

APREHENDIENDO AL DELINCUENTE
Crimen y medios
en América del Norte

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE HUMANIDADES
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE

MEDIA@MCGILL
MCGILL UNIVERSITY

APREHENDIENDO AL DELINCUENTE

Crimen y medios en América del Norte

Graciela Martínez-Zalce
Will Straw
Susana Vargas Cervantes
(editores)

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Centro de Investigaciones sobre América del Norte

McGILL UNIVERSITY
Media@McGill

México, 2011



Diseño de portada: Patricia Pérez Ramírez

Primera edición, 28 de marzo de 2011

D.R. © 2011 UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

D.R. © 2011 MCGILL UNIVERSITY

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Ciudad Universitaria, Del. Coyoacán

C. P. 04510, México, D. F.

CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA DEL NORTE

Torre II de Humanidades, pisos 9 y 10

Ciudad Universitaria, 04510, México, D.F.

Tels.: (55) 5623 0000 al 09

<http://www.cisan.unam.mx>

Correo electrónico: cisan@servidor.unam.mx

MCGILL UNIVERSITY

Media@McGill

840 Dr. Penfield, Room 231

Montreal, Quebec

H3A 1A4

Tel. 514-398-8364

<http://media.mcgill.ca>

ISBN 978-607-02-2156-9

Queda prohibida su reproducción total o parcial, impresa o en cualquier medio electrónico, sin el permiso por escrito del editor.

Impreso en México / Printed in Mexico

ÍNDICE

Presentación 9

Introducción 11

I EL CRIMEN NARRADO

Peligrosidad, delito y justicia en el México posrevolucionario 21
Saydi Núñez Cetina

El que ríe al último, ríe mejor: “mujercitos”
en la nota roja durante los años setenta en México 35
Susana Vargas Cervantes

Nota roja and *journaux jaunes*: Popular Crime Periodicals
In Quebec and Mexico 53
Will Straw

II EL CRIMEN FILMADO

Flores del mal en el cine mexicano.
La devoradora criminal o el tipo clásico moderno 71
Álvaro A. Fernández

Crime/Scene: Reanimating the Femme Fatale
in David Lynch’s Hollywood Trilogy 85
Alanna Thain

Hiding in Plain Sight: Masquerading Genre
In David Cronenberg’s *A History of Violence* 97
Bart Beaty

<i>Sin City</i> , la representación de la violencia	115
<i>Víctor Manuel Granados Garnica</i>	
Nadie sabe para quién trabaja: el crimen transfronterizo según la Canadian Broadcasting Corporation	127
<i>Graciela Martínez-Zalce</i>	
III EL COTIDIANO CRIMINALIZADO	
The Godfather Is Dead: A Hybrid Model of Organized Crime	143
<i>Natasha Tusikov</i>	
Aproximaciones al consumo de drogas en Canadá. Comunidades, provincias, gobierno federal. ¿Violencia o negligencia?	161
<i>Silvia Elena Vélez Quero</i>	
North American Digital Copyright, Regional Governance And the Persistence of Variation	179
<i>Blayne Haggart</i>	
Sobre los autores	197

PRESENTACIÓN

Durante la primera década del presente siglo, un grupo de investigadores mexicanos y canadienses, encabezados por Will Straw, nos hemos reunido con el fin de analizar las estéticas que conforman el discurso de lo criminal en Norteamérica. Así, varios coloquios organizados en la Universidad McGill, en Montreal (*Night and the City*, 2001; *Crime Media and Culture Symposium*, 2007, del cual surgió una amplia bibliografía al respecto), y en el CISAN, UNAM, en México (*Crimen, sociedad y medios en Norteamérica*, 2010; *Rethinking Organized Crime in North America*, 2010) nos han permitido profundizar en este tema. La obra que aquí presentamos es el resultado de esta fructífera colaboración.

Los editores agradecemos el apoyo de Media@McGill para el desarrollo de las investigaciones cuyo resultado se puede apreciar en este libro. Media@McGill es un centro de investigación, enseñanza y extensión cultural especializado en temas y discusiones relacionados con los medios, la tecnología y la cultura. Sus actividades reciben el generoso apoyo de la Fundación Beaverbrook Canada.

INTRODUCCIÓN

El historiador francés Dominique Kalifa ha señalado que el crimen es más que simplemente un tema entre muchos otros en el discurso cultural, y ese denominador es el punto de partida conceptual para este volumen. Kalifa sugiere que la criminalidad está en el centro de lo que él denomina un vasto intertexto anónimo (1995: 107), dentro del cual se configuran muchas de las maneras en que se representa la vida urbana y se transmiten las sensaciones.

Según Kalifa, este intertexto consiste en formas tanto documentales como ficticias, en discursos oficiales e ilícitos, así como en innumerables maneras de imaginar tanto el espacio social como el geográfico. El juego de luz y sombra en los tratamientos plásticos o fotográficos de las ciudades, por citar un ejemplo, casi siempre acompaña la asunción de que el balance entre luz y sombra es un barómetro del peligro o la ilicitud moral, y no sólo una marca de las fases del día de 24 horas.

En este sentido, el crimen y la criminalidad son la base de un vago sistema expresivo, en el cual ambos funcionan como la fuente principal para la estilización y la interpretación sensacionalizada de la vida contemporánea. Así, el crimen no es tan sólo el tema de interés de géneros culturales especializados, sino el nombre que se da al sentido de inseguridad o de urgencia expresiva que puede atravesar una gran diversidad de formas culturales.

Además, el crimen también ha sido un punto clave de intersección en el tránsito entre la imaginiería de vanguardia y la comercial, entre las tradiciones de lo popular y las artes. Podemos, por ejemplo, advertir este paso en el movimiento de ida y vuelta entre el surrealismo y los tabloides, o entre varias versiones del expresionismo y ciertas formas populares de expresar la mente criminal. Algunas etiquetas recientemente acuñadas, como el *modernism@ apulp* (*Apulp modernism@*) de la escritora Paula Rabinowitz, o el *sensacionalism@ Aabstracto* (*Aabstract sensationalism@*) del crítico cinematográfico Jan Hoberman, capturan una sensibilidad, nacida en el siglo XX del tránsito entre algunas formas de expresión cultural veneradas y otras descaradamente comerciales.

En Norteamérica, las versiones nacionales de los géneros mediáticos relativos al crimen y la criminalidad han evolucionado de manera distinta en el tratamiento del tema. Ninguno de éstos son originales o distintivos en un sentido absoluto. De hecho, cada cual tomó forma a partir de un ensamblado particular de elementos de los tabloides, las gacetas judiciales, las novelas semanales, las obras de teatro o películas melodramáticas, así como de géneros periféricos como los cómics y las revistas de confesiones morales. La migración de estas influencias, de un tipo de medio a

otro, se desbordaban en cada cultura nacional, pero también lo hacían atravesando las fronteras (por ejemplo, las revistas mexicanas tomaban, en muchas ocasiones, fotografías de las revistas estadounidenses de nota roja). Sin embargo, en el caso de los medios impresos, los géneros como los *journaux jaunes* de Quebec, la nota roja mexicana y la *true crime magazine* estadounidense, cada una representa una tradición nacional distintiva dentro de las publicaciones periódicas de orientación criminal.

Las representaciones de la criminalidad en los medios son un ejemplo sobresaliente de lo que Cuauhtémoc Medina ha denominado “el teatro de un combate de identidades” (citado en Lerner, 2007). La colección visual de Lerner de individuos encarcelados en la historia mexicana nos permite reconocer cómo, a partir del siglo XIX, la imaginería fotográfica se ha empleado en los sistemas penitenciarios como un agente de control social. A pesar de ello, en las imágenes de éste y otros ejemplos de imaginería de tinte criminal, observamos a los que no tienen poder y a los presos reaccionar ante la cámara oficial con orgullo y en actitud desafiante.

La historia de los tratamientos del crimen se encuentra marcada por la tensión entre el estatus del criminal como un sistema alternativo de valores de enormes proporciones (relacionado con la justicia, la lealtad y la autocomplacencia), y alrededor de éstos versan los ensayos incluidos en este volumen.

EL CRIMEN NARRADO es el primer apartado del libro y trata sobre la relación del crimen, sus representaciones en la cultura popular, específicamente la nota roja en México y Quebec, así como su relación con la cultura legal y la justicia. Por un lado, en “Peligrosidad, delito y justicia en el México posrevolucionario”, Saydi Núñez Cetina, a través de un análisis de los códigos penales y de los reportes periodísticos de casos clave sobre homicidio durante los años treinta, una etapa trascendental en la historia de México, reflexiona sobre la criminalidad, la cultura legal y la justicia en el México moderno. A pesar de las transformaciones que llevara a cabo el Estado posrevolucionario en las competencias y funciones del sistema de impartición de justicia, como el tratamiento del delito de homicidio y la supresión de la pena de muerte, Núñez argumenta que, durante los juicios, la mayor capacidad de decisión de los jueces sobre las penas se tradujo en un sistema de justicia discrecional paternalista. Así pues, la revolución influyó sobre todo como promesa de justicia social para todos a través de las voces de los jueces, defensores y acusados, más que como la transformación del sistema judicial en el México moderno.

En cuanto a la reflexión sobre las representaciones visuales en la nota roja y su relación con la criminalidad, la cultura legal y la justicia en el México contemporáneo, Susana Vargas Cervantes, en “El que ríe al último, ríe mejor: ‘mujercitos’ en la nota roja durante los años setenta en México”, analiza históricamente la relación entre la prensa de la nota roja y las identidades genéricas no normativas, donde la clase social y la transgresión de género jugaron el papel más importante. A través de una interpretación visual de las fotografías de los mujercitos publicadas en *Alarma!*, arrestados en fiestas privadas, Vargas Cervantes cuestiona lo que la prensa y la cultura legal realmente criminalizan: ¿la molestia de los vecinos por el ruido de las fiestas o la transgresión de género de los mujercitos? Con base en el delito de faltas a la moral

y las buenas costumbres, establecido desde 1901, la criminalización de estos personajes ha sido prevaleciente; sin embargo, un análisis de las fotografías de los muchachos arrestados muestra una capacidad de subversión de estas identidades genéricas no normativas que también ha prevalecido desde entonces.

Por otro lado, el artículo de Will Straw, titulado “*Nota roja and journaux jaunes: Popular Crime Periodicals in Quebec and Mexico*”, se centra en la representación del crimen en la cultura popular, específicamente en la nota roja en México y en el *journal jaune* en Quebec, cuya combinación particular de material visual y su forma de distribución representan una tradición nacional distintiva dentro de las publicaciones periódicas de orientación criminal. Straw delimita una genealogía visual de estos dos tipos de publicaciones periódicas, prestando atención particular a la relación que la criminalidad ha tenido con cuestiones de cultura pública y controversias asociadas con la moralidad y los límites de lo que es una conducta aceptable. En México, el crimen se sitúa dentro de un complejo de motivos morales, estilísticos y temáticos que se entremezclan con diferentes formatos y géneros de discursos. Explica que, al contrario de la nota roja, en la que el crimen fotografiado es sobre la muerte y la violencia cotidiana, en el *journal jaune* de Quebec, que en la actualidad casi ha desaparecido, el retrato del crimen se relaciona más con la corrupción.

El cine (y cierto tipo de televisión) ha sido de por sí un cruce entre arte y espectáculo, de tal modo que resulta otro de los canales idóneos en los que las narrativas criminales han encontrado un medio para transmitirse. Cuando, en los años sesenta, la crítica francesa revaloró y organizó un corpus de películas de este género, que desde entonces se conoce como *cine negro*, ciertos temas, arquetipos y una estética ya habían sido disfrutadas, también, por amplios sectores de un público no especializado. En el segundo apartado de este volumen, EL CRIMEN FILMADO, se hace una revisión de esos temas, arquetipos, estilos.

Tanto Álvaro A. Fernández como Alanna Thain rescatan, en dos épocas y dos cinematografías distintas, uno de los más importantes arquetipos en el género: la *femme fatale* que, en aquella época, se consideró una figura transgresora de la sexualidad tradicional. No una criminal por sí misma, sino por el manejo que hacía de su sexualidad.

En “Flores del mal en el cine mexicano. La devoradora criminal o el tipo clásico moderno”, Fernández hace un recorrido por películas de la llamada época de oro del cine mexicano y estudia a “estrellas” como Andrea Palma y los personajes que éstas encarnaron, quienes, según el autor, lograron permanecer en el imaginario fílmico nacional, a través de erotismo, fuerza y glamour, además de crear figuras casi míticas a partir de símbolos relacionados con los roles de género y el relato de lo criminal. Su análisis de la construcción de esta mujer rebelde se basa en la construcción del mito de María Félix, para lo cual hace un recorrido por películas como *La mujer sin alma*, *Amok*, *La devoradora*, *La diosa arrodillada*, las cuales la llevaron no sólo a ganarse el sobrenombre de La Doña, sino a convertirse en un mito de la cultura mexicana, mito que ella decidió encarnar más allá de la pantalla.

Por su parte, y a la vuelta del siglo, Thain decide preguntarse, en “Crime/Scene: Reanimating the Femme Fatale in David Lynch’s Hollywood Trilogy”, qué ha suce-

dido con esta figura cuando ya las mujeres viven una situación social distinta, en la que ya no se le considera amenazante, sino que, por otro lado, aquélla se volvió un cliché proveniente de una sociedad misógina. Así que, a través del análisis de la trilogía de Hollywood, Thain demuestra que el director estadounidense David Lynch reimagina a la *femme fatale* y la pone a actuar; altera su iconicidad a través de la violencia y la utiliza como una fuerza específicamente cinematográfica que renueva su forma institucionalizada. En su artículo propone este arquetipo como una nueva manera de leer el crimen y la criminalidad, en donde la misma ficción fílmica, de extraña ambientación, obliga al espectador a dudar acerca de la “realidad” de la violencia que atestigua.

