dolor en sí mismo" (2).

Aunado con el instinto de muerte freudiano, surge otra pulsión relacionada directamente con el placer y el displacer, esta es la agresividad. El instinto de agresividad es la proyección del instinto de muerte hacia afuera, es decir, la acción violenta hacia el exterior. Sobre el mismo concepto de agresividad, el etólogo Konrad Lorenz, apoyándose en Freud, determinó que la agresividad es una parte necesaria de la vida y que la descarga de las tensiones agresivas constituye un hecho "natural e inevitable" (3), como el alimentarse o el reproducirse.

Al igual que Lorenz, premio Nobel de Biología, muchos psicólogos, médicos psiquiatras y etólogos como Tinbergen, Dollard y Neal Miller, realizaron numerosas investigaciones sobre la agresividad, estudiada seriamente en un principio por Sigmund Freud. Existe, entonces, una violencia innata que surge a raíz de la sobrevivencia y el instinto de conservación antes citado. La violencia, como fuerza inamovible, es un

---

2. Freud, Sigmund; Ob.cit; pág. 42

3. Lorenz, Konrad; *The evolution of behavior*,  
Ed. J.L. McGaugh y Richard Whalen. *Scientific American*. San Francisco, Calif. 1966. Segunda  
reimpresión. Pág. 199 (6): 67-82.

estado permanente que no sólo es propia del ser humano, sino que mantiene inmersos a todos los seres vivos. Desde el punto de vista natural, la agresión es un medio por el cual los seres animados completan sus destinos biológicos, cumplen las funciones de autodefensa y procreación, al mismo tiempo que resisten los embates de las fuerzas de la naturaleza.

El mismo hecho de nacer es un acto violento; descubrir el mundo constituye un peligro en el encuentro con un universo hostil e inmisericorde. Siendo de esta forma, la agresividad o, siendo más precisos, la violencia hacia el mundo externo, es parte fundamental del ciclo vital de plantas, animales y seres humanos.

Sin embargo, la violencia humana posee una característica que ninguna otra expresión natural de agresividad tiene. Esta particularidad es única y exclusiva del hombre, que establece una clara división entre la violencia natural y humana: la crueldad.

Qué significa la palabra "crueldad"? Remitiéndonos a la raíz etimológica, la palabra "cruel" proviene del latín *crudelís*, que a su vez deriva del vocablo *crur* o *cruòris*, que significa "sangre". Por extensión, crueldad es infringir un daño a otro sin necesidad y por placer.

La gestación de la crueldad humana no ha sido un tópico tratado con mucha profundidad. Es conveniente hacer una reflexión acerca de ella.

En primer término, diremos que la crueldad es la expresión racional de la violencia. El hombre primitivo del Paleolítico medio, el primer ser humano que vivía ya establecido y en comunidad, no se consideraba, como afirma Bataille, diferente a los animales ni al mundo que lo rodeaba. Para él, la muerte era algo cotidiano, y los sacrificios animales cumplían dos funciones: por un lado, la alimentación; por otro, un rito quasi místico en donde el hombre sólo obtenía, con la muerte de un bisonte o de una bestia de similares características, una victoria poder a poder sobre la víctima.

En estos albores de la civilización, el sujeto todavía no tomaba conciencia de su "superioridad" sobre el entorno que lo rodeaba. La concepción del "asesinato" estaba demasiado lejos de establecerse en la mente humana:

"En aquellos tiempos, la caza de animales debió ser habitual, la caza es el resultado del trabajo, que sólo la fabricación de herramientas y de armas hizo posible. Pero aunque el interdicto fuese generalmente consecuencia del trabajo, esa consecuencia no pudo ser tan rápida como para que no pudiésemos suponer un largo tiempo en que la caza se desarrolló sin que el interdicto de la caza del animal se hubiese apoderado de la conciencia humana"(1)

---

1. Bataille, Georges; Ob. cit; pág. 104.

Es en el momento en el que el ser humano se percata de su raciocinio cuando surgen los primeros "tabúes" y también la concientización de su poder sobre la tierra. Entonces, a la par con los atisbos de lo que se podría considerar como "moral" aparece, paradójicamente, la crueldad como la legitimación de la violencia humana. Para Bataille, las guerras entre tribus son las manifestaciones incipientes de la crueldad, ya que la guerra "que difería de las violencias animales", implicaban en modo trivial "el suplicio de los prisioneros"(4). Es en la guerra donde el individuo alardea de su poder y comienza a experimentar el gozo del mal ajeno y el daño exteriorizado. En relación con esto mismo, Bataille indica:

**"La violencia, que de por sí no es cruel, es, en transgresión, el acto de un ser que la organiza. La crueldad es una de las formas de la violencia organizada. Como la crueldad, el erotismo es premeditado. La crueldad y el erotismo se ordenan en el *espritu* del que está resuelto a ir más allá de los límites del interdicto"(5)**

La crueldad es, pues, la violencia racional, planeada y fraguada en la mente humana. Esta violencia legitimada por la razón subsiste bajo el precepto del "sadismo", explicado por Freud con amplitud. Según los

---

4. Bataille, Georges. Ob.cit; pág. 110.

5. *Ibidem*; pág. 112.

conceptos freudianos establecidos en Más allá del principio del placer, secundados por Jung en su estudio Psicología y patología en los fenómenos ocultos, el sadismo es una práctica inherente y común en todos los hombres.

Entiéndase por "sadismo", de acuerdo con la definición de Freud, a "la violencia ejercida contra una tercera persona como objeto"(6). Continuando la explicación del psicoanalista, para la concepción del sadismo hemos de tener en cuenta que esta pulsión parece perseguir, a más de su fin general (la búsqueda del placer) un especialísimo acto final: "Además de la humillación y el dominio, el causar dolor"(7).

En las investigaciones que hizo Freud con niños, mencionadas con anterioridad, el comportamiento de ellos demostró que el hombre, desde una edad muy temprana, busca voluntariamente provocar la vivencia del miedo para obtener una satisfacción personal. También los juegos infantiles llevan dentro de sí una carga muy peculiar de sadismo hacia otros niños y con los animales: "El niño descubre el placer del mal ajeno y lo asume como propio"(8).

6. Freud, Sigmund; Más allá del principio del placer.  
Ed. Alianza. México. 1984. Tercera reimpresión. Pág. 24.

7. *Ibidem*. Pág. 24.

8. *Ibidem*. Pág. 26.

Siendo de esta forma, el sadismo es un matiz de la crueldad, por medio del cual el sujeto experimenta un goce con el sufrimiento del "Otro", lo que provocó que, con el paso del tiempo, esta característica humana apelara a otros medios para encontrar la satisfacción: mientras que la guerra confiere el fundamento de la crueldad, como ya lo hemos dicho, también se descubrirá otra fuente del resarcimiento en el sadismo, encarnada en la "diversión". De esta forma, la crueldad se espectacularizará con fines lúdicos y de solaz y esparcimiento, por lo que surgirán la estética del sadismo y, como una ramificación, la imagen cruel.

## 2.12 EL SADISMO ICONICO

El sadismo icónico es la representación visual de todas aquellas implicaciones que sobre la crueldad existen. Para establecer el marco en donde la imagen cruel se desenvuelve, cabe recordar la brillante exposición que sobre el papel de la imagen planteara Jacques Aumont en su obra La imagen (1). Comenzaremos por decir, parafraseando a Aumont, que todas las imágenes están hechas para ser vistas. Según el estudio de Aumont, el ojo humano no es un instrumento neutro, sino que es el vínculo fundamental entre el cerebro humano y el mundo; partir del

---

1. Aumont, Jacques; La imagen.

Ed. Paidós. Barcelona, España. 1992. Primera edición.

órgano de la visión, el ser humano establece un puente y el principal punto de contacto entre él y la realidad. Sin embargo, el proceso de recepción de una imagen no es tan sencillo. La relación entre el espectador y la imagen implica una serie de mecanismos que condiciona la lectura de la representación icónica.

Aumont asegura que, además de la disposición óptico-mecánica que posee cada individuo en su aparato ocular, la visión que llega al cerebro es automáticamente descodificada, de acuerdo con factores culturales, de aprendizaje y de sensibilidad particular, para su posterior interpretación. Por otro lado, existen aquellos que se encargan de "producir" imágenes con objetivos específicos. Sobre este aspecto, Rudolf Arnheim en Hacia una psicología del arte(2), estableció los valores de la imagen en relación con la realidad, a saber: en primer lugar, la imagen tiene un valor de *representación*, esto es, aquella que recrea cosas concretas; en segundo lugar, encierra un valor de *símbolo*, es decir, la representación de cosas abstractas; y, en tercer lugar, un valor de *signo*, que trata de plasmar un contenido cuyos caracteres no proyecta

---

2. Arnheim, Rudolf, Hacia una psicología del arte.

Ed. Alianza, Madrid, España. 1986. Décima tercera reimpresión.

visualmente. En este sentido, Arnheim agrupa las imágenes en estos tres rubros, al mismo tiempo que Aumont habla de la función del espectador ante los estímulos visuales.

Una vez establecidos los valores de la imagen recurriendo a Rudolf Arnheim, es necesario esbozar las tareas que la imagen ha cumplido a lo largo de la historia de la humanidad. Tratando de simplificar los usos de la imagen, podemos hablar de tres categorías concretas:

En primer término, las representaciones visuales elaboradas por el hombre tuvieron un fin místico. El carácter ascético de las primeras imágenes "fabricadas" expresaban una necesidad por encontrar respuestas a los fenómenos naturales que amedrentaron al hombre primitivo. Aquí, como señalara Arnheim, la imagen tenía un valor simbólico, ya se tratara de la pintura rupestre que plasmaba la figura de un bisonte (recordemos lo que anteriormente expusimos sobre la igualdad del hombre y los sacrificios de las bestias), hasta los ídolos del período arcaico griego, representaciones de entidades divinas y dignas de culto.

En segundo lugar, la iconografía adoptó la consigna de recrear la realidad, como una forma de otorgar información del mundo circundante al espectador. Esta característica fue denominada por Arnheim como "epistémica"<sup>(3)</sup>, es decir, como un medio de conocimiento por el cual el observador se acerca a la *comprehensión* de las cosas. Cabe señalar que corrientes artísticas como el realismo y el naturalismo cumplieron

---

3. Arnheim, Rudolf; Ob. cit; pág. 58.

exactamente con el carácter epistémico de la imagen, en técnicas como el paisaje y el retrato.

Como último punto en estas funciones de la imagen, se encuentra la intención estética de la misma; la imagen cumple también una tarea de proporcionar deleite al espectador y de provocar en él reacciones sensitivas específicas.

Es en este último punto en donde nos detendremos para hablar sobre la imagen estética y la imagen cruel.

Ya hemos planteado el origen de la agresión según Freud. Sabemos que la agresividad humana tiene la connotación de la crueldad, elemento que la hace distinta a otras manifestaciones de violencia natural. También vimos que el sadismo es el goce o placer experimentado a partir del dolor ajeno, mostrado por el hombre desde su más tierna infancia. A continuación relacionaremos la imagen con esta crueldad.

El ser humano es el único ente que puede encontrar gozo al infringir dolor a sus semejantes. Esta condición se divide en dos partes. Por un lado, podríamos hablar del rol activo del sadismo, encarnado por el sujeto mismo que participa directamente como perpetrador del daño a otro. Es el individuo que lleva a cabo la práctica "factual" de la agresividad sádica. Es de todos conocido que el hombre ha torturado y matado con fines ajenos a la mera sobrevivencia.

Pero existe el elemento complementario de esta dicotomía, que es conformado por el rol pasivo. Este se halla en el individuo que no actúa ni interviene directamente en la realización de la tortura y sufrimiento de un tercero, pero que disfruta **viéndolo**. Esta experiencia vicarial o "*sadismo voyeur*" del que hace mención Roman Gubern(4), es la columna vertebral de la crueldad de la imagen.

El ser humano ha estado acostumbrado a practicar el sadismo visual desde tiempos muy remotos. El antropólogo francés Maurice Davie, en su obra La guerra en las sociedades primitivas(5), realizó una completa

- 
4. Gubern, Roman; La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas. Ed. Akal Comunicación. Madrid, España. 1989. Primera edición.  
 5. Davie, Maurice R. La guerra en las sociedades primitivas. Ed. Payot-Gallimard. Barcelona, España. 1973. Octava edición.

investigación sobre el sadismo en los pueblos de África, que conservan usos provenientes del Paleolítico medio y superior, del mesolítico y del neolítico. En las batallas que libran algunas tribus, los prisioneros de guerra son cruelmente martirizados antes de ser asesinados, mientras que se exhorta al resto de los habitantes de la aldea vencedora a presenciar el "espectáculo". Según el producto de observaciones, en las exploraciones que para los fines de su estudio tuvo que hacer Davie, los "mirones" de las escenas de tortura al enemigo cautivo no sólo no mostraban horror o espanto, sino que festejaban con risas y contorsiones el suplicio de la víctima:

"...Llevados al pueblo central (los prisioneros), eran entregados a jovencitos de alto rango que se las ingeniaban para torturarles, o bien, aturdidos por un golpe de maza, eran introducidos en hornos calientes, y cuando el calor les devolvía la conciencia del dolor, sus convulsiones frenéticas producían ataques de risa a los espectadores..."(6)

Si bien estas manifestaciones de sadismo en los pueblos primitivos pueden interpretarse bajo el precepto de que el nulo grado de culturización justifica la barbarie, remontémonos al período imperial romano. Hay que recordar que, ya muy avanzada la Civilización, una de las prácticas más comunes era el Circo Romano. La construcción de anfiteatros

---

6. Davie, Maurice R. Ob.cit; pág.33

para los espectáculos de lucha de gladiadores, peleas de animales salvajes y, una vez dada la persecución cristiana, el sacrificio de hombres, fue hecha incluso desde el periodo republicano de Roma y se prolongó durante toda la etapa del Imperio. El gusto por el exterminio masivo ante un público (sólo el Coliseo, edificado durante el gobierno de Vespaciano -entre los años 69 y 79 d.C- tenía una capacidad de 50,000 personas), demuestra la conciencia que sobre el sadismo vicarial existía.

Esta crueldad implícita que se acepta en lo que se observa, tuvo que plasmarse en la representación iconográfica. La misión de los primeros hombres que "hicieron imágenes" cargadas de crueldad, fue, en primera instancia, por cumplir una labor didáctica que instruyera al espectador potencial, apelando a sus instintos sádicos. Amparados bajo esta tarea, la justificación del "realismo" artístico tuvo cabida.

El primer vestigio de la imagen cruel como tal lo constituyen las obras de arte del periodo helenístico griego; mientras que en la etapa arcaica la rigidez de la escultura era la característica, y en la fase clásica se exaltó la belleza humana, en el periodo helenístico se recreó

la tragedia humana y el horror de las aberraciones de la naturaleza. El fin estético de los artistas del helenismo macedonio se alejó mucho de los ideales de la época clásica griega, tornándose en un arte figurativo y realista. La armonía de la pintura y escultura helenística fue rota y el dinamismo que las estigmatizaba llegó a ser violento e indómito. El escultor no da un paso atrás ante el dolor de la agonía o los lamentos de la desesperación. Una obra maestra como *El galo moribundo*, de la escuela de Rodas, ejemplifica lo anterior. Otros serían el grupo que representa a un galo que mata a su mujer y luego se suicida, por no caer prisionero, así como la famosa escultura *Laocoonte y sus hijos* donde, en una muestra de crueldad sin precedentes, se puede observar a Laocoonte y sus vástagos siendo enroscados y devorados por dos colosales serpientes.

Luego de estos acercamientos preliminares hacia una estética de la imagen cruel, nos trasladamos ahora a la fuente legitimadora de este sadismo icónico: el arte cristiano.

Roman Gubern hizo una interesante reflexión en torno a la imagen religiosa y la sitúa como la precursora de las manifestaciones artísticas sangrientas con fines moralizadores. En contraposición a las culturas



Lam.2.

*Laocoonte y sus hijos*, del grupo escultórico de la Escuela de Rodas en el periodo helenístico. La realidad terrorífica y la tragedia humana fueron las principales intenciones plásticas de esta etapa del arte griego. La escultura es una réplica romana, la original data del año 225 A.C.

anti-icónicas musulmanas y judías, el cristianismo va a caracterizarse por la vastedad de sus representaciones iconográficas. Tratando de evitar la idolatría de los pueblos "paganos", la religión cristiano-católica se convirtió, paradójicamente, en la principal fabricante de imágenes místicas de la que se tiene conocimiento.

Después de la rigidez del arte cristiano arcaico y el de la Edad Media, el Renacimiento italiano influyó de manera importante en el mismo, aunque la imagen sádica por la que se caracteriza la iconografía religiosa encuentra su nacimiento en el periodo barroco. El barroco, nombre despectivo con el que se denominó a la corriente artística surgida como producto de la Contrarreforma, se caracterizó por el dramatismo y la exageración en las artes plásticas. Pero esta cualidad no era gratuita. Después del cisma de la Iglesia Católica provocado por Lutero en Alemania, la imagen religiosa tuvo la necesidad de ser modificada, en aras del barroco, para reorientar la fe de la grey.

Mientras que la iconografía religiosa surgió como una forma de ilustrar a los creyentes iletrados, para la época de la Reforma luterana, el papado se vio en la necesidad de crear un arte "popular" para la propaganda de la certidumbre católica amenazada. Esta "modernización"

de la iconografía cristiana creó arquetipos y modelos que aún prevalecen en nuestros días. La imagen religiosa se cubrió de escenificaciones sangrientas, de dolor, de martirios y perversiones que cumplían una consigna aleccionadora y moralizante, función similar a la que persiguen las revistas especializadas en nota roja que estudiaremos posteriormente.

Por lo pronto cabe señalar que el culto espectacularizado sustituye a la creencia auténtica gracias a la imagen. El mismo Gubern lo explica en estos términos:

"El barroco, con su efectismo hiperdramático, con la teatralidad de sus martirios para impresionar a los fieles, aspira a suscitar una emotividad renovada en el espectador, trata de sugestionar al pueblo en una época difícil de crisis religiosa"(8).

A través de la imagen cruel, la Iglesia Católica de las postrimerías del siglo XVI hasta mediados del XVIII encontró un medio de sugestión al fiel, por los canales del sadismo y el morbo.

Fueron las imágenes religiosas del barroco las que introdujeron una tradición del amarillismo iconográfico, que luego influirá en el sensacionalismo que se popularizará más tarde en la estética de la cultura laica del romanticismo, como se puede apreciar en el dramatismo de Delacroix.

El sadismo de la imagen se relaciona con la hiperrealidad, es decir, el intento por plasmar un trozo de realidad exacerbado, que aspira a sustituir la apreciación directa de las cosas.

---

8. Gubern, Roman. Ob. cit.; pág. 24.

La aparición de la fotografía, que se ubica en 1826 por Nicéforo Niepce ( quien aprovechó la sensibilidad de las sales de plata a la luz y los avances de la composición de la cámara oscura), da un vuelco a la historia de la imagen y, posteriormente, adquirirá un valor supremo con el cine, la fotografía con movimiento.

### 2.13 LA CRUIDAD DE LA IMAGEN Y LA NOTA ROJA

Hemos visto en el capítulo primero cómo se gestó un gusto popular por el seguimiento de noticias policíacas. Si enlazamos esto último con las teorías freudianas sobre la agresividad y todo lo que hemos contemplado acerca del sadismo, podemos llegar a una explicación coherente del hecho.

No es de extrañar que, si el ser humano encuentra un placer vicarial a través del mal ocurrido al otro, las informaciones periodísticas sobre crímenes y asesinatos constituyan una fuente rica en imágenes que vender. En México tenemos una alta tradición sádica, que podemos atribuir a la mezcla de dos culturas explosivas e intensas.

En primer término, los aztecas que se habían establecido en el Valle de México, eran un pueblo sanguinario y guerrero. Apropiándose de la magnífica cultura de los pueblos a los que sojuzgaron, los aztecas se adueñaron y adaptaron a las tradiciones tolteca y teotihuacana, pero sin abandonar sus tradiciones bélicas. El autoritarismo azteca, cimentado en

"la necesidad cósmica del sacrificio humano"(9), encontró en los asesinatos la fuerza para implantar un régimen de terror. En la religión azteca, el sacrificio humano era el precio que se tenía que pagar por la vida, ya que la sangre era el alimento del Sol. La muerte era algo cotidiano debido, en primera instancia, a que constituían "el punto central de las ceremonias que absorbían totalmente a la población"(10) y, por otra parte, "porque los particulares tenían también el derecho de inmolar hombres por su propia cuenta"(11).

El martirio y ejecución de seres humanos para los aztecas, sin embargo, no sólo obedecía a motivos políticos y religiosos, sino que igualmente fueron conformando una tradición de sadismo vicarial sin precedentes. De esta forma, el sacrificio era público e incluso, en algunas ocasiones, era parte del "espectáculo" que algunos señores ricos ofrecían a sus invitados en fiestas o celebraciones y se castigaba incluso a quienes rehusaran el presenciar los actos cometidos:

"El cronista Tezozomoc escribe que los jefes y los señores eran invitados a asistir a los sacrificios humanos bajo pena de ser sacrificados si faltaban a estas ceremonias. Además, existían medidas previstas para el caso de aquellos que iban al sacrificio, en lugar de subir las escaleras alegremente como lo exigía la moral dirigente, tuvieran en mal gusto de ser presos del pánico, desmayarse o llorar"(12)

Cada veinte días se hacía una celebración ritual donde forzosamente tenía que llevarse al cabo por lo menos un sacrificio humano. Desde recién nacidos hasta ancianos, los infortunados eran pasados por cuchillo

9. Séjourné, Laurette, Pensamiento y Religión en el México Antiguo.

Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1993. Décima reimpresión. Pág. 38.

10. Séjourné, Ob. cit; pág. 17

11. *Ibidem*, pág. 18.

12. *Ibidem*, pág. 22.

en honras del dios que, por turno, tuviera que ser honrado.

Séjourné toma de Fray Bernardino de Sahagún las siguientes descripciones:

"Hacían una muy solemne fiesta del dios llamado Xipe Tótec, y también a honra de Huitzilopochtli. En esta fiesta mataban a todos los cautivos, hombres, mujeres y niños... los llevaban por los cabellos cada uno el suyo por las gradas arriba, y si alguno no quería ir de su grado, llevábase arrastrando hasta donde estaba el tajón de piedra donde le habían de matar, y le sacaban a cada uno de ellos el corazón en vida... luego lo echaban por las gradas abajo, donde estaban otros sacerdotes que los desollaban... Después de desollados, los dividían y enviaban a Moctezuma un muelo para que comiese y lo demás lo repartían a los otros principales y parientes...

Cada uno de los señores tomaba de los cabellos a su cautivo, lo llevaba a Apletac... luego los estaban de manos y los echaban sobre los hombros a cuevas y subíanlos a lo alto del Cu, donde estaba un gran fuego y un montón de brasa, y allí en el fuego comenzaba a dar vueltos y hacer басcas el triste cautivo... y estando en esa agonía sacábanle con unos garabatos... y poníanle encima el tajón... y luego le abrían los pechos... le sacaban el corazón y le arrojaban a los pies de la estatua de Xiuhcuculí, dios del fuego"(13).

Este sistema sangriento de la cultura azteca, acostumbrados al asesinato cruel fue una de las causas por las que la Conquista resultó relativamente fácil: todos los pueblos dominados por el autoritarismo azteca se unieron a Cortés por el intenso odio que hacia los habitantes de Tenochtitlan profesaban.

Por otra parte, los españoles que llegaron junto con Cortés no eran precisamente unos fieles representantes del Renacimiento europeo, ya que pertenecían a las clases más bajas de España, entre soldadesca y aventureros en pos de fortuna, rebosantes de ignorancia y fanatismo. Los personajes letrados que existían en medio de esta caterva eran los frailes dominicos y franciscanos, quienes con sus Cristos sangrantes y su

---

13. Séjourné, Laurette., Ob. cit. págs. 36-37.

catecismo amedrentador adoctrinaron a un pueblo en sí sanguinario. Qué puede deducirse de esta fusión? Que México tiene en sus orígenes una amplia usanza del sadismo tanto factual como vicarial, por lo que la crueldad de la imagen forma parte de nuestra cultura moderna.

Las corridas de toros, las peleas de gallos, las representaciones de la Pasión en Iztapalapa, el jolgorio en Día de Muertos y el enorme tiraje de las revistas especializadas en nota roja, entre otros exponentes, demuestran que el mexicano participa de las características tipológicas que Freud confiere.

El éxito del crimen ilustrado en México fue, como ya ha sido expuesto, producto de la circulación afortunada de los primeros pasquines policiacos ilustrados en Gran Bretaña como *Police News* y *Unsolved cases of Scotland Yard*, en donde se desmenuzaba un determinado asesinato con grabados sin texto (para llegar al sector popular analfabeta, a la manera de la iconografía religiosa), además de la introducción del estilo norteamericano de periodismo y de los primeros reporteros.

La pregunta es: Cómo está conformada la imagen cruel en la nota roja impresa? Si por algo son conocidas las fotografías de las revistas policiacas es por sus imágenes; éstas tienen dos connotaciones. Por un lado, por ser fotografías que ilustran una noticia, el observador sabe

que lo que está viendo es "real", es decir, su experiencia visual está condicionada por la sensación de "verdad". En este sentido, Lorenzo Vilches apunta que "el valor ideológico de una foto de prensa nace porque se le atribuyen determinados significados a las condiciones perceptivas de los elementos que se combinan en su superficie formal"; siendo así, la foto de prensa, según Vilches, "el campo visual contiene fuerzas activas que movilizan la emoción del lector, de ahí que la foto de prensa es la traducción espacial del esfuerzo humano por atrapar la realidad cotidiana"(14). De lo anterior se desprende un segundo aspecto, más profundo, que se encuentra rodeado por la transgresión a la muerte y el hecho subconsciente de no ser él el que aparece en la foto.

El hiperrealismo fotográfico en la nota roja otorga al espectador una posición superior sobre lo que observa, siendo ésta la principal motivación subconsciente del sujeto que recurre a las informaciones criminales. Esto también lo saben los periodistas que laboran en los talleres donde se producen las publicaciones de nota roja impresa, al mismo tiempo que conocen la efectividad de la imagen en las impresiones humanas.

---

14. Vilches, Lorenzo; Teoría de la imagen periodística.  
Ed. Paidós. Barcelona, España. primera edición. 1987. Pág. 30

En entrevista telefónica con Ampelio de la Cruz, fotógrafo de **Enlace Policiaco**, pudimos saber un poco más sobre la fotografía del crimen:

Pregunta: Existe alguna regla general que condicione las fotografías que se toman?

Respuesta: No tanto como una "regla"; nosotros recibimos la información sobre un crimen -por lo general siempre estamos en contacto con las delegaciones-, y luego vamos a cubrirlo con toda la libertad de mundo. Ya de vuelta en redacción, el jefe de información y nosotros seleccionamos las fotografías que van a aparecer en la revista.

P: Cuáles son sus criterios para realizar esta selección?

R: Las fotos más impactantes se quedan y, muchas veces, es difícil escoger entre tantas... Utilizamos, por lo general, dos rollos en una sola noticia, por lo que después resulta complicado elegir las que van a salir publicadas.

P: Usted mencionó que seleccionan las fotografías "más impactantes". Acaso no estamos hablando aquí de "reglas"?

R: Bueno, si se quiere ver de ese modo, pues sí sería como una regla. Estas fotos son las que la gente disfruta(sic) y por las que nosotros comemos (sic).

P: Cómo saben que estas fotografías son las que más agradan al público?

R: Lo que llama la atención en nuestra revista son las fotos. La revista se vende por las fotografías que contiene. No es lo mismo leer una noticia que "verla", yo creo que en esto radica nuestra popularidad.

La fotografía en la nota roja cumple, por lo anteriormente corroborado por el reportero gráfico de una de tantas publicaciones sobre nota roja impresa, con varios estatutos muy bien identificados. En primer lugar, es evidente que se trata de la difusión masiva de la imagen cruel, organizada y planeada por casas editoriales. Pero existen otros motivos que vayan más allá de la aparente explotación del morbo con fines de lucro?

La respuesta a esta pregunta trataremos de encontrarla a continuación.

## 2.2. EL IMPACTO DE LA IMAGEN

### 2.21 EL COLOR ROJO: LA SANGRE

Cuando la fotografía era en blanco y negro, la sensibilidad ante la autenticidad proyectada por la imagen fotográfica no era tan consciente como cuando aparece la fotografía a color. Esto parece un axioma, pero el impacto que provocó en el espectador se intensificó sobremanera. En el mundo cinematográfico, por ejemplo, causaron gran

expectación las primeras películas en Technicolor. Sin embargo, cabe señalar que la imagen, que representa a la realidad de forma convencional, corresponde a lo aceptable en la sociedad.

La imagen cruel en la nota roja impresa se caracteriza por la luminosidad e intensidad de los colores. Mientras que para otras imágenes el color no es indispensable, en las fotografías de crímenes es particular para la impresión del espectador. En México, como ya lo hemos planteado, el parteaguas entre el creciente triunfo de las publicaciones de nota roja impresa lo constituye la aparición de la fotografía a color en las revistas del género, honor que se le atribuye a *Alarma!*.

La disposición del color en las revistas especializadas en nota roja no es producto de la casualidad. Es sabido que los colores, en investigaciones psicológicas realizadas a lo largo del tiempo, poseen características que influyen en los estados de ánimo del sujeto, e incluso pueden llegar a modificar conductas en un momento determinado.

Es de dominio público el hecho que en el tratamiento para esquizofrénicos internos en un hospital psiquiátrico, existen prolongados sometimientos al paciente en cuartos con paredes de color rosa para "tranquilizarlos", mientras que en las escuelas se utilizan en los muros colores como el verde pistache como instrumento que favorece el óptimo aprendizaje.

En psicología, apelando los estudios que sobre la influencia cromática hicieran John Frisby(15) y André Delorme(16), los colores se dividen en dos asociaciones psicológicas: fríos y cálidos. En la escala cromática, los azules, violetas y verdes son colores fríos, mientras que los rojos, naranjas y amarillos son colores cálidos.

Está demostrado, con hechos fehacientes, que los colores cálidos son excitadores y mayormente estimulantes del sistema nervioso humano. Se comprobó que el color rojo, por ejemplo, pone al individuo en un estado de alerta. Por el contrario, los colores fríos cumplen una función terapéutica, que calma y relaja la tensión nerviosa.

Los colores en las revistas especializadas en nota roja, existe un predominio de los colores cálidos saturados, siendo los más recurridos el rojo y el amarillo. En la fotografía, se utilizan películas ASA 400, de mayor sensibilidad a la luz que depuran la fidelidad del color. Por este medio, las imágenes aparecen claras y brillantes, proporcionando al lector la crudeza de la escena fotografiada. El texto que conforma las cabezas y balazos de la portada de las publicaciones está escrito con negro en un fondo amarillo (recordemos que un color oscuro en un espacio claro es llamativo), o letras rojas en un fondo amarillo también. La atención del observador queda, entonces, fija en la retina y enmarca, de

---

15. Frisby, John P; Del ojo a la visión.

Ed. Alianza. Madrid, España. 1980. Tercera reimpresión.

16. Delorme, André; Psicología de la percepción visual.

Ed. Rinehart & Winston. Nueva York, E.U. 1967. Primera edición.

# MATO AL ESPOSO DE SU AMASIA!



No solamente le pusieron los "cuernos" a Gabriel Trujillo Altamirano, el amante de su esposa lo asesinó a golpes.

**CIUDAD MENDOZA, Ver.** — Un indescable sujeto, no conforme con andar con una mujer casada, todas las tardes el desearo de matar a golpes al esposo de ésta.

Los hechos ocurrieron cuando Liliانا Aguilár Rodríguez, con domicilio conocido

en la colonia Hospitalito de la vecina ciudad de Río Blanco, recibió de parte de dos "amigos" suyos, uno al parecer llamado Guadalupe y el otro apodado "El Tilico", la noticia de que en una bananca del río Maltrata, ubicada en la congregación de Balastriera, pertenecientes al municipio del mismo nombre, habían visto a un hombre tirado, sangrando visiblemente y que tenía mucho parecido con su esposo.

De inmediato la mujer dio aviso a las autoridades del Ministerio Público, trasladándose en compañía del licenciado Agustín Bermúdez Rojas, agente regional de esa depen-

deneta, del secretario Israel Martínez, de la perito Ricardo Mora Moreno y de un nutrido grupo de agentes de la Policía Judicial, hasta el lugar antes mencionado descubriendo que quien se encontraba tirado entre la maleza era el esposo de Liliانا, presentando diversos golpes en la cabeza que le causaron la muerte.

El infortunado, quien fue identificado de manera oficial por su esposa, respondió en vida al nombre de Gabriel Trujillo Altamirano, de 29 años de edad, y de acuerdo a lo declarado por "El Tilico" y por Guadalupe, quienes fueron los que lo encontraron en el barranco, la no-

che anterior a su asesinato anduvieron tomando con e hoy oceso, el cual se en contró en la cantina a un sujeto al que conocen con e apodo de "El Uopillo", con quien se fue seguramente seguir ingiriendo debida embriagantes.

Según las primeras indagaciones de la Judicial, el sospechoso al parecer era amante de la "atligada" esposa del difunto, la que interrogada por las autoridades, solo se limitó a decir que el día de los hechos, "se metió a su casa y la violó". (Escritorio JUAN MANSUEL YONCA GONZALEZ).

# ESPANTOSA MUERTE



Fig. 2

El uso de los colores como medio de contraste y para reforzar la impresión visual del espectador.

manera psicológica, la información gráfica que aparece tanto en primera plana como en las páginas subsecuentes.