Parece imposible separar el crimen de la violencia, y justamente a desentrañarla se abocan los textos de Bart Beaty y Víctor Manuel Granados Garnica. En “Hiding in Plain Sight: Masquerading Genre in David Cronenberg’s *A History of Violence*”, Beaty estudia la adaptación que el director canadiense hiciera de la novela gráfica estadounidense y parte del hecho de que, en la última escena, las únicas palabras del guión afirmaban que, a pesar de las mentiras, la traición y los asesinatos, existe la esperanza. Al leer la película como un western revisionista, Beaty afirma que el director está planteándonos, entre muchas otras cosas en una trama que se ramifica, engañándonos, la cambiante naturaleza de la heroicidad, puesto que el protagonista, sin haber sido un asesino, que luego se convierte en un vigilante, no podría haberse convertido en héroe. Estamos, pues, ante la realidad de Cronenberg, cuya versión que brinda es la de un perfecto y pacífico, sólo en apariencia, pueblo estadounidense (en este punto no es gratuito que se aluda a Lynch).

Otro pueblo estadounidense, salido de otra novela gráfica, en abierto homenaje del director Robert Rodríguez al artista Frank Miller, es la obra visualmente deslumbrante que, en “*Sin City*, la representación de la violencia”, analiza Víctor Manuel Granados Garnica, partiendo de la fascinación que ésta ha producido siempre en la humanidad. Granados hace un recorrido, primero, por las sensaciones que la violencia produce en los espectadores y, luego, por el cine negro para contextualizar los textos y relacionarlos con sus intertextos. A partir del análisis de los personajes que pueblan la ciudad, nos hace descubrir escalas de maldad que lindan con el sadismo y una peculiar lectura de la justicia.

Sobre esta última, la aplicación de la ley y los derechos de los transgresores versa el artículo de Graciela Martínez-Zalce, “Nadie sabe para quién trabaja: el crimen transfronterizo según la Canadian Broadcasting Corporation”, en el que se analiza la serie producida por la televisión pública anglocanadiense *The Border*. En un ir y venir entre la estereotipia, los cuestionamientos éticos y los inevitables perfiles raciales relacionados con el género fronterizo, los guardias fronterizos son convertidos en héroes y los migrantes —junto con terroristas, traficantes de drogas y armas, pedófilos— en criminales. El tratamiento moral de detonantes narrativos no siempre resulta efectivo para los fines del relato. Pero la criminalización de tan distintos grupos es muy significativa en este mundo que no debería tener fronteras.

Ciertas conductas, cuando son prohibidas por la ley, se convierten en delitos y existen metodologías para estudiarlos. Sobre estos temas contextuales trata el tercer

apartado del volumen, *EL COTIDIANO CRIMINALIZADO*, que nos lleva fuera del dominio de los medios visuales para enfocarnos en el lugar del crimen dentro del gran tejido social. En cada uno de los tres artículos que lo conforman, los límites entre actividad criminal y no criminal son flexibles y generalmente cuestionados.

El artículo de Natasha Tusikov, “The Godfather Is Dead: A Hybrid Model of Organized Crime”, examina el crimen organizado y las formas en que las fuerzas de la ley en los diferentes países adscriben cierta identidad a las pandillas de delinquentes. Los canadienses, señala Tusikov, han confrontado la noción de que el crimen organizado lo dominan grupos que se reúnen de acuerdo a las líneas de pertenencia étnica. Mientras que el Buró Federal de Investigación (FBI) y otras agencias similares de Estados Unidos hablan de las mafias “rusa” o “armenia”, y los medios de entretenimiento repiten estas categorías, la policía canadiense tiende más a hablar de mafias definidas no tanto por un *ethos* tan específico. Las pandillas de motociclistas, quienes, se cree, dominan el tráfico de drogas en Canadá, por ejemplo, no muestran una identidad étnica en particular. Tusikov argumenta que la idea popular del “modelo de crimen organizado por identidad étnica” evidencia una continuidad entre las formas en que las organizaciones criminales están ordenadas y las estructuras más amplias de los modos de comportamiento típicos de comunidades étnicas particulares. Como señala Tusikov, la interpretación estereotipada de la mafia italiana —casi siempre patriarcal, dominada por un capo al mando, y sostenida por una combinación de lealtades étnicas o de sangre y miedo— considera la actividad criminal como simplemente una expresión extrema de los valores más amplios de ese grupo étnico. Esto facilita, a observadores y oficiales, ver a la organización criminal como un ente foráneo, que importa valores a una cultura común que es muy diferente. El argumento de Tusikov evoca la tesis de Fredric Jameson (2000: 145) en su conocido artículo, donde señala que lo interesante de la mafia tiene poco que ver con la ilegalidad y la violencia con la que se asocia popularmente, sino más bien con las imágenes que ofrece de un negocio familiar unido, frente a la era de las corporaciones sin rostros. Al respecto, también la mafia era “extranjera”, un vestigio de los valores del viejo mundo, cuyo lugar en la sociedad norteamericana era cada vez más restringido.

Silvia Elena Vélez Quero señala a Canadá como el ejemplo clave para el estudio del consumo ilegal de drogas. En “Aproximaciones al consumo de drogas en Canadá. Comunidades, provincias, gobierno federal. ¿Violencia o negligencia?” Vélez traza las formas en que los diferentes niveles de gobierno en Canadá han respondido a la variedad de problemas sociales y médicos asociados con el consumo de estupefacientes. Mientras Canadá típicamente se imagina a sí misma como un jugador inocente en el comercio internacional de narcóticos y drogas ilegales, el artículo demuestra el predominante papel del país como un productor de marihuana de alta potencia, conocida como “BC bud” o “capullo de Columbia Británica”, así como el mayor productor ilegal en América de drogas sintéticas, como las anfetaminas y el éxtasis.

Vélez Quero estudia el Centro del Distrito Este de Vancouver, un distrito marcado por la pobreza, exclusión racista y la interrupción de comunidades y estilos

de vida aborígenes. Por éstas y otras razones, Vancouver ha sido, regularmente, un laboratorio de políticas sociales cuyo énfasis en rehabilitación y seguro médico contrarrestan el tratamiento del problema de drogas por parte del gobierno federal conservador, principalmente como un asunto legal y criminal. Cuando el gobierno federal se ha resistido a actuar, las provincias y las localidades, que constitucionalmente son responsables por los servicios sociales y de salud, han respondido con una variedad de programas innovadores. Éstos incluyen la creación de sitios de inyecciones sin riesgo para usuarios de drogas intravenosas (como Insite, en Vancouver) y el ofrecimiento controlado de marihuana médica para quienes necesitan aliviar dolores o enfermedades. Los “clubes Compasión”, que se han extendido por todo Quebec y otras provincias en la última década, forman parte de un *ethos* más amplio de “reducción de daño” que encuentran eco a nivel federal y nacional, en los que las drogas son vistas a través del prisma de las agencias de cumplimiento de la ley, en términos del tráfico nacional e internacional de sustancias ilegales.

Si las nociones de la organización criminal, definida por lazos étnicos, permiten a las poblaciones dominantes señalar a los criminales como extranjeros, las controversias sobre los derechos de autor operan de manera contraria al amenazar con convertir en criminales a los consumidores comunes y corrientes de la clase media. El artículo de Blayne Haggart, titulado “North American Digital Copyright, Regional Governance and the Persistence of Variation”, al igual que los demás artículos en esta sección, muestra cómo a pesar del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), los tres países de esta región han desarrollado acercamientos muy diferentes de las múltiples formas de criminalidad. En el caso de Haggart, México, Estados Unidos y Canadá presentan ideas muy diferentes de lo que implica el derecho de autoría y el grado que requiere a nivel de políticas nacionales. Uno esperaría que las diferencias en los regímenes de los derechos de autor serían una de las primeras pérdidas del TLCAN. De hecho, argumenta Haggart, el TLCAN garantizó a Canadá y México acceso a los mercados de bienes de Estados Unidos, pero ya no pudo ofrecer dicho acceso como uno de los beneficios otorgados a esos países, a cambio de su aceptación de la ley de derechos de autor de Estados Unidos. Haggart muestra que la armonización se ha vuelto aún más dudosa, porque los retrasos en la aplicación de una nueva ley de derechos de autor en Canadá ha permitido la movilización de la oposición a las nuevas restricciones en el comportamiento del consumidor. Cada retraso en la aprobación de un nuevo acto de derechos de autor permite a los activistas más tiempo para organizarse; y cada ola de protesta de consumidores y artistas retrasa la nueva legislación.

En México, advierte Haggart, el derecho de autor fue originalmente concebido para proteger los derechos morales y patrimoniales de los autores. La noción estadounidense de que los principales beneficiarios de la protección de los derechos de autor deberían ser las industrias del entretenimiento (como Hollywood y otras), fue una noción foránea en la cultura mexicana, antes del cambio neoliberal de los años ochenta. Actualmente, el cumplimiento de los derechos de autor en México se ha concentrado en los programas informáticos *piratas*. Las ansiedades de productores culturales sobre la desmedida e incontrolada transferencia electrónica de música

y de películas (o podríamos decir de productores culturales al descargar música y películas de la Internet) tienen poco sentido en un país donde menos del 10 por ciento de la población tiene acceso a la Internet de banda ancha y donde la piratería de videodiscos digitales y discos compactos es mucho más importante en términos económicos y culturales. Canadá, con su tradición de usar los derechos de autor para proteger y recompensar a sus artistas, ahora se encuentra dividida, por un lado, entre quienes insisten en los derechos de los consumidores para tener acceso sin restricciones a archivos digitales y, por el otro, una comunidad artística que trata de salvaguardar una economía racional y viable para su continua producción de trabajos culturales.

Conclusión

Como todos los artículos en este volumen muestran, el crimen se define y redefine a través de las operaciones intertextuales que Kalifa ha descrito provechosamente. El homicidio es el más excepcional de los crímenes cuando está en el vértice del cine negro clásico o moderno. Y es de los hechos más cotidianos cuando, día tras día, aparece en las portadas de los diarios urbanos; de la misma manera, y en diferentes periodos de la historia norteamericana, actividades como el consumo de drogas, travestismo o la transferencia electrónica de música o películas han despertado pánicos morales y jurídicos acerca de la decadencia de la moralidad y el marchitamiento de la legalidad. En otros puntos, estas mismas actividades han anunciado la aparición de nuevas comunidades sociales o culturales, cuyo efecto de renovación sobre la cultura más amplia alrededor de éstas se pone de manifiesto esporádicamente.

Referencias

JAMESON, FREDRIC

2000 "Reification and Utopia in Mass Culture", en Michael Hardt y Kathi Weeks (eds.), *The Jameson Reader*. Oxford: Basil Blackwell.

KALIFA, DOMINIQUE

1995 *L'encre et le sang. Récits de crime et société à la Belle Époque*. París: Fayard.

LERNER, JESSE

2007 *El impacto de la modernidad: Fotografía criminalística en la ciudad de México*. México: Turner.

I

El crimen narrado

PELIGROSIDAD, DELITO Y JUSTICIA EN EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO

Saydi Núñez Cetina

Introducción

El 2 de septiembre de 1930, Sara Chávez Cisneros dio dos balazos al capitán Jesús Acosta, con quien había cultivado relaciones amorosas desde hacía cuatro años. En su declaración ante el Ministerio Público afirmó que ese día Acosta la visitó en su casa, en vista de que ella le pidiera el dinero que un año antes le había prestado. Al llegar, Acosta le dejó en el tocador una pequeña bolsa con sesenta pesos como abono de los 1,050 pesos del adeudo. En esa ocasión, le dijo que no se quedaría mucho tiempo porque debía salir a cobrar. Sara le reclamó que siempre tenía mucha prisa y que por ello nunca podían hablar, que necesitaba el dinero en su totalidad y ya no quería más excusas; él replicó que no tenía más. Enseguida se generó un altercado entre los dos y se intercambiaron injurias. Ella se acercó al comedor, sacó de un mueble la pistola y desde el umbral de la recámara hizo fuego sobre su amante. El juez sentenció a Sara Chávez por homicidio a la pena de ocho años de segregación. Asimismo, como importe de la reparación del daño, se condenó a pagarle a la viuda del capitán Acosta y a sus hijos la pensión alimenticia por el tiempo que probablemente hubiera vivido la víctima. En la apelación ante el Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, Sara y su defensor alegaron que al cometer el homicidio, ésta “no tenía uso normal de sus facultades mentales porque se encontraba en el segundo día de su menstruación, que padecía un acceso de locura temporal producto de una enfermedad propia de su sexo: histeria”; y ello la llevó a dar muerte a un hombre por quien hubiera dado la vida, pues no fue el dinero su motivación, realmente estaba enamorada de él. No obstante, el Tribunal confirmó la sentencia del juez y Sara fue recluida en la Penitenciaría de la ciudad de México.¹ El 8 de noviembre de 1932, con motivo de la conmemoración de la Revolución mexicana, a Sara Chávez Cisneros le fue otorgado el indulto por el presidente Abelardo L. Rodríguez.²

¿Cómo actuó la justicia revolucionaria frente a un caso como el de Sara Chávez? ¿Fue su castigo distinto a los aplicados antes de la revolución? ¿A qué tipo de instancias legales apeló para disminuir su condena? Una mirada retrospectiva de una

¹ Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal (TSJDF), expediente judicial contra Sara Chávez Cisneros por el delito de homicidio, 1930, 32 fojas.

² Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF), “Cárceles”, expediente vol. 134, partida 171, f. 13.

etapa trascendental en la historia del país, los años treinta, iluminaría la reflexión sobre la criminalidad, la cultura legal y la justicia en el México moderno. Por ello, con el ánimo de contribuir a esa reflexión, el presente artículo intenta dar respuesta a las interrogantes a partir del examen de los códigos penales (CP) (1871, 1929 y 1931), y de algunos casos judiciales sobre homicidio que encontramos en el Fondo del Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal.

Ley, reforma y justicia en los años treinta

Con la promulgación de la Constitución el 5 de febrero de 1917, se inició la etapa de reconfiguración de un Estado capaz de consolidar y reglamentar el proceso de transformación que había experimentado el país al pasar del México porfiriano al revolucionario. La necesidad de organizar el poder del Estado, inspirado en los principios constitucionales, implicó una serie de consideraciones y enfrentar hechos polémicos entre 1920 y 1940 que, sin lugar a dudas, marcaron significativamente la historia de México en el siglo xx. Tras la lucha armada entre 1910 y 1920, la labor más importante para los gobiernos posrevolucionarios fue precisamente recoger los restos diseminados a lo largo y ancho de la nación, para organizar con éstos un poder central fuerte y, con su ayuda, empezar una rápida modernización del país (Garcíaadiego, 2006: 225-226).

En este sentido, la construcción de un sistema de dominación que consolidara el triunfo del grupo revolucionario y evitara repetir las crisis del pasado fue la tarea más urgente después de 1917. México, en tanto que comunidad, buscaba una vez más el camino de una reafirmación nacional, después de un periodo que a la mayoría de sus partícipes debió parecer demasiado violento, caótico y, sobre todo, largo (Matute, 2005: 193). La trayectoria de ese camino y el proceso de institucionalización del Estado revolucionario implicaron, entre otros aspectos, plantear una nueva dinámica acerca de la economía, la política y la sociedad para incorporar los principios sintetizados en la Constitución. Así, la reforma agraria y la laboral, la creación de organizaciones populares, el énfasis en la educación y otros elementos contribuyeron a dar un contenido real a las consignas oficialistas, que proclamaban como objetivo la construcción de una democracia de trabajadores (Meyer *et al.*, 2004: 79).

Pero el programa gubernamental revolucionario no culminaba allí, era necesario modificar las leyes, que bajo los principios de la Carta Magna se convertirían en el instrumento para afianzar el poder, el derecho y la justicia. Por ello, el Estado también se abocó a sustituir el CP vigente —creado en 1871—, que por los cambios políticos y sociales ya no respondía a las necesidades del país. A pesar de que una comisión revisora se había encargado de diseñar un proyecto de reforma entre 1903 y 1912, por la inestabilidad política y la necesidad de ajustar las reformas a las nuevas condiciones, la codificación penal sólo fue posible entre 1929 y 1931, cuando el proceso de institucionalización estaba en proceso de consolidación (Speckman, 2006: 1415).

Desde este ángulo, los cambios en la legislación penal sintetizados fundamentalmente en los códigos penales de 1929 y 1931 para el Distrito Federal y territorios

federales sobre delitos del fuero común y para toda la república en materia de fuero federal, conllevaron una serie de transformaciones en las competencias y funciones del sistema de impartición de justicia. En el seno de la reforma se hallaba la intención de simplificar los procedimientos penales, la eficaz reparación de daños, la individualización de las penas, una menor dependencia de normas éticas abstractas, “casuismo” y un mayor grado de decisión de los jueces en nombre de la “protección social” (Buffington, 2001: 184).

El homicidio en la legislación penal mexicana

Ejemplo de esos cambios fue el tratamiento en el delito de homicidio que en el CP de 1871 se había castigado con una pena promedio de doce años de prisión y en la codificación de 1929 se aplicaba entre ocho y quince años de segregación.³ Una de las mayores modificaciones en la nueva legislación fue la supresión de la pena de muerte, pues, a diferencia del código de 1871, en el que los varones acusados de homicidio calificado se hacían merecedores a la pena capital, en el CP de 1929, quien cometiera un homicidio con premeditación, alevosía y ventaja se le condenaba a un máximo de veinte años de relegación.⁴ Tal supresión suscitó un debate en el que se emitieron opiniones encontradas. Por un lado, especialistas que favorecían la medida señalando que obedecía a las tendencias más modernas del derecho, beneficiaba el respeto a la vida humana y formaba parte del proceso “de transformación del pueblo mexicano; y por el otro, quienes se oponían con el argumento de que para ciertos criminales sólo la pena de muerte podía constituir un castigo ejemplar” (Ceniceros *et al.*, 1943: 9-10).

La comisión técnica nombrada para redactar el nuevo instrumento de 1929 fue dirigida por José Almaraz y proponía la preservación de dicha pena para los criminales natos o incorregibles, quienes debían ser eliminados de la sociedad, a diferencia de los delincuentes ocasionales, que sí tenían posibilidad de regenerarse. Almaraz, inspirado en la escuela positivista, pretendía incorporar los principios de dicha corriente como instrumento para la “defensa social”; sin embargo, por solicitud del presidente Emilio Portes Gil, la legislación de 1929 conservó el espíritu liberal del CP de Martínez de Castro, bajo los preceptos de igualdad ante la ley prevista en la Constitución de 1917. Por ello, prevalecieron las opiniones favorables, pues el propio Portes Gil consideró que en numerosas ocasiones se había aplicado la pena

³ La segregación consistía en la privación de la libertad por más de un año, sin exceder de veinte y en dos periodos: el primero consistía en incomunicación parcial diurna e incomunicación nocturna en por lo menos un octavo de la condena y por la buena conducta que mostrara el reo de acuerdo con el reglamento del penal. En el segundo, el reo no estaba incomunicado, pero permanecía recluso hasta que se cumpliera la condena; en ambos periodos el trabajo era obligatorio (CP, 1929, art. 105-113).

⁴ La relegación se llevaba a cabo en colonias penales que se establecían en islas o en lugares de difícil comunicación con el resto del país y nunca sería inferior a un año. También era obligatorio el trabajo bajo custodia inmediata. En las colonias penales, se permitía que continuaran residiendo los reos con sus familiares y con otras personas en los términos que estableciera la ley (CP, 1929, arts. 114-119).

capital con el propósito de “reprimir la comisión de nuevos delitos y los resultados habían sido contraproducentes [...]; parece [...] que el ejemplo del ajusticiado ha servido para engrandecerlo a los ojos de los demás” (Ceniceros *et al.*, 1943: 12-14).

El nuevo CP entró en vigor el 15 de diciembre de 1929. Sara Chávez Cisneros fue juzgada bajo esta legislación y en su favor existían atenuantes que le permitieron reducir la pena, pues el juez consideraría, entre otros aspectos, el sexo, la edad, educación y posición social de los acusados. Era la viuda de un general que combatió en la revolución, tenía 34 años de edad, con instrucción; pertenecía a la clase media y tenía hábitos de moralidad personal, familiar y social reconocidos. Por las circunstancias del delito, Chávez Cisneros hubiera sido sentenciada a la máxima pena bajo el CP de Martínez de Castro (1871), pues tanto a las mujeres como a las personas mayores de setenta años se les aplicaba una sentencia de veinte años por homicidio calificado. No obstante, la Corte consideró que la confesión circunstanciada y su franco arrepentimiento eran importantes para atenuar su castigo.



La Prensa, 27 de octubre de 1930, p. 1. Foto de reconstrucción de hechos. Homicidio perpetrado por Sara Chávez Cisneros.

La prerrogativa de los jueces de considerar el máximo y mínimo para adjudicar la sanción parecía clara en el CP de 1929, pues no sólo reflejaba la influencia positivista orientada más hacia el delincuente que al delito, sino que pretendía individualizar la pena basada en el nivel de amenaza que presentara un criminal. Los redactores del código estaban convencidos de que el crimen no surgía a partir de la voluntad individual, sino de las características orgánicas y sociales, es decir, del temperamento y personalidad de los delincuentes que podían ser modificados por la herencia y el ambiente (Speckman, 2006: 1420-1421). A pesar de que los exámenes psiquiátricos demostraron que Sara Chávez Cisneros sufría de hipermotividad, una especie de extrema sensibilidad durante su ciclo menstrual, locura ocasional, esto no la eximió de responsabilidad y, por tanto, de su estado peligroso. Había cometido un acto sancionado por el CP para la defensa social y, por tanto, era penalmente responsable del homicidio. Según la legislación, la noción de “estado peligroso”, a partir de la teoría de la defensa social, permitía someter a los delincuentes a un tratamiento especial de redención. Por ello, el juez estimó que los ocho años de relegación ayudarían a que Chávez Cisneros dominara la pasión que la indujo a delinquir, con hábitos de orden, moralidad y trabajo que podría adquirir en prisión.

Pero otra parte de su sanción era la reparación del daño, en otras palabras, la obligación del responsable de hacer la restauración e indemnización correspondiente (CP, 1929, art. 291.). En el CP se incorporó una sofisticada clasificación de indemnizaciones y procedimientos para la obtención de la reparación del daño y, como en el caso de Chávez Cisneros el juez consideró que había perjudicado a la familia de la víctima, se acudió a dicha taxonomía para asignar la pensión alimenticia por el tiempo que, según los peritos demógrafos, pudo vivir Acosta. La gravedad de ello radicó en que la pensión estimada superaba las capacidades económicas de Sara y más aún estando en la cárcel. Para su fortuna, en 1932, gracias al decreto de indulto que favoreció a casi ochocientos reos del país, fue puesta en libertad; pero el pago de tal indemnización no lo pudo evitar, pues el CP era muy claro en estos casos. A pesar de ello, la gracia del perdón otorgado por el presidente de la república en los festejos de la revolución seguramente significó para ella que se le había hecho justicia.⁵

No ocurrió lo mismo en el caso de Hesiquio Álvarez Celedón, quien después de haber mantenido relaciones ilícitas con Ester Navarro durante año y medio, y sintiéndose engañado por una mujer casada, decidió asesinarla. El 30 de diciembre de 1932, la Segunda Corte Penal lo sentenció a diez años de segregación, y aunque éste apeló ante el Tribunal, la pena le fue disminuida sólo en 18 meses. ¿Por qué? Las circunstancias y los agravantes del delito señalados en el CP y considerados por el juez se describen enseguida, tal como ocurrieron los hechos. Hesiquio, originario de Uruapan, Michoacán, a sus veinte años se había enamorado de Ester, quien tenía cuarenta y le había asegurado ser viuda; pero pronto el joven advirtió que no era así, y cegado por los celos sintió que ella lo abandonaría. Decepcionado, se entregó de lleno a la bebida. El día de la tragedia, como de costumbre, Ester había ido a buscarlo al escritorio de Santo Domingo, donde Hesiquio trabajaba como mecanógrafo, pero esta vez para dar por terminada su relación, ya que el esposo de Ester se había enterado de sus andanzas y además ella había dejado de querer a su amante. Ester regresaría temprano a su casa, mientras Hesiquio ahogaba el dolor en una botella de licor. Esa noche, lleno de ira y excitado por el alcohol, se dirigió a su escritorio y tomó la pistola calibre 22 de cilindro con cachas blancas que José Mendoza le había empeñado días antes. Iracundo, se fue a casa de la señora Navarro y tocó la puerta. Ester salió y, al divisar el árbol que estaba cerca de la entrada, vio deslizarse a Hesiquio con el arma. Al verla, éste le descargó cuatro balazos y luego lanzó con fuerza la pistola hacia la cabeza de la víctima, ocasionándole una herida más. Ester fue llevada al Hospital Juárez y días después, tras rendir declaración en la Séptima Delegación, falleció.⁶

El delito de Álvarez Celedón fue cometido durante la vigencia del CP de Almaraz (1929) y, según el juez, se trataba de un homicidio intencional, aunque se

⁵ Decreto de indulto de septiembre de 1932. "Los reos en cuyo proceso hubiere transcurrido el término que fija la fracción VIII del artículo 20 constitucional, sin que hasta el 15 de septiembre de 1932 hubieran sido fallados y que de haberlo sido podrían disfrutar de los beneficios de esta ley, tan luego como queden a disposición del Ejecutivo podrán gozar de las prerrogativas de la misma".

⁶ Archivo General de la Nación (AGN), TSJDF, vol. 2493, exp. 490222, ff. 3-6.

demonstró que no había ocurrido con premeditación ni alevosía o ventaja. La pena asignada en la legislación era de ocho a trece años de segregación; pero si lo hubiera cometido por motivos depravados, con brutal ferocidad, dando tormento a la víctima u obrando con ensañamiento o crueldad, se imponía una pena de quince a veinte años de relegación (CP, 1929, arts. 985-991).



La Prensa, 14 de agosto de 1931, pp. 1, 11.
Los abogados y el padre de Hesiquio Álvarez.

La calificación del delito dependía de las circunstancias atenuantes y agravantes que, de acuerdo con la clasificación definida en el CP de 1929, se dividían en cuatro clases, según la mayor o menor influencia que tenían en la temibilidad del delincuente. El valor de cada una de estas circunstancias era de una unidad para las de primera clase; dos unidades para la segunda; tres para la tercera y cuatro para la cuarta clase. Por ejemplo, en el homicidio calificado, las agravantes de cuarta clase contemplaban: *a*) cometer el delito por retribución dada o prometida y por mandato de otro; *b*) ejecutarlo por medio de incendio, explosión, inundación o veneno; *c*) por circunstancias que añadieran ignominia, crueldad o rencor demostrados por la conducta reprochable hacia el ofendido, hacia sus parientes o hacia las personas presentes; y *d*) cometerlo auxiliado de otras personas con armas o sin éstas (CP, 1929, arts. 963 y ss.).