## **2.22 LA DISTRIBUCIÓN FOTOGRÁFICA EN LAS REVISTAS ESPECIALIZADAS EN NOTA ROJA**

Por ser publicaciones icónicas más que de información, la distribución del material gráfico rebasa al texto escrito de la noticia. En las revistas de nota roja, la imagen cruel está dispuesta en una proporción que va del 80 al 90% en la ilustración de cada página. En una plana normal -hay que recordar que el formato de las publicaciones es tabloide-, que consta de cuatro columnas, aparecen las fotografías cubriendo casi la totalidad de la plana; el texto escrito es breve (aunque luego veremos también los mecanismos del texto en el capítulo tercero).

El promedio de imágenes que se ubican en una plana es, aproximadamente, de 4 fotografías de 10 por 9 centímetros, aunque hay páginas que contienen hasta 9 fotografías de las mismas dimensiones en una sola, así como también el tamaño de las impresiones gráficas puede llegar a los 20 centímetros por 15.

La mayor parte de las placas están acomodadas en forma horizontal, casi todas en *medium shot*, pero cuando el objeto fotográfico es la

victima de un crimen, que por lo general está envuelto en la parafernalia de la escatología, los planos versan entre el *medium* y el *big close up*, al mismo tiempo que los perpetradores del acto (en la nota roja impresa una consigna invariable es el "crimen y castigo", cuestión que se abordará después), siempre están fotografiados en *medium close up*.

Hay una observación curiosa, digna de mencionarse: mientras que la fotografía de prensa surgió para ilustrar el texto noticioso, en las revistas especializadas de nota roja, el papel del texto cumple una función inversa, es decir, apoya a la fotografía en los fines periodísticos. Siendo así, la imagen cruel en la nota roja impresa supedita al texto escrito, convirtiéndose éste en el auxiliar de aquella. Es la fotografía la que "invita" al lector a complementar su información visual con los pies de foto y las rudimentarias líneas que consuman la noticia.

Sobre este aspecto, Vilches ya había señalado con anterioridad que la fotografía periodística puede ser más elocuente que la noticia escrita, por lo que la imagen de prensa puede tener una "existencia autónoma" respecto del texto escrito y la narración visual puede organizarse en forma paralela a la narración literaria de una noticia, o bien en forma contradictoria a ella, o finalmente, en forma neutral (17).

---

17. Vilches, Lorenzo. Ob. cit; pág. 80.

Esta vida independiente de la imagen dentro de la nota roja impresa, le otorga a las publicaciones un carácter específico y claro sobre el perfil del mercado al que se dirige la publicación. Sobre esto último hablaremos después.

Basta con mencionar que la forma en cómo están dispuestas las fotografías no es arbitraria, sino que siguen estatutos perfectamente bien identificados en cuanto a la lectura lógica que el lector realiza al revisar una plana. La foto de prensa como texto icónico independiente puede verse y "leerse", adecuado y comprensible, sin que exista la necesidad de una frase que lo acompañe. En las revistas de nota roja, sin embargo, a pesar de que la imagen atrae a los lectores y constituye el motivo de su éxito, por ser foto de prensa es evidente que ella despierta numerosas expectativas en el lector y que con frecuencia no sólo pueden ser satisfechas por la imagen en sí. Según lo anterior, recurriendo de nueva cuenta a Vilches, se deduce que "el lector ve y percibe, pero además quiere saber, y si este saber no puede satisfacerse con la iconografía es necesario ayudarlo con una leyenda complementaria"(18).

La página de la nota roja impresa no se lee por su información, sino por su emotividad, es decir, por su expresión. Con antelación al contenido se sitúa la forma. A continuación, aparece una relación entre

---

18. Vilches, Lorenzo. Ob.cit; pág. 71.

las fotografías y el número de páginas que posee una revista común de nota roja, con el fin de que podamos tener una aproximación sobre la saturación de imágenes crueles que podemos encontrar en las mencionadas publicaciones.

PUBLICACIÓN	NUMERO PAGINAS	DE PROMEDIO DE ANUNCIO FOTOGRAFÍAS PUBLICITARIO POR NUMERO	PROMEDIO DE IMÁGENES POR PAGINA	
ALARDE	31	110	7	3.7
ALARMA	39	128	9	3.5
ALERTA	31	115	9	4
CRIMEN	33	125	10	4.09
CUSTODIA	31	117	10	4.09
FLASH				
POLICIACO	29	106	5	3.8
ENLACE				
POLICIACO	31	138	9	4.7
PELIGRO	31	117	7	4
media	32	119.5 (119)	8.25 (8)	3.98 (4)

Como se puede apreciar en la tabla anterior, la proporción que existe entre la disposición fotográfica y el espacio dispuesto, se encuentra ubicado en una proporción de 119/31, que si se le añade la diferencia por anuncios publicitarios, nos da una proporción de 127/31, lo que nos ofrece un promedio de 4 imágenes por página.

Ahora bien, si consideramos este promedio y lo trasladamos a las

---

\*\* Los promedios de fotografías por página, así como la contabilidad de anuncios publicitarios para realizar la tabla proporcional, se obtuvieron mediante la revisión de diez números de cada publicación (un total de 80 revistas en diez semanas), que nos propuso las constantes las cuales tuvieron que cerrarse en cifras redondas para facilitar los cálculos.



Se desdibujan las causas que provocaron el accidente automovilístico, en donde murieron Everardo Siva y Adriana Vargas.



Así quedó el miniauto que se convirtió en la tumba de los agentes de tránsito.

# MUERENDOS AGENTES

**IXTLAN DE JUAREZ, Oax.** Mueren dos agentes de tránsito al volcarse el miniauto en que viajaban.

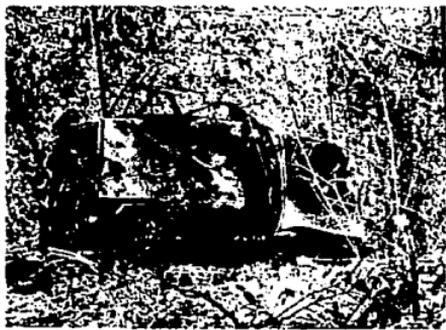
Aproximadamente a las dos de la mañana, Adriana del Carmen Vargas Felder, Everardo Siva Delgado, Angel Alciviades Avendaño Castro y José Alfredo Ortiz Bustos, de 22, 24 y 30 años de edad, respectivamente, originarios de Tuxtepec, que se desempeñaban como agentes de tránsito de aquella ciudad, se dirigían a las oficinas centrales de su dependencia para recibir un curso de vialidad, pero al llegar a las cercanías de esta cabecera distrital, el automovil Canbe azul, con placas de circulación YPM-975 del Estado de Veracruz, en que viajaban, se salió de la carretera rodándose por la peligrosa ladera, que de no haber



Este es el lugar preciso en donde el auto Canbe, de color azul, se salió de la carretera.

sido por unos encinos, al fondo de la barranca hubieran ido a parar.

De los hechos tomó conocimiento Honorio González Mendoza, agente del Ministerio Público de Ixtlan de Juárez, quien dio fe de los hechos y ordenó que los cuerpos fueran trasladados al Servicio Médico Forense. Posteriormente los occisos fueron identificados como Adriana del Carmen Vargas Felder y Everardo Siva Delgado. Por otro lado, fue detenido y conducido al Reclusorio Municipal de la localidad, Angel Alciviades Avendaño Castro, quien declaró ante la Representación Social, que el conductor del miniauto era José Alfredo Ortiz Bustos, que al ver la magnitud del accidente huyó hacia la capital del estado. (Por Melquiades Cortés Vázquez).



En los arboles impidieron que el vehículo en que viajaban los agentes de tránsito, se fuera hasta el fondo de la barranca.



El agente del Ministerio Público, en el momento de dar fe de los cadáveres y tomar nota de los sucesos.

Fig. 2.a

Distribución fotográfica tipo en revista especializada en nota roja. La proporción que existe entre la disposición fotográfica y el espacio dispuesto, se encuentra ubicado en una proporción de 119/31, que si se le añade la diferencia por anuncios publicitarios, nos da una proporción de 127/31, que nos ofrece un promedio de 4 imágenes por página.

magnitudes y el espacio real que las imágenes ocupan en cada página, es posible obtener la relación imagen-texto tomando en cuenta la dimensión de cada fotografía y su distribución en el área visual.

En una página "tipo", las fotografías poseen dimensiones que varían entre las medidas 11 \* 16 cm. y 10 \* 9 cm.. Al considerar que la plana es un rectángulo vertical, con una base de 22 cms. y una altura de 30 cms., se obtiene una superficie de 660 cms<sup>2</sup>.. Si en una página, en promedio, hay 4 imágenes (dos de ellas con una extensión de 11 \* 16 cms., y las dos restantes de 10 \* 9 cms.), acompañadas por el texto periodístico (incluidos los pies de foto, las cabezas y balazos), llegamos al siguiente cálculo:

SUPERFICIE TOTAL	SUPERFICIE FOTOGRAFICA	SUPERFICIE	TEXTO	PORCENTAJE	DEL
		PERIODISTICO		ESPACIO OCUPADO	
660 cm <sup>2</sup>	-2 imágenes de 11	128 cm <sup>2</sup>		(fotografías)	
	* 16 cm. (176 cm <sup>2</sup> )=			352 cm <sup>2</sup> . de	
	352 cm <sup>2</sup> .			660= 80.6%	
	2 imágenes de 10 *			(texto)	
	9 cms (90 cm <sup>2</sup> )= 180			128 cm <sup>2</sup> . de	
	cm <sup>2</sup> .			660= 19.39%	

Como puede apreciarse, el espacio que ocupa la fotografía, es



Otro espeluznante accidente provocado por trailers le costó la vida al joven de Cd. Reynosa, Ricardo Javier Cerda Rodríguez.

colonia López Portillo. Tomamos la carretera a Matamoros y a la altura del Campo Militar, vimos que un trailer estaba detenido y con las luces intermitentes prendidas, por lo

qué estaba detenido el tránsito. "Teníamos una fracción de minuto cuando se escuchó el grito desesperado de mi amigo y sin darme tiempo de saber qué pasaba, sentí de pronto un fuerte gol-



Totalmente destrozado quedó el cuerpo del joven Ricardo Javier, quien por ir a saludar a una amiga encontró horrible muerte.

# ¡ESCALOFRIANTE!

CD. REYNOSA, TAM.- Entre los fierros retorcidos de su pequeña camioneta Datsun, Ricardo Javier Cerda Rodríguez, espantadamente perdió la vida por culpa de dos irresponsables choferes de trailers, de los que se ha podido identificar sólo a uno de nombre Javier Gómez, quien no ha podido ser detenido para que responda por los hechos en los que perdió la vida el joven de Reynosa.

Fue Mario Alberto Rodríguez Rodríguez, quien acompañaba al hoy difunto quien relató los hechos.

"Salimos de la casa de Ricardo Javier con la intención de visitar a una amiga que vive en la colonia Almaguer, pero como no estaba su coche, ni siquiera nos bajamos, por lo que casi, de inmediato, volvimos a la casa de Ricardo Javier



Mario Alberto Rodríguez, salvó milagrosamente la vida, aunque quedó seriamente dañado y tuvo que ser conducido al hospital en una ambulancia del Ejército.

pe que me hizo perder la noción de todo, no supe qué fue lo que pasó y cuando pude darme cuenta deloque había sucedido, Ricardo Javier ya había muerto prensado dentro del auto".

El capitán Rubén Delgado, de la Policía Federal de Caminos y Puertos, informó que las causas de tan lamentable accidente aún no han sido definidas debido a la fuga emprendida por los dos irresponsables conductores.

No es posible ya dejar de aplicar un ejemplar castigo a los conductores de estas pesadas unidades que a cada momento provocan este tipo de accidentes que cuestan vidas humanas inocentes.

¿Quién responde a este clamor de la gente urgida de protección? (Nota y fotos: VICTOR QUEVEDO ALMAGUER, CO-RESPONSAL.)

La camioneta quedó totalmente deshecha al ser prensada entre los dos pesados trailers mientras los conductores emprendieron la fuga.



Fig. 2.b

El espacio que ocupa la fotografía, es decir, la imagen cruel en estas publicaciones, en promedio, es de un 80%, mientras que el texto cubre sólo el 20% en la distribución fotográfica. Una revista especializada en nota roja es primordialmente iconográfica y la escritura es sólo parte complementaria del ambiente visual creado en torno a un hecho noticioso.

decir, la imagen cruel en estas publicaciones, en promedio, es de un 80%, mientras que el texto cubre sólo el 20% en la distribución fotográfica, por lo que queda demostrado que una revista especializada en nota roja es primordialmente iconográfica y la escritura periodística es sólo la parte complementaria del ambiente visual creado en torno a un hecho noticioso.

### 2.23 EL SUJETO FOTOGRAFICO EN LA IMAGEN CRUEL

Para los fines de la imagen cruel en la nota roja, la "víctima" es el principal sujeto en el objetivo icónico. El protagonista sufre y el se encuentra envuelto por la muerte, rodeado por todos los elementos sangrientos que pueden existir. Aunque la función moralizante de la imagen cruel y la influencia potencial que la fotografía hiperreal confiere serán abordadas en el tercer apartado de este mismo capítulo, es necesario establecer que el sujeto fotográfico en la nota roja impresa implica el gozo en el daño ajeno espectacularizado, ya esbozado en esta sección, por lo que siempre existirá un actor principal en torno al cual se elaborará toda una relación visual.

Las fotografías más impresionantes sobre noticias policíacas siempre se encontrarán en las ilustraciones de las revistas especializadas en nota roja. La condición fundamental para que una víctima se convierta en el actor principal antes mencionado, es que

esté muerta. Esto suena irónico, pero es la verdad: no hay nota roja sin occiso, así como no hay crimen sin el cuerpo del delito.

Ahora, la víctima en cuestión, luego de cumplir esta central circunstancia, debe observar otra característica fundamental: su deceso debió de haberse producido por causas violentas, por lo que es menester que las condiciones en las que se encuentre en el momento de ser fotografiado incluyan elementos escatológicos.

Escatología es una palabra que proviene del griego *σκατολογία*, que significa "último", y deriva en el compuesto *σκατολογία*, cuyo significado es "excremento". La definición etimológica de "escatología" es "tratado de inmundicias", y para fines de nuestro estudio diremos que, por extensión, el vocablo se refiere a todos los elementos ocultos que se vinculan con la muerte y el destino final del hombre. En la imagen, la escatología rodea a todo lo relacionado con la sangre, las vísceras y demás fundamentos horripilantes que aparecen en el campo iconográfico. Es sabido que en el cine de terror, por ejemplo, gracias a la pérdida de la capacidad de asombro del espectador, fue necesario recurrir a la escatología para aumentar la rudeza de la imagen, por lo que surgió el género *gore*, que luego produciría los subgéneros *splatter* o *slasher film* (*to slash* significa acuchillar, rebanar o cortar en tajos), donde la brutalidad de las escenas contiene un despliegue exacerbado de

hemoglobina y destazamientos sádicos. Como dato curioso, Roman Gubern atribuye a la película *El Exorcista*, de William Friedkin (1973), la maternidad del *gore* (19), que sería perpetuado con *Masacre en Texas* de Tobe Hooper (1974), *El Despertar del Diablo*, de Sam Raimi (1983), hasta culminar con las cintas de Wes Craven, a quien se debe la primera película de "Freddy Krueger", *Pesadilla en la Calle del Infierno I* (1984), que tendría una serie de secuelas con el mismo personaje.

Sin embargo, la diferencia entre la escatología cinematográfica y la presente en imagen cruel real se encuentra marcada, de manera obvia, en la autenticidad de la fotografía periodística.

La víctima está fotografiada, invariablemente, en el lugar de los hechos, tal y como se encontró al llegar la policía. Primero es presentado el sujeto fotográfico en plano general, para que el lector quede situado en el ambiente; con frecuencia, aparece a lado un *close up* del cadáver, una vez que el espectador identificó el espacio. La víctima siempre está en un charco de sangre y aparece casi deforme. Es común que los reporteros de la publicación de nota roja que estén cubriendo el acontecimiento, consigan una foto de la persona en vida, con el fin de mostrar al lector cómo era antes de su muerte.

Hay una observación peculiar en la imagen cruel de nota roja: cuando

---

19. Gubern, Roman. Ob.cit; pág. 124.



**Fig. 2.c** La víctima es el principal sujeto fotográfico. Aquí podemos observar a la víctima en plano general.



**Fig. 2.c'** El sujeto fotográfico ahora en un acercamiento.



Fig. 2.d

Uno de los requisitos fundamentales que debe presentar la víctima en la imagen de nota roja impresa, lo constituye la escatología. Estos son ejemplos de las implicaciones escatológicas de la víctima.



Fig. 2e. y 2.e' La víctima en *close up*, como eje en torno al cual se establecerá una relación visual.

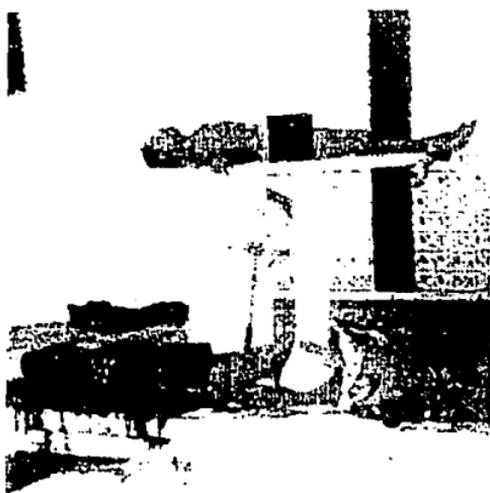


Fig. 2.f y 2.f' La censura fotográfica cuando la víctima aparece desnuda es un indicador que nos acerca a la misión moralizante de las revistas especializadas en nota roja.

el interfecto está semi o completamente desnudo (lo anterior es frecuente en las víctimas de violación), las fotografías son censuradas, colocando cuadros negros sobre las partes "no aptas" para dejarse ver. El sujeto fotográfico puede cumplir con todos los requerimientos escatológicos existentes, pero si está desnudo es mutilado. De aquí se deduce el primer indicio del papel moralizante de las revistas especializadas en nota roja; es inmoral, para ellos, exponer un cuerpo desnudo, pero no lo es presentar la sangre y las vísceras del occiso, profanando el interdicto de la muerte de un ser humano.

Pero volviendo a la escatología, la intención de mostrar al sujeto fotográfico en primer plano se convierte en la imagen "eje", alrededor de la cual serán distribuidas las demás imágenes. Así, la plana se convierte en un escenario donde participan actores primarios y secundarios, que le darán el relieve a la representación.

Existen otros sujetos fotográficos en las imágenes crueles de nota roja que enmarcan las circunstancias. En este sentido, hay un componente nuevo al que también se le dedica una fotografía aparte: el victimario. Cuando de asesinatos se trata, por lo general también aparece el agresor; ésta es otra peculiaridad en las revistas especializadas en nota roja, las cuales son regidas bajo el estatuto "crimen y castigo".

Si el criminal fue aprehendido, como casi siempre sucede, es fotografiado con el arma homicida en la mano en plano americano o en *medium shot*. Las expresiones del rostro de estos sujetos son muy

elocuentes, si tomamos en cuenta que están posando para la cámara, empuñando un cuchillo, una soga o una pistola. La intención de los reporteros es mostrar la cualidad torva y siniestra del delincuente. Pero, a reserva que se trate de un asesino cínico, los resultados muchas veces caen en el patetismo, porque en vez de ilustrar a un desalmado criminal, observamos a un amedrentado, nervioso y afligido individuo renuente al asir el arma que tiene entre sus dedos.

Dentro de los demás sujetos fotográficos tenemos, como un testimonio de la "eficiencia" de su labor, a miembros de los cuerpos de seguridad pública en el desempeño de su trabajo, así como también aparecen indistintamente los elementos del equipo forense en sus ambulancias. Estos sujetos fotográficos siempre están "actuando" en plano general, a menos que sea un funcionario de cierta importancia (entonces se le retrata en *american* o *medium shot*). La presencia de policías en las imágenes se justifica sobre la base de una premisa: demostrar que la justicia siempre acude pronta y eficazmente, según el precepto "crimen y castigo" latente en las funciones de la publicación.

Existen los sujetos fotográficos de "ambientación", para denominarlos de alguna forma, que refuerzan la situación plasmada. Entre ellos están los familiares de la víctima -en la mayoría de las ocasiones- y los curiosos que aparecen por casualidad en las fotografías. Los



Oscar Romero Ramírez "jura" que él no se robó a menor.



Evodio y Eulogio, hamponcetes que con pisto en mano, asaltan.

Fig. 2.g

El victimario aparecerá en *medium shot*, debidamente aprehendido. Las expresiones del rostro de estos sujetos son muy elocuentes, si tomamos en cuenta que están posando para la cámara empuñando un arma. La intención de los reporteros es mostrar la cualidad torva del individuo, cosa que en muchas ocasiones no resulta, como en los ejemplos ilustrados, donde el criminal parece asustado y amedrentado.



Penoso el rescate de los cuerpos carbonizados; aquí, elementos de Protección Civil de Morelia cargan lo que era uno de los pasajeros.



Las autoridades policíacas y del Ministerio Público se trasladaron hasta el lugar de los hechos.

¡PELIGRO!

Fig. 2.h Los cuerpos se seguridad pública siempre están fotografiados en el cumplimiento de su trabajo.



La ola de sangre hace sufrir a muchas familias, como las

Fig. 2.i Los sujetos fotográficos de "ambientación" son conformados por los familiares de la víctima y los "curiosos".

primeros tal vez sean los más auténticos al ser fotografiados (por supuesto excluyendo al cadáver). La consigna del reportero gráfico es captar la desesperación, la angustia y el sufrimiento de aquellos hombres y mujeres vinculados estrechamente con el protagonista. Si no se trata de la mujer sollozante, puede asimismo observarse al hombre indignado exigiendo justicia.

#### **2.24 REQUISITOS ICONOGRAFICOS EN LA IMAGEN CRUEL DE NOTA ROJA**

Una vez establecidos los sujetos fotográficos en la iconografía de la nota roja impresa (víctima, victimario, policía, paramédicos, familiares y el personaje incidental), ahora vamos a analizar las condiciones circunstanciales que propician el óptimo desenvolvimiento de la imagen cruel.

Es conveniente recordar la definición preliminar de nota roja: información policiaca que aborda sucesos delictuosos relacionados con la muerte y sus implicaciones escatológicas. A este concepto habrá que añadirse las "preferencias" que la imagen cruel tiene al elaborar el contenido visual que ofrece al espectador.

En primer término, los hechos criminales atractivos para la conformación de la imagen deben ser sangrientos, por lo que la muerte violenta es el principal motor de facticidad. Cuáles son los acontecimientos violentos susceptibles a ser iconizados? Pueden identificarse en dos niveles:

a) Asesinatos

b) Accidentes

Los asesinatos son la parte medular de la imagen cruel en nota roja; el homicidio plantea el supremo acto criminal que puede ocurrir en una sociedad. Georges Bataille dice que el suceso más violento para el ser humano es la muerte, porque su existencia confiere la ruptura de la discontinuidad del hombre y la transgresión máxima a la que se puede acceder (20); sobre esta misma idea, Freud en Tótem y Tabú, explica que el deceso de una persona, sobre todo si es violento, involucra una serie de estatutos que imponen temor y expectación en los vivos que enfrentan la muerte de un semejante(21).

Basándonos en estos preceptos, ahora habrá que relacionarlos con la crueldad y la imagen cruel. Como ya habíamos visto, la imagen cruel es la expresión sádica para un espectador que no participa activamente en la destrucción de un ser humano, pero que encuentra por medio del canal visual un vehículo para satisfacer su instinto de agresividad reprimido. Pero hay otra connotación que va de la mano con esto; el espectador, ante el temor que conscientemente experimenta ante su propio deceso, encuentra también fuente de goce en el hecho que él no es el que está en la

20. Bataille, Georges. *Ob.cit*; pág. 30

21. Freud, Sigmund; Tótem y tabú

Ed. Alianza. México. 1986. Doceava reimpresión. Pág. 76.

fotografía que observa. Es decir, aparecen dos elementos, uno subconsciente y otro consciente, donde en el primero está latente el placer vinculado con el daño ajeno, mientras que en el segundo se encuentra el miedo racional a la muerte de sí mismo.

En el asesinato, la muerte es sorpresiva, cruel e inicua, en el cual se plantea la disolución de las formas constituidas, con la visión de lo íntimo e inviolable conformado por la sangre y las vísceras. En la imagen cruel de la nota roja el espectador penetra por medio del ojo al terreno profano de la muerte violenta.

De lo anterior se desprende otra característica de los asesinatos que se plasman en la iconografía de la nota roja, encarnada por la recurrencia y el gusto por los crímenes pasionales, que ofrecen, además del mero sadismo voyeur, una historia para aumentar la excitación del espectador. La mayor parte de los homicidios iconizados en las páginas de las publicaciones especializadas en nota roja son crímenes de tipo pasional, o sea, aquellos que fueron el resultado de sentimientos intensos como los celos, la venganza, el odio, el amor. En este sentido, las relaciones sobre amasiatos son las mayormente explotadas en la iconografía cruel, y le siguen, en orden de importancia, los asesinatos entre homosexuales (que en la clasificación criminológica constituyen los hechos más sangrientos), las querellas familiares y los homicidios entre compañeros de bandas callejeras y clandestinas (son frecuentes los asesinatos que surgen por disputas entre drogadictos y delincuentes).

El espectador disfruta el imaginarse la historia de pasión que desembocó en tragedia. Es por eso que el texto cumple una función de soporte que redondea los efectos de la imagen cruel, aunque esto será motivo del análisis del siguiente capítulo. Por lo pronto es necesario dejar establecida la recurrencia al crimen pasional como tema inagotable de representaciones iconográficas.

Por otro lado, los accidentes, aunque no son asesinatos, involucran la muerte violenta y por lo mismo también son "dignos" de ser iconizados. Aquellos que encuentran la muerte en un aparatoso choque, prensados "entre los fierros retorcidos", o los individuos que fallecen al caer de veinte pisos, y que presentan "exposición de masa encefálica"\*\*\*, otorgan a la imagen cruel un elemento valioso para sus objetivos.

## 2.3 LA HIPERREALIDAD FOTOGRÁFICA

### 2.3.1 FUNDAMENTOS TEÓRICOS DE LA INFLUENCIA DE LA IMAGEN

Han surgido, a lo largo del tiempo, numerosas condenas por parte de distintos grupos sociales a la imagen cruel, relacionadas directamente con la violencia tanto en el cine y en la televisión, como en las revistas especializadas en nota roja. Sobre estas últimas, cabe recordar que **Alarma!**, la publicación más popular de nota roja impresa, fue clausurada en 1985 por violar el *Reglamento sobre Publicaciones y*

---

\*\*\* Estas frases hechas representan un ejemplo de los lugares comunes verbales que aparecen en la nota roja impresa. Al respecto hablaremos en el capítulo tercero.

*Revistas Ilustradas*, documento expedido en 1951 y basado en el Artículo 2 de la Ley de Imprenta, legislación que trata sobre la moralidad y las buenas costumbres.

Los ataques a la imagen cruel en los medios se basan en la supuesta influencia nociva que la violencia reiterada ejerce sobre el espectador, en particular en el público infantil. Es pertinente recordar, como ejemplo, el caso de dos niños ingleses de 11 y 10 años, oriundos de Birkenhead, ciudad cercana a Liverpool, quienes secuestraron, torturaron y asesinaron con saña a un pequeño de dos años de edad, que después fue amarrado a las vías de un tren. El hecho ocurrió en octubre de 1993, y fue un suceso que provocó la indignación de la sociedad británica; después de la aprehensión de los infantes homicidas, la prensa inglesa dirigió su ira hacia los medios electrónicos de comunicación, acusándolos como causantes indirectos de que existieran "monstruos de esa magnitud a esa edad" (22) y responsabilizaron a la violencia reiterada en la televisión, así como a los padres de los niños por no "guardar vigilancia" (23) de los pasatiempos ociosos de ellos.

Será cierto que la imagen cruel repetida provoque actos de esta índole? En el caso de la nota roja impresa es posible que la revisión constante de imágenes crueles impulse a la comisión de un hecho delictivo?

---

22. "The Birkenhead murderers", escrito por David K. Bigelow, aparecido en "The Newcastle Times" el 16 de noviembre de 1993; este periódico es una filial del "London Times".

23. "Blame the Media: The Birkenhead's boys", escrito por Alison Connolly, aparecido en "The Sun", periódico sensacionalista de Londres, Inglaterra, el 4 de noviembre de 1993.

Lo anterior sugiere diversas revisiones, debido a la frecuencia con la que se ataca a los medios masivos de comunicación por las atrocidades que se cometen. Pero no es tan simple el problema, es más bien complejo, en el momento que existen tantos mensajes como receptores.

Para adentrarnos en una reflexión más seria sobre la imagen cruel y su reiteración, vale la pena hablar de lo que se conoce como "pérdida de la capacidad de asombro". En primer lugar, apelando de nueva cuenta a la etimología, la palabra asombro es un compuesto de la preposición *a* y del vocablo *sombra* (del latín *umbra*, que significa obscuridad). Asombrar, en el sentido estricto, quiere decir "hacer sombra", "provocar obscuridad", "opacar". En el sentido amplio, asombro significa una gran expectación sobre algún acontecimiento inesperado.

Todo ser humano posee mecanismos de defensa que lo hacen reaccionar ante cualquier suceso imprevisto. La primera sensación experimentada cuando nos enfrentamos a lo desconocido es, precisamente, el asombro, que también va acompañado de otros sentimientos de indole fisiológica como el susto y luego el miedo (sensaciones provocadas por la secreción de sustancias hormonales, en proceso físico-químico, por orden del cerebro).

En el caso de la imagen cruel, cuya principal aspiración es causar una emoción en el espectador, el asombro es la raíz primigenia tanto del placer como del miedo. La primera reacción de una persona que no está

familiarizada, por ejemplo, con una revista de nota roja impresa, sentirá asombro cuando la hojee y después incluso puede experimentar repulsión al observar cuerpos mutilados en escenas sangrientas; mirará de soslayo y cerrará la revista.

Pero qué sucede cuando revisamos con frecuencia estas publicaciones, y las leemos y releemos: finalmente, nos acostumbramos a ver el contenido, sin que esto nos "afecte". En este momento, ya hemos perdido la capacidad de asombro.

Lo mismo pasa con la imagen cruel del cine o de la televisión. Son tan numerosos los mensajes violentos que entran por nuestro canal visual que llega el momento en el que la imagen cruel no logra que el espectador experimente alguna sensación emotiva. La historia del cine de terror es otra muestra de la pérdida de la capacidad de asombro en el ser humano. Como habíamos señalado con anterioridad, el cine tuvo que explotar elementos nuevos dentro del género de horror, con el fin de satisfacer la búsqueda de emociones fuertes por parte del público. Cuando las películas sobre "Frankenstein", "Drácula" y "La Momia", protagonizadas por Boris Karloff o Bela Lugosi, ya no asustaban ni a un niño, entonces nace el "terror psicológico" con las cintas de Alfred Hitchcock, primero *Los Pájaros* y luego Norman Bates en *Psicosis*. Posteriormente, una vez

cumplida la misión en esta clase de cine, surgió la explotación del miedo a las fuerzas ocultas con el subgénero "demoniaco", gracias a Roman Polanski con *El Bebé de Rosemary*. Y de nuevo, cuando se hubo agotado el tema, al mismo tiempo que el asombro del espectador, surgió el cine catastrofista, donde el enemigo estaría encarnado en la naturaleza misma, por lo que existieron una serie de filmes sobre terremotos, hundimientos de barcos, desastres aéreos y erupciones volcánicas. Finalmente, como habíamos dicho, aparecía el *gore* con sus ramificaciones en las películas *splatter* y *slasher*.

Esta superficial descripción sobre la evolución del cine de terror nos sirve para ejemplificar la cuestión sobre la pérdida de la capacidad de asombro.

Ahora, en la historia de la humanidad siempre ha existido la crueldad, las prácticas sádicas, el masoquismo, los asesinatos y la imagen cruel. Lo único que sucede con los medios masivos de comunicación es que la rapidez con la que se transmite un mensaje, simultánea y reiteradamente, ha logrado que los espectadores estemos más familiarizados con la violencia, es decir, que tengamos un contacto más directo con ella, situación que no implica el impulso al cometimiento de un hecho.

En el caso de la imagen cruel en la nota roja, la hipotética influencia todavía es menor, si tomamos en cuenta la misión moralizante que cumple en la sociedad (esto último se abordará con amplitud en el capítulo cuarto). Por lo pronto, para fines de este apartado, hablaremos de los efectos del crimen reiterado y la hiperrealidad de la imagen cruel.

Siempre existirá una distancia entre la imagen y la realidad; ha sido estudiado por importantes teóricos el fenómeno de "proyección-identificación" que está presente en la relación imagen-sujeto. Un ejemplo de la regulación de la distancia psíquica mediante un dispositivo de imágenes es lo que se conoce como "impresión de realidad". Sobre este aspecto hay dos posturas; por un lado la defendida por André Michotte(24) y Henri Wallon(25), que dijeron que el espectador frente a la imagen es el más susceptible para responder psicológicamente a lo que ve e imagina, en una situación involucradora. Al contrario de esta teoría, Christian Metz(26) establecerá dos factores vinculados con los indicadores perceptivos y psicológicos de realidad (todos los de fotografía, a los que se les añade el elemento de movimiento aparente) y los fenómenos de participación afectiva, favorecidos, paradójicamente, por la relativa irrealidad (mejor dicho la inmaterialidad) de la imagen. La situación del espectador de la imagen fotográfica es, pues, poseedora de una distancia muy particular: por razones tanto cualitativas como cuantitativas, esta distancia es una de las más débiles que hayan suscitado las imágenes.