La pena para el homicidio intencional de Hesiquio Álvarez Celedón aumentó por el agravante de primera clase, pues ejecutó el hecho contra una persona, faltando a la consideración debida por su edad o por su sexo. En este caso, atentó contra una mujer. No obstante, a su favor existían atenuantes de segunda y cuarta clase. Álvarez se había presentado espontáneamente ante la autoridad y confesó el acto, cometió el delito movido por el engaño de Ester, y acreditó buena conducta anterior; en otras palabras, era un delincuente ocasional. En aquellos casos no previstos por la ley, la decisión quedaba al arbitrio del juez, quien debía tomar en consideración, entre otros aspectos, la dimensión del daño, la posibilidad de preverlo o evitarlo; si el delito se pudo evitar con reflexión y conocimientos especializados;

el sexo, la edad, educación y posición social de los acusados, su reincidencia y si tuvieron tiempo para obrar con la reflexión y cuidados necesarios.

El CP de Almaraz (1929) también precisaba aspectos como la participación delictuosa: autores cómplices y encubridores (CP, 1929, art. 36); los grados del delito intencional; delito consumado y tentativa o connato (CP, 1929, art. 20). En este sentido, se incrementaron las facultades de los jueces al permitirles tomar en cuenta condiciones de los delinquentes no consideradas en el texto de este instrumento jurídico y, en consecuencia, aumentar las penas o ajustarlas de acuerdo con las particularidades del infractor. Así, los atenuantes y agravantes de cuatro clases ayudaron en parte a subsanar esto.

A diferencia de la legislación de 1871, en la cual la sentencia era emitida por el Jurado Popular, tras la revolución se le concedió mayor espacio a los jueces sobre las circunstancias del delincuente, permitiéndoles contemplar penas máximas y mínimas. En el CP de 1929, los jueces atendieron los atenuantes y agravantes con la oportunidad de considerar circunstancias no contempladas en el CP (Speckman, 2006: 1422-1424). En efecto, la desaparición del Jurado Popular para delitos comunes fue otra de las innovaciones de la reforma. La comisión redactora del nuevo CP, también discutió la pertinencia o no de mantener esta institución, pues en el último año habían causado controversia las absoluciones concedidas a homicidas confesos. Para algunos especialistas, el jurado era necesario porque expresaba la sensibilidad del pueblo; en cambio, otros consideraban que las penas solicitadas para ciertos delitos resultaban excesivas. Finalmente, se optó por acudir al “arbitrio judicial” con jueces profesionalizados (Speckman, 2009).

Esto significó que, en el ramo criminal y para los delitos más penados, una justicia profesional colegiada (integrada por tres jueces) sustituyó a una justicia mixta (ciudadana y profesional, pues los jurados los integraban un juez profesional y nueve ciudadanos). Se terminó así con la división entre jueces de hecho (legos, ciudadanos) y jueces de derecho (profesionales), ya que los de las cortes, formados como abogados y pagados por el Estado, fungían como jueces de hecho (estaban encargados de apreciar la existencia del hecho y el lugar, tiempo y circunstancia en que se cometía, por tanto, les tocaba apreciar las pruebas ofrecidas) y los de derecho eran los responsables de determinar la disposición legal aplicable al hecho juzgado (Speckman, 2009: 6).

Sin embargo, en algunos casos, este “arbitrio judicial” más que aclarar generó una serie de confusiones y ambigüedades, que en el asunto de Álvarez Celedón terminó por constatar la complejidad y el carácter transicional que tendría el CP de 1929. El 23 de febrero de 1933, cuando ya había entrado en vigor el CP de 1931, que estuvo vigente hasta el 2002, el padre de Hesiquio, como su abogado defensor, solicitó la apelación de la sentencia ante el TSJDF. En su alegato expresaba como agravio que el juez no había contemplado las circunstancias atenuantes de embriaguez del procesado ni tampoco el hecho de que era la primera vez que delinquía. Lo que no había advertido es que el CP de 1929 no consideraba como atenuante el delinquir por vez primera y, por consiguiente, la Corte no podía tener en cuenta esta circunstancia.

Por otra parte, la embriaguez no era un atenuante, sino un excluyente de responsabilidad penal, y solamente se admitía cuando la ingestión de sustancias enerzantes o tóxicas hubiera sido de manera accidental e involuntaria (CP, 1929, art. 45). En el caso de su hijo, se había demostrado que estuvo embriagándose con sus amigos toda la tarde y que, además, lo hizo de manera consciente y voluntaria.

El delito de Álvarez Celedón ocurrió durante la vigencia del CP expedido en septiembre de 1929 y como tal fue juzgado con ese instrumento. Pero al resolver la apelación, el TSJDF se ciñó al nuevo código de procedimientos penales, que entró en vigor en 1931. En sentido estricto, el CP que debía aplicarse era el de Almaraz (1929), sin embargo, la sala contempló las circunstancias del nuevo y éstas favorecieron en parte el caso de Hesiquio, pues su pena fue disminuida a ocho años y seis meses de prisión. A diferencia de Sara Chávez Cisneros, él no fue indultado, pero fue absuelto de la reparación del daño, debido a que la familia no interpuso la demanda respectiva.

Hacia una nueva legislación, el CP de 1931

Si bien el CP de 1929 había contribuido a transformar los procedimientos para la aplicación de la ley y la justicia, parece claro que por su orientación positivista presentó muchas contradicciones y dificultades para el ejercicio de las garantías constitucionales y de una justicia expedita (Garrido, 1940). La comisión redactora, esta vez nombrada por el presidente Pascual Ortiz Rubio y dirigida por el penalista José Ángel Ceniceros, presentó una propuesta para superar los obstáculos del código de Almaraz. El 14 de agosto de 1931, el nuevo CP entró en vigor, y en la exposición de motivos los redactores enfatizaban en la posición ecléctica y pragmática que debía asumir la nueva codificación con el fin de eliminar los problemas clásicos de la metafísica, es decir, el origen de la vida, fundamento de la existencia, libre albedrío, etc., y ocuparse mejor de los instrumentos, métodos y acciones.

Para estos juristas era necesario procurar la economía del pensamiento, la investigación de los problemas particulares y preferir las teorías precisas y claras a los enigmas insolubles, que se orientaban hacia todo lo que pretende aumentar el poder humano de acción sobre el mundo. “Se trataba de escapar del dogmatismo unilateral o del sectarismo estrecho de una escuela o de un sistema”.⁷

De acuerdo con Luis Garrido, tanto las críticas certeras sobre el CP de 1929 como las infundadas inclinaron al gobierno a sustituirlo por otro de orientación

⁷ El debate giró en torno al predominio de los postulados de una u otra escuela en la concepción del delito y los delincuentes; en otras palabras, en la nueva legislación no debían primar los principios de la escuela positivista de derecho, basados en la idea de que la tendencia a la criminalidad surgía de anomalías orgánicas, que a mayor malformación corresponde mayor predisposición al crimen y mayor peligrosidad; por tanto, era necesaria mayor defensa de la sociedad y una actitud más drástica por parte de sus jueces. O las ideas de la escuela liberal de derecho, la cual defendía el libre albedrío, postulando que todos los hombres tenían la misma posibilidad de elegir su camino u optar entre el bien y el mal. El delincuente era visto como el individuo que, de forma libre, consciente y voluntaria, elegía el

más moderna, principalmente respecto del procedimiento aritmético de las penas y de sus grados, pues “era necesario derribar de nuestra ley la mecánica mensuradora que, como dice Jiménez de Asúa, transforma al juez en un autómeta y por ese motivo no era posible volver al Código de 1871” (Garrido, 1933: 258).

Desde este ángulo, delitos como el homicidio calificado fue sancionado con prisión de veinte a cuarenta años. Al homicidio simple intencional, se le imponía de ocho a veinte años de prisión; pero si el delito se cometía en riña, se aplicaba de cuatro a doce años de cárcel, y si era un homicidio ocasionado en un duelo, correspondía una sanción de dos a ocho años. Para fijar la pena de un homicidio en riña, se debía tomar en cuenta el carácter de provocador o provocado, así como la mayor o menor importancia de la provocación. Si en la comisión del delito se comprobaba la participación de tres o más personas, todos debían ser juzgados por homicidio simple. Si la víctima recibía una o varias lesiones mortales, pero no se comprobaba quién o quiénes las infirieron, a todos se les aplicaría una sanción de tres a nueve años de prisión.

Así, en diciembre de 1934, cuando el juez mixto de Primera Instancia de Coyoacán emitió sentencia en contra de Juan Cárdenas María por el homicidio de Pedro Nava, estimó que, de acuerdo con las circunstancias del hecho, la sentencia sería de cuatro años de prisión, porque Juan había cometido un homicidio en riña, siendo éste el provocado. Además, tuvo en cuenta las circunstancias exteriores de ejecución y las peculiaridades del delincuente.

Dicho de otro modo, el juez consideró que no había tenido ingresos anteriores a la cárcel, era analfabeta, tenía veinte años de edad, era de humilde condición social y como él mismo advirtió, era originario de San Miguel Acambay, Estado de México, y se expresaba difícilmente en español, porque su lengua materna era el otomí. Lo que no estaba claro era el móvil del crimen y por ello, en la apelación que solicitó el defensor de Cárdenas ante el TSJDF, se lograron esclarecer los hechos que confirmaron la sentencia.

Lo que no estaba claro era el móvil del crimen y, por ello, en la apelación que solicitó el defensor de Cárdenas ante el TSJDF el 30 de julio de 1935, se lograron esclarecer los hechos que confirmaron la sentencia. Serían las tres de la tarde del 4 de noviembre de 1933, cuando Juan Cárdenas terminó de vender la leche en el pueblo de Topilejo y se dirigió a la cantina de don Cleto Martínez para comprar unos cigarrillos. Al salir del establecimiento, vio que se acercaban tres hombres en estado de ebriedad, de los cuales reconoció a uno de ellos. Se trataba de Andrés Reza, quien, en compañía de su primo Pedro Nava y Encarnación Villarreal, buscaba pleito. Pedro Nava, en actitud desafiante, pidió a Cárdenas le invitara un litro de pulque, según éste, estaba seguro que traía dinero; pero Juan se negó y le dijo que

camino del crimen y, al cometerlo, rompía el acuerdo originario, “el pacto social”, cometiendo una falta contra la comunidad en general, la cual tenía derecho a castigar al transgresor; debían ser juzgados con igualdad jurídica, sin distinción de clase ni de raza y, por tanto, se debía dar origen a un sistema de justicia basado en el delito cometido y no en las características fisiológicas de los delinquentes (“Exposición de motivos”, CP, 1931).

no estaba acostumbrado a robar al prójimo. Nava se molestó aún más y cuando Juan intentó subir a su caballo, Nava lanzó un golpe con la mano para tratar de derribarlo. Cárdenas se defendió, pero como era más fuerte su rival, no tuvo más remedio que sacar su pistola y dispararle. Pedro Nava se logró incorporar y dio algunos pasos para caer muerto dos metros más adelante. Mientras tanto, Juan Cárdenas, sin saber que había asesinado a su oponente, se fue en su caballo para ser aprehendido más adelante por el subdelegado de Topilejo.⁸

A la declaración ante el juez, Juan llegó brutalmente golpeado por los familiares del occiso, pero no se atrevió a denunciar el hecho, por temor a sus amenazas. Ante las evidencias, el juzgado consideró que se trataba de una fuerte riña entre los involucrados, pero más tarde se comprobó con el dictamen pericial que la contienda no le pudo haber ocasionado tales lesiones al acusado. Los hechos no fueron claros hasta que se hicieron los careos necesarios y se descubrió que, antes de llegar al juzgado, los hermanos de Nava tomaron la justicia por su propia cuenta.

Por otra parte, en la sanción impuesta a Juan Cárdenas María de cuatro años de retención hasta más de la mitad de su duración, se le otorgó el derecho a la libertad preparatoria; es decir, en menos de dos años, por su buen comportamiento y su capacidad para controlar la pasión que lo llevó a delinquir, quedaría libre.

Sin duda, el CP de 1931 concedió un mayor margen de decisión a los jueces sin atender a valores preestablecidos; en vez de ello, se les permitió elegir entre los límites establecidos por la ley para la aplicación de las penas, teniendo en cuenta: 1) la naturaleza de la acción u omisión de los medios empleados para ejecutarla y la extensión del daño o peligro; 2) la edad, educación, ilustración, costumbres y conducta precedente, los motivos que lo llevaron a delinquir y sus condiciones económicas; 3) la situación especial en que se encontraba en el momento de la comisión del delito, antecedentes y condiciones personales que pudieran comprobarse, así como sus vínculos de parentesco, de amistad u otras relaciones sociales, la calidad de las personas ofendidas y las circunstancias de tiempo, lugar y ocasión que demostraran su grado de temibilidad. Los jueces también podían declarar a los reos sujetos a la vigilancia de la policía y prohibirles ir a determinado lugar, por ejemplo, trasladarse a otro municipio, distrito o estado y, más aún, residir en éste.

En el caso de Juan Cárdenas, parecía que la decisión de los magistrados de la Sexta Sala del TSJDF, licenciados Norberto L. de la Rosa, Platón Herrera Ostos y Luis G. Corona, le favoreció. No sólo por las buenas recomendaciones de sus conocidos, sino quizá porque, además, representaba a aquel grupo social al que la revolución le había hecho justicia.

A diferencia de José Gan Tang, ciudadano chino que en 1936 asesinó con premeditación, alevosía y ventaja a su patrón Juan Chic Chang, a quien la Quinta Corte Penal sentenció con todas las agravantes del caso a la pena de quince años de prisión. En efecto, cansado de la persecución que le hacía su antiguo jefe Chic Chang, dueño del café "Juan Chic", ubicado en el número 89 de la calle República de Argentina, José decidió comprar una pistola marca Thump para acabar con

⁸ AGN, TSJDF, vol. 2665, exp. 551351, f. 23.

la vida de quien lo había maltratado y generaba intrigas que le impedían emplearse en otros establecimientos de la zona. Carlos Díaz de León, uno de los testigos que estuvo en el lugar del incidente, declaró ante el Ministerio Público que el 24 de noviembre de 1936 se encontraba en el interior del citado café, cuando vio que el acusado se acercó al propietario Juan Chic Chang, le hizo varios disparos por la espalda y a quemarropa en el preciso momento en que éste servía el café con la mano derecha. En la indagatoria, Gan Tang señaló que hacía como seis años conocía a la víctima y que trabajó con él cinco años atrás, hasta que tuvieron un disgusto por el maltrato que Chic le daba. Desde entonces, el dueño del café se dedicó a propagar chismes que deterioraron la imagen del acusado ante su comunidad. Un año atrás compró la pistola y tres días antes decidió cumplir su objetivo.⁹

Para emitir el veredicto, el juez encontró que José llevaba diez años residiendo en el país legalmente. Había llegado de Cantón, China, en la época en que, tras la revolución, la migración de asiáticos a México decreció y después de que el Congreso emitió un decreto estipulando que las tiendas chinas debían contratar un empleado oriental por cada nueve trabajadores mexicanos (Gómez Izquierdo, 1991: 76-85). Con 36 años de edad, era budista, soltero y comerciante, y vivía en la calle de José María Vértiz. Al calificar el delito, el juzgado señaló que sin duda se trataba de un homicidio calificado, pero que por “los atenuantes de responsabilidad como la confesión del reo, su incultura y falta de educación, su buena conducta anterior y particularmente su mentalidad oriental, en la que el concepto del bien y del mal tiene raíces y manifestaciones inexplicables en nuestro medio, se le debía aplicar una pena de 15 años de prisión”.¹⁰

Aun que los redactores del CP de 1931 no hablaron de determinismo, enfatizaron en modificar la premisa: “no hay hombres, sino criminales”, por la de “no hay criminales, sino hombres”. Basados en los postulados de la escuela clásica, consideraban que el criminal era un individuo absolutamente igual a aquel que no había delinquido, pues el delito, por antisocial y negativo que fuera, terminaba siendo un producto humano (CP, 1931, art. 7). No obstante, estas premisas no se reflejaron en el caso de José Gan Tang, pues cuando su defensor apeló la sentencia por considerar que la pena era exagerada y pidió se redujera al mínimo, en vista de la sinceridad de la confesión, así como estimar que obró impulsado por las ofensas de la víctima, el TSJDF invocó el arbitrio judicial, aduciendo que:

El agravio del defensor no podía ser admitido ya que la ley concedía al juzgador la facultad de señalar la pena dentro del *máximu* y *mínimu* fijado en la misma. Por lo demás, se habían contemplado todas las circunstancias que concurrieron en el proceso y, por lo tanto, era la pena que justamente correspondía.

Tang fue absuelto del pago de la reparación del daño, en vista de que no fue determinado el monto del perjuicio que ocasionó. En este sentido, a diferencia del

⁹ TSJDF, “Proceso contra José Gan Tang por el delito de homicidio calificado”, 23 de abril de 1936, 62 fojas.

¹⁰ AGN, TSJDF, v. 5142, exp. 413/1936, f. 39.

CP de 1871 sobre la responsabilidad civil, los redactores del de 1931 señalaron que la reparación del daño no solamente protegía también a la víctima del delito —lo que la hizo humana y moderna en este renglón— simplificando el procedimiento, sino que hacía más efectiva la multa y, por ende, garantizaba la compensación del daño, formando entre la civil y la penal una sanción pecuniaria (CP, 1931, art. 29).

Con todo, en el CP quedó inscrito que el delito estaba determinado por factores biológicos, psicológicos y sociales que se encontraban más allá de la voluntad humana (Ceniceros, 1940: 201). Que el delito era un hecho contingente, resultante de fuerzas sociales y la pena era un mal necesario, justificada por la intimidación, la ejemplaridad, la expiación, pero fundamentalmente por la conservación del orden social.

Reflexiones finales

Tras la Revolución mexicana, la ley y la justicia cobraron significado por la necesidad de controlar el delito, definir las sanciones o los procedimientos hacia una justicia expedita; pero también porque fue una forma de organizar, reconstruir y mantener el poder en el proceso de institucionalización del Estado. Por ello, la legislación penal de los años veinte y treinta introdujo una serie de cambios importantes que incidieron en la práctica de la justicia y en la construcción de la nación revolucionaria; no obstante, fue claro que en la codificación prevaleció, en esencia, la estructura y el espíritu liberal del CP de 1871.

Por otra parte, del examen anterior se desprende que, más allá de las modificaciones en la justicia penal, en el sentido de aumento de penas, tipologías, supresión de la pena capital y desaparición del Jurado Popular, un aspecto que se destaca de manera significativa es la ampliación del arbitrio judicial o mayor capacidad de decisión de los jueces sobre las penas. Con lo cual se sugeriría que un mayor grado de arbitrio permitía un sistema penal más sensible y, por ello, capaz de apuntalar la legitimidad del Estado posrevolucionario.

Como en el caso del homicida Juan Cárdenas María o el de Sara Chávez Cisneros, la justicia discrecional “paternalista” se expresaba como solución ideal a los complejos y contradictorios problemas de legitimación generados por una sociedad heterogénea. En la práctica, tal como señala Robert Buffington, el aumento del arbitrio formalizó la modalidad paternalista de las relaciones Estado-ciudadanos, la cual maduraría con la consolidación del gobierno de Lázaro Cárdenas y su Estado “paternalista” a fines de los años treinta.

Desde ese ángulo, otro aspecto que acompaña tal aseveración fue la consideración, por parte de las comisiones, de suprimir la pena de muerte, con lo cual se redujo la capacidad “legal” de represión y castigo por parte del Estado. Los redactores estaban seguros que la readaptación social del delincuente se lograría introduciendo diversos recursos que (en cantidad y calidad) pudieran emplearse para restaurar la personalidad del delincuente. Con un sistema penitenciario óptimo y una buena educación, la pena de muerte era innecesaria.

Finalmente, conviene señalar que a través de las voces de los actores de estos procesos, es decir, jueces, defensores y acusados, podemos percibir, en menor o mayor medida, la influencia que la revolución tuvo en la conciencia, en la cultura y la manera en que se asentó en el imaginario colectivo cuando los acusados apelaron al indulto, como en el caso de Chávez; o cuando el juez consideró las peculiaridades de Cárdenas o de Álvarez, y asimismo cuando la corte señaló que, por sus condiciones, la pena era adecuada para el chino José Gan Tang. Con todo, recurrieron a un lenguaje común para buscar, de una u otra manera, la legitimidad de la revolución, cuya promesa era la de una justicia social para todos los ciudadanos.

Referencias

BUFFINGTON, ROBERT

2001 *Criminales y ciudadanos en el México moderno*. México: Siglo XXI.

CENICEROS, JOSÉ ÁNGEL

1929 *Código penal para el Distrito Federal y territorios federales*. México: Talleres Gráficos de la Nación.

1929 *Código de organización, de competencia y de procedimientos en materia penal, para el Distrito Federal y territorios*. México: Talleres Gráficos de la Nación.

1931 *Código penal para el Distrito Federal y territorios federales*. México: Talleres Gráficos de la Nación.

1940 “La escuela positivista y su influencia en la legislación penal mexicana”, *Revista Criminalia* 4, no. 4.

CENICEROS JOSÉ ÁNGEL *et al.*

1943 *Evolución del derecho mexicano (1912-1942)*. México: Jus.

GARCIADIEGO, JAVIER

2006 “La revolución”, en *Nueva historia mínima de México*, reimp. México: El Colegio de México.

GARRIDO, LUIS

1940 “La doctrina mexicana de nuestro derecho penal”, *Revista Criminalia* 7, no. 4.

1933 “La política y la filosofía en el Código penal de 1931”, *Revista Criminalia* 1, nos. 1-12 (septiembre-agosto).

GÓMEZ IZQUIERDO, JORGE

1991 *El movimiento antichino en México (1871-1934). Problemas del racismo y del nacionalismo durante la Revolución mexicana*. México: INAH.

MATUTE, ÁLVARO

2005 *Historia de la Revolución mexicana. 1917-1924. Las dificultades del nuevo Estado*. México: El Colegio de México.

MEYER, LORENZO *et al.*

2004 *Historia de la Revolución mexicana 1928-1934. Los inicios de la institucionalización*. México: El Colegio de México.

SPECKMAN, ELISA

2006 “Los jueces, el honor y la muerte. Un análisis de la justicia (ciudad de México, 1871-1931)”, *Historia Mexicana* 55, no. 4.

2009 “Las cortes penales: razones y diseño institucional (Distrito Federal, 1929)”. México: ponencia presentada en el LIII Congreso Internacional de Americanistas (ICA), julio.

EL QUE RÍE AL ÚLTIMO, RÍE MEJOR: “MUJERCITOS” EN LA NOTA ROJA DURANTE LOS AÑOS SETENTA EN MÉXICO

*Susana Vargas Cervantes**

El 17 de noviembre de 1901 ocurrió en la ciudad de México un evento que, de acuerdo con Monsiváis (2002), ha definido la historia gay en este país: la redada del baile de los 41. A las tres de la mañana, la policía realizó una redada a una residencia privada, ubicada en el centro de la ciudad, donde un grupo de 41 personas —se presume que homosexuales— se encontraba reunida. Entre los asistentes había 22 vestidos de hombres y 19 travestidas (Monsiváis, 2002). El delito de los detenidos, oficialmente, fue faltas a la moral y las buenas costumbres; los vecinos, molestos por el escándalo de la fiesta, llamaron a la policía, que arrestó a los concurrentes. Sin embargo, el reporte periodístico se centró en describir las vestimentas de los asistentes: “pelucas con rizos, caderas y pechos postizos, aretes, choclos bordados, maquillajes de blanco o de colores estridentes, zapatos bajos con medias bordadas, abanicos, trajes de seda cortos, ajustados al cuerpo con corsé”, entre otros elementos femeninos (Monsiváis, 2002). Lo que más llamó la atención a la prensa fueron los atuendos de los asistentes, cuyos detalles significativos eran mayormente femeninos, haciendo de su vestimenta y de su transgresión de género el delito. Los noticias inicialmente reportaron que había 42 participantes; después, la cifra cambió a 41, siendo el que se fugó “el yerno de la nación”, don Ignacio de la Torre, marido de la hija de Porfirio Díaz, el dictador de México en ese tiempo (Monsiváis, 2002). El resto de los asistentes también pertenecían a la clase alta del país; sus nombres e identidades hasta la fecha se desconocen.

La redada de los 41 es de suma importancia en la historia de México. Para contextualizar políticamente este hecho, es necesario señalar que, durante el porfiriato (1876-1911), sólo se sabe acerca de la burguesía y aristocracia: “fiestas ‘exclusivas’, travestismo que evita la molestia de pensar en la identidad, rifa de jóvenes agraciados y, para los ‘desenmascarados’ por el escándalo, la condición de ‘sepultados en vida’” (Monsiváis, 2002). La época porfiriana representó para México modernidad, bajo el lema de “orden y progreso”, además de las innovaciones en comunicaciones y transportes, este término se traducía en el gusto por lo extranjero, la cultura europea, especialmente la francesa. Por ejemplo, la homosexualidad no estaba prohi-

* Gracias al Social Sciences and Humanities Research Council of Canada, por el financiamiento para esta investigación y a Graciela Martínez-Zalce, por su apoyo constante. Las fotos que ilustran este artículo pertenecen a la colección privada de Will Straw a menos que se especifique lo contrario.

bida en México, porque tampoco lo estaba en Francia; el porfiriato adoptó el código napoleónico, en el que la sodomía estaba ausente (Monsiváis, 2002). Así, para la burguesía, que gozaba de poder cultural y adquisitivo, ser moderno significaba ser culturalmente extranjero, de forma que las sexualidades no normativas europeas, especialmente las francesas, fueron adoptadas. De la vida gay en México antes del porfiriato se conoce muy poco; nada sobre las identidades no normativas proletarias y mucho menos de las mujeres.

En este contexto político, la redada del baile de los 41 es parte de un movimiento internacional, es decir, del “surgimiento de la identidad sexual moderna, que estimula y estructura la idea pública de la sexualidad normal y anormal” (Monsiváis, 2002). Así, después de 1901, y en gran parte gracias a los reportes periodísticos, se establece como identidad anormal aquella de los hombres que deciden vestir con ropas normativamente femeninas; además, esta transgresión de género se iguala a la transgresión sexual, asumiendo la homosexualidad de los travestis y catalogándola como anormal. Antes de 1901, por ejemplo, no se sabía de los juicios en la Inglaterra de 1895, en donde Oscar Wilde era acusado por indecentes actos “homosexuales”. Esto en México no se supo hasta después de 1901 (Monsiváis, 2002).