- 
24. Michotte, André. El carácter de realidad de las proyecciones cinematográficas.  
Ed. Akal Comunicación. Madrid, España. 1980. Decimocuarta reimpresión. Pág. 39.
25. Wallon, Henri. El acto perceptivo y el cine.  
Ed. Cambridge University Press. Cambridge. 1973. Primera reimpresión. Pág. 105.
26. Metz, Christian. Psicoanálisis y Cine.  
Ed. Gustavo Gili. Barcelona, España. 1979. Segunda edición. Págs. 75-82.

La impresión y la sugestión de una imagen a un espectador, sobre todo la imagen en movimiento del cine y la televisión, es momentánea y, por lo consiguiente efímera; el fenómeno "proyección-identificación" sólo se presenta en el instante mismo en el que el espectador ve determinada imagen dentro de un sólo contexto (una revista ilustrada, una película o una programa en video), y termina en el momento en el que el individuo regresa a la realidad de su entorno (cuando cierra la publicación, abandona la sala de cine o apaga el televisor). La fugacidad de la imagen prefabricada, como apuntara Metz, se relacionará con la base teórica expuesta por Francis Vanoye, que ampliará aún más nuestra hipótesis acerca de la ineficacia de la imagen (en este caso de la imagen cruel), para provocar acciones.

Vanoye sugiere que, en la mayor parte de las situaciones, las imágenes provocan procesos emocionales incompletos, puesto que no hay paso de la emoción a la acción, ni verdadera comunicación entre el espectador y la imagen. En este sentido, el autor propone un esquema de la situación emocional del espectador. Ante todo, verifica dos tipos de emociones:

- emociones fuertes ligadas a la supervivencia, cercanas al *stress*, y que implican "comportamientos de alerta y de regresión a la conciencia mágica"(27): miedo, sorpresa (ya hemos hablado sobre el asombro),

---

27. Dhote, Alain (comp.), *Cine y Psicoanálisis*. De Francis Vanoye: "La emoción: producto de una reflexión". Ed. Corlet y Gallimard España. Barcelona, España. 1989. Pág. 183-191.

novedad. En este caso, "hay bloqueo emocional, puesto que el espectador no puede realmente reaccionar"(28) -lo único que puede hacer es repetir, a manera de compulsión, la experiencia, leyendo otra revista de nota roja, yendo a ver otra película o cambiar el canal en la televisión. - emociones ligadas a la reproducción y a la vida social: tristeza, afcción, deseo. "La imagen juega entonces con los registros bien conocidos de la identificación y de la expresividad"(29).

Estas emociones tropiezan con tres obstáculos, según Jacques Aumont(30), a saber: la excesiva codificación si la imagen quiere ser comprensible (Aumont habla aquí de la imagen cinematográfica, aunque bien pudiera aplicarse a la imagen cruel en los medios impresos); la inhibición de la comunicación y de la acción; y, por último, la sensación de haber vivido un ciclo emocional incompleto o falsamente completo.

Así, el carácter momentáneo y efímero de la imagen, como la distancia implícita entre imagen y realidad, es inhibidor de las acciones del espectador que observa una imagen. Pero aún existe otro factor que refuerza las reflexiones de Metz, Vanoye y Aumont, materializado por la hiperrealidad de la imagen.

---

28. Dhote. Vanoye. Ob. cit. pág. 187.

29. Ibidem. Pág. 190.

30. Aumont, Jacques; Ob. cit. pág. 129.

## 2.22 LA HIPERREALIDAD Y EL CRIMEN REITERADO

Jean Baudrillard habla en América de la hiperrealidad. El autor concibe el vocablo como "una utopía que de un principio se ha vivido como consumada" (31). En un intento por elaborar una definición de hiperrealidad, diremos que ésta es la exacerbación de las cualidades de un objeto; a su vez, esta exacerbación implica una visión abigarrada de lo real.

Roman Gubern atribuye a la hiperrealidad de la imagen pornográfica la abstracción a donde finalmente cae la representación icónica por la descontextualización de las situaciones y la incansable repetición de imágenes que sólo "muestran", pero no "narran" (32). Es tan reiterada la sucesión de coitos en *close up* que, lejos de provocar una reacción en el espectador, llega al desencanto.

La misma hiperrealidad que Gubern expresa sobre la imagen pornográfica, puede parangonarse con la imagen cruel de la nota roja impresa. En las revistas especializadas en nota roja, la repetición constante de imágenes de asesinados y accidentados, impregnados bajo la hiperrealidad configurada por la escatología, no sólo provoca la pérdida de la capacidad de asombro, planteada con anterioridad, sino que también, cuando pasamos revista a las imágenes, dada su hiperrealidad, las encontramos en cierto modo irrisorias, banales, desvaídas o repugnantes, pero de una repugnancia que tiene en sí misma algo de falso,

---

31. Baudrillard, Jean. América

Ed. Anagrama. Barcelona, España. 1987. Segunda edición. Pág. 45

32. Gubern, Roman. Ob.cit.; pág. 12-13

de artificioso y de ridículo o inocuo.

Dada la exposición anteriormente plasmada en las especificaciones que sobre la imagen hicieran Metz, Vanoye y Aumont, acerca del sentido efímero de la relación imagen-espectador, podemos aumentar que, además de la distancia existente entre la imagen y el individuo, en el caso del crimen reiterado e iconizado de una revista especializada en nota roja, también la saturación de imágenes hiperreales inhibe, fastidia y aumenta la famosa pérdida de la capacidad de asombro del espectador, quien al final sólo podrá satisfacer, por medio del canal visual, sus necesidades violentas a través del voyeurismo y, al mismo tiempo, la única compulsión que sufrirá estará ligada a la costumbre de saciar, con el consumo de estas publicaciones, su sadismo vicarial.

Fuera de esto último, la imagen cruel en la nota roja impresa, con todas sus fotografías hiperreales, encontrará, en la reiteración del crimen y la constante repetición excesiva de situaciones sangrientas, la abstracción que sugiere irrealidad y el reduccionismo excluyente de los relatos, que ofrecen una perspectiva unilateral y sumo simplificada de la verdadera complejidad de la vida.

Contrario a lo que se cree, la imagen cruel de la nota roja impresa ha caído, al igual que la violencia en el cine y en la televisión, en la excesiva banalización del espectáculo cruel que, lejos de influir o

impulsar al cometimiento de actos salvajes, logra que el espectador esté más familiarizado con lo que siempre ha existido. En las publicaciones especializadas en nota roja hay, además, una misión moralizante y aleccionadora, que será evidente cuando analicemos el texto periodístico, en el próximo capítulo.

## **CAPITULO 3. EL TEXTO PERIODÍSTICO Y LA CRUELDAD DE LA IMAGEN**

### **3.1 LOS MENSAJES ESCRITOS**

#### **3.11 LA FUNCIÓN DEL TEXTO EN LAS REVISTAS ESPECIALIZADAS EN NOTA ROJA**

En el capítulo en donde se abordó la imagen cruel, de forma concreta la fotografía en las publicaciones de nota roja impresa, habíamos establecido que el papel del texto en éstas cumple una función reforzadora del contenido iconográfico. Como recordaremos, siendo estas revistas esencialmente icónicas, la imagen ocupa el sitio primordial, mientras que el texto complementa la información gráfica.

Sin embargo, la relación que vincula texto escrito y fotografía se unifica con los mensajes verdaderos ocultos en esta simbiosis. Lorenzo Vilches establece 6 conclusiones prácticas del enlace entre el texto periodístico y la imagen de prensa:

1. La foto de prensa posee una estructura formal tan compleja como el texto escrito, y tanto el uno como el otro son producto de diversas transformaciones discursivas.
2. La foto de prensa es independiente del texto escrito.
3. La foto de prensa se revela particularmente eficaz en ciertos procesos de reconocimiento e identificación, pero sin negar lo mismo para el texto escrito.
4. El tipo de proceso discursivo que puede desarrollar el estímulo de la foto de prensa, puede ser tan abstracto como el desarrollado por el lenguaje escrito. Y esto se debe a que tanto la foto como el texto se basan en convenciones sociales y textuales asumidas por el lector, además de complejas elaboraciones simbólicas.

5. Tanto la foto de prensa como el texto escrito, y, de forma particular, a través de sus aspectos dæicticos, son elementos textuales que se apoyan en procesos cognoscitivos del lector.

6. Finalmente, podemos decir que bajo ciertas condiciones de comunicación como las arriba descritas, la foto y el texto escrito pueden originar de hecho posibilidades para desarrollar ciertos procesos cognoscitivos a través de la información periodística (1).

Vilches describe en algunas líneas la relación entre la imagen periodística y el texto escrito. Como ya se había dicho, la presencia tanto de uno como del otro es autónoma e independiente en el caso de la prensa - cabe señalar que el autor habla concretamente sobre los periódicos. En el caso de la nota roja impresa, al contrario de lo expuesto por Vilches, el texto se ubica en una posición sometida bajo los cánones impuestos por la imagen, siendo el primero el factor que concluye y equilibra a la segunda.

El impacto producido por la imagen cruel de la nota roja impresa exhorta al espectador a leer el texto, para que, como última instancia, perfeccione la información dada a golpe de vista por la fotografía; de esta forma, el texto periodístico contribuirá a los fines de la imagen cruel.

Ahora, en el caso de las revistas especializadas en nota roja hay una consigna fundamental, además de la aparente comercialización del

---

1. Vilches, Lorenzo., Teoría de la imagen periodística  
Ed. Paidós, Barcelona, España. 1987. Primera edición. Pág. 77.

morbo con fines de lucro. A través de la nota roja impresa, se utiliza la imagen cruel para otorgar una lección moralizante al lector, es decir, emplea como medio esta imagen para dar un mensaje opuesto a lo visualmente presentado. Es necesario plantear esta deducción para comprender las razones que enmarcarán el análisis siguiente sobre el texto escrito.

Es con precisión el texto el que redondeará nuestra hipótesis, parcialmente esbozada en el análisis de la crueldad iconográfica y los motivos de sus aparición. Así como la legitimación de la imagen cruel ocurrió en el barroco del siglo XVII, como una forma de instruir a los feligreses para fortalecer su fe y fue iniciada, entonces, una vasta iconografía de la crueldad, las revistas especializadas en nota roja cumplen una función análoga y sus textos nos dan la pauta que confirma nuestra creencia.

La manera en la que se manejan los géneros periodísticos, la distribución del texto, los lugares comunes del mensaje escrito en nota roja, las cabezas y los balazos en la presentación, los pies de foto y demás expresiones escritas, orientan al lector en la consumación de su impresión vicarial y condicionan su futura revisión de las publicaciones correlativas.

Una vez distendido lo anterior, comenzaremos la profundización en los contenidos del texto escrito y su labor con la imagen cruel de la nota roja impresa.

### 3.12 LOS GÉNEROS PERIODÍSTICOS EN LA NOTA ROJA IMPRESA

El periodismo debe cumplir con una serie de cualidades implícitas en la información otorgada al público. "Veracidad", "Oportunidad" y "Objetividad", son los preceptos que un buen periodista está obligado a observar. Estas características que toda noticia procesada tiene como exigencia, son curiosamente manipuladas en los textos de nota roja impresa.

Todos los géneros periodísticos -informativos, interpretativos y de opinión- tienen sobre ellos un principio fundamental, encarnado por la tercera de las cualidades arriba mencionadas: objetividad. Aún los géneros periodísticos de opinión, donde el periodista puede expresar sus puntos de vista, está restringido por argumentos y razonamientos lógicos que justifiquen sus juicios. En este sentido, el articulista, el crítico y el columnista deben fundamentar sus opiniones en la reflexión y no en el apasionamiento, es decir, dejar fuera toda impresión de subjetividad.

Con mayor razón, en los géneros informativos (nota informativa, entrevista y crónica informativa), que excluyen por definición cualquier opinión, no se pueden externar juicios de valor y, por consiguiente, se les exige limitarse únicamente a su tarea: informar.

En las revistas especializadas en nota roja que en la actualidad circulan, sólo se emplean géneros informativos e interpretativos (reportaje), y no hay cabida para los de opinión -aunque las incipientes revistas de nota roja mexicanas tenían una página editorial, ésta desapareció a principios de la década de los setenta.

De acuerdo con lo anterior, las revistas especializadas en nota roja son, en teoría, estrictamente informativas dados los géneros que emplea. Pero en la práctica no es así. En el texto escrito, los reporteros violan las reglas de objetividad y convierten las notas informativas, las crónicas informativas y los reportajes en géneros de opinión.

La metamorfosis de un género periodístico informativo al un género de opinión en la nota roja impresa se realiza gracias a dos factores, unidos por un lazo indisoluble, cuya exacerbación lleva al cabo la transformación del texto y, por añadidura, culmina la misión iconográfica plasmada en la plana con antelación. Estos dos elementos son la sobreadjetivación y la descripción detallada y minuciosa de los hechos.

Ambas características del texto escrito en las revistas especializadas en nota roja son evidentes y fácilmente identificables, no así las razones que justifican su existencia; es conveniente partir de la premisa inicial, planteada al comienzo del presente capítulo, donde se habla de la consigna moralizadora de estas publicaciones en relación con el lector potencial.

Sobre la estructura de los géneros periodísticos en las publicaciones, es necesario analizar varios ejemplos de éstos para observar las variantes inmersas que los conforman.

Tomemos una nota informativa, indistintamente del conglomerado de la información general de una revista. A continuación, veamos una relación escrita en *Custodia!*, que apareció en la publicación número 188, de la semana del 20 al 26 de abril de 1993:

**EBRIO Y MARIHUANO AGENTE JUDICIAL****ARROLLO Y MATO A JOVEN SEÑORA**

**Tampico, Tamaulipas.**- Infeliz señora fue arrollada y muerta por un veloz auto que era conducido por un ebrio agente de la Policía Judicial.

Los lamentables acontecimientos ocurrieron cuando la señora esperaba en la esquina de Boulevard Perimetral y calle Jaumave el transporte colectivo que la llevaría a su trabajo como mesera del restaurante "Sol", ubicado en la esquina de la calle de Aduana y Héroes del Canonero, cuando el veloz auto se proyectó en su humanidad (sic), dejando notorias huellas de haberla arrastrado cerca de 30 metros, quedando finalmente tirada en el piso en medio de un impresionante charco de sangre, ya que sufrió fractura del cráneo, con impresionante expulsión de masa encefálica, así como contusiones en ambas piernas.

La occisa quien en vida llevó el nombre de Concepción Parada Olivares, tenía su domicilio en la calle de Jaumave 705, a escasos metros donde perdiera la vida. Según el peritaje practicado por las autoridades de tránsito, el automóvil Volkswagen "Jetta" modelo 1984, con placas de circulación XBS-076 en el que viajaba el agente de la Policía Judicial del Estado, Juan Antonio García Martínez, con base en el quinto grupo en esta ciudad, quien era

acompañado por otro elemento de la misma corporación de nombre José Antonio Perales Rodríguez, circulaban a exceso de velocidad de norte a sur, subiéndose al camellón central del Boulevard para dar un rápido viraje y proyectarse contra la infortunada mujer y darle muerte.

No precisó a ciencia cierta quien de los dos agentes era el que conducía el vehículo ya que lo dejaron abandonado en el lugar del accidente.

Se informó que al parecer los ocupantes de la unidad asesina iban en completo estado de ebriedad ya que se encontraron indicios en el interior del auto. Más tarde se supo que los dos agentes se habían corrido (sic) una parranda en el sucio antro de vicio (sic) "Estelaris".

Esta es una nota informativa común sobre un accidente automovilístico. Como se puede observar, el principio de objetividad es virtualmente alterado en el momento en que los juicios de valor aparecen en la redacción de la noticia. A la víctima se le colocan los calificativos "Infeliz" e "Infortunada", en cierta medida comprensibles, pero impropios en la presentación periodística. Al victimario, "Ebrio y Marihuano", nunca es tratado como "presunto" y es juzgado de antemano como asesino. Como todos sabemos, en una nota policiaca "no roja", una persona es aludida como presunta, aunque se le haya sorprendido infraganti o sea confesa en determinado ilícito

hasta que un juez declare su culpabilidad. La prueba está en que hasta Mario Aburto Martínez, el *presumible* asesino del candidato del PRI a la presidencia de la República, Luis Donaldo Colosio, es llamado por la prensa como presunto, a pesar de tratarse de un homicida confeso.

El vicio, en este caso el alcohol, como actor abstracto, causante de la tragedia, es aludido con recurrencia, hecho que puede interpretarse como declaración condenatoria, inflexible e inalterable de la publicación con respecto al incidente, lo que subraya la misión social de estas revistas.

Una vez que la muerte ajena se convierte en un rostro en particular, el texto reforzará la impresión sufrida por la imagen cruel.

En este sentido, es menester abordar al texto según su relación con los actores de la noticia, con el fin de instituir una definición general del papel de la palabra en las revistas especializadas en nota roja.

### **3.13 LA SOBREADJETIVACION Y SUS RAZONES**

Los adjetivos calificativos, según las lecciones básicas de gramática, son las palabras que se le agregan al sustantivo o al sujeto para determinar las cualidades o la extensión del mismo dentro de una oración. La sobreadjetivación es el abuso en el empleo de los adjetivos, cuya presencia desvirtúa y distorsiona la apreciación objetiva de un hecho determinado.

Los adjetivos, utilizados con moderación, complementan una idea y nos auxilian en la descripción global de determinada circunstancia. Siendo de esta forma, la ausencia de adjetivos calificativos en la construcción gramatical otorga una información muy escueta y lacónica de lo que se pretende trazar, mientras que el exceso de éstos fustiga, falsea y adultera al sujeto, por lo que la objetividad queda reducida, para dar paso un festín de impresiones subjetivas.

En el caso de las revistas especializadas en nota roja, la sobreadjetivación es tan común como manifiesta; la plétora de calificativos encuentra su origen en los juicios de valor que el reportero exterioriza sobre los acontecimientos que cubre, basados en la sentencia aleccionadora que la línea de la publicación debe cumplir.

Cabe mencionar que la nota roja impresa está subyugada bajo el principio de hiperrealidad, del que ya habíamos hablado en el capítulo segundo, y así como la imagen cruel exacerba las cualidades de los datos que entran por medio del canal visual, el texto escrito también está involucrado con dicho hiperrealismo en el momento en el que la sobreadjetivación aparece en la redacción noticiosa.

Pongamos un segundo ejemplo, esta vez relacionado con la sobreadjetivación, otra muestra seleccionada al azar. Este caso apareció en **Peligro!**, número 350, correspondiente a la semana del 21 al 28 de mayo de 1993. Los adjetivos, para facilitar su contabilidad, se escribirán en negritas:

## SE BUSCA A LA MAMA DEL FETO

### MALOS PASOS!

Tultitlán, México. Una **desnaturalizada** madre, de **bajos instintos**, sin ninguna preparación moral y tratando de ocultar su **pecado de amor** (sic), dejó abandonado en una caja de zapatos, el producto de sus entrañas, **pequeño e indefenso**, de aproximadamente 5 meses de gestación. Varios niños, que jugaban en el pasto del conjunto habitacional **Fortuna**, se percataron de que en el suelo había un **pequeño bulto ensangrentado y maloliente**. Ellos a su **corta** edad no pudieron determinar de lo que se trataba, por lo que **asustados y horrorizados** corrieron a avisarles a sus padres, quienes al destapar el **macabro** paquete se percataron que se trataba de un feto.

De inmediato dieron aviso a las autoridades, quienes, **competentes** como siempre (sic), se presentaron al lugar de los hechos. Al presentarse el agente del Ministerio Público, para dar fe del **sangriento** hallazgo y levantar el acta correspondiente, el **experto** médico legista que lo acompañaba, manifestó que la **desdichada** criatura tenía poco tiempo de ser abandonado, ya que la sangre se encontraba aún fresca y que su gestación tenía un promedio de 5 meses, debido al estado de su formación.

La policía judicial, por su parte, inició sus investigaciones para dar con la madre **desnaturalizada**,

hiena sin sentimientos (sic) que dejó abandonado al producto de sus entrañas.

Esta nota acompaña, por supuesto, a la fotografía del "feto" en *medium shot* con su correspondiente pie de foto. Como podemos observar, los adjetivos, tan crueles como la fotografía, redondean la impresión que en primer orden produce la imagen.

Así como la fotografía en la nota roja impresa observa diferentes tratamientos de los protagonistas de la noticia, también el texto periodístico tiene, en lo que a sobreadjetivación se refiere, distintos perfiles de acuerdo con el personaje de quien se trate. De esta forma, podemos identificar los patrones bajo los cuales el sujeto fotográfico es abordado por el texto escrito.

Retomemos a los actores icónicos en las publicaciones especializadas en nota roja (víctima, victimario y cuerpos de seguridad pública) para delimitar el trato que reciben en la redacción final.

a) La víctima. Como se había señalado en el capítulo segundo, el protagonista de la nota roja es el muerto, es decir, la víctima. Envuelto en el rito de la escatología, la víctima es el principal sujeto fotográfico en torno al cual serán establecidos tanto la disposición iconográfica como el lenguaje escrito.

Los adjetivos destinados para la descripción de la víctima, innecesarios dado el hiperrealismo de la imagen fotográfica, poseerán la cualidad de la lástima fusionada con cierta dosis de escatología verbal. Las alusiones al cadáver tendrán una doble connotación.

Por un lado, la víctima siempre será compadecida por su suerte, entonces, los adjetivos tendrán la característica de ser condolentes.

De ahí se desprende que el sujeto vaya acompañado por calificativos como infeliz, desdichado, indefenso, pobre, etc. En el ejemplo que citamos sobre el feto de cinco meses abandonado, es evidente, además, que la sobreadjetivación refuerza el deseo de compasión que se pretende despertar en el lector; así, el feto es "pequeño e indefenso", "producto de las entrañas", en un intento por mover los sentimientos del espectador quien, en principio, ya había tenido una primera impresión por la fotografía.

La misma dinámica es perpetuada se trate de quien sea. De esta forma, veamos otro ejemplo, un fragmento de la relación del caso de una mujer violada y asesinada, cuyo cadáver fue encontrado en un terreno baldío:

"... Doce miembros pertenecientes a la pandilla de los Ojos Rojos, que operaban en la zona oriente de Iztapalapa, fueron detenidos por la Policía Judicial, al ser responsables de la violación tumultuaria y homicidio de la **joven** costurera Rosa Linda Velasco Aparicio... La **mamacita** de la hoy occisa, con lágrimas en los ojos, declaró a la policía que la **costurerita, inocente y humilde**, era el único sostén de la familia, que no tenía novio ni amigos, y que sólo por ser **bonita e ingenua** era constantemente asediada por "El Muelas", miembro de la banda Ojos Rojos... La **pobrecita** trabajadora ahora duerme el sueño de los **justos**, convencida de que sus asesinos pagarán su

crimen..."(\*)

Con este sencillo ejemplo, podemos percatarnos de cómo la víctima es saturada por adjetivos patéticos y diminutivos que alejan a la nota periodística de su sentido de objetividad. "Costurerita", calificativo para dar a entender al lector que se trata de una persona de bajos recursos, mensaje psicológico relacionado con la "desventura de los pobres", atavismo ancestral infundido por el catolicismo, a través del cual es vigorizada la aspiración de las publicaciones por conmover conciencias aletargadas. La anterior consigna es fortificada con otros adjetivos, como "joven", "humilde" e "inocente"; la juventud es abordada, en este caso, como una cualidad de la víctima que hace todavía más injusta la afrenta de la que fue objeto, algo así como que "no es justo que una joven casta y honesta termine de esa forma".

La "inocencia" de la occisa está relacionada con la pureza virginal, interdicto transgredido y mutilado que sirve como agravante en la interpretación del lector: el ataque violento a una "joven inocente", que "no tenía novio ni amigos", y que trabajaba como "único sostén de la familia", procura soliviantar los sentimientos piadosos del espectador.

No conformes con el abuso de diminutivos y adjetivos depauperantes, para rematar el cuadro donde el lector se ha familiarizado, los redactores osan aventurar una afirmación acerca de

---

(\*) Esta noticia apareció en *Ellece Político*, número 181, de la semana del 10 al 16 de abril de 1993.

## UNA MESERITA ENTRE LAS AJUSTICIADAS!



Víctima inocente del desquiciado asesino fue su hermano Alejandro, de escasos 10 años de edad.

Una joven mesera fue la víctima más reciente de los asesinos que operan en la zona de Ecatepec, estado de México.



Este es el cuerpo del infortunado velador de los negocios "Velasco Santiago". Se llamaba José Antonio Pérez.



Los hornos para tabiques fueron el escenario del fatal y terrible accidente.

# HUMILDE TRABAJADOR MURIO ELECTROCUTADO

Fig. 3.a

Sobreadjetivación a la víctima. En estos ejemplos, podemos ver los vocablos "humilde", "inocente", "infortunado" y el diminutivo "meserita" para despertar la actitud piadosa del espectador.

las impresiones de la víctima que "duerme el sueño de los justos", segura de que sus agresores "pagarán su crimen". Esto, además de poseer cierta dosis de cursilería, pule la dilucidación del lector con respecto al caso que está leyendo.

Ahora, dentro de este primer tratamiento escrito hacia la víctima, hay una variante cuando el individuo protagónico tuvo la culpa de su muerte. Aquí nos referimos al sujeto que pereció en una rifa o al que falleció en un accidente automovilístico por su imprudencia. En este caso, el sujeto no está libre de la adjetivación condolente; sin embargo, se le juzga y condena por sus acciones, como fórmula de prevención. En estos casos, la muerte del sujeto es planteada a manera de escarmiento a raíz de la irreflexión de sus actos.

Veamos una muestra de esta variación en el trato a la víctima, expuesto anteriormente. A continuación tenemos la información sobre una mujer que fue asesinada por su hijastro quien, celoso de su propio padre, mató a éste, a sus hermanos y a la madrastra, con quien mantenía relaciones sentimentales:

"... Enloquecido por los celos y tal vez bajo los efectos de algún estupefaciente que lo hizo rebasar los límites de la cordura, un desalmado sujeto asesinó a puñaladas a toda su familia en el municipio de Tihuatlán, cercano a esta ciudad... Dijo que el móvil fueron los celos que sentía por su madrastra Virginia Bautista Cardoza, de 25 años de edad, con quien mantenía relaciones sexuales

desde hacía mucho tiempo... De inmediato buscó a la **infeliz** mujer, **causante directa de la matanza**, a la que informó del asesinato de su padre y le propuso mantener todo en secreto y se fueran lejos a vivir juntos, ésta se negó y amenazó con denunciarlo, por lo que, enloquecido, se le abalanzó y le propinó nueve cuchilladas..."(\*\*\*)

El pie de la foto en la cual aparece la mujer asesinada, dice: "El **amor insano que engendró** en su hijastro, con quien mantenía relaciones sexuales, **causó la muerte** de Virginia Bautista Cardoza"

Como podemos ver, la mujer recibe el adjetivo de "infeliz", pero por tratarse de la "causante directa" de la masacre, se le confiere un manejo distinto en la redacción periodística. En este sentido, la víctima provocó no sólo su propia muerte sino la del resto de su familia a causa de su comportamiento inadecuado. De ahí el énfasis en el hecho que la víctima y el agresor "mantenían relaciones sexuales", como un camino para proyectar un mensaje reprobatorio y al mismo tiempo aleccionador, que advierte que "las conductas malas" suscitan tragedias. La persona muerta se convierte, dentro de esta alteración del rol de la víctima en la transcripción del texto, en culpable.

El pie de foto es por demás elocuente.

---

(\*\*\*) Esta nota apareció en *El Nuevo Alarumal*, con fecha del 28 de septiembre de 1993, número 124.

Ahora, para continuar con esta variante, abordemos un accidente automovilístico, en el cual la víctima, por irresponsabilidad, perdió la vida:

"... En la carretera Celaya-Salamanca, a la altura de Villagrán, se impactaron un trailer y una camioneta pick-up, registrándose la muerte del causante del impacto, Javier D. Alvarez, que conducía la camioneta en completo estado de ebriedad... El hoy occiso, **completamente alcoholizado**, perdió el control de su vehículo y se impactó contra el trailer, cuyo manejador nada pudo hacer para evitar el impacto de este irresponsable... Una vez más la **inconsciencia, producto del muy demandado alcohol**, vuelve a tomar ventaja **para perder a sus simpatizantes** (sic) conductores en las garras de la carretera..."(\*\*\*)

La víctima es inconfundiblemente responsabilizada de su propio deceso, gracias al alcohol, por lo que su fallecimiento es un aviso al lector para que conozca a detalle la causa por la que el conductor del auto quedó como la fotografía lo muestra.

Este mismo tratamiento se extiende a los miembros de pandillas que mueren en peleas entre ellos, a las venganzas del narcotráfico en perjuicio de los mismos narcotraficantes, así como en los casos de

---

(\*\*\*) *El Boleo Político*, del 21 de agosto de 1993, número 200.

suicidio tanto premeditado como imprudencial. La víctima propiciatoria es objeto, en las situaciones antes mencionadas, de la acusación imparcial de los redactores, en donde el sujeto principal resulta tan infractor como el propio victimario, cuando éste existe.

Una vez que hemos hablado de la cualidad compasiva del texto periodístico, es necesario contemplar la segunda característica del lenguaje en la nota roja impresa, el cual está conformado por lo que habíamos denominado como escatología verbal. Aquí se encuentran las descripciones concretas que sobre la escena sangrienta pueden hacerse a pesar de que la imagen cruel en las revistas especializadas en nota roja ocupa un lugar preponderante debido a la expresión y elocuencia de la fotografía, el texto también cumplirá una labor exacerbadora de lo previamente plasmado en la iconografía.

En este sentido, la víctima no sólo será protagonista de una escena cruel sino que, además, la redacción periodística contribuirá con pormenorizaciones en el momento de describir las razones por las cuales el muerto se encontraba en determinado estado. Siendo de esta forma, los detalles sangrientos en el texto formarán la segunda parte integral del tratamiento al sujeto fotográfico. El lector, al recibir el primer impacto apremiado por la imagen cruel en nota roja, querrá encontrar una elucidación de aquello que percibe visualmente; sentirá curiosidad por conocer los motivos por los que la víctima es mostrada en la imagen rodeada de ciertas características.



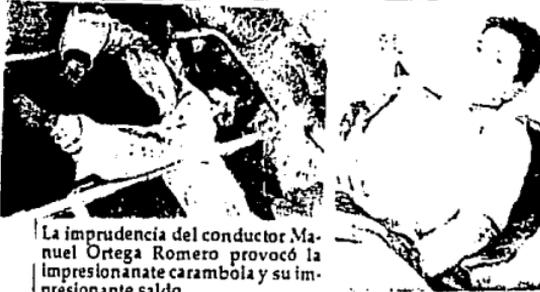
El amor insano que engendró en su hijastro, con quien mantenía relaciones sexuales, causó la muerte de Virgilia Bautista Cardoza.



Completamente alcoholizado impactó su pick-up con un trailer.



Maquiavélico fin encontró Simón Ramírez, por jugar al "Sancho"



La imprudencia del conductor Manuel Ortega Romero provocó la impresionante carambola y su impresionante saldo.

"Me quería comer la leona", dijo entre lágrimas el vago Carlos Joaquín Martínez, de apenas 19 años de edad.

Fig. 3.b

Adjetivación hacía la víctima cuando ésta provocó, por su mala conducta o por imprudencia, su propia muerte. En los pie de foto, los adjetivos aparecen indistintamente.

Una de las funciones del texto periodístico en las revistas especializadas en nota roja en México es el relato minucioso de la situación procedente de la noticia, a pesar de que la fotografía es por sí misma expresiva. Los detalles escatológicos remitidos en el lenguaje escrito contribuyen a la saturación informativa que la imagen cruel, autónoma e independiente, ofreció al lector.

Sobre la víctima, la escatología verbal formaliza la muerte por medio de especificaciones que intentan esclarecer lo anteriormente plasmado en la representación icónica, por lo que el texto sanguinario resulta innecesario. Sin embargo, la descripción detallada en forma escrita de las condiciones en las que los despojos del occiso fueron hallados, concreta la hiperrealidad de la imagen y fortalece el mensaje.

Para ejemplificar lo anterior, veamos el siguiente modelo de escatología verbal. En esta ocasión, la víctima apareció descuartizada:

"Los Reyes La Paz, Mex.- **Horripilante** hallazgo hicieron los vecinos del pueblo de Magdalena Atlicpa, al descubrir el cuerpo de un sujeto **mutilado en tres partes**, que se encontraba envuelto en **plásticos chorreantes de sangre**, empaquetado a su vez en una caja de cartón. El **macabro** paquete que contenía los restos humanos del desdichado sujeto fue encontrado en la calle General Anaya frente al número 13, en la población antes mencionada... El **diabólico cargamento** fue abierto y se hallaron, en paquetes separados, **las piernas cercenadas con exposición de fibra**

**musculosa sanguinolenta, el tronco y la cabeza degollada con serrucho, que todavía expulsaba líquido hemático de las orejas, la nariz, la boca y del cuello arrancado... Según el peritaje del médico forense que llegó al lugar, el occiso, que en vida llevó el nombre de Simón Ramírez Hernández, fue asesinado a botellazos, lo que explica las hemorragias nasales y la presencia de masa encefálica en el paquete, para ser posteriormente descuartizado con un serrucho por el asesino..."(\*\*\*)**

La explicación que realizan los redactores de esta publicación no se detiene en la relación periodística, sino también es extendida en los pies de foto en donde, bajo las fotografías tanto de las piernas cortadas de la víctima, como de la cabeza separada del tronco pueden leerse las siguientes frases: "Las piernas del occiso fueron brutalmente cercenadas", "La cabeza fue arrancada a serruchazos en forma bestial" y "Maquiavélico fin encontró Simón Ramírez por jugar al Sancho".