Aún más, la “visibilidad” de los travestis frente a la “invisibilidad” de los vestidos de forma masculina marcó la relación entre la prensa y las identidades de género no normativas, en la que la clase social y la transgresión de género desempeñaron el papel más importante. Los únicos castigados por las leyes y por la prensa fueron los ataviados con detalles femeninos, los 19 travestis. La prensa dio seguimiento a los travestis en constante burla, quienes primero fueron enviados a la armada y luego a trabajar al estado de Yucatán (Monsiváis, 2002). Lo que no queda claro en el recuento histórico de la redada es si la prensa condena la transgresión de género de los asistentes travestidos, o el hecho de que fueran las élites porfirianas las que participaron en la fiesta galante que la redada irrumpió.

Monsiváis (2002) asegura que la homosexualidad —y yo incluiría la homofobia y la transfobia— fueron “inventadas” después de la redada de 1901; es decir, a través de la burla de la prensa, una identidad se volvió visible y, por lo tanto, fue nombrada. Los reportes presentaban como sinónimos la homosexualidad y el travestismo, confusión que persiste hasta la fecha. Desde entonces se asumió que todos los asistentes travestis eran también homosexuales. Travestismo es similar a feminidad, que se traduce en pasividad y, en una cultura machista, se entiende que un hombre debe ser totalmente lo contrario: masculino y agresivo. Cuando existe la posibilidad de feminidad masculina, esto se traduce en homosexualidad. Así, este escándalo marca de forma definitiva el entendimiento entre la homosexualidad y el travestismo en México, y cabría añadir que mayormente en los hombres.

Hoy, ciento diez años después de la redada del baile de los 41, persiste como un hecho histórico, con matices de leyenda ciudadana. Más importante aún, el número 41 sigue significando una amenaza a la subjetividad masculina en los hombres, ya que el número 41 se ha convertido en lo que Buffington define como “numerología del abyecto” (2003: 222): 41 significa homosexual. En los años cincuenta, circulaba la

siguiente frase : “de la redada de los 41 te salvaste, manita. Del infierno, todavía no” (Monsiváis, 2002). Luis Buñuel, el conocido cineasta español que vivió y trabajó muchos años en México, cuenta en sus memorias de 1946 cuánto le sorprendió una historia en el periódico, en la que un hombre había sido asesinado por preguntar por el señor Sánchez, quien vivía en el número 41. Según Buñuel, lo que le sorprendió fue que el artículo hacía pasar como totalmente apropiado el asesinato de un hombre por preguntar por ese número (Buffington, 2003: 193).

En México, han existido bares llamados “41”, o a la inversa “El 14” (en la Plaza Garibaldi), en clara alusión a la abyección numerológica. En mi caso, que nací a finales de los años setenta, crecí sabiendo que los hombres no revelaban su edad si tenían 41 años, decían “40 bis”, o “zafo”, es decir, aseguraban, al no mencionar el número 41, que no eran homosexuales o travestis. Aún hoy, el número 41 sigue cargado de significados y matices relacionados con la homosexualidad y la feminidad masculinas.

La redada de los 41 sentó un precedente en el linchamiento moral de los travestis, que a poco más de un siglo de distancia ha cambiado muy poco. En 1901, los reportes de la redada se ilustraban con un dibujo elaborado por el artista José Guadalupe Posada, quien retrata hombres con bigotes vestidos de mujeres, en forma de parodia y condenación, pero, al mismo tiempo, según Robert Mckee (2003), los romantiza describiéndolos como “muy chulos y coquetones”. Los mujercitos son motivo de burla, pero el grabado no los criminaliza como detestables, sino que los inmortaliza y nacionaliza al convertirlos en calaveras, símbolo de la mexicanidad (Mckee, 2003).

De acuerdo con Mckee, la litografía de Posadas promueve a los travestis no como criminales detestables, sino como “simpáticos”, y al hacerlo revela más una “fascinación para imaginar, recrear y sentir esta nueva idea de sexualidad” (Mckee, 2003: 173). Por otro lado, la litografía, así como el texto adjunto (en el que los travestis son calificados como repugnantes), contribuye al discurso de la homosexualidad como una conducta anormal de la época, cuando el hombre feminizado se percibía como el otro, degenerado e invertido.

Un siglo después, este discurso homofóbico y transfóbico persiste. Sin embargo, un análisis de la yuxtaposición de los textos de la nota roja, específicamente de la revista sensacionalista *Alarma!*, durante los años setenta, así como las fotografías en las que se retrata a travestis al momento de su detención, sugieren una desestabilización del discurso normativo homosexual en México.

Desde 1895, la nota roja ha provisto un espacio de “censura y proscripción de una nueva moralidad hacia la formación de ciertas normas sociales”, aunque las crónicas policiacas han sostenido una interrelación integral en las notas periodísticas (Núñez, 2005). Durante la segunda mitad del siglo XIX, la nota roja señalaba la visión de las élites gobernantes respecto de la criminalidad, el control social y su asociación con los sectores populares; aún más, la narración de las noticias sensacionalistas de la época expresaba abiertamente su opinión, reforzando estereotipos de género (Núñez, 2005).

La nota roja en México es una de las grandes novelas en las que cada quien “retiene en la memoria un fragmento de la idea de un crimen, de corrupción o de

simple mala suerte” (Monsiváis, 1997: 59). Se caracteriza por el contenido morboso del crimen, asociado con la tragedia. Según Marco Lara Klahr y Francesc Barata, “el término evoca una narratividad dramática que va más allá del hecho que designa”, ya que no solamente narra el evento trágico de una forma morbosa, sino que a la vez designa “las interpretaciones que hacen las audiencias” (Lara y Barata, 2009: 54). Las fotografías de la nota roja son clave para esta semantización de los hechos. El término remite más a la visión, a las fotografías del crimen, en las que las víctimas son retratadas al momento del suceso trágico, al ser acuchilladas, atropelladas, mutiladas, quemadas; los ojos aún sin cerrar y las heridas abiertas, cubiertas de sangre coagulada. Además, estas fotografías acompañan el texto en lenguaje coloquial, con una construcción gramatical característica: *matola*, *violola* y *sepultola*. La nota roja, más que informar, transforma la tragedia en la burla del acontecer cotidiano de la ciudad de México.

Tal como ocurrió con parte de la prensa desde el siglo XIX, ésta se convirtió en una forma de construir una opinión pública. Así, *Alarma!* (publicación icónica de la nota roja) constituye un espacio importante en el que se establece el discurso de la homosexualidad como algo anormal. Cabe mencionar que la mayoría de los lectores de nota roja en México son de clase baja o trabajadora, así como también lo son, muchas de las veces, las víctimas de esos crímenes fotografiados.

A principios de los años sesenta, *Alarma!* se convirtió en una de las revistas más representativas de la nota roja en México. Mucha de su popularidad se debe a sus reportes sobre “Las Poquianchis,” las hermanas dueñas de un burdel donde se encontraron numerosos cadáveres de mujeres. El diseño gráfico de las letras de *Alarma!* pretende representar letras individuales, pintadas a mano, con sangre. Como es característico del género, las fotografías retratan el momento del crimen: un apuñalado, un aplastado, un quemado, muertos en accidentes automovilísticos, todas las fotos muestran los cuerpos mutilados, ensangrentados, despedazados.

Durante los años setenta, la época aquí analizada, los chulos y coquetones de 1901 se convierten en mujercitos. La palabra mujercitos hace un juego gramatical del género, aludiendo, burlonamente, a los hombres que visten mayormente con atuendos socialmente asignados al género femenino: faldas, aretes, medias, tacones y maquillaje. Los mujercitos son popularmente conocidos como travestidos, o simplemente como *vestidas*. La identidad travesti se utiliza para “aquellas personas que siendo asignados el género masculino de nacimiento escogen identificarse con diferentes versiones de feminidad” (Cabral, 2007). De acuerdo con Monsiváis (2006), la denominación de mujercitos, así como la de “maricones”, “desviados”, “putos” y “jotos”, cambió al término “gay” en la prensa en los años noventa; cambio de vocablos que coincidió con la introducción de crímenes de odio y homofobia como resultado de la crisis de VIH/sida en México.

Seducidos por “Claudia”, repudiando a “Daniel”

De casi trescientas revistas de *Alarma!* de los años setenta, seleccioné las que retrataban y narraban historias específicamente de mujercitos. Las fotografías de hombres vestidos de mujer en diversos números de *Alarma!* de esos años desestabilizan el discurso normativo homofóbico que, setenta años atrás, establecieron los reportes de aquella redada. A pesar de que la burla de los reportes periodísticos y visuales de aquella redada continúa hasta nuestros días, las fotografías de los mujercitos en la nota roja de los años setenta muestran una reapropiación de esta burla, como resistencia hacia el discurso normativo homofóbico.

Las historias sobre los mujercitos continúan con el linchamiento moral establecido desde la redada del baile de los 41. Por ejemplo, en el encabezado del semanario *Alarma!* de diciembre de 1970, se lee: “¿Qué pasa? ¿Ya nadie quiere ser hombre? Más ‘mujercitos!’ Festines secretos de invertidos. Asquerosa depravación sexual!” Esta historia repite la persecución de travestis en fiestas privadas. A pesar de ser el encabezado y estar en primera plana, el reporte es mínimo. Con adjetivos como *pervertidos* o *invertidos*, el artículo describe a los 37 asistentes “homosexuales”, con sus respectivos “maridos”: “vestidos de mujer, ataviados con minis, midis y maxi-faldas”, enfiestados en una “orgía” en la que bailaban “exóticas melodías de cachetito”. El delito es el mismo que a principios del siglo XX: faltas a la moral; y el reporte continúa el linchamiento moral al describir: “los desviados se reían de manera obscena”, a tal grado que los vecinos se quejaron y tuvieron que llamar a la policía.

Los asistentes a la fiesta fueron detenidos y llevados a la estación policial, sin especificar el crimen imputado. El delito era la risa, la fiesta, divertirse vestidas de mujer, existir de una forma que socialmente se percibe como anormal. Sin embargo, las fotografías que ilustran el texto cuentan otra historia. La foto de la portada no muestra a los mujercitos preocupados por su arresto. “La Morris”, a la izquierda, tiene un vestido que deja ver su ropa interior, como si la estuviese modelando; al lado se halla “La Chiquis”, vestida con un blusón de mujer, cuya mirada directa a la cámara pareciera estar seduciendo al espectador. La de en medio, vestida con pantalones, sonríe, y la de la derecha también



Foto 1. 1970.

parece estar posando para la cámara, con una mano en la cintura, mostrando su pecho desnudo, coqueteando totalmente.

En “Con mujercitos y todo tipo de degenerados”, los detenidos estaban en una fiesta privada en la que los arrestados y sancionados parecen ser sólo las asistentes travestis. De la misma forma, los vecinos se quejaron de que muchos de los invitados estuvieran fuera de la casa, en la calle, “recargados en los árboles, y paredes, abrazados y besándose sin ningún recato, y además haciéndose caricias”. El artículo alude a los mujercitos como “degenerados”, otra vez involucrados en una “orgia”, hasta que la policía llegó. Las fotografías, sin embargo, no muestran a nadie en la custodia policial, tomando sus huellas digitales, o en un *mugshot*, como se esperaría que ocurra con los detenidos. Estas fotografías por sí mismas no parecen de la nota roja, pues ninguno de los mujercitos aparece bajo custodia policial, encarcelado o mucho menos llenos de sangre, mutilados, torturados o congelados en el momento del crimen para el goce morboso de los lectores.

Mientras que el texto consolida y reafirma un discurso transfóbico, que mira a los mujercitos como “el otro”, el abyecto feminizado, las fotografías muestran una narrativa distinta. “Odette”, “Paulette” y sobre todo “Claudia” posan para la cámara de *Alarma!* (foto 2). Esta fotografía es aún más explícita en las connotaciones femeninas



Foto 2. Gutiérrez, 1979.

en que los mujercitos son retratadas. “Odette” o “Lola Flores” mira directamente a la cámara, sonriendo ligeramente; lleva flores en el cabello y aretes largos, ataviada con prendas femeninas.

“Paulette”, *La Triste*, es retratada en una pose que alude a su apodo, está viendo a la distancia, nostálgica, melancólica, con una mano en el pecho, en una pose muy sugerente y claramente femenina. Finalmente, “Claudia”, *La más sensual de todas*, como el artículo lo relata, adopta una pose de cuasi mujer fatal, realmente haciendo alusión a su apodo: la más sensual de todas. Tiene lápiz labial, uñas largas pintadas, una peluca, largas pestañas con rímel y una estola de plumas sobre su cuello, viendo a la cámara muy glamorosamente. Estas fotografías parecen más de un fotoestudio que de una revista amarillista caracterizada por sus fotos morbosas de cuerpos sangrientos o descuartizados. Pero lo más importante es que las fotografías no sugieren que estos mujercitos sean hombres travestidos. Las imágenes están tomadas de forma que capturan la sensualidad, la coquetería, el erotismo, la seducción, así como los atributos y rasgos femeninos de las retratadas. Estos retratos no muestran a “Odette”, “Paulette” o “Claudia” como *degenerados* o *invertidos*, por el contrario, muestran la subjetividad femenina que los mujercitos reclaman y que el reportaje periodístico niega.