La escatología verbal, como en el caso anterior, sirve para reconstruir la historia que explica el fin del sujeto que esta fotografiado. Colabora como estímulo imaginativo que remite al lector a la escena del crimen antes de lo planteado en la imagen, de ahí que el relato sobre aquello que el espectador visualiza sólo coadyuva a completar la información dada por medio de la iconografía. En este sentido, el texto secunda a la imagen para salvarla un poco de la obvedad.

---

(\*\*\*) Reportaje aparecido en *Enlace Político* en el número 202, del 4 de septiembre de 1993.

El primer sujeto fotográfico, la víctima, se rodeará, como lo hemos visto, por dos tipos de tratamiento que están representados por la apreciación subjetiva a nivel moral de la muerte del individuo (los juicios de carácter condolente y depauperante), así como por la descripción material de lo que se presenta en la imagen, singularizada por la escatología verbal.

Una vez establecida la práctica periodística en torno a la víctima, hablaremos del manejo del papel del victimario en el texto escrito de las revistas especializadas en nota roja.

b) El victimario. La forma en la que el lenguaje escrito de las revistas especializadas en nota roja aborda al victimario ha dado lugar a diversas revisiones en lo que a sobreadjetivación se refiere. Como habíamos adelantado en este mismo capítulo, el criminal que perpetra un acto delictuoso siempre es culpable para los redactores del texto, por lo que la palabra "presunto" no tiene cabida, contrario a la usanza periodística y jurídica; en el texto de las revistas especializadas en nota roja, el agresor no será tratado con la misma "respetabilidad" que el marco legal estipula ("todo sospechoso es inocente hasta que no se demuestre lo contrario"), sino que será juzgado de antemano como responsable de los advenimientos.

Con respecto a esto último, la nota roja impresa funcionará bajo el principio "crimen y castigo": los hechos presentados en la publicación tendrán la particularidad de contar con el asesino debidamente aprehendido, confeso y próximo a ser condenado por la justicia. En los crímenes que aparecen en las revistas especializadas en nota roja, la impunidad es vista en raras ocasiones, ya que en

casi todos los ilícitos expuestos el victimario está en las manos de la policía.

Lo anterior también puede relacionarse con la consigna aleccionadora que cumplen las revistas especializadas en nota roja, en donde se demuestra al lector que el crimen siempre paga y que todo infractor recibe un castigo por sus actos.

Una vez que el victimario es nombrado culpable, sobreviene la adjetivación excesiva en él. Según nuestras observaciones, si por algo es identificado el lenguaje de la nota roja impresa es, precisamente, por la forma en la que el criminal es aludido. Todos conocemos esos calificativos que llaman al reo "chacal asesino", "engendro del mal", "demente", etc., expresiones que se han vuelto lugar común en la redacción de nota roja.

La sobreadjetivación del victimario es de amplia trayectoria en México. A raíz de la introducción del estilo norteamericano de redacción sensacionalista, traída al país gracias a los primeros "reporters", en las postrimerías del siglo XIX, las noticias policíacas de la época ya señalaban a los delincuentes como "lacras sociales", asesinos "sin escrúpulos", etc.

Gran parte de la fama que los asesinos ilustres del Porfiriato alcanzaron, se debió, en buena medida, a las referencias que sobre ellos hacía la prensa. Así, por ejemplo, Guadalupe Martínez Bejarano fue conocida como "La Mujer Verdugo", mote con el que fue bautizada por el incipiente periodismo moderno. Retomemos un fragmento del texto de un reportaje que sobre la señora apareció en la gaceta "El Centavo Perdido", el 25 de febrero de 1892:

"... Guadalupe Martínez Bejarano, mejor conocida como La Mujer Verdugo, ha vuelto a hacer de las suyas. Parece que esta mujer haya un placer incomprensible en atormentar muchachitas de cierta edad... La maldad que se encuentra en el corazón de esta despiadada mujer no tiene límites, ahora otra pobrecita empleada doméstica sufrió la tortura de cerillos encendidos que por su piel La Mujer Verdugo pasó, mientras reía diabólicamente... Con seguridad, Guadalupe Martínez Bejarano no sólo purgará una condena larga por su crueldad, sino que también la esperará un tormento mucho mayor en las llamas del Infierno..."(\*)

Como podemos observar, la delincuente es estereotipada por la prensa que, en un intento por plasmar los horrores de sus actos, otorga al victimario cualidades terroríficas para estigmatizarlo y ponerlo frente al lector como un monstruo prácticamente emergido del averno.

Curiosamente, este tratamiento al criminal no cambiará con el tiempo, a la vez que el texto periodístico encontrará otros

---

(\*) "La Mujer Verdugo", reportaje aparecido en "El Centavo Perdido", el 25 de febrero de 1892. Guadalupe Martínez Bejarano había sido procesada en el año de 1879 por el asesinato de una sirvienta que tenía a su custodia, y purgó una condena de 13 años. Cuando salió libre, contrató a una muchacha a la que también causó muerte. "La Mujer Verdugo" solía atormentar a sus empleadas clavándolas con alfileres de pies y manos, pasandoles cerillos encendidos por la espalda, golpeándolas con objetos pesados y encerrándolas debajo de las vigas del piso, donde las chicas recibían la humedad, el frío y las alimañas. El 30 de marzo de 1892 fue nuevamente procesada y condenada a 10 años de prisión.

vocablos que serán designados al victimario. Así como Guadalupe Martínez Bejarano se convertiría en "La Mujer Verdugo", los criminales más famosos de la época encontrarían en las páginas de los periódicos adjetivos que los colocarían en el terreno de la leyenda. De hecho, el victimario en la nota roja impresa será objeto de la más amplia variedad de calificativos imaginables, asunto que en algunos casos contribuyó a forjar atmósferas míticas en torno al delincuente (aspecto al que nos referiremos con mayor detenimiento en el capítulo cuarto). Por lo pronto cabe señalar que la sobreadjetivación con respecto al victimario hallará nuevos caminos e incorporará modismos en el texto escrito de nota roja con el transcurso del tiempo.

Luego de que en la nota roja porfiriana los adjetivos se relacionaban con las creencias religiosas, que juzgaban al victimario no sólo en el plano terrenal, sino en el espiritual, cuando aparecieron las revistas especializadas en nota roja, los vocablos "diabólico" e "infernado" dieron cabida a otros calificativos, ahora de índole científica, que engrosaron la retahíla de nombres para introducir al transgresor.

En el intento de cambiar los adjetivos abstractos por locuciones más concretas, el periodista de nota roja comenzó a utilizar la terminología médica para exacerbar las cualidades del victimario. Carlos Monsiváis atribuye a Goyo Cárdenas, el más famoso *serial killer* mexicano, la paternidad indirecta del léxico psiquiátrico que medrará la lista de adjetivos dedicados al victimario:

"A propósito de Goyo Cárdenas se prodigan en la prensa y en las conversaciones expresiones hasta entonces "esotéricas": *psicopatología, traumas, necrofilia (violencia a la novia muerta), misoginia extrema* (Odio a todas las mujeres, por una pagarán todas), *epilepsia crepuscular* (término usado por la defensa)". (1)

A partir del caso del popular Goyo Cárdenas, la redacción periodística en nota roja impresa dio rienda suelta a la sobreadjetivación, de forma tal que hasta la fecha el criminal es férreamente juzgado y denigrado hasta la ignominia.

Observemos la cantidad y la cualidad de los adjetivos que se le atribuyen a un agresor, en una nota informativa de un caso actual. Se trata ahora de un individuo que asaltó y asesinó a un sacerdote:

"... Marco Antonio Aguirre, apodado "El Güero", fue identificado como el **bestial** asesino que ultimó al párroco Claudio Camacho Arce, quien presentaba dos tremendas cortadas en el cuello... El **criminal endiablado** degolló cruelmente al cura, para poderle robar el contenido de una caja fuerte donde guardaba las limosnas y cooperaciones de los feligreses... Este **chacal inmund**, luego de cometer su horripilante acción, salió huyendo como **cobarde** que es, del

---

1. Prólogo de Carlos Monsiváis para el libro Fuera de la ley: La nota roja en México 1982-1990. Varios autores. Ed. Cal y Arena. México. 1993. Tercera edición. Pág. VII.

lugar... Malviviente, marihuano y sin oficio, "El Güero", según las declaraciones de los vagos que lo delataron, manifestó, minutos antes de que cometiera su espeluznante hazaña, que iba a pedirle dinero prestado al padrecito para comprar su mota..."(\*\*\*)

Justamente puede contemplarse que el presunto asesino es catalogado como "chacal inmundado", enunciado que forma parte de los lugares comunes en argot periodístico de la nota roja impresa. La analogía establecida entre un individuo y un chacal está delimitada por la catadura moral del término. El chacal es un animal parecido al perro, cuya característica primordial es que devora carroña; por extensión, chacal es sinónimo de cobardía y se vincula con las cualidades arteras y alevosas del hombre. En el texto escrito de las revistas especializadas en nota roja, esta frase hecha contiene una carga emotiva particular, propia del juicio que al delincuente se realiza. El asesinato es un delito, pero el homicidio de un sacerdote, apeándonos al criterio de los redactores de la publicación, constituye un agravante en relación con el escrúpulo religioso y el concepto de sacrilegio.

Una vez que el asesino es presentado como chacal, sobrevienen los demás calificativos. Así, el hecho de ser "malviviente" y "marihuano"

---

(\*\*\*) *Boletín Policial*, número 207, del 9 de octubre de 1993.



Larga condena en las Islas Marias para el degenerado homicida quien aquí narra a nuestro corresponsal sus asesinatos.



Este es el ebrio cafre del volante, culpable del aparatoso accidente, quien se mostro muy prepotente y no quiso dar su nombre.



Este es el sanguinario descuartizado.

# ¡CHACALES!

Enfermo o no es un ser detestable  
y no debe andar libre.



El hijo del diablo, Héctor Boschinsky López, asesto 80 puñaladas a su madre.

Fig. 3.c



Estos son los cuatro salvajes "chilangos", que por unas reservaciones, atacaron al propietario del hotel.



"No quería que me reconociera por eso la maté", dijo el chical.



Este es el desquiciado sujeto Narciso Escarrega, quien planeó la muerte del muen

La sobreadjetivación al victimario es una de los elementos que identifican la redacción periodística de las revistas especializadas en nota roja. Podemos ver, en los pies de foto, los términos "degenerado", "ebrio cafre", "el hijo del diablo", "salvajes", "desquiciado sujeto", y el infaltable titular "chacales".

justifica la existencia de un "chacal", ya que el uso de la droga exagera en sí las potencialidades asesinas del individuo. De nueva cuenta, la misión moralizadora de las revistas especializadas en nota roja está presente, no sólo en la censura legítima contra el crimen, sino también en la condena al uso de enervantes que ponen de manifiesto al lector sobre sus efectos.

En el texto escrito de la nota roja impresa no sólo se cubre al victimario de sobreadjetivaciones: de igual forma, para incrementar la repulsión que se pretende despertar en el espectador, las descripciones de los actos del victimario para perpetrar su delito son parte fundamental en el tratamiento lingüístico del mismo.

En este sentido, retomando la cita anterior, el "chacal" entró a la parroquia para "pedirle prestado dinero al padrecito para comprar su mota", y asesinó al sujeto que fue encontrado "cruelmente degollado" (¿se puede degollar a una persona sin crueldad?)

Para ilustrar un poco más esta segunda particularidad, veamos otro caso. En él, el presunto homicida mató al violador de su madre y a la amante de su padre:

"... Tras un año y medio de andar a salto de mata, agentes de la policía judicial del grupo patrullas de esta localidad, arrestaron al desquiciado policía auxiliar Jorge García Julián, de 35 años de edad, quien asesinó a balazos al hombre que ultrajó a su mamá y a la amante de su papá, dejando lesionada de gravedad a la hijita de la mujer, de sólo siete años de edad... García laboraba como alarife en el municipio de Tlatlaya y un día que regresó de sus

labores se percató que Rosalío García Prado, de 70 años de edad, estaba atacando a la autora de sus días en presencia de su papá y al ver que éste no hacía nada por defenderla, se retiró del lugar con la idea de vengarse... Un día que el alarife se encontraba con varios litros de pulque entre pecho y espalda, en su mente revivieron las escenas pasadas y tomó la escopeta de chispa calibre 16 y se dirigió a un paraje solitario, por donde sabía pasaría Rosalío... No pasaron ni dos horas cuando apareció a lo lejos la odiada silueta del hombre que había hecho suya a su mamá (sic): Te acuerdas de lo que hiciste, Rosalío? preguntó el alarife. Cálmate, Jorge, no sabes lo que haces... Sí sé lo que hago y esto te enseñará a respetar a la mujer de tu prójimo, respondió Jorge mientras tiraba el gatillo en dos ocasiones... Por un infortunio del destino, una vez consumado su primer asesinato, el demente Jorge García se encontró con Eutiquia Benítez Ubaldo, la amante de su padre, quien iba acompañada por su hijita Juana Popoca. Al verla, Jorge gritó: Eutiquia, te dije que te retiraras de mi padre; ahora vas a pagar tus pecados... La niña Juana, hija de la mancornadora, inocentemente puso su cuerpecito entre su mamá y Jorge con la intención de protegerla: No le pegues a mi mamá. Tú no te metas, chamaca, respondió el homicida, quien uniendo la acción con las palabras apuntó la escopeta hacia Eutiquia y disparó sin tener compasión del embarazo de la mujer y de la criatura. Ambas cayeron heridas de gravedad; Eutiquia murió en el trayecto hacia el

hospital y la pobre Juanita hasta ahora no sabe porqué se quedó sin mamá" (\*\*\*)

Dramatizada y extensa, la descripción de los instantes que precedieron ambos crímenes sitúa al victimario en una circunstancia específica, en la cual no solamente existe el juicio explícito al individuo ("desquiciado policía auxiliar"), sino que además los acontecimientos están detallados una vez presente la imagen cruel. Siendo de esta forma, el espectador recibirá un primer impacto por la crueldad iconográfica: conocerá el estado de la víctima, sabrá las razones por las que aparece en determinada manera; observará al asesino juzgado y tendrá información adicional, conformada por el texto, que completará la percepción final dada la relación establecida entre lector e imagen cruel en nota roja impresa.

c) Los cuerpos de seguridad pública. La actuación de la policía en la imagen de nota roja impresa será comúnmente exaltada en el texto de este tipo de publicaciones. Como habíamos establecido en el capítulo segundo, un factor de suma importancia en la representación iconográfica es el desempeño de los cuerpos de seguridad pública en la escena del crimen.

Así como la fotografía dedica impresiones en las que se contempla a los agentes judiciales y a los policías preventivos trabajando, también el lenguaje escrito abordará en unas cuantas líneas la descripción del esfuerzo policiaco para aplicar la ley.

A diferencia de las novatas revistas especializadas en nota roja, en las cuales el crimen y la impartición de justicia eran puestos en tela de juicio debido a la labor crítica que enmarcó a dichas publicaciones en sus primeros años, la nota roja impresa mexicana a partir de la década de los setenta cierra sus puertas a las páginas editoriales para convertirse en pasquines laudatorios y panegiristas del comportamiento de la fuerza pública.

Esta tendencia pudo haberse engendrado a partir del aumento de la población y, por consiguiente, del hampar mientras que en los años cuarenta surge *Magazine de Policía* como una publicación preocupada por la violencia urbana, que juzgaba las actividades de los cuerpos de seguridad en las investigaciones sobre delincuencia, la pérdida de la capacidad de asombro en la sociedad -de la que hablamos en el capítulo segundo-, aunada tal vez con represiones y censuras de índole gubernamental, logró que la nota roja impresa fuera disuelta en el amasijo de la información noticiosa. De ahí que las revistas especializadas en nota roja actuales omitan alusiones nocivas hacia la policía y, en contrapartida, elogien las hazañas judiciales.

A menos que un miembro de las instituciones policiacas sea el victimario (como en la relación del policía auxiliar que mató al violador de su madre y a la amante de su padre, noticia citada con anterioridad en estas páginas), la autoridad será adjetivada

favorablemente en la redacción de la nota roja impresa. En este razonamiento, al tiempo que la víctima protagoniza la imagen cruel y el villano es vilipendiado por el texto escrito, los cuerpos de seguridad pública interpretarán el rol heroico del asunto.

Para los redactores, el policía es el "sabueso", capaz de resolver los misterios más intrincados y oscuros. Veamos un ejemplo del tratamiento a los cuerpos de seguridad pública en una nota indistinta:

"... Coacalco de Berrizabal, México.- Dos sangrientos asaltantes y homicidas fueron **eficazmente** capturados por dos elementos de Seguridad Pública Municipal, luego de dar muerte de certero disparo al corazón con pistola de grueso calibre a Julio Villamil Calderón, de oficio vendedor de antojitos mexicanos... Los homicidas cayeron en la trampa que los **astutos sabuesos** de Coacalco les tendieron... Alberto Ramírez Navarro y Jaime Hernández Durón, investigadores del municipio, **no tardaron ni veinte minutos** en dar con el paradero de los chacales, una vez denunciado el asesinato... Los agentes iniciaron una **espectacular persecución** de los delinquentes quienes al sentir la presencia de los uniformados locales, huían a pie pistola en mano... Cuadras adelante, luego de una **intensa cacería**, los **hábiles** policías aprehendieron a Luis Arnulfo Martínez Serrano y a su hermano Pedro Martínez Serrano... Después de ser detenidos por los municipales, fueron puestos a disposición del agente del ministerio público en turno, licenciado Luis Reyes Castañeda, quien de **inmediato**

**inició el acta COA/1417/93, por los delitos de asalto a mano armada, homicidio y lo que resulte... ¡Así se cumple con el deber!..."(\*\*\*)**

Como se puede apreciar, la labor policiaca en este sentido es "eficaz", "astuta" y "hábil". Los agentes que se encargan de aprehender a los maleantes reciben las bendiciones del texto escrito, por antonomasia paladines del orden y de la paz social.

Es frecuente el trato apologista a los guardianes del orden público en las revistas especializadas en la nota roja en México. Esta característica se relaciona con el principio "crimen y castigo" al que nos hemos referido de antemano; las noticias que conforman la información general de la nota roja impresa excluyen casi en su totalidad los crímenes sin resolver así como la falta de escarmiento a los agresores, en tanto que virtualmente quedan fuera los juicios sobre la incompetencia policiaca, el abuso de autoridad, la ineptitud de los servidores públicos que imparten justicia y la corrupción en muchas esferas periciales.

A este respecto cabe señalar que, incluyendo el precepto "crimen y castigo" abordado con antelación, los reporteros de las publicaciones están en contacto permanente con las procuradurías de justicia para fines de su trabajo. Los reporteros y fotógrafos que cubren las noticias sobre crímenes están en las delegaciones y en las

---

(\*\*\*) Nota aparecida en *Crónica*, número 187, del 12 de abril de 1993.

# DIGNOS UNIFORMADOS



Muchos beneficios para los habitantes del estado de Tamaulipas, han traído las campañas que realiza el Ejército Mexicano.



El Subdirector de la Policía Judicial José Luis Vázquez Dorantes, cumplió con su deber.



El delegado de Seguridad Pública, Felipe Vélez Martínez, tomó conocimiento de los hechos y apresó al homicida.



Los Directores de la PJ de Estado y del D.F. Isidoro Reza Valdez y José Avizaic Gracián, juntos contra el crimen.

La Delegada en Sonora de la PGR, licenciada Leticia Navarro Bañuelos y el general brigadier Mario Pérez Alarcón, detonaron las drogas incautadas.

## ALIANZA VS. EL CRIMEN

### ASI SE COMBATE A LA DELINCUENCIA!

Fig. 3.d

El texto escrito exaltará la labor de los cuerpos de seguridad pública en las publicaciones especializadas en nota roja.

Todos ellos fueron puestos a disposición del Ministerio Público quien los consignó al reclusorio por los delitos señalados; una vez más quedó claro que la justicia se hizo para todos, ricos y pobres, sólo se espera que caiga sobre estos chicanos todo el peso de la ley, ya que por lo menos deben más de 20 violaciones, así como infinidad de robos. (Por Manolo Trujillo)

instancias de procuración de justicia con el objeto de acompañar a los elementos de seguridad pública cuando surge una información y, por consiguiente, obtener el testimonio fresco y fidedigno directamente en el lugar de los hechos. Es lógico deducir que los representantes de las publicaciones que se encargan de abarcar determinada noticia policiaca deben mantener buenas relaciones con las autoridades judiciales, ya que éstas pueden facilitar su labor periodística.

Siendo de esta forma, también es posible que la sobreadjetivación encomiástica a favor del desempeño policiaco instituya cierta forma de retribución por las concesiones recibidas.

Una vez que hemos visto los diversos tratamientos que contempla el texto escrito, con relación a los sujetos fotográficos en la imagen cruel de la nota roja impresa, es conveniente referirnos a otro aspecto del lenguaje en su función reforzadora de la representación iconográfica, encarnado por las cabezas y titulares circunstantes en dichas publicaciones.

### 3.14 LOS TITULARES Y CABEZAS EN LA NOTA ROJA IMPRESA.

Una de las peculiaridades de las revistas especializadas en nota roja impresa es la espectacularidad de sus encabezados. Como sabemos, el encabezado es el conjunto de título y subtítulos de una información noticiosa que aparece en determinada publicación, donde se resume de manera esquemática "la esencia noticiosa del texto informativo"(1).

---

1. Martín Vivaldi, Gonzalo, Géneros Periodísticos  
Ed. Prisma. México. 1988. Primera edición mexicana. Pág. 338.

Existen algunos preceptos generales que regulan la forma en la que los encabezados deben crearse. Entre ellas podemos citar las siguientes, apoyándonos en Martín Vivaldi:

1. Jamás debe decirse en el título o sumarios lo que no se diga en el texto de la información.
2. Deben emplearse palabras exactas y concretas.
3. No puede ser ambiguo ni de difícil comprensión.
4. Hay que ser justo y preciso en la expresión.
5. En esencia la cabeza de una información debe reunir o condensar las mismas condiciones o requisitos que se exigen de la noticia misma: veracidad, exactitud, interés, claridad y brevedad. (2)

En la redacción de las cabezas de nota roja impresa algunos de estos principios son expresamente modificados, para atraer la atención del lector potencial. Aunque la misión del encabezado periodístico es, en sí, despertar la curiosidad del transeúnte, la nota roja impresa exagera las palabras en su primera plana, tomando en cuenta que la imagen cruel rebota y prevalece en las portadas.

Casi todas las revistas especializadas en nota roja (con excepción de **Flash Policiaco** y **Peligro!**) presentan los titulares escritos en letras amarillas con fondo negro o en letras negras con fondo amarillo. Sobre este aspecto hablamos en el capítulo segundo cuando se trató la influencia del color. Las frases que apoyan a la

---

2. Martín Vivaldi, Gonzalo., Ob. cit. Pág. 324.

fotografía impactante en primera plana y en la cuarta de forros, sin embargo, contribuyen a exacerbar la imagen percibida a primera instancia.

Cayendo en los errores que esboza Martín Vivaldi, las revistas especializadas en nota roja mexicanas introducen en sus encabezados escatología verbal, signos de admiración, juicios de valor - a lo que el autor llama "editorializar" (3) e incurren en las frases hechas.

Pero vamos por partes.

En primer término, es necesario analizar paso a paso la manera en la que se presentan los 4 errores básicos en los que incide la formulación de titulares en la nota roja impresa, no solamente en portada y contraportada, sino en las informaciones totales que erigen la estructura formal de las publicaciones.

c) La escatología verbal. En los encabezados de las páginas de las revistas especializadas en nota roja es común encontrarnos con expresiones crudas relacionadas con elementos escatológicos. Estas locuciones se refieren al estado de la víctima después de su deceso violento.

---

3. Martín Vivaldi, Gonzalo, Ob. cit. pág. 338.

En la portada es presentada la imagen cruel ocupando del 80 al 100% de la superficie; sobre ella, los titulares que explican la noticia en voces alarmistas, relacionados directamente con lo que se advierte como amarillismo.

En la escatología verbal de los encabezados de nota roja impresa existe la recurrencia a reseñar lo obvio cuando la imagen es en sí elocuente, pero esto no impide que se haga uso de las descripciones como una forma de incrementar la emoción causada por la fotografía impactante.

Si en primera plana aparece, por ejemplo, la fotografía de un cuerpo humano fragmentado, lógicamente con todos las contingencias que el hecho implica -sangre y vísceras-, la cabeza principal buscará la palabra o serie de palabras que provoquen el sobrecogimiento del lector. Así, en este mismo caso, no será necesario más que encontrar el vocablo idóneo: "¡Descuartizado!" o "¡Destazado!" o "¡Masacrado". Siguiendo este mismo razonamiento, la palabra escrita le otorgará a la imagen cruel un matiz específico e indisoluble, que condicionará la lectura posterior de la información contenida en las páginas interiores de la revista.

En muchas ocasiones, la escatología verbal no es una sola palabra como en el caso anterior, sino que llegan a construirse oraciones indudablemente truculentas. Veamos varios ejemplos:

- "Atole, tamales y conchas se tifieron de sangre: los rateros querían dinero"(1)
- "Tardanza sangrienta"(2)
- "180 puñaladas a su madre, cadáver devorado por animales"(3)
- "Espantosa muerte: le sacaron los ojos y luego lo balacearon"(4)
- "Ensartada y sin intestinos"(5)
- "Aplastado hasta morir"(6)
- "Ultimado a rocazos: deafigurado a botellazos"(7)
- "Le enterró su paraguas hasta quitarle la vida"(8)
- "Mujer ultrajada y muerta con saña"(9)
- "Carricería brutal: degollados y expuestos en ganchos"(10)

Estos ejemplos de escatología verbal dan una idea de las escenas de los hallazgos sin que nosotros podamos apreciar las fotografías, pero habrá que recordar que estos titulares soportan el peso de una imagen cruel, más explícita que las palabras. Consecuentemente, la escatología verbal forma parte de la descripción visual plasmada al mismo tiempo que la iconografía, por lo que resulta tautológica (si tomamos en cuenta que una imagen "dice más que mil palabras"), pero

- 
1. *Castro*, abril 20 de 1993, número 188.
  2. *Flash Político*, junio 27 de 1993, número 132.
  3. *Pollgrol*, abril 21 de 1993, número 350.
  4. *Alerta*, marzo 25 de 1992, número 1360.
  5. *Alarma*, agosto 21 de 1983, número 1002.
  6. *El Nuevo Alarma*, septiembre 21 de 1993, número 123.
  7. *Enlace Político*, octubre 9 de 1993, número 207.
  8. *El Nuevo Alarma*, septiembre 28 de 1993, número 124.
  9. *Enlace Político*, agosto 21 de 1993, número 200.
  10. *Crímen*, noviembre 18 de 1993, número 166.

para la consigna exacerbante de las publicaciones especializadas en nota roja, la escatología verbal ejecuta la acción consumante que cierra las percepciones del espectador con respecto al cuadro.

b) Los signos de admiración. Sobre la puntuación, concerniente a los signos tanto de interrogación como de admiración en los titulares no hay mucho que decir, sólo que son superabundantes.

Fue **Alarma!** la publicación que, desde en el año de su aparición en 1963, utilizó en sus encabezados y en su mismo nombre, los signos de admiración para avivar la impresión subjetiva del espectador. Esta tendencia será perpetuada por las revistas ulteriores de la misma línea.

En los encabezados de portada y de contraportada tanto los titulares como los sumarios aparecen encerrados en signos de admiración. Esto es invariable y puede considerarse como regla general. Asimismo, en los encabezados de las informaciones que aparecen en el interior de la revista que se trate, la mayor parte contiene dichos signos.

Sólo que hay una observación curiosa: los signos de admiración, tan socorridos en estas publicaciones están, por lo general, mal escritos, ya que es muy común encontrar únicamente el signo que cierra la oración, pero no el que la abre. Es decir, parece que a los redactores se les ha olvidado que en la lengua castellana los signos, tanto los de admiración como los de interrogación, se abren al comienzo de una frase y, una vez concluida ésta, se cierran. En el idioma inglés, por ejemplo, sólo existe el signo que finaliza el enunciado cuando se quiere enfatizar la intención de la sentencia.

**EL HIJO DIABOLICO SE DICE INOCENTE**

**¡80 PUÑALADAS**

**A SU MADRE!**

**AJUSTICIADOS!**

**DESCUARTIZADO**

**AMABA A SU MADRASTRA!**

**SINTIO CELOS DE DON LORETO Y EMPEZO LA MATANZA!**

Fig. 3.a

Los titulares en la nota roja ilustrada aparecen en letras negras sobre fondo amarillo y viceversa. Se busca una palabra que implica escatología verbal o bien, se arman frases que sintetizan la información. En ellos, también pueden plantearse juicios de valor. En los ejemplos mostrados puede apreciarse el uso arbitrario de los signos de admiración.

C) Los juicios de valor. La editorialización a la que alude Martín Vivaldi es una de las fallas que deben evitarse en la redacción de los titulares de prensa. En este sentido, los encabezados de las revistas especializadas en nota roja externan juicios, así como lo hacen en los géneros periodísticos que utilizan para plantear la información. Este hecho conlleva al empleo de hipérboles, aliteraciones y también ha contribuido a la creación de frases hechas en el texto escrito.

Como recordaremos, la hipérbole es una figura retórica que aumenta o exagera una idea o un hecho intencionadamente. La exuberancia hiperbólica en los titulares se encuentra representada en la sobreadjetivación; en su inclinación por elaborar encabezados espectaculares, los redactores de las publicaciones han engrosado con el paso del tiempo las filas de los lugares comunes sobreadjetivados.

Por lo general, la sobreadjetivación de los encabezados tendrá una doble labor: por un lado, la cabeza hablará de la víctima; por otro, juzgará al victimario en las subcabezas y cintillos.

Veamos un ejemplo de encabezado en primera plana:



El victimario es juzgado de antemano, olvidando la consigna que lo protege mientras sea catalogado como presunto.

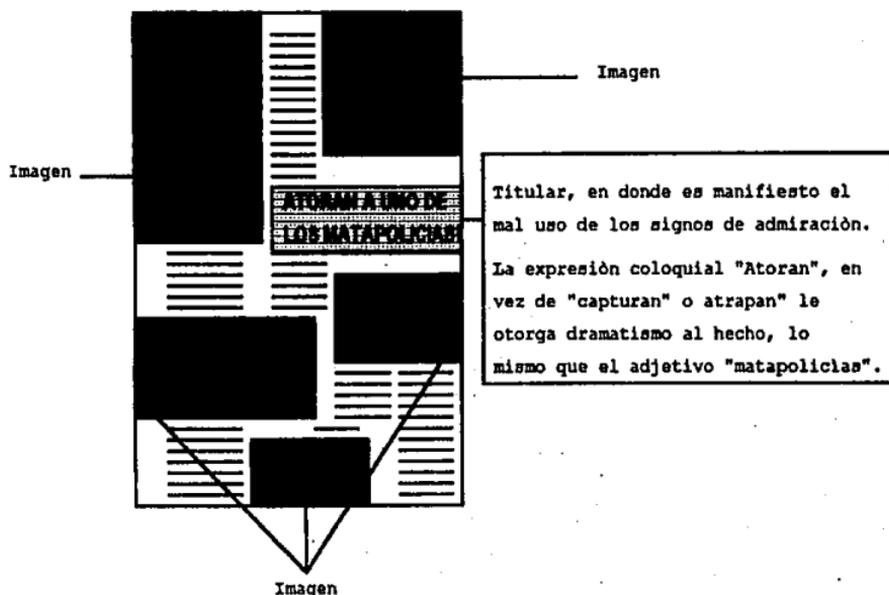
Titular donde puede percibirse el uso de los signos de admiración. El hecho sobresaltado causa el impacto añadido a la imagen cruel.

Aquí cubre de fondo la fotografía del cuerpo encontrado.

Demasiada información en titulares. Ahora se detalla la noticia.

La disposición de los titulares en las revistas especializadas en nota roja en interiores es igualmente vistosa. A continuación se toman dos notas que aparecen en el interior de dos publicaciones tipo. En el primer caso, la nota informativa ocupa una sola página; en el segundo, se trata de una noticia que abarca dos páginas juntas.

\* Portada del número 350 de *Peligro!*, del 21 al 28 de abril de 1993.



En este sentido, la imagen cruel predomina, como sucede en la distribución fotográfica de las revistas especializadas en nota roja, mientras que el texto aprovecha su pequeño espacio para utilizar los juicios de valor y las sobreadjetivaciones.

\* Nota aparecida en *Enlace Político*, número 207, del 9 de octubre de 1993.



d) Las frases hechas. Una vez identificados los elementos de escatología verbal, saturación de signos de admiración y la editorialización, se han conformado dentro del lenguaje de nota roja impresa los lugares comunes del género. Los redactores de las publicaciones han incurrido en la elaboración de frases hechas que son fácilmente identificables dada su recurrencia.

Uno de los factores que ha contribuido a forjamiento de los lugares comunes en la nota roja impresa ha sido el afán de espectacularidad que se ha perseguido por la sección editorial de estas publicaciones. Adoptando el dramatismo de algunas expresiones populares, el texto escrito de las revistas de nota roja apela a la notoriedad que la exageración verbal confiere.

Las frases hechas provienen de distintos caminos. Por un lado, algunas surgieron a partir de los juicios al victimario, por lo que se incorporaron denominaciones como "chacal asesino"(\*), "engendro del mal", "inhumano sujeto", "hijo desnaturalizado", "sanguinario criminal", "desquiciado individuo", "bestial asesino", etc.

Sobre en el caso de la víctima y su estado mortal, la plétora de lugares comunes es todavía más acentuada, por lo que pueden establecerse ciertos parámetros según la causa de su fallecimiento.

---

\*El primer criminal mexicano que fue denominado con esta expresión, en prensa escrita, fue Luis Romero Carrasco, homicida que atentó contra la vida de sus tíos ancianos, las sirvientas y las mascotas de la casa. La paternidad de este término apareció en La Prensa, en abril de 1929.

Veamos esto de una forma esquemática:

-Si la víctima murió a consecuencia de heridas producidas por un arma punzo cortante, se encontrarán frases como: "Cosido a puñaladas", "destazado a hachazos", "atravesado hasta morir".

-Si la víctima falleció a causa de heridas de bala: "Balaceado sin piedad", "agujereado por una ráfaga de balas", "abatido a tiros", "ultimado a balazos".

-Si la víctima pereció en un accidente automovilístico: "Prensado entre los fierros (o hierros) retorcidos", "arrollado por un vehículo" (en el caso de atropellamiento), "aplastado contra el tablero de", en un "encontronazo mortal".

La víctima siempre será hallada en "un inmenso charco de sangre", por un "macabro hallazgo" y en un "espeluznante escenario".

Son precisamente estos lugares comunes los que han fortalecido la personalidad de las revistas especializadas en nota roja impresa, a tal grado que incluso estas sentencias han sido a su vez reincorporadas al lenguaje popular. El más famoso caso de lugar común que haya registrado el texto escrito de la nota roja impresa, está encarnado por las expresiones en voz pasiva que **Alarma!** puso en boga, a raíz de una nota que apareció en primera plana, el 18 de enero de 1976, con el siguiente titular: "Violola, matola y encostalola" (sic)-  
frase

# UNA MUJER QUEDO PRENSADA ENTRE HIERROS

## CAFRES ASESINOS!

# BESTIAL!

## LA ASESINO DE 44 PUÑALADAS

### Y DESPUES SE SUICIDO..

## MATOLA Y SUICIDOSE!

# HUYO POR LA PUERTA FALSA!

POZA RICA, VER.- Desquiciado por los celos un sujeto ultimó a su esposa de 44 puñaladas ante la mirada aterrada de sus cuatro hijos y arrepentido de su macabra obra, se suicidó colgándose con un mecate.

El espeluznante festín de sangre se presentó en el domicilio ubicado en la calle Santa Cecilia, sin número, de la colonia Rafael Hernández Cehea, donde vivían los hoy ocisos Virginia Cortés

aterrador.

De los hechos tomó conocimiento el agente del Ministerio Público en turno, Horacio Nehzme, así como los comandantes Miguel Maldonado y Onesimo Ortiz Sánchez, de la Policía Municipal; cabe hacer mención que los cuatro menores, hijos del matrimonio quedaron en la orfandad (Nota: RAUL ACOSTA L. Fotos MARTINELI y ENRIQUE SANDOVAL, CORRRESPONSALTES)



La señora Claudia Mejía y Eugenia Gómez, murieron irremediabilmente en el interior de su automóvil, entre los fierros retorcidos de la unidad.



Cosida a puñaladas murió Virginia Cortés Juárez, ultimada por su esposo.

## ATOLES, TAMALES Y CONCHAS SE TIÑERON DE

## SANGRE: LOS RATEROS QUERIAN DINERO!

# LOS ATACO LA MUERTE TRAS LA SOMBRA NEGRA

Fig. 3.f

La redacción periodística sensacionalista en la nota roja ha dado lugar a la creación de frases que ahora constituyen lugares comunes. Aquí se muestran algunas de esas locuciones.

que después se utilizaría a placer con ciertas modificaciones, como la aparecida en *Alerta!* el 15 de febrero de 1982, que decía "Ahorcola con un cincho", o en *El Nuevo Alarma!* del 16 de julio de 1991, "Viola, amola y matola!".

### 3.2 EL TEXTO AMARILLISTA COMO REFORZADOR ICONICO

La función del texto en nota roja impresa, como hemos visto, está limitada dentro de ciertos patrones insoslayables, enmarcados por una misión moralizante. A través del texto escrito, la imagen cruel es legitimada bajo el concepto del bien y el mal; la imagen impactante, elocuente por sí misma, hallará en el lenguaje verbal un instrumento purificador de su contenido.

La forma en la que el texto depura la imagen está circunscrita en los juicios de valor realizados en torno a los hechos cubiertos, de tal manera que la función elemental de la imagen cruel como un medio que libera, por medio del canal visual, los instintos de muerte y agresividad definidos por Freud, alcanza gracias al lenguaje escrito un nivel superior de expresión, de donde partirá la interpretación límite a la que el espectador puede acceder. En otras palabras, mientras que la imagen cruel es per se una expresión humana que recrea una realidad aterradora, y en cuyos confines el espectador descarga su sadismo primigenio de un modo vicarial, el texto orientará dicha pulsión sádica hacia una lección social, en ningún aspecto reprochable.

Sobre el uso de la crueldad de la imagen con fines de instrucción social -aplicación práctica de la nota roja impresa, como ejemplo- se hablará en el siguiente capítulo.

## **CAPITULO 4. LA IMAGEN CRUEL Y SU FUNCIÓN SOCIAL**

### **4.1 INFLUENCIA SOCIAL DE LA IMAGEN CRUEL EN LA NOTA ROJA IMPRESA**

#### **4.1.1 LOS DIVERSOS CAMINOS DEL SADISMO VICARIAL**

Como habíamos establecido en el capítulo segundo, la imagen cruel es aquella representación icónica sobre una realidad terrorífica, que surgió a la par con la historia misma del hombre. También se ha señalado la labor del barroco de la Contrarreforma como legitimador de cierto tipo de imágenes crueles, cuya presencia en el arte cumplió una misión fortificadora de conciencias titubeantes dentro de la grey católica.

Ahora es conveniente ratificar la función de la iconografía de la crueldad a lo largo de la historia de la humanidad. Para lo anterior podemos establecer dos rubros en los cuales el desarrollo de la imagen cruel se desenvuelve: en primer término, la imagen cruel tiene un desempeño cimentado en el esparcimiento; por otro lado, la misma imagen cruel sirve a un precepto institucional, tanto moralizante como aleccionador.

#### **A) LA IMAGEN CRUEL COMO MERO SATISFACTOR DEL SADISMO VISUAL**

La imagen cruel con fines de diversión obedece a los principios de agresividad en la teoría del psicoanálisis, instinto de muerte proyectado hacia el exterior. Mediante el canal visual, el individuo puede descargar sus pulsiones agresivas viendo lo que no es capaz de hacer por sí mismo. Aunque ya nos habíamos referido a esta cuestión en el segundo capítulo, vale profundizar un poco más a este respecto, para posteriormente poder hablar de su influencia y la sociedad.

El sadismo vicarial está basado, principalmente, en la insatisfacción del hombre dentro de la cultura. Freud observa en El malestar en la cultura cómo el ser humano, incapaz de alcanzar la felicidad plena, ha encontrado por otros caminos la forma de reducir sus miserias para ser, en todo caso, menos infeliz. Una de estas vías es la procuración del placer a través de saciar sus pulsiones instintivas:

"Produce una innegable limitación de las posibilidades del placer, pues el sentimiento de felicidad experimentado al satisfacer una pulsión instintiva indómita, no sujeta por las riendas del yo, es incomparablemente más intenso que el que se siente al saciar un instinto dominado. Tal es la razón económica del carácter irresistible que alcanzan los impulsos perversos, y quizá de la seducción que ejerce lo prohibido en general" (1)

Uno de los instintos que la Civilización ha tratado de minimizar es, entre otros, la agresividad. Tanto en el aspecto de la ley como en la religión y sus disposiciones de índole moral, las manifestaciones de las pulsiones naturales han sido restringidas para la mejor convivencia en sociedad. Sin embargo, los instintos reprimidos causan frustración en el sujeto y su continua subordinación hace peligrar la armonía dentro de la esfera humana moderna:

"La existencia de tales tendencias agresivas, que podemos percibir en nosotros mismos y cuya existencia suponemos con toda razón en el prójimo, es el factor que perturba nuestra relación con los semejantes, imponiendo a la cultura tal despliegue de preceptos. Debido a esta primordial hostilidad entre los hombres, la sociedad civilizada se ve constantemente al borde de la desintegración"(2)

1. Freud, Sigmund., El malestar en la cultura.  
Ed. Alianza. México. 1984. Quinta reimpresión. Pág. 23
2. Freud, Sigmund., Ob. cit; pág. 53

Entre los preceptos que menciona Freud se encuentra, por ejemplo, la noción que el hombre tiene respecto a la muerte. Esta visualización del fin ulterior del individuo se manifiesta de manera muy significativa en su mente.

Freud hizo una reflexión en donde plantea que el hombre, desde el origen de la familia hasta ahora, ha demostrado cierta incredulidad hacia su propia muerte, mientras que acepta el deceso de los seres que lo rodean. El génesis del pensamiento religioso se vincula estrechamente con el razonamiento que hace consciente a la muerte; de esta manera, el dolor experimentado por el fallecimiento de los seres queridos creó mitos sobre la vida ultraterrena y los espíritus.

Curiosamente, al mismo tiempo que el hombre se acongojaba cuando perdía al prójimo que detentaba su estimación, advertía gozo frente a la muerte de un enemigo. La muerte de los demás "suponía el aniquilamiento de algo odiado, y el hombre primordial no tenía reparo alguno en provocarla"(3). Estas sensaciones con respecto a la muerte del Otro, paradójicamente, diferían de la actitud que el mismo ser humano tomaba para sí, ya que la muerte propia era para el hombre primitivo "tan inimaginable e inverosímil como todavía hoy para cualquiera de nosotros"(4).

---

3. Freud, Sigmund, Ob.cit; pág. 115.

4. Ibidem; pág. 116

De esta manera, unos quitaban la vida a los demás, mientras que otros se limitaron a considerarla sólo en los umbrales de su pensamiento:

"...Aceptamos la muerte cuando se trata de un extraño o un enemigo, y los destinamos a ella tan gustosos y tan sin escrúpulos como el hombre primordial. En este punto aparece, sin embargo, una diferencia que habremos de considerar decisiva en la realidad: nuestro inconsciente no da la muerte; se limita a pensarla y desearla."(5)

En esos términos se puede decir que el deseo mortal hacia el prójimo obedece a las pulsiones innatas que nos son características, por lo que "nuestro inconsciente asesina, incluso por pequeñeces"(6) o, como dijera Thomas de Quincey, "todos somos asesinos en potencia"(7).

La forma en como asumimos la muerte ajena se extiende en todos los matices de la vida humana, ya sea en la beligerancia -recordemos las observaciones de Georges Bataille con respecto a la crueldad y la guerra- o en las más elementales relaciones interpersonales.

No es sorprendente, entonces, que muchos pueblos hayan transformado la muerte del Otro en espectáculo. Cabe recordar, en este sentido, las torturas a los prisioneros en algunas tribus africanas (de las que hicimos mención en el capítulo segundo), así como las prácticas del sacrificio humano en civilizaciones como la azteca o las ejecuciones públicas de la Santa Inquisición, por citar algunos ejemplos.

En el momento en el que la muerte exterior se convierte en espectáculo de masas, la imagen cruel nace como un medio de satisfacer los instintos agresivos de los que ya hemos hablado mucho.

5. Freud, Sigmund., Ob. cit. pág. 120

6. Freud, Sigmund., Ob. cit. pág. 120

7. Quincey, Thomas de., El asesinato como una de las Bellas Artes. Ed. Fontamara. México. 1989. Segunda edición. Pág. 42

De hecho, la palabra "espectáculo" proviene del latín *spectaculum*, que a su vez deriva de *spectatore* que significa "el que mira u observa". Así, el espectáculo está íntimamente ligado con el ojo y la visión.

Las imágenes crueles, por su parte, han cumplido el encargo de complacer a los espectadores en sus necesidades sádicas.

La iconografía de la crueldad no sólo se extendió en el plano material, es decir, en la figuración de imágenes dentro de las artes plásticas, la fotografía y luego el cine, sino que también apareció en la literatura. Es necesario mencionar que una de las grandes virtudes en la literatura es el poder lograr que el lector imagine lo que lee (la palabra imaginación, entendida como la facultad de representarse los objetos no presentes, dimana, precisamente de *imago*-imagen).

Con respecto a la literatura, la creación de imágenes crueles ha estado presente siempre, desde los relatos ancestrales de origen sirio, babilonio y mesopotámico que aparecen en la Biblia, hasta hoy. Tanto La Iliada como La Odisea de Homero, por ejemplo, contienen una vasta descripción de escenas terribles, que remiten forzosamente la encarnación de múltiples y coloridas imágenes. A continuación, un fragmento de la aventura de Ulises en la caverna del cíclope Polifemo, luego que el gigante arrojó al suelo a dos de los compañeros del héroe:

"Se desparanaron los sesos por el suelo y se manchó la tierra. Después, cogiendo los miembros palpitantes, preparó su cena y se los comió como si fuera un león salvaje. No dejó nada devorando las entrañas, la carne y hasta el tuétano de los huesos. Nosotros, a la vista de estas horribles escenas, llenos de lágrimas elevamos nuestras manos a Zeus, pues nuestra alma estaba embargada por la desesperación. Cuando el gigantehubo llenado su enorme estómago, devorando carne humana y bebido leche pura al final, se acostó en medio de la cueva tendido entre sus rebatios..."(8)

8. Homero., La Odisea. Rapodia IX, canto 287.

Ed. Porrúa, México. 1980. Quincuagésima reimpresión mexicana. Pág. 65.

Los ejemplos de imágenes crueles en la literatura son inagotables, por lo que sería motivo de otro estudio el hablar de ellas con detenimiento. Sin embargo, es imperioso hablar de un autor, cuyas imágenes creadas sobre el texto son tan crudas que dieron origen a un término que hemos usado a lo largo de este análisis. Nos referimos a la palabra "sadismo" y a su padre indirecto: el Marqués de Sade.

"El divino Marqués", como se ha denominado al escritor, vivió durante los cruentos años de la Revolución Francesa. Pasó más de la mitad de su vida en la cárcel, debido a su afición por las prácticas perversas. En un momento determinado de su vida, Sade estuvo a punto de perecer en la guillotina, pero gracias a su habilidad política, una arenga laudatoria que escribió después del asesinato muerte de Marat lo salva de la muerte.

En su confinamiento en la Bastilla, el Marqués de Sade redactó las obras que hasta ahora han sido consideradas como el baluarte de la crueldad y la justificación de la liberación de los instintos. Las imágenes de Sade, producto de una mente acometida por el aislamiento y el encierro, instituyen la tradición de la crueldad literaria que se traduce a crueldad icónica por consecuencia.

Sade es el primer autor que habla con libertad sobre la aniquilación total y la inconveniencia de la represión de las pulsiones de las que hablara, siglo y medio más tarde, Freud. No sólo se trata la aniquilación del prójimo, sino "del autor y la obra"(9), como expresara Bataille.

---

9. Bataille, Georges., La literatura y el mal

Ed. Taurus. Madrid, España. 1987. Tercera edición. Págs. 82-83.

Estas figuras literarias que provocarán como fin sucesivo la confección de imágenes, están basadas en la emancipación de los instintos primigenios así como en el triunfo del mal sobre la virtud. El mérito de Sade en la literatura y, por extensión, en la imagen cruel, radica en el hecho de haber introducido la ruptura que escinde la tradición literaria clásica - asentada en la búsqueda de la belleza-, para adentrar vocablos "prohibidos" y descripciones llenas de crudeza, que lograrán una nueva elaboración de imágenes ajenas a lo "establecido".

La teoría de los instintos redimidos establecida en la obra del Marqués de Sade, paralelamente expuesta por el primer poeta subversivo William Blake, ejercerá su influencia en una enorme cantidad de escritores, desde los románticos ingleses -Shelley, Keats y Lord Byron-, pasando luego por los escritores malditos -Baudelaire, el Conde de Lautréamont, Verlaine, Rimbaud-, Guillaume Apollinaire y Georges Bataille como fieles discípulos; los surrealistas André Bretón y Paul Eluard; y en la literatura contemporánea, tenemos a infinidad de autores desde los beat hasta Norman Mailer.

La imagen cruel, pues, latente en el arte plástico y, metafóricamente, en la literatura, se erige como una expresión visual de los horrores del mundo pero, al mismo tiempo otorga al espectador o lector un solaz para desfogar estas pulsiones agresivas del daño exteriorizado y la muerte ajena, de las que tanto hemos hablado.

Siendo de esta forma, la principal función de la imagen cruel es el esparcimiento de nuestro sadismo vicarial. Sin embargo, existe un segundo uso de la crueldad iconográfica, el cual será descubierto por la religión católica en el siglo XVI y, en nuestros tiempos, por las revistas especializadas en nota roja, que analizaremos a continuación.

#### B) LA IMAGEN CRUEL COMO UN MEDIO ALECCIONADOR

Como habíamos señalado en el capítulo segundo, a raíz de la Reforma Luterana los principales jerarcas de la Iglesia Católica vieron peligrar la fe de los creyentes; por tal motivo, el barroco surge, en el arte religioso, como una manifestación popular, encargado por la curia romana, para "la propaganda eficaz"(10) del catolicismo acorralado.

En este aspecto, Arnold Hauser describe con acierto el papel del barroco:

"El carácter aparatoso y triunfalista de la iconografía religiosa barroca respondió a las orientaciones de la Iglesia Católica a raíz de la Contrarreforma. En esa fase capital de transformación defensiva, la iconografía del arte católico se renueva, se fija y se esquematiza en nuevos modelos canónicos. Y de este modo el *culto* (el rito, el espectáculo) desplaza a la fe subjetiva ante la amenaza protestante"(11)

La iconografía barroca, entonces, se cubrió de sensacionalismo y convirtió a Cristo y a los santos en protagonistas de imágenes crueles e

10. Gubern, Roman, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*  
Akal Comunicación. Madrid, España. 1989. Primera edición. Pág. 24

11. Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*.  
Ed. Guadarrama. Madrid, España. 1986. Tercera edición. Pág. 617

impactantes. De hecho, por antonomasia, las figuras religiosas son cruentas y, por añadidura, sádicas; sólo basta con visitar alguna parroquia antigua para observar Cristos sangrantes, santos patronos en escenas de martirio y representaciones sobre los suplicios del Infierno amedrentadores. Para André Bazin, a propósito del barroco, la voluntad artística en esta época es "cinematográfica"(12), ya que en el rubro técnico, el predominio de la fugacidad y apariencia de movimiento, así como la difusión de ángulos contrapicados que magnifican la figura plasmada, infunden un dramatismo auténtico que cautiva al espectador.

La Contrarreforma encuentra en la imagen cruel un uso adscrito a la simple satisfacción de las pulsiones agresivas descargadas por medio del ojo, esto es, utiliza la espectacularización de los tormentos presentes en la mitología católica para impresionar al fiel con castigos maléficos, con el sufrimiento teatral de los mártires -Cristo como el principal-, y con la exacerbación del dolor como medio aleccionador.

Luego del barroco, que constituye el primer indicio cercano de la explotación de la imagen cruel con fines moralizadores, son pocas las manifestaciones similares que impliquen este uso en los años postreros. Si acaso la exuberancia del arte pictórico del Romanticismo tuviera una pequeña dosis de imagen cruel en un intento por plasmar una realidad terrorífica, la esencia de la representación figurativa en este período obedecía a distintas razones, primordialmente enfocadas a las tendencias individuales del genio creador.

---

12. Bazin, André, "Ontología de la imagen fotográfica", de Historia Social de la literatura y el arte. Ed. Gallimard de España. Barcelona, España. 1977. Décimo sexta reimpresión. Pág. 608.

En el siglo XX, encontramos en el cine documental el resurgimiento del empleo de la imagen cruel como medio didáctico.

Sin bien es cierto que no todos los documentales encierran crueldad icónica, también es menester recordar que gran parte de su historia está constituida por imágenes que, de alguna forma, tratan de evidenciar situaciones reales al margen de la justicia y del bienestar de la Humanidad.

Nos atrevemos a afirmar que el redescubrimiento efectivo de la imagen de la crueldad con fines aleccionadores (no perdamos de vista el binomio moralizante-aleccionador), se atribuye al cine propagandista de la escuela soviética. Fue Sergei Eisenstein quien, un poco influenciado por la "cámara-ojo" de Dziga Vertov, utilizó la técnica documental mezclada con la ficción en su primer largometraje *La Huelga* (1924).

En la cinta antes mencionada, haciendo uso por primera vez del montaje de atracciones, Eisenstein establece un parangón metafórico entre la masacre de huelguistas a manos de la policía del Zar con imágenes de reses degolladas en el rastro. En este caso, la consigna era reforzar la ideología del socialismo soviético, al mostrar al espectador la sanguinaria represión zarista comparada con la matanza de animales inofensivos bajo cuchillo.

La imagen cruel se haya al servicio de la propaganda del incipiente Estado socialista. Por lo tanto, encontramos un trabajo práctico del sadismo icónico.

Otro ejemplo de la crueldad de la imagen que sirvió como método de adiestramiento está presente en las recopilaciones filmicas que se han obtenido gracias a las guerras.

Al respecto, el documental había tenido parcial éxito por la escuela documentalista británica, fundada por John Grierson, durante la década de 1930. Sin embargo, el documentalismo estaba colocado a expensas de una vanguardia opositora al cine de ficción.

Las guerras constituyeron un buen subterfugio para procurarse imágenes crueles y mostrarlas al espectador como testimonio fidedigno de la maldad humana. Pero, a pesar de lo anterior, una gran cantidad de estas imágenes fueron empleadas con fines políticos, primero como propaganda y luego como desprestigio, de acuerdo con la ley del vencedor y el vencido.

Para citar un ejemplo clásico, habría que referirnos a los documentos sobre el holocausto judío. Durante los años que siguieron desde la ascensión al poder de Hitler en Alemania hasta el ocaso del nazismo (cuando los aliados derrotan al Eje en 1945 en la Segunda Guerra Mundial), el aparato propagandístico nazi se encargó de filmar las atrocidades que el régimen cometió en los campos de concentración.

El exterminio en masa de judíos, visto como el aniquilamiento del enemigo (recordemos la concepción humana de la muerte ajena planteada por Freud), formaba parte de la parafernalia triunfalista que caracterizó la propaganda nazi.

En este sentido, como los filmes de la escuela soviética, la iconografía de la crueldad en el sistema nazi tuvo un cometido ideologizante, donde se mostraba al espectador el poder y la majestuosidad del Führer, capaz de someter, humillar y asesinar a la "escoria" semita. Estos documentos, tanto de los campos de concentración como de la expulsión de los judíos de sus ghettos, lugares que fueron testigos mudos del genocidio, marcharon convergentemente con las cintas de Leni Riefenstahl en la edificación de la "mitología nazi" (13) como elemento anexo al culto a la personalidad de Adolfo Hitler.

No obstante, dichas cintas con imágenes reales de seres humanos martirizados, famélicos y luego muertos, que al final eran convertidos en jabón, abono o pantalla de lámpara (hay que mencionar las pantallas que se hicieron con piel de judío en uno de tantos experimentos infrahumanos que con ellos hicieron), fueron descubiertos por los aliados al ganar la guerra.

Cuando esto sucedió, la imagen del holocausto, filmada por los propios nazis, demostró al mundo las iniquidades del Tercer Reich y la crueldad suprema característica del Führer. En este sentido, mientras la imagen cruel del exterminio judío sirvió como un elemento fortificador del nazismo ante los ojos de las robotizadas juventudes hitlerianas y del propio pueblo alemán, posteriormente esta misma imagen se utilizaría como un poderoso instrumento anti-nazi en el poder de los aliados, para

---

13. Stewart Hull, David, *Film in the Third Reich*  
Ed. University of California Press. Estados Unidos. 1979. Pág. 120.



Fig. 4.a

Estas son escenas de ejecuciones nazis filmadas por ellos mismos, que formaron parte de el uso de la imagen para completar el culto a la personalidad de Hitler. Cuando estas imágenes cayeron en manos de los aliados, la función ideológica de la iconografía tuvo un empleo inverso.

enseñar al orbe la perversión suprema de los nazis que ellos (los aliados) habían derrotado.

De esta forma, los archivos documentales del nazismo fueron abiertos años después de concluida la guerra, lo que permitió que algunos cineastas reutilizaran el material "para llevar a cabo estremecedores filmes de montaje, con ejecuciones incluidas"<sup>14</sup>, en adhesión al sentimiento anti-nazi imperante.

Como ejemplos de películas que emplearon archivos nazis, podemos citar: *Memoria de los Campos*, de Billy Wilder, montada por Alfred Hitchcock (1945); *Nuit et brouillard*, de Alain Resnais (1955); *Le Temps du Ghetto*, de Frédéric Rosif (1961); *El Proceso de Verona*, de Lizzani (1963); y *El fascismo ordinario*, de Mikjail Romm (1964); entre otras. Hasta la fecha, la imagen cruel del holocausto judío es una beta inagotable de representaciones de la más diversa índole.

Sin embargo, no toda imagen cruel documental ha servido como objeto propagandístico. Existieron grupos de realizadores que asumieron al cine de esta índole como un medio para elaborar discursos con pretensiones altruistas, es decir, de carácter social.

Así, podemos mencionar la labor de la Escuela de Nueva York, con el grupo Frontier Film, cuyos realizadores hicieron películas que abordaban diversos temas comunitarios, como la condena al racismo por ejemplo (*Native Land*, de Paul Strand (1941); *Pueblo Olvidado*, de Herbert

---

14. Gubern, Roman, Ob. cit. pág. 128.

Kline (1941); *Strange Victory*, de Leo Hurwitz (1945); *The Quiet One*, de Sidney Myers (1948)).

En esta misma línea de condena social a los horrores de la humanidad, realizadores como Robert Flaherty -a quien Sadoul considera como el fundador del cine documentalista en Estados Unidos(15)-, así como Karel Reisz, Roman Karmen, Ivor Montagu o Joris Ivens (los últimos tres filmaron los documentos más crudos que sobre la Guerra Civil Española pudieron lograrse) contribuyeron a refrendar el establecimiento de la denuncia social a través de la imagen cruel.

Roman Gubern hace referencia a la imagen cruel que muestra "la tragedia económica y humana de muchos países del Tercer Mundo"(16), que también alude la miseria. En este caso concreto, Gubern cita al filme documental *Calcuta*, de Louis Malle (1969), en donde aparece la muerte lenta de seres humanos por inanición. En la misma línea, es posible hacer mención de la enorme cantidad de documentales no sólo filmicos, sino también televisivos, concebidos en torno a la hambruna en algunos países. Hemos visto la imagen desgarradora de niños con el vientre hinchado de Camboya, cubiertos de moscas y agonizantes en medio de su propio excremento. Las imágenes más recientes sobre esto tal vez sean las del pueblo somalí.

15. Sadoul, George., *Historia del Cine Mundial*  
Ed. Siglo XXI México. 1989, Décimo primera edición. Pág. 233.  
16. Gubern, Roman., Ob. cit; pág. 129

Después de la intención moralizadora de la iconografía de la crueldad en el barroco, del uso de la imagen cruel con fines ideológicos y, como extremo suplementario, su empleo para establecer una denuncia social, la imagen cruel con fines didácticos tuvo un giro significativo cuando se descubrió que, bajo el precepto de "instrucción", también era susceptible de ser comercializada. Cabe mencionar que ya se había descubierto que la imagen cruel con fines de mera satisfacción del sadismo vicarial era rentable. Utilizando como alternativa la imagen cruel con sus implicaciones (el concepto fundamental del sadismo vicarial y el espectáculo), se convirtió en instrumento "del reinado autocrático de la economía mercantil"(17) y, apelando al gusto generalizado por la destrucción de el Otro, fue manipulada con el pretexto de la lección moral para lucrar con ella.

La promotora de la comercialización de la imagen cruel moralizante, fue, en esencia, la televisión. Guy Debord sostiene en Comentarios sobre la sociedad del espectáculo, basándose en un juicio de Feuerbach que, en la producción industrial capitalista, las masas dan preferencia "a la imagen sobre la cosa, la copia al original, la representación a la realidad"(18) y la imagen cruel, en este aspecto ha cumplido con los requisitos necesarios para entrar dentro de la dinámica de la sociedad de consumo.

El momento en el que la naciente industria televisiva en Estados Unidos descubrió que la imagen de la crueldad podía venderse auspiciada por una consigna de servicio a la comunidad, se dio en los primeros años

---

17. Debord, Guy., La Sociedad del Espectáculo.

Ed. Paidós. Barcelona, España. 1988. Trigesima reimpresión. Pág. 20.

18. Debord, Guy., Comentarios sobre la sociedad del espectáculo.

Ed. Anagrama. Barcelona, España. 1990 Primera edición. Pág. 66.



Fig. 4.b

La imagen cruel con fines de denuncia social ha sido empleada por algunos realizadores de cine documental para establecer una condena frente a las iniquidades humanas. Esta es una fotografía de la masacre de My Lai, durante la guerra de Vietnam.

de la década de los cincuenta cuando, habiendo comprobado el éxito de presentar casos escalofriantes de la vida real a través de la radio, el productor Ralph Bellamy trasladó la idea a televisión, donde surgieron los programas "*Man Against Crime*" (1949), "*Martin Kane, Private Eye*" (1950) y "*America's Most Wanted*" (1951). Los tres programas abarcaban el tema de los crímenes reales y de la indignación social ante la impunidad policiaca; mientras los dos primeros fueron más que nada programas de debate, "*America's Most Wanted*" escenificó crímenes reales con actores y el público participaba, por medio de llamadas telefónicas a la televisora Fox, para resolver el crimen.

Sin embargo, la imagen cruel en la televisión (con fines de aleccionamiento) fue consolidada a partir de la aparición de los llamados "talk shows", cuyos principales antecedentes se ubican en los programas "*Playhouse 90*" en 1953 (que utilizó las imágenes del exterminio nazi para televisar el caso Nuremberg); *Live!*, que representaba "una antología de los dramas de la vida" (19); y, ya en la década de los sesenta, "*60 minutes*", fundado por el periodista Mike Wallace en 1968.

Los "talk shows" surgieron como una propuesta social dirigida a las conciencias del norteamericano medio con respecto a diversos temas. Para satisfacer las inquietudes de la sociedad, los "talk shows" trataron de convertirse en un vínculo entre el público televidente y la problemática cotidiana. El "talk show" es un programa grabado en estudio con

---

19. Goldstein, Norm., *The History of Television*.

Ed. Portland House. Colour Library Books Ltd. Surrey, Inglaterra. 1991. Primera edición. Pág. 90.

audiencia, conducido por un *host*(anfitrión), cuya misión es seleccionar el tema a discutir e invitar a personas involucradas con el asunto correspondiente. En el transcurso del programa, el *host* actúa como moderador. Los asuntos que se abordan provienen de muy diversos ámbitos, ya que pueden tratar desde el sobrepeso por un exceso de carbohidratos hasta las relaciones sexuales con extraterrestres.

El éxito de este tipo de programas se debió, sin embargo, a la preferencia por manejar ciertos asuntos, que se relacionan con la crueldad de la imagen. Algunos grupos de socioconscientes comenzaron una enérgica protesta por los tópicos que frecuentemente se abordaban en dichos programas, criticando la explotación visual del dolor ajeno al presentar con asiduidad "shock-value stories" (que puede traducirse como "historias impactantes", considerando que la palabra shock en este sentido tiene una connotación de "perturbación").

De esta forma, los "talk shows" se tornaron amarillistas. El televidente empezó a acostumbrarse a ver en pantalla testimonios de mujeres violadas, incestos, seres humanos deformes, asesinos a los que se les cuestionaba sus acciones, violencia racial e, incluso, matrimonios entre homosexuales ante las cámaras de televisión -fue en el programa de Phil Donahue (*Phil Donahue Show*) donde se presenció la boda religiosa de una pareja negra gay. En el colmo del sensacionalismo, el anfitrión del programa fue vestido de smoking y regaló a los consortes un pastel que tenía, en la parte superior, dos muñequitos vestidos de frac\*.

---

\* Este programa lo presenciamos por casualidad a través del canal CBS en televisión por cable. Su fecha de transmisión en México tuvo lugar el 16 de junio de 1994, aunque en el rolling de créditos al finalizar éste, indica que el programa fue grabado en el año de 1992.

Dada la nueva tendencia de los "talk shows", comenta Goldstein(20), poco a poco éstos fueron identificados con sobrenombres como "tabloid television" (como una referencia a los periódicos y revistas tabloides que se igualan directamente con el sensacionalismo), "trash television" (televisión basura) o "insult T.V"(televisión de insulto, mote surgido gracias a que muchos de los anfitriones de los programas contribuían a crear debates tan enardecidos entre sus invitados, que muchas veces se imposibilitaba la censura verbal ante las cámaras de televisión)\*\*

La razón por la cual la degradación de este tipo de programas no ha sido detenida se debe, fundamentalmente, a la enorme suma de ingresos que los "talk shows" reeditúan. Programas como "A Current Affair", "Hard Copy", "Inside Edition", así como los "talk shows" de Oprah Winfrey, Geraldo, Sally Jessye Raphael, Phil Donahue o Montel Williams, entre otros, comparten los *ratings* más elevados junto con los programas de concurso y las series familiares.