En “Boda de mujercitos”, la historia condena a los recién casados por “quererse”, se burla del “pastel romántico” de los “homosexuales desvergonzados que querían legalizar su sucio amor. *Ellos dicen que se aman. La verdad: son asquerosos*”. Los vecinos denunciaron la fiesta privada y las autoridades la interrumpieron y encarcelaron a los mujercitos y a algunos invitados (foto 3). Este artículo cuenta la historia de dos mujercitos a punto de ser declarados marido y mujer por un juez (quien aparentemente no se había dado cuenta que estaba casando a dos hombres). Otra vez, como en 1901, los vecinos alertaron a la policía. Las autoridades detuvieron la boda y arrestaron a los mujercitos y otros invitados, presumiblemente a los hombres vestidos de mujeres. De nueva cuenta, la fotografía parece contar una historia diferente.

La fotografía está en primera plana, retratando al prometido y prometida de rodillas esperando ser pronunciados marido y mujer. Los invitados están detrás de los novios, riéndose, divirtiéndose, algunos mirando directamente a la cámara. El pastel de bodas se entrevé al fondo izquierdo de la foto. En la fotografía de la contraportada, los recién casados muestran el pastel de bodas de varios pisos, con mucho merengue, sonriendo y mirando directamente a la cámara. Estas imágenes contradicen notablemente la narrativa textual de la historia, en la que se les describe como “cínicos”: ¿cómo se atreven dos hombres a “quererse”, como si no fuera una “vergüenza”. El texto condena el matrimonio y a la pareja nupcial. Las fotos son parte de la celebración nupcial, retratan el pastel entre los invitados, quienes se divierten sin hacer ninguna referencia a los “degenerados” arrestados que el texto condena.

En “Venden barato su amor los mujercitos!” (López, 1975), “La Chiquis”, “La Silvia”, “La Perla” y “La Gabriela” (como es obvio, todos nombres de mujer), aparecen fotografiadas en primera página posando para la cámara (foto 4). La narración señala que estaban esperando a su “patrón” en la estación de policía para que

TENIAN LISTA LA LUNA DE MIEL Y EL NIDO DE AMOR!



ALARMA!

ALARMA!

ARRODILLADOS ESPERABAN ALGUNA BENDICIÓN. CUANDO LLEGO LA POLICIA

Un juez civil fue engañado por los homosexuales que lo llamaron para que los casara en Monterrey. Desafortunadamente la policía creyó la escandalosa farsa y trató al "novio", Marcos González Sánchez, como la "novia", José Luis Luna Collado, vieron frustrados sus planes y fueron a dar a la cárcel.

"BODA DE MUJERCITOS!"

EL ROMANTICO PASTEL
Frente a lo que iba a ser su pastel de boda como a los dos chicos y desvergonzados homosexuales que querían legalizar su pobre amor.

ELLOS DICEN QUE SE AMAN!



LA VERDAD: SON ASQUEROSOS!

Núm. 475, ● México, D. F.

Junio 7, 1972 ● \$1.20

Foto 3. Moctezuma, 1972.

pagara sus respectivas multas. Sin esta información sería imposible saber que “La Chiquis”, “La Silvia”, “La Perla” y “La Gabriela” estuvieran detenidas en la estación de policía. Sus fotos las muestran posando, con elegantes y modernos vestidos, todas totalmente maquilladas. No hay nada en la fotografía que sugiera que son degenerados o pervertidos, como comúnmente son llamados en la nota roja. “La Silvia” sonríe directamente a la cámara y “La Gabriela” mira ferozmente al fotógrafo a la vez que posa para él. En la misma nota, hay otras dos fotos de “La Janet”: en una la vemos en medio de una conversación, maquillada, con peluca y vestimentas de mujer; en la otra, sin embargo, “La Janet” es retratada detrás de las rejas. Aun así, “ella” no aparece como una “peleonera”, como lo especifica el texto. Ninguno de los mujercitos parece estar preocupado o perturbado por estar bajo custodia policiaca.

En todas estas historias, las imágenes indican el nombre femenino adoptado por las retratadas. Los pies de foto aluden a su nombre “de batalla” o nombre preferido, y se les asignan calificativos femeninos, dando lugar a una subjetividad de este tipo. Por otra parte, el texto señala los nombres y apellidos legales de los mujercitos, pero no los de sus acompañantes, los cuales, según el autor de la nota, no se hacen públicos “por obvias razones”, ya que muchos de estos acompañantes son hombres casados.



"LA CHIQUIS", "LA SILVIA", "LA PERLA", Y "LA GABRIELA"

"La Chiquis", "La Silvia", "La Perla" y "La Gabriela", haciendo un rape de carácter fuerte captadas por ALARMA, mientras esperaban en la comisaria que sus patrones pagaran sus respectivas multas. Información completa en páginas interiores.

AL QUE LE GUSTE, QUE SE APROVECHE!

VENDEN BARATO SU AMOR

LOS "MUJERCITOS!"

Num. 638
\$2.00 EN TODO EL PAIS

ALARMA!

TRÁS LAS REJAS
Por primera vez se a girar en un rape robado en libertad, como el video como "La Janet Cochrane", por parte de "policia".

¡AHÍ ESTÁ "LA JANET"!
Una peluca, unas postizas postizas, ropita femenina y ya está, Francisco Urbina Corzo de su un caballo para convertirse en la bella "Janet".



Foto 4. López, 1975.



HOMOSEXUALES QUE GOZABAN EN FIESTA "INTIMA!"

"Tula" Noriega Alfaro, Faust "Ruth" Partida, Miguel "Gala" Muñoz y Vicente "Janocha" Castilla Galvez, hacían fiestas homosexuales hasta que la policía los interrumpió.

Sus reuniones tenían lugar en distintos domicilios, pero predominantemente en el de Granada No. 60 colonia Morales, donde fueron interrumpidos; y en el de Calzada de Tlalpan, número 2501, colonia Xotepitlan.

Cuando los agentes irrumpieron en el lugar no se sabía quien era quien, con referencias a los de la fiesta.

Las pelucas, los bustos postizas y las cadenas de hule seguían haciendo suponer que los policiales habían equivocado el punto de reunión y que habían allanado una casa de mujeres homosexualmente femeninas.

Pero que al correr con mucha gracia una de las "muchachas", fue cuando dejó caer parte de su indumentaria comprobándose que la democracia se cedió era cierta. Ahí, en Granada No. 60, se daban cita cocineras de restaurantes de alta categoría, periodistas de artistas de televisión, representantes de actores (investigación Víctor Prado Amarca, apodado "Toly"), manicuristas, modistos y uno que otro aspirante a pintor.

NACIERON HOMBRES Y MIREN EN LO QUE HAN ACABADO!
Entre los "mujercitos" hay de todo: feas y bonitas, morenas y rubias, chaparras y altas, buenas y malas cocineras, agraciadas peinadoras y hasta coordinadoras de artistas de televisión. Sólo que, si se les quita la peluca, el busto y la cadena de hule es puma ¿qué queda? ¡Degenerados feos!

LOS AGARRARON EN LA VIL ORGIA!

LOS "MUJERCITOS" VESTIAN Y DANZABAN COMO DAMISELAS!

Foto 5. 1971.

Como señalé antes, las fotos de los mujercitos posando no son lo que un lector asiduo de la nota roja en general esperaría. En vez de retratarlas, de manera humillante, dentro de su celda, esposadas o bajo custodia policial, posan viendo directamente a la cámara, coqueteando ante ésta.

Estas fotografías juegan con los lectores: expresan el deseo homoerótico del fotógrafo y de nosotros. Como en los reportajes de la redada del baile de los 41, la intención de denigrar —sarcástica o humorísticamente— a los travestis, no sólo termina celebrando su asumida homosexualidad, sino que también “despierta curiosidad su orientación sexual” (Mckee, 2003: 174).

Las fotos muestran a los mujercitos posando glamorosamente ataviadas con sus atuendos, exultando su sensualidad y feminidad, mientras que el texto las tacha de degenerados y pervertidos. Es como si hubiera dos personas que ocupan el centro de estas historias. “Claudia” es sensual, guapa, femenina y recibe ovaciones de la policía, a la que incluso engañó con su maquillaje y sensualidad. David Domínguez Valdés (nombre oficial de “Claudia”) es, en cambio, el abyecto, el “otro” feminizado frente a la versión idealizada del macho mexicano mestizo. Claudia es sensual; David, un invertido.

En “Homosexuales que gozaban en fiesta íntima. Los ‘mujercitos’ vestían y danzaban como damiselas”, otra fiesta más interrumpida por la policía, a raíz de las quejas de los vecinos. La historia habla de mujercitos en “reuniones prohibidas” en las que “cocineros de alta categoría, peinadores de artistas de televisión, representantes de actores” estaban presentes. Las imágenes parecen menos el resultado de un estudio fotográfico, como se dijo de la nota anterior, y el entorno sugiere más una estación de policía o un espacio institucionalizado de represión y castigo. Sin embargo, muchas sutilezas son visibles en la foto 5: la “mujer” del centro se levanta ligeramente el vestido, mostrando sus medias, viendo directamente a la cámara, coqueteando.

Finalmente, en “¡Ser hombre lo tiene ‘enojada!’”, Lorena fue arrestada “por buscar el amor de los hombres”. Las fotografías de Lorena en este número de *Alarma!* son aún más provocadoras que las anteriores; existen en total ocho fotos que acompañan el artículo y en todas Lorena posa para la cámara en lo que pareciera más un *photoshoot* de una revista de modas que de nota roja. Lorena es fotografiada “de cuerpo entero”, mostrando “esa sonrisa”, o en un tríptico que la presenta con una “miradita insinuante” o “desafiante” (foto 6). En todas las fotos, Lorena mira seductora y directamente a la cámara, posando para ésta y dueña total de la subjetividad femenina que estas fotografías permiten. Aún más, en el artículo se describe a una Lorena con “unas piernas” que “nada le envidiaban a las más rutilantes estrella de cine”, haciendo del “homosexual [...] una preciosa morena”. Casi por mandato, al principio del artículo el autor se refiere a Lorena como “un degenerado sexual”, cuando describe a Alejandro Saucedo López (nombre oficial de Lorena), pero como una “real hembra que despierta la admiración de cuantos la ven pasar, elegante y muy garbosa” al tratarse de Lorena, quien, además, tiene la habilidad de convertirse en mujer en tan “sólo 60 segundos” (un hecho comprobado por los policías de los separos).



Foto 6 (Hemeroteca Nacional de México, 1970).

En casi todos los artículos analizados el texto criminaliza, pero las fotografías retratan la subjetividad femenina de los mujercitos, dando espacio al reconocimiento, a la validación y apreciación de la identidad travesti de los mujercitos. De esta forma, lo que se criminaliza es el fracaso de la masculinidad normativa, también se criminaliza que Alejandro o David no se vean y aparezcan como hombres “normativos”, es decir, de pantalones y con apariencia de machos, por ejemplo. Por otro lado, Claudia y Lorena son sensuales, guapas y garbosas.

El trabajo de Viviane Namaste (2006) sobre “gender bashing” (traducido como “palizas” o “violencia de género”) es útil para este análisis, artículo en el que ella argumenta que las minorías sexuales y “de género son victimizadas no por su orientación sexual, sino por la manera en la que su visible presentación de género se percibe como amenazante a la dominación heterosexual y masculina del espacio público” (2006: 584). Namaste hace una distinción de género, entendido éste como “los roles y significados asignados a los hombres y mujeres basados en el sexo biológico asumido” (2006: 587) y la sexualidad como “las formas en las que los individuos organizan sus vidas de forma sexual y erótica” (2006: 588), para señalar cómo la violencia, desde la invasión del espacio personal, hasta la intimidación y el asalto físico, es más dirigida hacia las mujeres y hombres que transgreden los límites aceptables de autopresentación” (Namaste: 2006: 589). La violencia se centra en los(las) transgresores(as) de una presentación de género normativa, cuya sexualidad es asumida también como transgresora. Incluso, la “homofobia informativa” de la prensa sensacionalista, como la llama Monsiváis, no sólo condena a las sexualidades no normativas, sino que las burla. Desde el porfiriato, cuando la homosexualidad se entendió como anormal en México, la prensa condenó a los jotos, mujercitos y maricones como el “símbolo abyecto de la inmoralidad, de la degeneración y la disimulación

de una sociedad que prefiere imágenes de progreso que un mejoramiento social sustantivo (Buffington, 2003). Sin embargo, las fotografías de los mujercitos, en las que un espacio de subjetividad femenina es permitida y celebrada, además de resistencia, incitan el deseo que el discurso de represión de la homosexualidad del baile de los 41 inició.

Las fotografías han permitido a los mujercitos un espacio de subversión que ellos se procuran. Normalmente, los mujercitos se encasillan en el género femenino, de acuerdo con Monsiváis, “no tanto por acatar el dogma unánime (“las locas están locas”), sino con tal de adecuar el lenguaje al comportamiento y apoderarse lingüísticamente de las licencias del acto heterosexual” (Monsiváis, 2002). Los mujercitos se reapropian de la burla que la prensa —a través del linchamiento moral— estableció desde la redada de los 41. Los mujercitos “no se burlan del destino (que así los hizo)” (Monsiváis, 2002); la burla se convierte en risa no para suavizar el dolor de las sentencias que los humillan, sino que la risa se convierte en resistencia al discurso homofóbico y transfóbico de la sociedad que busca anularlos.