Por citar un ejemplo, al finalizar el año de 1991, Oprah Winfrey obtuvo una ganancia aproximada de 250 millones de dólares(21) sólo por su "talk show", lo que permitió a la animadora adquirir un seguro de vida de

20. Goldstein, Norm., Ob. cit.; pág. 271

21. Ibidem; pág. 272

\*\* Un ejemplo de hasta dónde ha llegado la provocación de los anfitriones en un programa de esta categoría, lo constituye la emisión del 17 de julio de 1990 en el "talk show" del animador Geraldo Rivera. Ese día, Rivera invitó como panelistas a unos jóvenes neo-nazis (skinheads) y los sentó junto a un pastor protestante negro. La discusión llegó a tales extremos, que el mismo Rivera terminó con la nariz rota, algunos miembros de la audiencia arrojaron sillas a los invitados neo-nazis y el programa -que se transmitía en vivo- tuvo que suspenderse.

70 millones de dólares, y colocarse como una de las mujeres más ricas de Estados Unidos.

La proliferación de esta clase de programas se extendió hasta las comunidades latinas en Estados Unidos, cuyo ejemplo más característico es la conductora cubano-americana Cristina Saralegui, que en su programa llamado como ella, presenta los mismos temas que sus predecesores.

Para cerrar el caso de los "talk shows" es conveniente citar el problema que en estos días se está discutiendo en la opinión pública norteamericana: el animador Phil Donahue -el mismo que prestó su espacio para el matrimonio de los gay del que hablamos- se encuentra en debate con muchos grupos conservadores de la sociedad estadounidense, ya que manifestó su intención de acudir a la ejecución capital de un convicto en la cámara de gases para transmitirla en vivo dentro del "*Phil Donahue Show*". En pocas palabras, la imagen cruel del tipo moralizador entra dentro de los terrenos de la "muerte en directo", aplicando el estilo de las *snuff movies*\*\*\*.

Es de esta forma cómo la imagen cruel con fines aleccionadores pasó de la simple categoría moralizante a la propaganda, luego a la tarea sociológica, para finalmente convertirse en un instrumento más de las sociedades de consumo, es decir, se integraron a la posmodernidad, entendiéndose ésta como "la lógica cultural del capitalismo avanzado" (+).

---

\*\*\*Las snuff movies son las cintas sobre muertes reales que circulan, evidentemente, en un mercado clandestino. Pueden considerarse como el punto máximo del sadismo vicarial. Sobre ellas hablaremos un poco más páginas adelante.

+ Esta es la definición de "posmodernismo" que confecciona el sociólogo norteamericano Fredric Jameson.

Y aquí llegamos a las revistas especializadas en nota roja, en cuyo seno funcionan armónicamente la lección moral, la ideología, la condena social y, por último, la comercialización del sadismo vicarial.

Es la nota roja impresa, precisamente, en donde encontraremos las cuatro vertientes unidas compartiendo el mismo espacio.

A continuación trataremos de analizar la manera en que se presentan dichas funciones en las publicaciones especializadas en nota roja.

#### **4.12 LAS CUATRO TAREAS DE LA IMAGEN CRUEL EN NOTA ROJA IMPRESA**

La imagen cruel, como pudimos observar con anterioridad, está basada primordialmente en el principio del sadismo vicarial. A partir de esto, la iconografía de la crueldad puede conformarse como un simple medio a través del cual el individuo descargue sus pulsiones agresivas a manera de esparcimiento, o bien, como un instrumento sugestivo que pretenda moralizar, ideologizar y/o establecer una denuncia social y, como punto extremo, confiere una serie de elementos que la hacen adecuada para ser comercializada.

Las revistas especializadas en nota roja pertenecen al segundo grupo de esta dicotomía, y contiene inmersas en sus páginas las cuatro funciones que se habían dilucidado. Veamos cómo aparecen éstas en la nota roja impresa.

## A) LA MORALIZACIÓN.

El concepto "moral" es en sí complejo. Es necesario partir de la idea general que de él se tiene para identificar el rumbo que en este análisis tomará. Se entiende, entonces, por "moral" al conjunto de reglas y normas que regirán al hombre en su relación con la divinidad, con la sociedad y consigo mismo.

Sin embargo, esta noción ha sido objeto de profundas reflexiones a lo largo de la historia, sobre todo cuando se trata de discernir los dos elementos sustanciales que fomentan el concepto de moral: el bien y el mal.

Para los orientales, por ejemplo, la filosofía de la moral arranca del principio "no hagas a otros lo que no quieras que te hagan a ti", de donde se desprende el precepto judaico, y luego cristiano, "amarás al prójimo como a ti mismo".

El bien, pues, responde primordialmente a la conservación del hombre dentro de su ámbito social, mientras que el mal es la actividad destructora y antagónica. Para los griegos, concretamente Platón, la moral era digna de ser constituida como una ciencia ("la ciencia de la moral") que coincide en un motor común, el Bien, gemelo a su vez de la Verdad.

La moral para Platón se conforma por "la justicia aplicada en el comportamiento social" (22). Muchos siglos después, la moral como ciencia (Ética) fue estudiada por Kant y luego por Hegel; tanto para uno como para el otro, existía la moral como parte de las costumbres sociales y

---

22. Platón, *Diálogos. La República o de lo justo*, (VI, 496 B)  
Ed. Porrúa, México, 1984. Pág. 489.

como parte de la legalidad, ambas forjadoras de "hombres de bien".

Hegel considera que la verdadera moralidad (*Moralität*) está constituida por el individuo como componente del pueblo, es decir, el hombre-social, que debe soslayar su individualidad para integrarse a la comunidad. De ahí que, en el pensamiento hegeliano, "el pueblo es la única encarnación concreta de la ética"(23), por lo que la moralidad se realiza y deja de ser tan sólo "un deber-ser, un ideal inaccesible, en un pueblo y únicamente en un pueblo"(24).

La moral como un producto de las necesidades humanas para la óptima convivencia social, fue observada de otra manera por los enciclopedistas en el Siglo de las Luces. En primer término, desvinculan a la moral de la religión (Voltaire y Rousseau) pero, al mismo tiempo, se dejan influir por el utilitarismo inglés de Bentham, lo que condujo a una nueva interpretación de la moralidad. Bentham, considerado el padre del utilitarismo, apunta:

"La propiedad o la tendencia de una cosa a preservar de algún mal o procurar algún bien. Mal es pena, dolor o causa de dolor. Bien es placer o causa de placer. Lo que está conforme con la utilidad o el interés del individuo es lo que tiende a aumentar la suma total de su bienestar"(25).

El utilitarismo subordina la moral a la política y a la economía, y esta idea será impulsada por Voltaire, los enciclopedistas, los

23. Hegel, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*.

Ed. Porrúa. México. 1987. Octava edición. Pág. 78.

24. Hegel, *Ob. cit.*, pág. 79.

25. Halévy, Elie., *La formación del radicalismo filosófico*.

Ed. Alcan. Barcelona, España. 1971. Quinta edición española. Vol. IV. Pág. 383

fisiócratas, los fundadores de la economía liberal, los partidarios del despotismo ilustrado, para acceder a lo que conocemos como "moral burguesa" que, a pesar del transcurso de los siglos, es la que todavía prevalece.

Por supuesto esta concepción de la moral fue atacada posteriormente, primero por los neo-hegelianos, luego por los primeros socialistas, luego por Nietzsche y por los marxistas. Nietzsche define la moral, por ejemplo, como "el lenguaje mímico de los afectos"(26) y la considera como "una tiranía contra la naturaleza y también contra la razón"(27), en contraposición al *laisser aller* (dejar ir).

En esta lucha entre los instintos naturales del hombre y las condiciones que los limitan para favorecer la acción social, la moral se instituye como un instrumento mediador entre lo que se quiere hacer, lo que se hace y lo que se debe hacer.

La moral encarna, en la teoría freudiana, lo que se conoce como "super yo", o sea, el deber ser, que intenta dominar al yo (parte consciente del individuo) en su relación con el ello (deseos e ideales). El *super yo*, confeccionado por las costumbres sociales, las normas religiosas y la ley, estará unido, paradójicamente, al deseo y a la transgresión de estos preceptos, pudiendo ser el *super yo* tan inexorable como el ello:

---

26. Nietzsche, Friedrich, *Más allá del Bien y el Mal*.

Ed. Alianza, México, 1989. Tercera reimpresión. Pág. 116.

27. Nietzsche, Ob. cit; pág. 117.

**"La moral general y normal tiene ya un carácter restrictivo y cruelmente prohibitivo del cual procede la concepción de un ser superior que castiga implacablemente"(28)**

La imagen cruel con fines moralizantes parte, precisamente, de las restricciones fundamentadas en los conceptos del bien y el mal. Las leyes, que aparecen como una extensión de las costumbres que han permitido al hombre vivir en sociedad, son las representantes institucionales de la moral humana. La transgresión de esta moral es el delito, que en términos más simples, constituye el mal, ya que el delito es la negación del bien y, por consecuencia, el elemento que rompe el equilibrio de una sociedad armónica.

El precepto "crimen y castigo" de la nota roja impresa es la expresión de esta moral. El castigo al agresor, por ende, demuestra al lector que sobre las iniquidades que un sujeto puede cometer existe un yugo inexorable encarnado por el dominio del bien. De ahí que la sanción de la justicia llega, tarde o temprano, para aquel que se atreva a infringirla.

Con respecto al castigo en la moral, Nietzsche señalaba lo siguiente:

**"La pena, se dice, poseería el valor de despertar en el culpable el sentimiento de la culpa, en la pena se busca el auténtico *instrumentum* de esa reacción anímica denominada *mala conciencia*, recordamiento de conciencia"(29)**

28. Nietzsche, Friedrich, Ob. cit; pág. 116.

29. Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*.

Ed. Alianza. México, 1989. Primera reimpresión. Pág. 92.

Para Nietzsche, la pena (castigo) está sobrecargada de utilizaciones de toda índole. A continuación veremos las funciones del castigo para Nietzsche y cómo, curiosamente, se ajustan con exactitud al tratamiento de la pena en las revistas especializadas en nota roja:

**"Pena como neutralización de la peligrosidad, como impedimento de un daño ulterior"**

En las publicaciones de nota roja, el castigo aparece como una advertencia, en donde el delincuente encuentra la retribución a sus acciones. De esta forma, el lector observa, a través de la fotografía, al criminal amedrentado por haber sido alcanzado por la ley. En los casos en los que la víctima es ajena al victimario, la justicia reivindica al occiso; si la víctima tuvo alguna culpabilidad en su muerte (víctima propiciatoria), su defunción constituye el escarmiento por una conducta desviada (recordemos el ejemplo planteado en el capítulo tercero, cuando hablamos de la sobreadjetivación a la víctima, de la madrastra "que sostenía relaciones sexuales" con su hijastro, y que fue asesinada por el mismo).

**"Pena como pago del daño al damnificado en alguna forma"**

A través de la imagen cruel, que muestra las condiciones en las que se halla a la víctima, con sus implicaciones escatológicas, la aprehensión del victimario integra la compensación social y el premio a la sociedad por atrapar a la "escoria".

**"Pena como inspiración de temor respecto a quienes determinan y ejecutan la pena"**

Otro de los factores que redondean la advertencia que se plasma en

la nota roja impresa es la eficacia de la policía. Como representantes de la ley, la policía tiene un poder superior a la delincuencia, por el trato que la redacción de la nota roja impresa le da (hay que remitirnos nuevamente al capítulo tercero, en la adjetivación a los cuerpos de seguridad pública). A este respecto, la Justicia, como virtud moral por antonomasia, cumple su misión en la sociedad erradicando el mal.

**"Pena como segregación de un elemento que se halla en trance de degenerar"**

El victimario, tratado por la nota roja impresa como la reencarnación del mal, entra en los terrenos de la expiación gracias a la Justicia, lo que hace suponer su posterior segregación del mundo.

**"Pena como fiesta, es decir, como violentación y burla de un enemigo finalmente abatido"**

Un ejemplo de esta idea nietzscheana es, precisamente, la sobreadjetivación al victimario. Las fotografías donde aparece capturado por la Justicia, ponen en evidencia el cese de los "privilegios" que el criminal gozaba y se constituye el triunfo de aquellos que pusieron fin a sus actividades.

**"Pena como declaración de guerra y medida de guerra contra un enemigo de la paz, de la ley, del orden, de la autoridad, al que, por considerarsele peligroso para la comunidad, violador de lo pactos que afectan a los presupuestos de la misma, por considerarsele un rebelde, traidor y perturbador de la paz, se le combate con los medios que proporciona la guerra" (30)**

El sentido moral del castigo, como apunta Nietzsche, conlleva una

---

30. Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Pág. 92.

serie de consecuencias dignificadoras del papel de la Justicia, que en nota roja impresa son claramente expuestas. El victimario, juzgado con adjetivos exagerados, ridiculizado hasta la ignominia, atribulado por el futuro que se le presenta, es introducido al lector como la admonición sobre lo prohibido en sociedad, que atenta contra la moral.

Entonces, podemos reconocer la línea moralista de la imagen cruel en la publicación de nota roja especializada en los siguientes aspectos:

1.- El precepto crimen y castigo como factor eje, en torno al cual se elaborará la advertencia sobre las consecuencias del delito, mediante el claro establecimiento de la dinámica causa-efecto. El victimario sucumbirá finalmente bajo los pies de la ley, demostrando que la conducta inadecuada, empleando términos morales, obtiene una penitencia de orden social. Si la víctima propició su suerte, su deceso constituirá el castigo que merecía (esto no sólo se aplica la muerte del individuo por motivos pasionales, sino también a aquel que muere por imprudencia o descuido, como en el caso de los accidentes automovilísticos).

2.- La adjetivación excesiva sobre todos los sujetos fotográficos de la imagen cruel en nota roja impresa. El victimario será tratado como el Mal, de ahí la plétora de calificativos negativos que acusan, instigan y humillan al criminal, en contraste con las alabanzas al bien, representado por los cuerpos de seguridad pública.

3.- Adjetivos con matices religiosos, de donde parten ideas con relación a la "justicia divina". Los adjetivos "diabólico", "satánico", "engendro del infierno" aparecen en la redacción indistintamente, en un intento por dar a entender la cualidad ultraterrena del Mal. La forma en la que el aspecto religioso se mezcla en nota roja puede surgir de diversas maneras. Así, cabe hacer mención de los reportajes que han llegado a ilustrar las páginas de estas publicaciones a lo largo de su historia. Para concretar, podemos ejemplificar el reportaje de seis capítulos sobre el papa Juan Pablo II que apareció en los números 197, 198, 199, 200, 201 y 202 de Enlace Policiaco, durante los meses de agosto y septiembre de 1993, o las oraciones a los santos publicadas esporádicamente en las secciones de correspondencia con los lectores.

4.- Censura visual cuando algún o algunos sujetos fotográficos se exhiben desnudos. El tabú sexual, paradigma de la moral en la sociedad, involucra al criterio editorial de las revistas especializadas en nota roja, por lo que colocan en las partes del cuerpo que "no deben ser vistas", cuadros negros que se oponen a los elementos escatológicos, que sí pueden mostrarse.

Una vez que pudimos observar a la moral en las revistas especializadas en nota roja, abordemos el siguiente aspecto de la imagen cruel aleccionadora en nota roja impresa: la ideología.

B) LA IDEOLOGÍA. Para hablar de la misión ideologizante de las publicaciones especializadas en nota roja, es necesario expresar que la imagen cruel con fines aleccionadores ha partido, siempre, de las instituciones. En el caso de la imagen del barroco, de la que ya hemos hablado, la Iglesia Católica fue la principal promotora de este arte para

reeducar a la grey. A su vez, la imagen cruel en la propaganda, por obviedad, sirvió para los objetivos de las corporaciones gubernamentales de los países donde se hizo uso de ella.

Si ahora nos referimos a la nota roja impresa, podemos deducir, en primera instancia, que las publicaciones ejecutan una misión análoga con respecto a las instituciones. En primer término, basadas en su función moral, las revistas especializadas en nota roja asumen el papel testificador de la efectividad con la que se cumple la ley. La sobreadjetivación apologética dirigida a las corporaciones policiacas sugieren un trasfondo que va más allá de lo mostrado superficialmente.

Si en la nota roja impresa los cuerpos de seguridad pública realizan una labor encomiable, sin mácula, entonces significa que la justicia siempre es concedida, por lo tanto la policía es eficaz. De esta forma el lector puede observar que las instituciones de impartición de justicia trabajan a la perfección y así tendrá la certidumbre de las bondades emanadas de los aparatos judiciales.

Esta reflexión a manera de sorites nos lleva a dos suposiciones: o bien la consigna laudatoria, en el trato de la policía por parte de los redactores de nota roja impresa, obedece a la aspiración de estar en buenas relaciones con aquellos quienes pueden facilitar el trabajo periodístico; o, en el matiz superior, la nota roja impresa es un instrumento de aleccionamiento social con fines ideológicos, en el cual las instituciones mismas establecen los términos en los que deberán ser tratadas.

De qué forma funciona la ideología en este sentido? En el propósito de hacer creer al lector que las instituciones marchan de acuerdo con los estatutos legales vigentes, que la aplicación de la legislación es llevada hasta sus últimos alcances, por lo cual se vive en un Estado de Derecho ejemplar. Para redondear esta apreciación, tenemos que ver para quiénes resulta propicio los epítetos ponderativos: esta tendencia que encarna la ideologización es favorable a las instituciones encargadas de hacer justicia, en primer lugar, y por extensión, al sistema gobernante en general, que se hace rodear de "buenos elementos". Acaso no es fortuito que no exista una plana editorial en dichas publicaciones? Es producto de la casualidad que siempre los crímenes en nota roja impresa estén debidamente esclarecidos?

Finalmente, esta reflexión es personal. Si existe una orden superior proveniente de las instituciones que regulen los cánones editoriales de las revistas especializadas en nota roja, no lo podemos saber. En todo caso, si se les pregunta a los jefes de redacción sobre la cuestión, probablemente lo negarán. Sólo nos resta poner atención en el lenguaje empleado en dichas publicaciones.

C) LA DENUNCIA SOCIAL. Como habíamos señalado con anterioridad, uno de los usos de la imagen cruel como herramienta aleccionadora, lo integró cierta voluntad altruista que despertó las ambiciones de algunos hombres. A través de la imagen cruel, muchos realizadores de cine documental, por ejemplo, se encargaron de elaborar documentos filmicos que mostraran los horrores del mundo (recordemos los documentales sobre la miseria en los

países subdesarrollados).

Esta intención marcó el inicio de las revistas especializadas en nota roja impresa, concretamente **Magazine de Policía** en la década de los cuarenta. Las incipientes publicaciones del género contaban, como antes habíamos mencionado, con páginas editoriales donde cuestionaban el crimen y su alto crecimiento. En el primer **Alarma!**, que apareció en 1963, por ejemplo, en su plana editorial establecieron un ataque frontal en contra de los programas violentos que se transmitían por televisión\*, con el fin de establecer una denuncia social de amplios alcances.

Conociendo el éxito que este tipo de revistas tenía, los creadores de las primeras publicaciones de nota roja podían hablar sobre los problemas de la delincuencia urbana y, por medio de sus páginas, ofrecían diversos servicios al consumidor en el aspecto legal y judicial. Aunque con la desaparición de las planas editoriales parte de las buenas intenciones se desvanecieron, aún prevalece, como hemos visto, una función moralizante que cumple con lo inicialmente estipulado en los rotativos mencionados.

Hay que tomar en cuenta la clase de público al que dichas publicaciones se dirige. Se trata de revistas de consumo popular, orientadas a clases bajas y medias bajas, por lo que el lenguaje empleado es sencillo. Estos lectores potenciales, sin embargo, constituyen el

---

\* **Alarma!** del 17 de abril de 1963.

30.67% de la población total del país\*\*, razón por la cual el tiraje de estas publicaciones puede estimarse como muy alto si tomamos en cuenta que se distribuye en los puestos de periódicos de la Ciudad de México y en el resto de la República, además de que se exporta a los Estados Unidos. Cabe mencionar que el tiro de cada publicación se maneja a nivel confidencial, por lo que nos fue imposible conocer en términos reales la cantidad de ejemplares que salen de imprenta y son distribuidos\*\*\*.

Si partimos de la base que los mensajes aleccionadores de la nota roja impresa están dirigidos a los más bajos niveles socioeconómicos de población, es explicable que la imagen cruel acompañada del texto escrito confeccionen una advertencia contra el crimen al alcance y a la altura de los lectores que las frecuentan. De esta forma, la recurrencia a esta clase de publicaciones será dada en un margen amplio, que proporcionarán a los consumidores una lección moral elemental (auxiliada por la imagen cruel, la sobreadjetivación y el precepto "crimen y castigo").

D) LA COMERCIALIZACIÓN. La imagen cruel es comercializable en las dos funciones que hemos descifrado; al mismo tiempo que se vende la iconografía de la crueldad cuando se presenta como mero satisfactor de las pulsiones agresivas, también se hace cuando la imagen tiene fines aleccionadores.

La imagen cruel como instrumento de diversión, es comercializada,

---

\*\*Datos proporcionados por el Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática (INEGI), que responden a los censos de población realizados en el año de 1990.

\*\*\*Ninguno de los jefes de redacción cuestionados reveló el tiraje de sus publicaciones en entrevista telefónica. El señor Luis Toledo, director general de Ediciones Politécnico nos preguntó, incluso, si se trataba de espionaje industrial.

por ejemplo, con el cine de terror, con espectáculos sangrientos que no tienen otro fin más allá de la satisfacción inmediata del sadismo vicarial, es rentable en sí misma. En la búsqueda de elementos que sólo confieran un placer, el individuo paga por ver una experiencia ajena de agresión exteriorizada (sobre esto hablamos en el capítulo segundo).

Sin embargo, como en el caso de los "talk shows", las revistas especializadas en nota roja utilizan el potencial comercializable de la imagen cruel en su función de esparcimiento y lo aprovechan para otorgar al espectador una lección moral. En este sentido, se plantea un mecanismo perfectamente estructurado en cuanto a las expectativas de los creadores de las publicaciones.

En primera instancia, las revistas especializadas en nota roja apelan al natural sadismo vicarial del lector potencial a través de la imagen cruel. Una vez despertada su curiosidad por medio del impacto de la iconografía, el espectador se verá impulsado a leer el texto escrito; en ese momento, el sujeto encontrará juicios de valor, sobreadjetivación, descripciones e historias que envuelven a los sujetos fotográficos, avisos precautorios y el triunfo del Bien sobre el Mal. Aquí, la interpretación del lector al revisar nuevamente las imágenes será distinta a la primera impresión causada por el golpe de vista inicial. De esta forma, se cumple la sentencia que alguna vez hiciera Roland Barthes, sobre la función determinante del texto lingüístico para anclar y determinar el sentido de una imagen icónica(31).

La nota roja impresa, como ya habíamos dicho en el capítulo

---

31. Barthes, Roland, *Lo obvio y lo obtuso*.

Ed. Paidós. Barcelona, España. 1992. Segunda edición. Pág. 36

segundo, habla por su emotividad y expresión más que por sus palabras. Así, la imagen cruel de la nota roja impresa será vendida masivamente por su primera función, no por las moralejas que puedan ofrecer. El consumidor de revistas especializadas en nota roja, comprará éstas por satisfacer su sadismo vicarial sin saber que está siendo aleccionado. Lo mismo ocurre con la popularidad de los "talk shows": si la gente contempla este tipo de programas pocas veces considerará la lección que puede aprender de ellos, más bien la moralización estará dada subrepticamente, mientras la audiencia disfrutará al apreciar el dolor de otros.

De esta forma podemos deducir que la imagen cruel en la nota roja impresa demanda al sadismo vicarial del espectador para ser vendida, pero al mismo tiempo, tomando ventaja de esta condición, introduce una lección moral y una advertencia sobre las conductas antisociales.

Una vez que hemos hablado de la función aleccionadora de la imagen cruel en la nota roja impresa, pasaremos a la revisión de la influencia.

#### **4.2 LA INFLUENCIA DE LA IMAGEN CRUEL**

##### **4.2.1 CONSIDERACIONES SOBRE LA INFLUENCIA DE LA IMAGEN**

Ya hemos visto que la imagen cruel en la nota roja impresa forma parte del conjunto de toda aquella iconografía de la crueldad empleada con fines de instrucción y aleccionamiento. También nos hemos referido a

las características morales, la hipótesis sobre la labor ideológica, la denuncia social y la comercialización que surgen como factores inherentes de este tipo de publicaciones.

Ahora es necesario hablar de influencia que, como medio de comunicación, la imagen cruel de las revistas especializadas en nota roja puede tener sobre los lectores.

En el capítulo segundo se había mencionado que tanto estos pasquines como otras manifestaciones de la imagen cruel -concretamente la violencia en la iconografía cinematográfica y televisiva-, han sido objeto de críticas inflexibles con respecto a los efectos subversivos que su contenido ejerce en los espectadores. En el caso de la nota roja impresa, por ejemplo, se ha dicho que constituyen un medio por el cual se propaga el crimen y que son "cursos" de delincuencia por entregas.

Al mismo tiempo, existen numerosas condenas a los programas de televisión y a las películas de acción y de terror, ya que las imágenes que presentan pueden incitar actitudes inadecuadas, sobre todo en el público infantil. Algunos grupos civiles protagonizan una multiplicidad de manifestaciones en contra de la violencia en la imagen y se ha tornado en lugar común que se responsabilice a los medios masivos de comunicación del aumento del hampa, de la descomposición social, de la desintegración de la familia o del incremento de la agresividad humana.

Para comenzar, podemos decir que la influencia sobre el espectador sí existe, pero no en las dimensiones que dichos grupos socioconscientes creen. Hay que partir del principio que la imagen cruel cumple con dos funciones específicas como medio de comunicación: por un lado, es un instrumento para que el hombre descargue sus pulsiones agresivas a través

del canal visual; por otro lado, la iconografía de la crueldad pasa al plano didáctico cuando es empleada como un elemento de aleccionamiento.

En primer lugar, habría que recordar los estudios que sobre la imagen como promotora de acciones se han elaborado. Autores como Christian Metz, Francis Vanoye, Jacques Aumont y Roland Barthes, entre otros, dedicaron parte de sus investigaciones a demostrar el carácter efímero y, por consiguiente, inocuo, de la imagen.

Vanoye estableció que la imagen sólo emociona "la participación imaginaria y momentánea, en un mundo ficcional, la relación con personajes, la confrontación con situaciones"(32). Este enfoque positivo de la emoción en la imagen sostiene que la iconografía produce procesos emocionales fragmentarios puesto que no hay paso de la exaltación a la actuación ni una real compenetración duradera entre espectador e imagen (Ver capítulo II, subcap. 2.31)

En el análisis de Vanoye se sitúa un hecho trascendental imposible de soslayar: la barrera que existe entre espectador e imagen, edificada por el suceso lógico que marca la distancia entre el individuo, plenamente consciente de su condición externa, y lo representado en la imagen. A esta noción habría que agregar la actitud del espectador frente a la imagen.

La actitud puede dividirse en dos categorías que se reproducen en la imagen cruel ficticia y la imagen cruel real. Gubern afirma que

---

32. Dbot, Alain (comp.), *Cine y Psicoanálisis*. De Francis Vanoye: "La emoción producto de una reflexión". Ed. Corlet y Gallimard España. Barcelona, España. 1989. Pág. 189.

el público acude "con fruición"(33) a ver películas de horror (imagen cruel ficticia), mientras que huye de los documentales (imagen cruel real). El mismo autor se contradice posteriormente cuando hace referencia a la insensibilidad humana de aquellos quienes acuden a una pelea de box, presencian un debate en la televisión o se muestran inermes frente a un filme sobre el holocausto nazi.

Las actitudes del espectador en torno a la imagen muy variadas, como apunta Gubern, pero todas estas actitudes se unifican, en principio, por la barrera entre espectador y representación icónica. El espectador, según la base de esta barrera, se mostrará ajeno a lo que ve de acuerdo con la exposición de Vanoye. Por lo tanto, si la imagen cruel pertenece al terreno de la ficción, con mayor disposición se entregará al placer efímero que le ofrece la imagen. Pero si la imagen cruel recrea una realidad, a pesar que la mayoría de este tipo de iconografía es utilizada en su potencial aleccionador, el mismo individuo también se sabrá ajeno a lo que está observando.

La propuesta de Vanoye nos lleva a otra reflexión que aportará nuevas luces a la revisión de la efectividad de la imagen cruel como medio de comunicación: en el momento en el que se impone una distancia entre espectador y la representación iconográfica y ésta implica una relación efímera y momentánea entre el sujeto y el objeto, entonces el compromiso latente del que mira con lo mirado es igualmente fugaz. De aquí se desprende que el espectador, ajeno conscientemente a lo que mira,

---

33. Gubern, Roman, *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*.  
Ed. Akal Comunicación, Madrid, España. 1989. Primera edición. Pág. 113.

estará libre de responsabilidades y no se preocupará por la crueldad presente en la imagen, ya que sabe que la situación o situaciones que observa lo excluye, que el voyeur no se verá afectado puesto que no es un participante factual de las hazañas de crudeza, ni como perpetrador, ni como víctima (de hecho existe el placer indirecto que causa el dolor del Otro, unido a la certeza "qué bueno que no soy yo" o, como señala Freud "el goce por el daño exteriorizado cuando el yo asume su papel externo" (34).

El sadismo vicarial interpretado como el goce indirecto del espectador ante el dolor impropio surge precisamente de eso: porque es ajeno. En este sentido, el compromiso al que nos referimos se antoja inexistente si, por un lado, el espectador no participa como sujeto activo y, por el otro lado, tampoco en el rol de la víctima.

Ahora bien, una vez establecida la relación general entre imagen y espectador, interviene otro factor que hace más rígida la barrera entre ellos, conformado por la banalización del mal.

En su ensayo "Metáforas y símbolos del mal en la Modernidad", el semiólogo italiano Adriano Fabris, cita un pasaje célebre de Los Hermanos Karamazov de Fedor Dostoyevski, en la descripción que el escritor hace de Iván Karamazov: "el diablo no tiene otro ideal que encarnarse en una tendera gorda que pese un quintal, y luego creer en todo lo que ella crea, ir a la iglesia y encender una vela de todo corazón".

Fabris hace un parangón entre la descripción del incubo Iván

---

34. Freud, Sigmund, El malestar en la cultura, del ensayo "Lo inconsciente". Pág. 165.

Karamazov y la banalización del mal. Para Fabris, el mal cotidiano se transforma en "banal" que, al encarnarse y reinar sobre la tierra "se mezcla de tal modo con lo habitual que, gracias a éste su carácter mostrenco, logra que sea olvidada hasta su propia existencia" (35).

La idea de Fabris sobre la banalización del Mal se relaciona directamente con la pérdida de la capacidad de asombro de la que hablamos en el capítulo segundo (ver capítulo II, subcap. 2.31). La imagen cruel ha sido recurrida en toda la historia de la humanidad. Esta imagen toma a la crueldad como espectáculo y su presencia en el mundo ha perdido efectividad. La reflexión de Adriano Fabris al respecto está muy ligada con el mal visto como una cosa cotidiana, actitud que ha sido exacerbada en la época actual; la saturación de imágenes, por su parte, despliega una influencia parcial en los espectadores en tal magnitud que lo fastidia y, lejos de inducir, inhibe.

El Mal, pues, familiarizado con el espectador por la saturación de las imágenes crueles, marcha a la par con la barrera entre el espectador y la imagen y con la actitud del espectador frente a lo que observa. Guy Debord habla de esto último, refiriéndose a las imágenes y el espectáculo:

"La inteligencia que ha sido expulsada del espectáculo de una forma tan absoluta, que no permite actuar y no dice gran cosa de verdad sobre la acción de los demás" (36)

35. Félix Duque (comp.), *El mal: irradiación y fascinación*. Del ensayo de Adriano Fabris "Metáforas y símbolos del mal en la Modernidad". Ediciones del Serbal. Universidad de Murcia, España. Primera edición. 1993. Pág. 160.

36. Debord, Guy., *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Pág. 75.

De esta forma, tenemos 4 elementos para sustentar la ineffectividad de la imagen como influencia, entendiéndose ésta como factor provocador de acción a partir de la emoción:

- 1.- Distancia entre espectador e imagen.
- 2.- Actitud ajena y externa del espectador frente a la imagen.
- 3.- Saturación en el espectador causada por la reiteración de imágenes.
4. Pérdida de la capacidad de asombro.

Estos 4 rubros trazan la verdadera relación entre el observador y la representación icónica. Ahora cabe preguntarnos por qué, entonces, existen "clasificaciones" en la imagen y por qué se acusa constantemente a los medios de comunicación, sobre todo a los electrónicos, de ejercer influencia negativa en el espectador.

En realidad, sólo hay una clase de público por la que la sociedad como institución se preocupa, representado por el sector infantil - recordemos que ha habido una gran cantidad de niños que, imitando a los "héroes" del cine o de la televisión, por ejemplo, han causado daño tanto a su integridad física como a la de los demás.

La imagen violenta no es en sí misma provocadora de acciones. En el caso específico del público infantil, diremos que el niño, sobre todo en sus edades más tempranas, no tiene el criterio suficiente para distinguir entre la realidad y la ficción, y tampoco puede discernir con certeza la distinción entre el bien y el mal. Sin embargo hay que reconocer que el comportamiento infantil (Freud y los psicoanalistas) inmaduro e inconsciente, está basado ineludiblemente en la imitación. El niño tiende a imitar las acciones de sus padres, por ejemplo, y las actitudes de las personas que los rodean. De ahí que Albert Bandura, famoso psicólogo

infantil norteamericano, demostró que si el niño vive en un ambiente hostil

y agresivo, su comportamiento adulto será inadecuado. El mismo Bandura también experimentó con la violencia y la imagen cruel de la televisión y la reacción posterior de algunos niños a los que se les sometió a ellas (37). El resultado reveló que los niños, en realidad, se mostraban más agresivos que los que no acostumbraban ver televisión.

Sin embargo, esta tendencia a la imitación tan propia en los niños no tiene nada que ver con la imagen violenta. Finalmente, los niños, en su proceso de aprendizaje, adoptarán conductas agresivas según los factores situacionales capaces de desencadenarlas, debido a su vez a la despierta sensibilidad infantil y al fenómeno de la imitación. En dado caso, dependerá de la orientación paterna y materna en este sentido. En sí la imagen puede, incluso, relacionarse con la catarsis de las pulsiones agresivas tanto en los adultos como en los jóvenes.

En este aspecto, los psicólogos Stanley Milgran y Philip Zimbardo, luego de algunos experimentos, dedujeron que dada la violencia presente en la sociedad, plasmada en los hechos reales que aparecían en las noticias de prensa, los niños y los jóvenes se mostraban insensibles ante las imágenes del cine y la televisión(38). Es, decir, el público infantil y juvenil están compenetrados en tal forma por la idea de que la violencia es un componente vinculado de manera inidisoluble a la sociedad, que la

---

37. Berkowitz, Leonard, *Aggression*, cita los experimentos que sobre el tema de influencia en los niños hicieron Albert Bandura. Ed. McGraw-Hill. Boston, Mass. Estados Unidos. 1984. Décima edición. Pág. 193.

38. Zimbardo, Philip G., *Influencing Attitudes and Changing Behavior*.

University of Stanford Press, Menlo-Park. Wexley, Estados Unidos. 1974. Segunda impresión. Pág. 207.

violencia presentada en la televisión y en el cine no les llama la atención de manera particular.

Es de notar entonces que, a pesar que en el cine y en la televisión pueden aparecer ejemplos no muy dignos de seguirse, éstos no suelen impedir, por excelentes que ellos sean, que los temperamentos exaltados y violentos se sientan más propensos a imitar los rasgos de temeridad y esfuerzo que los de pasividad y abulia.

Por lo tanto, que los programas de televisión o las películas estén clasificadas (A, B, C, etc.) se debe más que nada a un compromiso social y al conocimiento de la imitación infantil, por su deficiente capacidad para distinguir realidad y ficción, que por la imagen per se. Las mismas revistas especializadas en nota roja no pueden venderse a personas menores de 18 años, en una muestra del compromiso institucional impuestos por las normas sociales y las creencias generalizadas.

A propósito de la nota roja especializada, ahora que ya hemos visto la influencia de la imagen, es conveniente ver cómo opera en este sentido. Las revistas especializadas en nota roja han sido atacadas porque, supuestamente, la influencia que ejercen contribuye al gusto por el crimen y, como consecuencia, también al aumento de la criminalidad.

Nada más alejado de la verdad, cuestión de la que nos ocuparemos a continuación, utilizando lo expuesto.

#### 4.22 LAS REVISTAS ESPECIALIZADAS EN NOTA ROJA Y LA INFLUENCIA

Como decíamos hace un momento, las revistas especializadas en nota roja han sido condenadas, al igual que la televisión y el cine, por sus presumibles efectos subversivos. En este caso particular, las consecuencias de la influencia se relacionan con la delincuencia y el hampa. Partiremos de esta acusación primordial para realizar nuestro análisis.

En primer término, la delincuencia siempre ha existido en el mundo. Las conductas antisociales han sido estudiadas no sólo por los psiquiatras y psicólogos modernos, sino desde el nacimiento de la concepción filosófica del mal. El mal, como propensión del alma humana, es el motor inicial de los actos que se oponen a la moral establecida y a la armonía de la sociedad.

Kant, por ejemplo, decía que el crimen en todos sus aspectos debía ser castigado por el Estado, ya que éste, como guardián de la libertad humana, tiene la obligación de "procurar la seguridad del hombre al proteger los intereses individuales"(39); para Kant, el delincuente es un individuo especial cuya acción es un atentado a la libertad, y con respecto al crimen, lo considera como un elemento abstracto (40).

Por lo consiguiente, Kant no distingue diferencias en el seno del delito porque para él todas las infracciones a la ley eran las mismas. De hecho, el delito como fenómeno social no había sido abordado, hasta Kant,

---

39. Kant, Emmanuel, Fundamentación de la metafísica de las costumbres  
Ed. Porrúa, México. 1978. Segunda edición. Pág. 154.

40. Kant, Ob. cit; pág. 162.

de manera profunda por los filósofos, y se tuvo que esperar hasta las postrimerías del siglo XIX para que se instituyera la Criminología como ciencia alterna del Derecho.

El padre de la Criminología fue el penalista italiano Césare Lombroso. A partir de él comenzó el desarrollo del interés por conocer las causas verdaderas de la existencia del crimen y, por añadidura, de la conformación de la mente criminal.

Existen dos corrientes en el estudio del delincuente. Por un lado, tenemos la representada por Lombroso, comúnmente conocida como "Antropológica"; por otra parte, existe el análisis del crimen como producto de la descomposición social, nombrado "Sociológico", teoría que prevalece hasta nuestros días.

Sobre la tesis antropológica del origen de la delincuencia, Lombroso, junto con otros abogados y criminalistas, afirmó que el crimen es un hecho individual y concreto, es decir, que el delincuente actúa por motivos particulares que responden a sus instintos naturales. Lombroso, en su obra El hombre delincuente, señaló que el criminal debe su conducta a ciertas predisposiciones de carácter fisiológico, que encierran configuraciones evolutivas, hereditarias y anatómicas. Para el autor, el criminal presenta rasgos físicos circunscritos y tendencias delictivas acordes con su código genético. Aunque han habido ocasiones en las que se ha demostrado que la carga genética y algunas disfunciones cerebrales son peculiaridades de algunos criminales peligrosos, esto no significa que la creencia antropológica sobre las causas de la conducta delincuente esté fundamentada en todos los casos.

En este sentido, a partir de las reservas que se gestaron con respecto a las teorías lombrosianas, surgió la revisión de los factores sociológicos para buscar nuevas explicaciones sobre el génesis del crimen. Precisamente fue uno de los alumnos de Lombroso, llamado Enrico Ferri, el que inició el análisis de la delincuencia como efecto del ambiente social.

Enrico Ferri, sin dejar a un lado por completo las enseñanzas de Lombroso, apuntó que el delito puede también obedecer a deficiencias educativas, al ambiente social, a la miseria o a las desigualdades económicas. Partiendo de este enfoque sociológico del crimen, numerosos psiquiatras, psicólogos y criminalistas aportaron teorías diversas con respecto a las causas del crimen. En este aspecto, psiquiatras como Sydney Bonger, Carl Shaw y Edwin Sutherland llegaron a la conclusión que el crimen responde a los conflictos entre el sistema de valores del individuo y la desorganización social.

Sin embargo, Emile Durkheim ya había planteado el origen social del delito, e incluso, como fenómeno social, entraba dentro de la dinámica normal de la sociedad en evolución:

"En primer lugar, el crimen es normal, porque una sociedad sin él es completamente imposible. El crimen consiste en un acto que ofende determinados sentimientos colectivos, dotados de una energía y firmeza particulares. Para que una sociedad dada pudiesen cesar de cometerse los actos reputados criminales, sería, por tanto, preciso que los sentimientos que ofenden se encontrasen en todas las conciencias individuales sin excepción, y con el grado de fuerza necesaria para contener los sentimientos contrarios"(41)

---

41. Durkheim, Emile., *Las reglas del método sociológico*.  
Ed. Premià. México. 1984. Tercera edición. Pág. 64.

Para Durkheim, el delincuente es un opositor a los valores de la colectividad, cuya acción, sin embargo, garantiza el funcionamiento de la sociedad entera. Pero el autor toma conciencia también de las particularidades del criminal:

"De que el crimen sea un fenómeno de sociología normal, no ha de deducirse que el criminal sea un individuo normalmente constituido en el punto de vista biológico y psicológico. Estas dos cuestiones son independientes una de otra. Esta diferencia marca la barrera entre los hechos psíquicos y los hechos sociológicos"(42).

En una época en la que en la sociedad era aceptado ampliamente el "fatalismo biologista"(43) de la escuela lombrosiana, Durkheim tuvo la sagacidad sociológica de afirmar la imposibilidad de una sociedad sin crimen porque siempre aparecerán formas de conducta que ofenderán la sensibilidad colectiva y serán catalogados como actos punibles. El delito, observaba Durkheim, es un estímulo constante sobre la conciencia social y condiciona la evolución normal de la moralidad y de la ley.

Talcott Parsons, basándose en Durkheim, subrayó que el delincuente cumple un rol específico en la sociedad, ya que al negar su conformidad con la ley, legitima la posición del resto de la sociedad en la condena y defensa de sus instituciones, de ahí que el castigo constituye "una especie de declaración de <<tú estás con nosotros o contra nosotros>>, y tiende a movilizar los sentimientos de solidaridad con el grupo en

42., Durkheim, Emile., Ob. cit. pag. 120.

43. Bagó, Sergio., *Tiempo, realidad social y conocimiento.*  
Ed. Siglo XXI México, 1989. Décimo tercera edición. Pág. 50

interés de una continuación de la conformidad"(44), por lo tanto para Parsons, de acuerdo con lo que había establecido Nietzsche, el castigo no se dirige tanto al delincuente mismo, sino a otros que potencialmente podrían llegar a serlo. Aquí, en esta premisa fundamental de Parsons, está cimentada la primera lección moral de las revistas especializadas en nota roja.

La función aleccionadora de la nota roja impresa, como habíamos visto con anterioridad, se fundamenta en el concepto "crimen y castigo". Si tomamos en cuenta que la publicación está dirigida a sectores bajos en el aspecto socioeconómico, la moraleja se orienta precisamente a aquellas esferas en donde se gesta en forma general la delincuencia. La influencia sobre el lector, con esta primera idea, se vería mermada un poco más de lo que parece (no hay que olvidarnos de las teorías de la influencia de la imagen de Vanoye).

Ahora bien, como funciona la psicología del criminal? En el caso de las acusaciones a la nota roja impresa sobre la hipotética influencia que pueden constituir para una mentalidad con predisposiciones delictivas ¿basta con un estímulo visual para despertarlas?

Tomando en consideración que la mayoría de las situaciones que se presentan en las revistas especializadas en nota roja impresa están vinculadas con el homicidio, es menester hablar sobre la mente del homicida para explicarnos las causas de sus acciones.

---

44. Parsons, Talcott, *El sistema social*.

Ed. Alianza Universidad, Madrid, España. 1988. Segunda reimpresión. Pág. 292.

El psiquiatra criminalista noruego David Abrahamsen, realizó una investigación a lo largo de veinte años con homicidas en Estados Unidos. Después de una serie de complicaciones, escribió La mente asesina, tratado psiquiátrico sobre los engranajes cerebrales del criminal.

En principio, Abrahamsen corrobora la opinión de Freud con respecto a los traumas de la niñez como factor determinante en la conducta asesina. Tanto en sus trabajos en hospitales psiquiátricos como en tribunales federales y estatales, comprobó que la mayoría de las personas que habían asesinado podían ser tipificadas de acuerdo con el "registro caustico" (45) ordinario, es decir, ofrecían características perfectamente precisas: dificultad para comunicarse, la rebeldía contra los padres (rencor reprimido), escasa o nula identificación masculina (castración simbólica y complejo de Edipo -Freud), una profusa vida imaginativa (tendencias a divagar), sentimientos de insignificancia (mejor conocido como complejo de inferioridad), deseo de venganza, temores, frustración y depresión.

Los instintos agresivos que son la base del homicidio, están presentes en todos los seres humanos. Sin embargo, la diferencia entre el homicida y el sujeto que no es capaz de matar (aunque tenga deseos de) radica en "la composición variable de los estilos y las emociones de nuestra personalidad y en la manera en que tratamos de resolver nuestras situaciones conflictivas" (46). Abrahamsen establece tres elementos

45. Abrahamsen, David, La mente asesina.

Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1993. Segunda reimpresión. Pág. 12.

46. Abrahamsen, D., Ob. cit. pág. 17.

psicológicos que, entrelazados, son capaces de inclinar nuestra mente al homicidio: frustración, temor y depresión. Aunque todos los seres humanos pueden experimentar estos tres procesos juntos, el homicida es presa de conflictos internos persistentes entre el ambiente y su mundo en forma exacerbada -impulsos infantiles de índole sexual (Freud) y de autoconservación. De ahí deduce que estos conflictos internos son los que configuran la fuerza agresiva que en determinada situación puede activar los impulsos homicidas que llevan a actos violentos y pueden culminar en homicidio.

Abrahamsen también descubrió que los asesinos, en su mayoría, han vivido en una "subcultura"(47), es decir, en condiciones sociales infimas, donde la agresión hostil y la violencia declaradas son cotidianas. Aunado con lo anterior, el sociólogo norteamericano Phyllis Greenacre, había observado que el homicida tiene deficiencias motoras como defectos de habla, faltas de ortografía e hipersensibilidad visual que se manifiestan desde la infancia(48).

Pero volviendo a Abrahamsen, considera como una generalidad el hecho que el homicida, que siempre tendrá un ego debilitado, sufrirá sentimientos de impotencia, desamparo y venganza que lo perseguirán desde niño. Entre las características del homicida están:

1.- Traumas vividos en la infancia, como producto de violencia

48. Abrahamsen, D., Ob. cit.; pág. 20.

49. Greenacre, Phyllis, *Trauma, Growth and Personality*.  
Ed. Norton Graham, New York, Estados Unidos. 1972. Pág. 227.

intrafamiliar.

2.- El asesino padeció la pérdida material o espiritual de alguno de los padres.

3.- El asesino crecerá con rencor hacia la sociedad porque, en la mayoría de los casos, forma parte de los "desheredados", al vivir en un ambiente agreste, miserable y sin posibilidades de triunfo económico o profesional.

4.- Dada su deficiente formación educativa, el asesino no será capaz de controlar sus reacciones emotivas primarias como la ira, la cólera, la tristeza, el odio o el amor, debido a la relajación del *super yo* y la confusión del *yo*.

5.- La mayor parte de los asesinos presentan estas especificaciones, y se les conoce como homicidas ego- disarmónicos, aunque hay otros dos tipos de asesinos, los psicóticos (cuya acción está determinada por deficiencias psiquiátricas graves que los ponen fuera de la realidad), y los ego-armónicos (para quienes el homicidio es un trabajo para sobrevivir, como en el caso de los asesinos a sueldo o los que pertenecen a complejas organizaciones delictuosas como la Mafia).

Las conductas delictuosas y en particular el homicidio, obedecen a factores muy complejos como son los económicos, los traumas en la niñez, la disfunción familiar y, en algunas situaciones como la personalidad psicópata, los actos son producto de una profunda desorganización mental e incluso hasta genética. Luego de ver las causas generales del comportamiento criminal, ¿sería creíble que los estímulos visuales inciten al delito? La respuesta es no si consideramos lo anterior.

En las revistas especializadas en nota roja se utiliza la imagen cruel para atraer al lector apelando al sadismo vicarial pero, una vez conseguido este primer objetivo, a través de la consigna "crimen y castigo", las publicaciones se sitúan como el testimonio de la "sociedad ideal", en donde el delito es siempre castigado, el perpetrador se convierte en la burla y el escarnio de quienes lo aprehendieron, la víctima es vengada (Nietzsche), y, retomando a Parsons, la configuración de una advertencia para los criminales potenciales. Esto, conjugado con la distancia entre espectador e imagen, con los procesos emocionales fragmentarios de los que hablan Vanoye, Metz y Aumont, con la actitud ajena del espectador y, finalmente, con la supervisión moral conforme a la legalidad de la limitación en la venta de dichas publicaciones, la influencia de la imagen cruel en la nota roja impresa especializada nos parece menos peligrosa de lo que se piensa. Incluso, como medio de comunicación social, tiene una utilidad, no sólo como instrumento para otorgar al espectador un receptáculo para descargar sus instintos de agresividad reprimidos por el conducto visual, sino también como una moraleja al alcance de los lectores, de bajo estrato social, que viven en el centro de donde principalmente emana la delincuencia.

Para finalizar, hay que apreciar un fenómeno curioso dentro de la sociedad, en donde los criminales se convierten en héroes. Esta observación, complementará nuestro análisis.

#### **4.23 EL CRIMINAL Y LA SOCIEDAD**

Como apartado, hemos querido integrar una observación especial acerca de la fama que algunos criminales pueden obtener a raíz de sus hazañas. El ser humano siente una curiosidad malsana por seguir en muchas

ocasiones los hechos delictivos, en particular los homicidios. Como recordaremos, en todo individuo están latentes los instintos de muerte y de agresividad a los que Freud dedicó gran parte de sus estudios. De ahí que los asesinatos, sobre todo los cometidos por un sólo hombre, causen cierta fascinación sobre el sujeto "normal", gracias a sus propios deseos homicidas y hostiles tanto conscientes como inconscientes. Abrahamson decía que, aunque la maldad es repelente por significar la violación a lo establecido por la moral, no por ello deja de atraernos irresistiblemente. El autor apunta:

"Para muchas personas el homicidio es un acto hiriente y horrible porque el matador transgrede violentamente los preceptos morales seculares de la sociedad. A pesar de ello, muchos ciudadanos respetuosos de la ley, atraídos secretamente por el mal, gustosos violarían esos mismos preceptos si tuviesen valor para ello"(50)

El Mal se ha convertido en algo cotidiano, que dada su misma habitualidad, nos parece imperceptible. Entonces los audaces que logran cometer actos extraordinarios, ajenos a lo establecido, se transforman en héroes. Para la gran mayoría, para aquellos que en ocasiones se sintieron tan furiosos que estuvieron a punto de matar, el acto es fraguado sólo en sus fantasías, en sus deseos o en sus sueños. Lo que subsiste de estas fantasías, "es una admiración secreta por el homicida, que ha osado hacer lo que el individuo normal no puede ni jamás podrá hacer en la realidad" (51).

---

50. Abrahamson, D., Ob. cit; pág. 24

51. Ídem, pág. 24

El principio del sadismo vicarial se fundamenta precisamente en esto, en el hecho que a través de la imagen cruel el espectador verá satisfechas sus pulsiones agresivas al saber que él no será capaz de realizar lo que está viendo (ver capítulo segundo, subcap. 2.12).

El homicida puede llegar, incluso, a despertar la simpatía del individuo quien, al mismo tiempo, condenará y censurará la acción criminal, en un intento por repudiar sus propios deseos de muerte. Siendo así, Abrahamsen señala que detrás de la excitación que advierte la sociedad ante un criminal, "se esconden los deseos de muerte conscientes o inconscientes que la persona trata de contrarrestar, asumiendo una actitud piadosa, afectada o hipócrita" (52).

Este es uno de los acontecimientos que metamorfosea al mal en rentable. Foucault se preguntaba, en El Nacimiento de la Clínica, si el dolor podía espectacularizarse, a lo que responde que el dolor "puede o incluso debe ser un espectáculo en virtud de un derecho sutil que reside en que nadie es único, y el pobre menos que nadie, ya que sólo puede recibir asistencia por mediación de los ricos" (53). La legitimación de la espectacularización del dolor expuesta por Foucault está vinculada con la trivialización del mal en la sociedad moderna. En busca de situaciones que rompan con el monótono equilibrio de la cotidianidad, el crimen es una oportunidad que otorga el solaz anhelado. En este sentido el

52. Abrahamsen, D., Ob. cit. pág. 25

53. Foucault, Michel., El Nacimiento de la Clínica.

Ed. Siglo XXI. México. 1986. Décimo tercera reimpresión. Pág. 128.

delincuente se configura en un actor que representa el papel lúdico de la cuestión.

De dónde surge el protagonismo de los criminales en la época actual? Entre otras circunstancias, de los medios masivos de comunicación. En su ensayo "El mal de la banalidad", el sociólogo español José Luis Pardo enfatiza:

"Mientras los medios de comunicación no pueden ser responsables del mal en primer orden (los crímenes, las guerras, la hambruna o las persecuciones políticas), si serian en cambio responsables de la trivialización, es decir, de la conversión del mal en un espectáculo, si serian culpables del mal en segundo orden, de lo que podríamos llamar *la perversión del mal*; las víctimas se hacen más víctimas, se hacen las víctimas, se quieren víctimas para así adquirir protagonismo, los malos -hooligans o terroristas- se hacen más malos, se hacen los malos, se quieren malos para ganar espacio en los *media*"(54)

Este fenómeno de trivialización al que se refiere Pardo, constituye una realidad en nuestro ambiente. La influencia hipotética que el mal espectacularizado puede tener sobre nosotros está frenada precisamente por la banalización y la familiaridad con la que el mal reina entre nosotros. En todo caso, los criminales forman parte del conglomerado de la notoriedad y de la sociedad del espectáculo.

La fascinación que ejerce el homicidio en las personas normales tiene una multiplicidad de ejemplos. Fue esta fascinación la que impulsó a Truman Capote a meterse en las vidas de Perry Smith y Dick Hyckock, los salvajes asesinos de la familia Clutter, para conformar A sangre fría,

---

54. Duque, Félix (comp.), El mal: irradiación y fascinación. Pág. 247.

tal vez misma fascinación que Dostoyevski experimentó por el joven Raskolnikov o en Flaubert la suicida Emma Bovary\*.

Jack El Destripador, el primer *serial killer* de la época moderna, ha motivado que hasta ahora, más de un siglo después de los asesinatos en Whitechapel, continúen las biografías, las películas, las series de televisión, inspirados por sus tropelías. La seducción que implica el adentrarnos en la vida y trayectoria de Charles Manson y su "familia", inspiradora de 7 libros, de un club de admiradores y de varias canciones\*\*. Lo mismo con los homicidas famosos de la antigüedad como el emperador Caligula, Atila, Enrique VIII, Ricardo III, más célebres por sus crímenes que por sus obras sociales. Y lo mismo sucede con los asesinos políticos, seres enigmáticos por sus creencias mesiánicas, como John Wilkes Booth (homicida de Lincoln), Lee Harvey Oswald, James Earl Ray, Sirhan Bishara Sirhan, etc.(y al paso que vamos, no faltarán aquellos a quienes les cautive Mario Aburto).

En México, causaron gran excitación los casos de "El Tigre de Santa Julia", "La Mujer Verdugo", "Chucho El Roto" y "El Chalequero". Los homicidas y criminales audaces encontraron un escenario donde fueron apreciados por la sociedad mexicana, entre ellos se hallan: Luis Romero Carrasco, Jacques Mornard (o Ramón Mercader, el asesino de Trotsky), Goyo

---

\* Tanto Flaubert como Dostoyevski se basaron en hechos reales de noticias policíacas para conformar sus extraordinarias novelas.

\*\* Charles Manson, célebre por la congregación de jóvenes que reunió en torno a él, mantenía un dominio casi hipnótico sobre sus adeptos. Fue responsabilizado de 35 asesinatos y condenado a pena de por vida por la masacre en la casa de Roman Polanski, donde una de las víctimas fue la esposa embarazada del cineasta, la actriz Sharon Tate. Hay un club de admiradores de Manson, quien sigue siendo una figura enigmática. El grupo de rock Guns n' Roses promociona en su último álbum, "The spaghetti incident" una canción romántica escrita por el propio Manson.

Cárdenas, Higinio Sobera de la Flor, Isidro Cortés Pizà, Ricarda López Rosales, Pancho Valentino, Fidel Corvera Ríos, Rafael Pérez Hernández\*, Las Poquianchis\*\*, Jack El Mexicano, Humberto Mariles, Elvira Luz Cruz\*\*\*, Los narcosatánicos\*\*\*\*, Arturo Durazo, etc.

El ambiente que rodea al homicida y a sus delitos forma parte del placer implícito por la muerte del Otro en la sociedad en general. También, pertenece a la conformación material en donde el sujeto "normal" descarga sus instintos de muerte en forma indirecta. El ejemplo máximo de la crueldad de la imagen para estos fines lo constituye el surgimiento, en la década de los ochenta, de las películas de crímenes en directo o snuff movies, a las que ya nos habíamos referido anteriormente. En el cine snuff, el espectador presencia la tortura y asesinato real de personas, algunas de ellas sadomasoquistas, otras secuestradas. El mercado de estas cintas, por tratarse de asesinatos verdaderos, es clandestino, aunque no por eso inaccesible. Existen algunos bares en algunas de las principales ciudades del mundo donde un cliente puede encargarse una película de crimen en directo con determinadas características, paga una fuerte suma por ello y, en un lapso no mayor de dos meses tiene su película con todo y

\*La historia de Rafael Ramírez Hernández, hombre que mantuvo en cautiverio 17 años a su familia para que no se pervirtiera, apareció por vez primera en El Nacional, el 25 de julio de 1959, e inspiró, años después, la película de Arturo Ripstein "El Castillo de la Pureza" (1972), y la obra teatral "Los motivos del lobo" de Sergio Magaña.

\*\* Las Poquianchis, las famosas regentadoras de un prostíbulo carcelario, fue una de las noticias más sonadas a finales de la década de los sesenta, caso del que también se hizo película en 1975 por Felipe Cazals.

\*\*\* Elvira LUZ CRUZ, homicida de sus hijos, inspiró algunos libros y, para variar, dos películas, una documental de Dana Rotberg y otra novelada de Cazals.

\*\*\*\* El caso de los narcosatánicos, narcotraficantes que pertenecían al culto vudú del Palo Mayombe, fue motivo para que se escribieran cuatro libros en Estados Unidos: *Children of Blood: The Matamoros Cult Killings*, de Jim Schutze; *Across the Border*, de Gary Provost; *Blood Money*, de Edward Himer; y *Hell Ranch*, de Clifford Lindecker, en 1989.

sus perversiones escenificadas en realidad (55). Gubern cita una noticia que al respecto surgió en España en 1985:

"GRABACIÓN DE MUERTES REALES, LO ULTIMO EN VIDEO. Washington.- La última moda norteamericana en video es el alquiler o compra de cintas que recogen muertes reales. Una misteriosa sociedad llamada FOD (Faces of Death), es la que distribuye las cintas... Las películas muestran por ejemplo ejecuciones tribales en países del Tercer Mundo, suicidios, autopsias humanas y vivisecciones de animales, o un restaurante oriental donde mastan por encargo a pequeños monos para servir su cerebro más fresco"(56)

Si existe o no una estética de la muerte y un arte dentro de la imagen cruel sería motivo de otras reflexiones. Por lo pronto, podríamos decir que la imagen cruel forma parte de la cultura universal, ya que, como diría Jean Baudrillard: "el porvenir de la obscenidad es ilimitado" (57).

---

55. Vogel, Amos. *El cine como un arte subversivo*.

Ed. Akal Comunicación. Madrid, España. 1990. Tercera edición. Pág. 264.

56. Gubern, Roman. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Pág. 129-130

57. Baudrillard, Jean. *De la seducción*.

Ed. Real Editorial Iberoamericana (REI). México. 1990. Primera edición. Pág. 36

## CAPITULO 5. HACIA UNA ESTÉTICA DE LA IMAGEN CRUEL

### 5.1 EXISTE UNA ESTÉTICA EN LA IMAGEN CRUEL?

#### 5.11 CONSIDERACIONES SOBRE LA ESTÉTICA DE LA IMAGEN

Hablar sobre una estética de la imagen cruel sugiere diversas complicaciones. Por un lado, el mismo concepto de estética se antoja intrincado, ya que éste ha variado en el transcurso del tiempo. El término "estética" relacionado con la creación artística fue acuñado en el siglo XVII a partir del vocablo griego *αισθητική*, que significa sensación. La definición se relaciona con la teoría de la sensibilidad y, en el arte, con la serie de impresiones y sentimientos que nos provoca la contemplación de una obra.

Sin embargo, la noción de estética fue tergiversada de tal manera que adoptó otro sentido, vinculado con la experiencia gratificadora producida en un espectador ante lo bello. La belleza, entendida como la serie de cualidades de un objeto que proporciona un deleite visual, es la limitación material del concepto. Para Platón, y en general para el mundo antiguo, la belleza pertenecía al plano metafísico y su existencia era abstracta y espiritual. Kant, creador de amplios estudios sobre la estética, concibe la belleza como la manifestación de una idea y, por extensión, equiparable con la verdad y lo bueno, dando a la primera cualidad un valor autónomo frente al placer y el goce.

Las artes son consideradas, de manera preliminar, como la búsqueda de la belleza, de ahí que el placer estético siempre esté regido bajo estatutos

de lo visualmente agradable. Empero, también la apreciación de lo bello ha sufrido alteraciones. Mientras que para Aristóteles, por ejemplo, la belleza es equivalente a la simetría y al orden dentro de un todo, para Hegel, la belleza es la aparición sensible del pensamiento humano.

Jacques Aumont señala que la estética en el siglo XX ha trabajado sobre otras bases, siendo la más importante la establecida por teóricos como Benedetto Croce y Alois Riegl, para quienes la estética no es "una ciencia de lo bello eterno y absoluto, sino una evaluación de la adecuación de un proyecto artístico" (1) a un orden social.

Para fines de nuestra búsqueda, es conveniente remitirnos a la definición primigenia de "estética", vinculada con su función suscitadora de emociones. En el caso de la imagen, si bien la influencia sobre un espectador en relación con el desarrollo de actitudes es un aspecto muy discutido, no podemos negar que determinadas representaciones iconográficas provocan emociones en el individuo situado ante ellas.

Las sensaciones producidas por la contemplación de una imagen dependerán de algunos factores perceptivos acordes con la conformación psico-social de la mente humana y la receptividad ante los estímulos visuales. Retomando el enfoque pragmático de la actuación de la imagen sobre el espectador, existen diversos factores tanto sociológicos como

---

1. Aumont, Jacques., *La imagen*.  
Ed. Paidós. Barcelona, España. 1992. Primera edición. Pág. 322-323.

semiológicos, latentes en la imagen, que lo turban. Roland Barthes, en su ensayo sobre la fotografía llamado La cámara lúcida hace referencia a dos elementos sustanciales presentes en la imagen: por un lado, tenemos al "studium", entendido como la información visual que determinada imagen ofrece en su extensión y constituido por todo lo abarcado en ella (personas, espacios, objetos, etc.); en segunda instancia, podemos hallar el "punctum", descrito como el detalle específico en la imagen que produce una emoción al espectador, es decir, aquello que "me despunta, pero también lo que me lastima, me punza"(2).

Si equiparamos el "punctum" bartheano con el concepto de estética, (conjunto de rudimentos presentes en una obra, que despiertan inquietudes a raíz de su observación) es curioso notar que los vasos comunicantes entre éstos remiten forzosamente a considerar las causas que promueven el surgimiento de sensaciones taxativas.

Barthes precisa el término "punctum" con las siguientes palabras:

"El punctum es entonces una especie de sutil más allá de lo que ella misma muestra: no tan sólo hacia el resto de la imagen, ni hacia el fantasma de una práctica, sino hacia la excelencia absoluta de un ser, alma y cuerpo mezclados"(3).

Para Roland Barthes, el punctum es lo que en esta reflexión denominamos estética, o sea, la sensación como producto de una contemplación.

2. Barthes, Roland, La cámara lúcida.

Ed. Paidós, Barcelona, España. 1992. Segunda edición. Pág. 65.

3. Barthes, Ob. cit; pág. 109.

Si bien es cierto que las imágenes pueden producir un impacto, no todas ellas lo logran. Una gran cantidad de representaciones iconográficas no trascienden más lejos que el "studium" que definió Barthes. Lorenzo Vilches, al referirse a la hipotética diferencia entre la fotografía artística y la foto de prensa, establece la escisión en la cualidad semiológica de la impresión gráfica:

*"La fotografía como objeto semiótico es un producto útil para adquirir conocimiento y para expresar una forma artística"(4)*

Cómo funciona una imagen como objeto semiótico? La semiología, como ciencia de los signos, se conecta con todo lo relativo a los símbolos y significados en un lenguaje determinado. Concretamente en la imagen, la semiología está ligada con todos aquellos símbolos, presentes en ella, que otorgan al espectador una información adicional a lo mostrado en forma explícita. Es el "más-allá" del que hace mención Barthes y, para fines de nuestro estudio, podemos adelantar que la función semiológica de la imagen es la que establecerá su labor estética.

Pero vamos por partes.

Numerosos autores coinciden en apuntar que la fotografía, luego de intensos debates en torno a la posibilidad de ser considerada como un arte, puede ser vehículo de impresiones estéticas. Umberto Eco, por ejemplo, sugiere que la imagen es producto de una conexión material con su referente en su concepto de "convencionalidad motivada"(5); esto

---

5. Eco, Umberto., *Tratado de semiótica general*.  
Ed. Lumen, Barcelona, España. 1977. Primera edición. Pág. 45.

significa que la imagen, incluyendo la fotográfica, lejos de representar la realidad, convierte a los elementos que aparecen en ella en instrumentos para llevar un mensaje específico al observador. Con respecto a esto último, Vilches señala que la convencionalidad confirma que toda expresión fotográfica "pasa a través de un individuo autor (determinado por un contexto material, tecnológico y social), pero su determinación discursiva escapa en gran parte del control del fotógrafo y lo remite al medio socioeconómico" (6).

En este sentido, la imagen fotográfica contiene una carga de símbolos vigentes de acuerdo a la época, la clase o el grupo artístico de donde provenga. Por consecuencia, la estética de la imagen, equiparada por nosotros con el "punctum" de Roland Barthes, tiene mucho que ver con estos símbolos, por un lado convencionalizados por los creadores de la imagen, y por otro lado descifrados por el espectador.

Ahora bien, mientras que determinados fotógrafos ejercen a conciencia la manipulación de algunos elementos técnicos (como el color, la profundidad de campo, los encuadres, etc.), con el fin de inducir cierta excitación en el espectador, no siempre consigue "seducirlo". La emoción que el espectador experimenta obedece a otros atributos, que muchas veces escapan de la intencionalidad creadora.

Habíamos señalado en el capítulo segundo que un espectador

---

6. Vilches, Lorenzo., Teoría de la imagen periodística.  
Ed. Paidós, Barcelona, España. 1987. Primera edición. Pág. 237

descodifica la imagen que recibe de acuerdo a estatutos de índole cultural y subjetiva; según diversos factores, entre los que se pueden encontrar el nivel social y la educación, además de otras circunstancias relacionadas con su "sensibilidad" particular y el grado de emotividad que presenten sus reacciones ante un estímulo visual determinado.

Qué es aquello que conmueve al espectador? Tratando de establecer una analogía con el ya mencionado concepto de "punctum", de acuerdo con Roland Barthes, podemos parangonar la emoción del espectador con el producto de la seducción acabada. En su enigmático ensayo De la seducción, Jean Baudrillard la define como un "reino atenuado del artificio", que "representa el dominio del universo simbólico"(7); la seducción es todo aquello que hechiza no por su evidencia, sino por lo que permanece oculto.

La seducción de una imagen radica no en lo que muestra, sino en lo que sugiere. Este precepto, desarrollado por Baudrillard, equivale a la noción de "fotogenia" que esboza Kracauer en relación con la "revelación" fotográfica: "la fotografía nos permite ver el mundo de una manera invisible a simple vista, nos permite ver cosas normalmente no vistas"(8).

En la imagen fotográfica, la seducción se da en el momento en el que el espectador descubre un detalle que lo sobrecoge y abrumba, aquello que en numerosas ocasiones rebasa las expectativas del que "creó" la imagen y

7. Baudrillard, Jean, De la seducción.

Ed. Red Editorial Iberoamericana (REI), México. 1992. Primera reimpresión. Pág. 15.

8. Kracauer, Siegfried, Teoría del cine.

Ed. Paidós. Barcelona, España. 1989. Primera edición. Pág. 48.

aprisionó un momento de realidad.

La estética de la imagen reside precisamente en esto, es decir, en la seducción. Según Barthes, esta estética radica en el hecho que la imagen, en este caso la fotográfica, es una constancia extrema de lo que "ha sido y ya no es" (9), o sea, que se encuentra limitada por la Muerte:

**"La imagen, dice la fenomenología, es la nada del objeto. Ahora bien, en la Fotografía, lo que yo establezco no es solamente la ausencia del objeto, es también a través de mismo movimiento, a igualdad con la ausencia, que este objeto ha existido y que ha estado ahí donde yo lo veo. Es ahí donde se plasma la locura..."(10).**

La Muerte, como símbolo máximo presente en la imagen fotográfica, constituye la esencia de su apreciación estética, elemento a partir del cual se desplaza la multiplicidad de sensaciones que la contemplación icónica confiere. Una vez dado este factor, la emoción que experimentará un espectador determinado responderá a un carácter subjetivo, ya que la conformación psicológica, cultural y sensitiva del mismo condicionará las reacciones del sujeto. De ahí que la intencionalidad creadora, como decíamos con anterioridad, no podrá controlar, en la mayoría de las ocasiones, la sensación del espectador.

Sobre esto último hablaremos de un ejemplo que cita Aumont con relación a Eisenstein. El cineasta soviético, firme creyente de la influencia de la imagen y por necesidad guiado a través de este concepto (para cumplir los fines aleccionadores que le imponía la ideología del

9. Barthes, Roland, *Ob. cit.*; pág. 192.

10. *Ibidem.* Pág. 193.

Estado), empleó, como vimos en el capítulo cuarto, el montaje de atracciones para despertar ciertas sensaciones en el espectador. En *La Huelga*, equiparó la matanza de huelguistas (ficción) con el sacrificio de reses en el rastro (imagen cruel real). La reacción del público obrero en las ciudades cumplió con lo que Eisenstein esperaba: la gente que presencié la película en los medios urbanos parecía impactada y visiblemente conmovida por las escenas. Sin embargo, cuando la cinta fue proyectada en los espacios rurales, la respuesta de los espectadores resultó decepcionante para el cineasta. Los hombres de campo, acostumbrados a la inmolación de animales y habituados a ese tipo de prácticas, no se mostraron afectados mayormente por lo visto en pantalla.

Este ejemplo representa el aspecto subjetivo e individual de la estética de la imagen, en el momento en el que pone en evidencia el hecho de que la sensación obedece a los propios engranajes mentales del individuo.

Ya que hablamos de la estética icónica como producto de la seducción (sensación que produce una imagen en el espectador a raíz de un elemento que "punza" y que sugiere lo no apreciado visualmente), gracias a los atributos semiológicos de la representación iconográfica, que a su vez se subordina a la sensibilidad particular del individuo, intentaremos vincular lo expuesto en la búsqueda de una estética en la imagen cruel.

### 5.12 LA ESTÉTICA EN LA IMAGEN CRUEL

La mecánica de la estética en la imagen cruel no es distinta a la establecida en relación con otro tipo de imágenes. Al igual que el resto de las demás representaciones iconográficas, la emoción que produce la contemplación de las imágenes crueles obedece al mismo principio del "punctum" bartheano y de la seducción que plantea Baudrillard.

Como dijéramos con antelación, el agente principal que provoca la emoción en un espectador está encarnado por la seducción, entendida como la pieza que impacta al individuo por la idea, que sugiere más allá de lo que muestra. En el caso de la imagen cruel podemos establecer dos categorías que la escinden: en primer término, la imagen cruel que seduce por sus símbolos; en segundo lugar, la imagen cruel saturada o hiperreal.

La iconografía de la crueldad es un campo abierto para el desfile semiológico; a través de diversos caminos, el espectador encuentra el impacto de la desesperanza y de una realidad turbadora. Los símbolos que se identifican dentro de una imagen cruel están vinculados de manera poderosa con la muerte, aunque no sólo en el aspecto material, sino en el fin de la misma espiritualidad: como en la estética de la imagen en general, la iconografía de la crueldad insinúa, además de exhibir.

Curiosamente, las imágenes crueles que tienen mayores potencialidades para emocionar e impactar al espectador son, en su

conjunto, aquellas que excluyen dentro de su contenido a la escatología (sobre la saturación de espacio hablaremos más adelante). Como señalábamos, la seducción de la imagen, y por añadidura su estética, se encuentra en lo que existe al otro lado de lo mostrado.

La fotografía que ganó el premio Pulitzer 1994, por ejemplo, es una imagen cruel. En ella, el fotógrafo retrató a un niño somalí, sentado en el suelo, con todas las características de la población infantil en los países que padecen hambruna (esquelético, con brazos muy delgados, una gran cabeza y un abdomen prominente henchido de amibas); mientras el niño engulle cierto alimento que un soldado norteamericano le dio, se puede observar, en profundidad de campo, la figura de un buitre. El impacto de la imagen no radica en la información que conforma la foto ("studium"), de hecho creada como parte del trabajo periodístico, sino en la semiología; en la imagen no sólo vemos la materia plasmada en el papel -niño, árboles, tierra, buitre-, sino el símbolo de la muerte, lo que representa, aquello que trasciende los umbrales de lo obvio y tangible. En este caso, la seducción de la imagen propone la proximidad del deceso del pequeño somalí, representada por el ave de rapaña, que asecha a su víctima potencial. Es esta idea sugerida lo que conmueve e impacta.

Veamos otro ejemplo de la seducción en la iconografía de la crueldad. En la penúltima secuencia de la película *The War of the Roses* (Danny De Vito, 1989), el director logra conformar una escena cruel. Luego de haber presenciado la decadencia marital de Oliver y Barbara Rose (Michael Douglas y Kathleen Turner), en un amor idílico que se transformó en el odio más acendrado, la pareja está a punto de morir bajo el peso de una araña de cristal. Oliver Rose, que yace junto a su

esposa, en su último aliento; le extiende la mano. Ella, quien casi cede a la petición callada de su marido por hacer las paces, encoge sus dedos y retrae su propia mano. Mueren. La escena, sin necesidad de elementos manifiestos o directos, encierra una crueldad que trasciende lo mostrado. El impacto de la imagen se afina en la forma en cómo se sugiere el fin de las expectativas y la desesperanza en el amor, en este caso. Lo que vemos objetivamente son dos manos, una que se ofrece y otra que rechaza, pero la imagen es cruel por lo que no enseña.

Un ejemplo parecido es también la escena final de *Jungle Fever*, cinta del cineasta de color Spike Lee (1992). Flipper Purify (Wesley Snipes), después de que su vida se precipitó al vacío, por la condena unánime a su efímera relación con una italiana y todo lo que arrastró el hecho, la muerte de su hermano adicto en manos de su padre y la desintegración de su familia, camina por la calle. De pronto se acerca una niña, quien le ofrece una felación por cinco dólares; él la abraza y lanza un grito. La cámara se aleja en ángulo picado. La crueldad de la imagen reside en el significado oculto, en el descubrir la impotencia ante una realidad poco alentadora y demasiado infamante. Lo que observamos no es a Flipper Purify desgañitarse mientras estruja a una joven prostituta, es la abstracción de la desesperación.

La estética en la imagen cruel funciona según la seducción. El efecto emotivo como consecuencia de la contemplación obedece a las reglas de la identificación de aquello que significa algo particular para el espectador, es decir, el "punctum".

En el caso de la imagen cruel hiperreal, como lo es la imagen de la nota roja especializada, existe otro mecanismo que se contrapone a la estética y, por consecuencia, a la experimentación de sensaciones.

Mientras una imagen seductora fundamenta su estética en aquello que sugiere, más allá de lo mostrado, la imagen cruel hiperreal se caracteriza por mostrar todo sin insinuar nada. La manera en como está desarrollada la crueldad iconográfica hiperreal puede compararse con la diferencia entre erotismo y pornografía. Al mismo tiempo que una imagen erótica seduce por lo que no enseña, la imagen pornográfica satura y limita al espectador puesto que, al mostrarle todo, no deja nada para que él añada. Baudrillard describe esto con las siguientes palabras:

"La irrealidad moderna no es del orden de lo imaginario, es del orden del máximo de referencia, del máximo de verdad, del máximo de exactitud -consiste en pasar lo todo por la evidencia absoluta de lo real...El hiperrealismo no es el surrealismo, es una visión que acusa a la seducción a fuerza de visibilidad. *Le ofrecen más todavía.* Así es respecto al color en el cine o en la televisión: le ofrecen tanto, el color, el relieve, el sexo en alta fidelidad, con los graves y los agudos (la vida, vaya!) que usted no tiene nada que añadir, es decir, que dar a cambio. Represión absoluta: dándole un poco más, le suprimen todo. ¡Descufile de lo que está tan bien devuelto sin que usted nunca lo haya dado! (11)

En la iconografía de la crueldad, si es del orden del hiperrealismo, es tanto lo que se muestra que la semiología se antoja inútil; no hay nada más allá de lo que estamos viendo. La muerte es obvia, evidente, material. Las fotografías de las numerosas víctimas en las revistas

---

11. Baudrillard, Jean, Ob. cit, pág. 34

especializadas en nota roja, por ejemplo, sólo presentan la información exacerbada de un hecho gracias a la escatología, mientras que el texto periodístico contribuye con los detalles específicos, de tal forma que el espectador no es seducido, no imagina, no reinventa a la imagen.

Lo mismo ocurre con la pornografía. Avances técnicos como el llamado *medical shot*, la repetición cercana e intensa de los coitos, la desnudez de los cuerpos que se convierte en una tautología, excluye los elementos de seducción, de signos, de detalles, que aparta cualquier consideración estética que pueda en ella hacerse. Gubern acota, a propósito del cine porno duro (*hard core*), que éste "privilegia al mostrar sobre el narrar", por lo cual "la perfección biomecánica atenta contra la intensidad o la calidad de la pasión y de la vivencia" (12).

La imagen cruel hiperreal, si hablamos de estética, parece nulificar el principio de seducción a través de la contemplación, reduciendo sus posibilidades a la simple satisfacción de lo que a lo largo de esta investigación llamamos "sadismo vicarial".

Aquí cerramos este estudio, con la breve reflexión acerca de la estética de la imagen cruel, tema que propone otras revisiones. Sólo cabe recordar que la estética en la imagen cruel puede encontrarse en la ausencia que, como decía Baudrillard, "seduce a la presencia" (13).

12. Gubern, Roman. *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*.

Ed. Akal Comunicación. Madrid, España. 1989. Primera edición.

13. Baudrillard, Jean. *Ob. cit*; pág. 83

## CONCLUSIONES

La imagen cruel es la manifestación icónica de una realidad terrorífica, que representa tanto las perversiones ocultas del individuo en el plano espiritual como los horrores del mundo y la sociedad en el territorio material. Constituye un medio de expresión singular que apela, en primera instancia, al sadismo vicarial entendido éste como un fenómeno inherente a los instintos de muerte y de agresividad presentes en la naturaleza humana.

El sadismo vicarial se relaciona con la crueldad, siendo ésta la expresión racional de la violencia natural latente en los ciclos biológicos de todos los seres vivientes. A través de los instintos de muerte (búsqueda de la destrucción propia) y de agresividad (búsqueda de la destrucción del Otro), el sadismo es el semblante más sofisticado de la revelación de estos instintos. La crueldad, entendida como el gozo experimentado por el dolor ajeno, se ramifica en el sadismo factual -el individuo se convierte en el ejecutor material del daño al prójimo- y el sadismo vicarial -el sujeto se convierte en espectador del dolor de el Otro.

En este sentido, la columna vertebral de la crueldad de la imagen está conformada por la experiencia vicarial del sadismo o, como decía Roman Gubern, el sadismo voyeur. El dolor del Otro convertido en espectáculo tiene sus orígenes desde los albores de la civilización, por

lo que cabe recordar las investigaciones sobre la ejecución tribal, ya presente en el Paleolítico superior, que hiciera Maurice Davie en África. El Circo Romano, con sus luchas de gladiadores y, luego, a través de la inmolación de los primeros cristianos, es el ejemplo más conocido de la tradición de sadismo vicarial palpable en la historia de la humanidad. En otro rubro, la expresión artística y la imagen cruel marcharon paralelamente cuando en el periodo helenístico griego, la escuela de Rodas abandona la búsqueda de la perfección estética para dar paso a la recreación de la realidad del horror y la tragedia humana. La imagen cruel, entonces, también entra al terreno de las artes. Esculturas como el *Galo Moribundo* y *Laocoonte y sus hijos*, son testigos prevalectes de la inquietud helena por mostrar el lado oscuro de la verdad y el mundo.

La legitimación de la imagen cruel está dada por el arte cristiano, que encuentra su punto climático en el arte Barroco. Temerosa de los efectos de la Reforma Luterana, la curia romana fabricó un arte popular cuyo fin sería el reforzar la fe de la grey amenazada. De esta forma, el Barroco, instrumento de la Contrarreforma, emociona en la iconografía los martirios de los santos, el dolor de Cristo y las llamas del Infierno. La exaltación del dolor exteriorizado presente en el Barroco, perseguirá la consigna de aleccionar al fiel apelando al impacto visual.

Aquí entra el concepto de la hiperrealidad como una de las

características de la imagen cruel. La hiperrealidad, entendida como la exacerbación de un trozo de realidad, aspira a sustituir la apreciación directa de las cosas.

En México existe una amplia tradición de la imagen cruel. La fusión de dos culturas intensas explica que el mexicano participe con fruición de la gran variedad de las manifestaciones del sadismo icónico. Los aztecas, pueblo bárbaro y sanguinario que se apropió de las grandes culturas de los pueblos que sojuzgaron, practicaban la crueldad factual y la vicarial en sus festividades civiles y religiosas, como señalaba Laurette Séjourné, usanza que entraría en choque con la ferocidad de la Conquista y, sobre todo, con la imposición por la fuerza de un catolicismo plagado de tormentos y Cristos sangrientos. De ahí que el gusto por el dolor ajeno haya encontrado en México un campo fértil para germinar.

Las revistas especializadas en nota roja, ejemplo de la crueldad de la imagen que se manejó primordialmente en el presente estudio, está supeditada por la imagen. La publicación se vende por las imágenes que contiene, gracias a los mecanismos de sadismo vicarial que implica la iconografía de la crueldad.

La página de nota roja impresa no se lee por su información, sino por su emotividad, es decir, por su expresión. Con antelación al

contenido se sitúa la forma. La distribución fotográfica y la relación entre texto e imagen, presentes en las páginas de las publicaciones especializadas en nota roja en México, son una muestra incontrovertible de que éstas son principalmente iconográficas y la escritura periodística es sólo la parte complementaria del ambiente visual creado en torno a un hecho noticioso.

Los sujetos fotográficos en nota roja impresa determinan la estructura de la página ilustrada. El principal sujeto fotográfico es la víctima, alrededor de la cual se dispondrá la información. La víctima, como imagen "eje", será fotografiada en planos generales y acercamientos, y como requisitos fundamentales tendrá que estar circundada por elementos escatológicos, además de estar muerta.

El victimario, debidamente aprehendido, en un intento por resaltar la cualidad torva de su presencia, será fotografiado en *medium shot* o en *medium close up*, casi siempre empuñando el arma homicida. Los cuerpos de seguridad pública, por su parte, aparecerán en la representación icónica, en el desempeño de su labor.

Los hechos criminales atractivos para la conformación de la imagen deben ser sangrientos, por lo que la muerte violenta de la víctima es el principal motor de facticidad. De ahí que los acontecimientos susceptibles de ser iconizados pueden indentificarse en dos niveles:

asesinatos y accidentes. La imagen cruel se convierte en el medio a través del cual el espectador descarga, por el canal visual, sus pulsiones agresivas. El asesinato, como el supremo acto criminal que puede ocurrir en sociedad, plantea dos elementos, uno subconsciente y otro consciente, donde en el primero está latente el placer vinculado con el daño ajeno, en tanto que en el segundo se encuentra el temor racional a la muerte de sí mismo.

El texto escrito en las revistas especializadas en nota roja, es un reforzador de la imagen. Mientras que la iconografía periodística surgió como elemento que ilustraba determinada información noticiosa, en la nota roja especializada cumple una función inversa. Sin embargo, el texto escrito será el que condicione la interpretación final del lector, al mismo tiempo que contendrá la carga moralizadora de estas publicaciones. Por medio del texto periodístico, se descubre la misión aleccionadora de las revistas especializadas en nota roja, gracias a la sobreadjetivación a la que son sujetos los personajes centrales (víctima, victimario y cuerpos de seguridad pública). En una franca violación al precepto de objetividad regidor de la ética periodística, la redacción en las revistas especializadas en nota roja externará juicios de valor, sobreadjetivación y escatología verbal para dar un mensaje opuesto a lo

presentado, es decir, mediante la imagen cruel soportada por el texto, se utilizará el sadismo vicarial para dar un mensaje social al lector.

La imagen cruel tiene dos funciones: la primera es otorgar al espectador un solaz (diversión) para satisfacer sus pulsiones agresivas por medio del ojo y de lo representado; la segunda es que la misma imagen cruel se utiliza como herramienta para aleccionar al observador.

La función aleccionadora de la imagen cruel puede ramificarse en tres consignas: moralizar, ideologizar o establecer una denuncia social.

La misión moralizante de la imagen cruel está encarnada por el discernimiento del Bien y el Mal, remarcando la inconveniencia de las acciones que atentan contra la integridad del hombre entre lo que es y lo que debe ser. La función ideológica intentará fortificar las creencias políticas en determinada sociedad, como lo hizo Eisenstein con sus montajes de atracciones dentro de sus cintas en la escuela soviética o los nazis, por medio de las imágenes documentales del holocausto judío que los mismos nazis filmaron, para reforzar el culto a la personalidad del Führer (imágenes que, en manos de los aliados, sirvieron para aumentar el desprestigio de la Alemania de Hitler).

La imagen cruel como denuncia social obedece a la intención altruista de algunas personas, quienes emplearon la iconografía para instituir una condena al alcance de la mano por las iniquidades de la sociedad (cabe recordar, como ejemplo, los documentales sobre la hambruna

en países del Tercer Mundo).

Las revistas especializadas en nota roja contienen estas tres consignas dentro de función aleccionadora:

A) Moraliza en el tratamiento a los sujetos fotográficos, siendo la víctima el Bien transgredido (a menos que haya propiciado su deceso), el victimario encarna al Mal (engendro del demonio, chacal asesino), y los cuerpos de seguridad pública representan la justicia inexorable. La sobreadjetivación, la censura a los cuerpos desnudos (el sexo como tabú moralista), los juicios de valor como acusadores implacables de las "malas acciones" y, como elemento clave, el precepto "crimen y castigo", que demuestra que "el crimen siempre paga" y que las conductas desviadas siempre son sancionadas.

B) La imagen cruel en su sentido ideológico, dentro de las publicaciones de nota roja, se quedó en suposición ya que es imposible determinar si el trato apologético a los cuerpos de seguridad pública se debe o bien a un deseo de los redactores por estar en buenas relaciones con quienes pueden facilitar su trabajo, o bien como un mandato superior establecido por las instituciones en relación con la manera cómo deben ser tratados, en una pretensión por trazar una sociedad ideal, donde no existe la impunidad.

C) En cuanto a la misión de denuncia social, ésta es obvia si tomamos en cuenta el encargo moralizador de estas publicaciones.

De esta forma, la imagen cruel en la nota roja especializada demanda al sadismo vicarial para ser vendida, pero al mismo tiempo, tomando ventaja

de esta condición, introduce una lección moral y una advertencia sobre las conductas antisociales.

Ahora, en cuanto a la supuesta influencia negativa de la imagen cruel en la sociedad, después de revisar los estudios que al respecto realizaron teóricos como Vanoye, Metz y Aumonte, llegamos a lo siguiente:

1) Existe una distancia entre espectador e imagen, ya que el observador siempre se sabrá ajeno a lo que ve, es decir, se sabe fuera de la situación o situaciones representadas.

2) Así, se añade la teoría que las emociones causadas por la imagen fabrican procesos emocionales fragmentarios, por lo que el paso de la emoción a la acción es prácticamente inexistente. En el momento en el que se impone una distancia entre el espectador y la representación iconográfica y ésta implica una relación efímera y momentánea entre sujeto y objeto, entonces el compromiso latente del que mira con lo mirado es igualmente fugaz.

3) Aunado con lo anterior, están los conceptos de hiperrealidad y la pérdida de la capacidad de asombro. La hiperrealidad, entendiéndose ésta como el "exceso de realidad" (Jean Baudrillard), a fuerza de reiterar imágenes exacerbadas y escatológicas, termina por destruir la capacidad de asombro. De ahí que la saturación de imágenes hiperreales fastidia e inhibe al espectador, de tal forma que sólo se familiarizará con lo visto hasta la saciedad y entrará a formar parte de la banalización de la imagen cruel.

Entonces, tenemos 4 elementos que hacen ineficaz la influencia de la

imagen cruel, aplicable en casi todos los casos:

- a) La distancia entre espectador e imagen.
- b) La actitud ajena y externa del espectador frente a la imagen.
- c) Saturación del espectador causada por la hiperrealidad de las imágenes.
- d) Pérdida de la capacidad de asombro.

En el cuarto capítulo se habló con amplitud sobre la influencia que la violencia audiovisual ejerce sobre los niños, debida no a la imagen, sino a factores biológicos y psicológicos que demuestran que el niño no sabe distinguir entre la realidad y la ficción, además de que la conducta infantil se rige por la imitación.

En el caso de la nota roja impresa, la supuesta influencia negativa que tiene frente al crimen es, sin embargo, poco probable ya que, además de conformar publicaciones con funciones institucionales perfectamente identificadas, la estructura de la mente criminal se erige por causas muy profundas, como la descomposición social, la situación económica, los traumas de la niñez y, en grado superlativo, a ciertas disfunciones cerebrales, algunas de origen genético.

Las revistas especializadas en nota roja, por antonomasia la imagen cruel con fines aleccionadores, cumple una función social específica, en la cual los mensajes moralizantes y de denuncia social que encierran están dirigidos a sectores de población bajos, de donde, precisamente, emerge la mayor parte de la delincuencia. De ahí que su existencia en el periodismo

sea útil y encomiable por las funciones que desempeña tanto como canalizador de instintos, como por establecer lecciones al alcance de aquellos quienes las frecuentan.

El capítulo cinco determinó que, para hablar de una estética de la imagen cruel, es necesario remitirnos a la definición primigenia del concepto, es decir, aquel que la concibe como la sensación, producto de una contemplación.

A manera de reflexión, identificamos que las emociones que experimenta un espectador frente a una imagen obedecen a su propia cosmovisión y a sus expectativas, por lo que es frecuente que la sensación como producto de una contemplación rebase las pretensiones de la intencionalidad creadora.

La seducción, como elemento que encierra símbolos, es parte inherente de la apreciación estética de cualquier imagen, por lo que la emoción y el impacto de la imagen radica no en lo que muestra explícitamente ("*studium*" bartheano) sino en lo que sugiere ("*punctum*").

Existen dos categorías estéticas dentro de la imagen cruel. por un lado, tenemos a la encarnada por la seducción y por el mensaje que trasciende las fronteras de lo material y objetivo. Por el otro, podemos identificar a la imagen cruel hiperreal, que dado su carácter explícito (muestra todo y no sugiere nada), es equiparable a la imagen pornográfica. Este último tipo de imagen cruel, excluye por definición cualquier consideración estética, y el ejemplo más palpable de la

hiperrealidad icónica, en relación con la crueldad, lo constituyen las fotografías de nota roja especializada.

Aunque es muy discutido el hecho de considerar una verdadera estética dentro de la imagen cruel, podemos afirmar que ésta existe si consideramos que cualquier imagen que despierte en el espectador emociones y sentimientos, logra plasmar la trascendencia que va más lejos de lo material. En el caso de la crueldad de la imagen, la seducción funciona de la misma forma como lo hace en la vastedad iconográfica restante; siempre existirá estética cuando hallemos un efecto extraordinario que logre rebasar nuestra simple apreciación de las cosas. La estética en la imagen cruel se da en el paso de la objetividad más racional a la subjetividad, equiparable al espíritu.

## BIBLIOGRAFÍA

ABRAHAMSEN, David., La mente asesina.

Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 1993. Segunda reimpresión.

ARNHEIM, Rudolf., Hacia una psicología del arte.

Ed. Alianza. Madrid, España. 1986. Décimo tercera reimpresión.

AUMONT, Jacques., La imagen.

Ed. Paidós. Barcelona, España. 1992. Primera edición.

BAGU, Sergio., Tiempo, realidad social y conocimiento.

Ed. Siglo XXI. México. 1989. Décimo tercera edición.

BARTHES, Roland., La cámara lúcida.

Ed. Paidós. Barcelona, España. 1992. Segunda edición.

BARTHES, Roland., Lo obvio y lo obtuso.

Ed. Paidós. Barcelona, España. 1990. Primera edición.

BATAILLE, Georges., El Erotismo.

Ed. Tusquets. Barcelona, España. 1992. Sexta edición.

BATAILLE, Georges., La literatura y el mal.

Ed. Taurus. Madrid, España. 1987. Tercera edición.

BAUDRILLARD, Jean., De la seducción.

Ed. Real Editorial Iberoamericana (REI). México. 1990. Primera edición.

BAUDRILLARD, Jean., América.

Ed. Anagrama. Barcelona, España. 1987. Segunda edición.

BAZIN, André., "Ontología de la imagen fotográfica", de Hauser, Historia Social de la Literatura y el Arte. Ed. Guadarrama. Madrid, España. 1976.

Tercera edición.

BERKOWITZ, Leonard., Agresion.

Ed. McGraw-Hill. Boston, Mass., Estados Unidos. 1984. Décima edición.

CASASOLA, Gustavo., Seis Siglos de Historia Gráfica de México.

Ed. Gustavo Casasola. México. 1979. Primera edición.

DAVIE, Maurice., La guerra en las sociedades primitivas.

Ed. Payot-Gallimard de España. Barcelona, España. 1973. Octava edición.

DEBORD, Guy., La sociedad del espectáculo.

Ed. Paidós. Barcelona, España. 1988. Vigésima reimpresión.

DEBORD, Guy., Comentarios sobre la sociedad del espectáculo.

Ed. Anagrama. Barcelona, España. 1990. Primera edición.

DELORME, André., Psychology of visual perception.

Ed. Rineheart & Winston. Nueva York, Estados Unidos. 1967. Primera edición.

DHOYE, Alain (comp.), Cine y Psicoanálisis. De Francis Vanoye "La emoción: producto de una reflexión". Ed. Payot-Gallimard de España. Barcelona, España. 1989. Tercera edición.

DUQUE, Félix (comp.), El mal: irradiación y fascinación.

Ediciones de Serbal. Universidad de Murcia, España. 1993. Primera edición.

DURKHEIM, Emile., Las reglas del método sociológico.

Ed. Premiá. México. 1984. Tercera edición.

ECO, Umberto., Tratado de semiótica general.

Ed. Lumen. Barcelona, España. 1977. Primera edición.

FOUCAULT, Michel., El Nacimiento de la Clínica.

Ed. Siglo XXI. México. 1986. Décimo tercera reimpresión.

FREUD, Sigmund., Las pulsiones y sus destinos.

Ed. Alianza. México. 1989. Primera edición mexicana.

FREUD, Sigmund., Más allá del principio del placer.

Ed. Alianza. México. 1984. Tercera reimpresión.

FREUD, Sigmund., Tótem y tabú.

Ed. Alianza. México. 1987. Décimo segunda reimpresión.

FREUD, Sigmund., El malestar en la cultura.

Ed. Alianza. México. 1984. Quinta reimpresión.

FRISBY, John., Del ojo a la visión.

Ed. Alianza. Madrid, España. 1980. Tercera edición.

GOLDSTEIN, Norm., The History of Television.

Ed. Portland House, Colour Library Books Ltd. Surrey, Inglaterra. 1991.  
Primera edición.

GREENACRE, Phyllis., Trauma, Growth and Personality.

Ed. Norton Graham, Nueva York, Estados Unidos. 1972. Primera edición.

GUBERN, Roman., La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas.

Ed. Akal Comunicación. Madrid, España. 1989. Primera edición.

HALEVY, Elie., La formación del radicalismo filosófico.

Ed. Alcán. Barcelona, España. 1971. Quinta edición. Vol. IV.

HAUSER, Arnold., Historia Social de la Literatura y el Arte.

Ed. Guadarrama. Madrid, España. 1976. Tercera edición.

HEGEL., Enciclopedia de las ciencias filosóficas.

Ed. Porrúa. México. 1987. Octava edición.

HOMERO., La Odisea.

Ed. Porrúa. México. 1980. Décimo quinta reimpression mexicana.

JAMESON, Fredric., El postmodernismo.

Ed. Paidós. Barcelona, España. 1991. Primera edición.

KANT. Emmanuel., Fundamentación de la metafísica de las costumbres.

Ed. Porrúa. México. 1978. Segunda edición.

KRACAUER, Siegfried., Teoría del cine.

Ed. Paidós. Barcelona, España. 1989. Primera edición.

LORENZ, Konrad., The evolution of behavior.

Ed. J.L. McGaugh y Richard Whalen. Scientific American. San Francisco, Calif., Estados Unidos. 1966. Segunda reimpression.

MARTÍN VIVALDI, Gonzalo., Géneros Periodísticos.

Ed. Prisma. México. 1988. Primera edición.

METZ, Christian., Psicoanálisis y cine.

Ed. Gustavo Gili. Barcelona, España. 1979. Segunda edición.

MICHOTTE, André., El carácter de realidad en las proyecciones cinematográficas. Ed. Akal Comunicación. Madrid, España. 1988. Décimo cuarta reimpresión.

NIETZSCHE, Friedrich., La genealogía de la moral.

Ed. Alianza. México. 1989. Primera reimpresión.

NIETZSCHE, Friedrich., Más allá del bien y del mal.

Ed. Alianza. México. 1989. Tercera reimpresión.

PARSONS, Talcott., El sistema social.

Ed. Alianza Universidad. Madrid, España. 1988. Segunda reimpresión.

PLATON., Diálogos.

Ed. Porrúa. México. 1984. Décimo segunda edición.

QUINCEY, Thomas de., El asesinato como una de las bellas artes.

Ed. Fontamara. México. 1989. Segunda edición.

RUIZ CASTAÑEDA, María del Carmen., 450 años del periodismo en México.

Ed. U N A M. México. 1975. Primera edición.

SADOUL. George., Historia del cine mundial.

Ed. Siglo XXI. México. 1989. Décimo primera edición.

SEJOURNE, Laurette., Pensamiento y religión en el México Antiguo.

Ed. Fondo de Cultura Económica. México. 1993. Décima reimpresión.

STEWART-HULL, David., Film in the Third Reich.

Ed. University of California Press. Estados Unidos. 1979. Primera edición.

VIARIOS AUTORES., Fuera de la ley (La nota roja en México 1982-1990).

Prólogo de Carlos Monsiváis. Ed. Cal y Arena. México. 1993. Tercera edición.

VILCHES, Lorenzo., Teoría de la imagen periodística.

Ed. Paidós. Barcelona, España. 1987. Primera edición.

VOGEL, Amos., El cine como un arte subversivo.

Ed. Akal Comunicación. Madrid, España. 1990. Tercera edición.

### Bibliografía.

#### Revistas:

MAGAZINE DE POLICIA

ALARMA!

ALERTA!

ALARDE!

CRIMEN!

CUSTODIA!

ENLACE POLICIACO!

FLASH POLICIACO!

EL NUEVO ALARMA!

PELIGRO!

#### Periódicos:

LA PRENSA

EXCELSIOR

EL UNIVERSAL

THE SUN (Gran Bretana)

THE NEWCASTLE NEWS (Gran Bretana)

"EL JICOTE"

"LA GASERA"

"EL CENTAVO PERDIDO"