En términos psicoanalíticos, el humor permite una distancia afectiva, un desprendimiento, el humor es una forma de rebelión en la que se establece el principio del placer. Los mujercitos se ríen justo porque duele, pero es esta “huida a través de la autoparodia y el ánimo orgiástico” en el que este “humor desesperado” reafirma su existencia y su identidad, por el placer de saberse vivos, pese a la alarmante (y en escala) transfobia de la ciudad. Marlene Wayar, activista travesti de Buenos Aires, escribe: “la irreverencia de nuestro humor ante la ficción hegemónica creada como muerte nos exorciza del pavor. Nos burlamos de cómo nos matan, mientras ustedes se aterran de cómo vivimos” (Wayar, 2007: 47). Las fotografías no muestran víctimas, invertidos o abyectos. Las fotografías trabajan en contra de las narrativas establecidas por la prensa sensacionalista, que durante más de un siglo estableció la morbosidad y el linchamiento moral como discurso normativo para continuar la exclusión y la homofobia informativa.

Las fotografías, se argumentaría, no van más allá de lo pintoresco, lo chistoso, dan risa, cuya existencia no tiene capacidad real y material de una subversión social o cultural. Sin embargo, aunque ése fuera el caso, esto ya significa un avance, en tanto que, de acuerdo con la teórica del feminismo y psicoanalista Julia Kristeva, “la risa sitúa o desplaza la abyección” (Kristeva, 2006: 16); que, según Butler, el género no se supera, pero sí se desestabiliza. Desplazamiento de la abyección y desestabilización del género son formas de subversión y resistencia.

La geografía de los mujercitos

La redada de los 41 marcó la relación entre la homosexualidad, el travestismo, la prensa y la policía. La fiesta fue interrumpida por policías; los asistentes, arrestados en un espacio privado. Así, desde hace más de cien años, el pasado continúa en el presente y la “comunidad se vuelve para siempre susceptible a las redadas” (Monsiváis, 2002). La fórmula parece ser la misma: los vecinos llaman a la policía debido

al escándalo y el ruido que una fiesta cualquiera provoca. Las autoridades oficiales no dan un aviso a los invitados; la fiesta se tilda de “indecente y anormal”; y se llevan detenidos a los asistentes (travestidos). La prensa confunde el delito y criminaliza no las “faltas a la moral y buenas costumbres”, sino la trasgresión de género de los invitados (que, a diferencia de 1901, son de clase baja). El delito es, entonces, como en la redada de los 41, que no hay permiso para la fiesta, aunque no se mencione el requerimiento de permisos especiales para organizar fiestas privadas. No hay abogados públicos, tampoco juzgados, los mujercitos no tienen derechos civiles. Sólo el muy subjetivo y no definido concepto de “ofensas a la moral”, que persiste hasta nuestros días y es motivo suficiente para encarcelarlos. La moral establecida durante el porfirato prevalece, es el odio a la diferencia. La definición de normal ha cambiado poco y sólo en la ciudad de México (en la que se supone hay más tolerancia, vista a través de una zona geográfica “gay”, donde se organizan marchas del orgullo lésbico, gay y transgénero; sin embargo, la “zona gay” es una de las más vigiladas en la ciudad, con la amenaza constante de ser objeto de una redada).

Así como los reportes periodísticos de la redada de los 41, los semanarios *Alarma!* de los años setenta narran historias en las que los mujercitos estaban en fiestas privadas descritas como “orgías”, aunque el texto nunca detalla ni indica que los asistentes estuvieran sosteniendo relaciones sexuales. Se les denomina “orgías” por la sexualidad, considerada como anormal, asumida por muchos de los mujercitos asistentes. La redada, así como las historias “selectas” de los semanarios amarillistas ya mencionados de los años setenta, señalan un estándar moral doble acerca de la idea de privacidad: la de los mujercitos puede ser fácilmente interrumpida si la privacidad del vecino (no homosexual, ni mujercito) es perturbada. No hay un espacio privado o seguro para las fiestas a las que asisten estas identidades de género y sexuales no normativas.

A diferencia de 1901, como la mayoría de los mujercitos son de clase trabajadora y no pertenecen a las familias aristocráticas, sus nombres oficiales son revelados para escarnio público. Las direcciones de sus trabajos son evidenciadas, así como los domicilios donde la fiesta o reunión fue organizada. Todos los artículos antes descritos dan a conocer los sitios específicos donde los mujercitos fueron arrestados. Por ejemplo, en “Mujercitos presos”, se indica la dirección exacta de la fiesta: Coahuila número 3, así como los lugares de trabajo, direcciones y nombres oficiales de los detenidos. También en “Boda de mujercitos”, los recién casados, al ser interrumpidos en su propia casa, su domicilio particular queda evidenciado por completo.

Alarma!, al proporcionar las direcciones de los convivios, de los lugares de trabajo y los nombres oficiales de las detenidas, no sólo vigila y criminaliza la *cartografía* de los mujercitos, sino que, además de violar sus derechos civiles, también expone e invita de manera tácita a actos homofóbicos de terceros contra los mujercitos, al poner en riesgo su privacidad, su trabajo e integridad personal.

Al contrario de 1901, argumento que los nombres y direcciones de los lugares de trabajo de los mujercitos se publican porque ellas son de clase trabajadora. Estos sitios comúnmente son de colonias populares de la ciudad de México. Los mujercitos no son de clase media o clase media alta, como ocurrió con los asistentes a la

fiesta de la redada de 1901, donde sí se guardó discreción respecto de la lista de invitados. Probablemente muchas otras fiestas de sexualidades no normativas burguesas no serían expuestas públicamente. Al revelar los domicilios de los particulares donde se organizan estas fiestas, la geografía de la ciudad se sexualiza de acuerdo a cierta clase social; pero, sobre todo, al revelar las direcciones, se crea un mapa del “crimen” homosexual y travesti en la capital mexicana. Más aún, al hacer público un espacio privado, a través de la prensa, *Alarma!* trabaja como una especie de policía moral de la geografía de la ciudad. Se crea un linchamiento moral a través de la geografía, haciendo de ésta un espacio material y corporal.

Sobre la violencia o el precio de la burla

Las fotografías de los mujercitos posando, en contraste con las demás fotografías de *Alarma!*, resultan aún más interesantes. En las imágenes de este semanario, como los del resto de la nota roja, es característico el alto contenido gráfico y explícito de cuerpos ensangrentados, retratados en el momento de la tragedia; fotografías de cuerpos mutilados que dan la bienvenida a un “mundo de muerte y escándalo” (Monsiváis, 1997). A pesar de que dentro de este contexto no sólo es interesante (sino importante) subrayar que las imágenes de los mujercitos parecieran estar tomadas en un estudio fotográfico, éstas no son las únicas representaciones gráficas de aquéllos. Si bien dentro de las notas rojas consultadas lo trascendente y puntual de este análisis son las fotografías como resistencia, como un espacio de subjetividad femenina, también cabe señalar que, aunque lo “gay” es más tolerado social y políticamente en México (por ejemplo, los matrimonios entre personas del mismo sexo son legales en esta ciudad), la identidad travesti aún es víctima de innombrables crímenes de odio.

Lo que no ha cambiado desde los días de la redada del baile de los 41 es la negación de los derechos humanos y civiles de los travestis. A pesar de que la Comisión Ciudadana por los Crímenes de Odio por Homofobia se creó en 1998, aún así la noción de crímenes de odio y la “homofobia informativa” continúan condenando moralmente la homosexualidad y el travestismo, en tanto que los prejuicios y crímenes contra homosexuales casi son celebrados: “Lo maté por maricón”. En México existen al menos “cien crímenes por odio contra homosexuales al año” (Monsiváis, 2003). Y la cifra no es exacta, porque, por miedo y vergüenza de las familias y las víctimas, no siempre se denuncian, o éstas no son escuchadas. La prensa sensacionalista culpa a los homosexuales por sus propias muertes: “tiene lo que merecía” (Monsiváis, 2006). En numerosas historias de la nota roja, la narrativa es la misma: los homosexuales se aman, son muy celosos y terminan matándose. Los crímenes de pasión son las justificaciones más comunes para los crímenes impunes.

En muchos de los números de *Alarma!* consultados para esta investigación, el discurso normativo homofóbico es prevaleciente. En una historia de marzo de 1970, se lee: “Me repugnan los tipos raros”, dice Matías Leonardo García, quien mató a dos hombres por sus “hábitos raros”, pero no es el “estrangulador” de quince homose-

xuales que la policía buscaba en esa época. Las víctimas son descritas como “gente de mal vivir, que en su senda pecaminosa temen encontrarse con el cruel asesino”, su mal comportamiento es el motivo por el que son asesinadas. Los crímenes se justifican en el discurso homofóbico; casi siempre la culpa es de las víctimas, por ser consideradas como anormales, razón por la cual son aniquiladas.

En enero de 2006, hubo un caso muy similar en la ciudad de México: Raúl Osiel Marroquín Reyes asesinó y mutiló a cuatro hombres homosexuales y los metió en maletas. Antes de su arresto, no se sabía de El Sádico o El Matagays, tampoco nadie sabía de homicidios múltiples de homosexuales que hicieran sospechar de un solo ejecutante (Hernández López, 2006). Los crímenes de odio contra sexualidades no normativas (homosexuales, travestis, transgéneros, transexuales, entre otros) son, desafortunadamente, una práctica ordinaria en México que goza de la impunidad.

El que ríe al último, ríe mejor

A partir de 1901, la relación entre la prensa y la sexualidad se estableció a través de la constante burla homofóbica de los reportes hacia las sexualidades no normativas. El discurso homofóbico y transfóbico sentó las bases para la represión legal de las constantes redadas con sus respectivos arrestos, chantajes de policías, envío a la cárcel y humillación pública, casi como invitación a más actos homofóbicos, al revelar sus nombres oficiales y direcciones. Justificados por el muy subjetivo y no definido delito de “ofensas a la moral y buenas costumbres”, lo que la prensa realmente criminaliza es la transgresión de género de los mujercitos. Se les tacha de “degenerados”, no necesariamente por su sexualidad no normativa (la cual invariablemente se asume como homosexualidad): la verdadera degeneración, según la prensa, es no seguir las normas socialmente aceptadas entre sexo y género. Así, desde 1901, un hombre vestido de mujer es un abyecto, un anormal. El género y la orientación sexual desde entonces se convirtieron en sinónimos, creyendo que la identificación de género es un rasgo inherente o esencial del sujeto (como también se piensa que lo es la orientación sexual), así, “desde entonces y hasta fechas recientes, en la cultura popular, el gay es el travesti y sólo hay una especie de homosexual: el afeminado” (Monsiváis, 1995).

La criminalización de la transgresión de género es claramente posible porque los mujercitos son de clase baja o trabajadora. Así, sus nombres oficiales y sus domicilios particulares son hechos públicos, al contrario de la redada de los 41, en la que la identidad de los asistentes (excepto el yerno de la nación, Ignacio de la Torre) fue secreta. Como señala McKee (2003), la clase baja en México es entendida como menos civilizada (más brutalmente masculina) y, obviamente, menos poderosa (más pasivamente femenina) que la clase alta de mexicanos. Sin embargo, las fotografías de los mujercitos divulgadas en los diversos números del semanario *Alarma!* son un espacio de resistencia al discurso homofóbico que los califica como “degenerados”. A través de la reapropiación de la burla, los mujercitos de las fotos se han procurado un espacio de subjetividad femenina. Éstas muestran la contradicción del discurso homofóbico

que los condena, al hacer presente el deseo, erotizando la sexualidad y la transgresión de género no normativa, mientras que en el texto se les humilla. Las imágenes permiten un espacio de subjetividad femenina a los mujercitos y, al mismo tiempo, despiertan el deseo homoerótico del fotógrafo, para beneplácito de los lectores.

Las sonrisas de Claudia y de La Chiquis es saberse poderosamente femeninas frente a la cámara. Estos mujercitos sonreían en esas fotos de los años setenta y continúan riéndose hoy, como lo hicieron desde el 17 de noviembre de 1901. Se ríen de la envidia de los vecinos que se quejan, de los deseos homoeróticos de los policías que las arrestan y de la sociedad transfóbica que las niega. El espíritu de los 19 travestis arrestados en 1901 prevalece porque sólo a través de la persistencia han logrado este espacio de subversión de su subjetividad femenina, la cual normalmente los condena. Los mujercitos ríen en las imágenes, al momento de ser detenidas, porque saben que el que ríe al último, ríe mejor.

Referencias

ALARMA!

- 1970 “¿Qué pasa? ¿Ya nadie quiere ser hombre? Más ‘mujercitos’! Festines secretos de invertidos. Asquerosa depravación sexual!”, julio.
 1971 “Los agarraron en la vil orgía”, 26 de mayo.
 1971 “Homosexuales que gozaban en fiesta íntima”, mayo.
 1972 “¡Qué vergüenza! ¡Daniel ya es un mujercito!”, junio.

BUFFINGTON, ROBERT

- 2003 “Homophobia and the Mexican Working Class”, en R.M. Irwin, E. McCaughan y M.R. Nasser, eds., *The Famous 41: Sexuality and Social Control in Mexico, c. 1901*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

BUTLER, JUDITH

- 1993 *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of “Sex”*. Nueva York: Routledge.

CABRAL, MAURO

- 2007 *Cumbia, copeteo y lágrimas*. Lohanna Berkins, ed. Buenos Aires: A.L.I.T.T.

FIGARI, CARLOS

- 2007 “Violencia, repugnancia e indignación: las travestis como lo otro abyecto”, *Revista Género* (Niterói, Río de Janeiro: Universidade Federal Fluminense).

GUTIÉRREZ, ANTONIO

- 1979 “Con mujercitos y todo tipo de degenerados”, *Alarma!*, noviembre.

LÓPEZ GARCÍA, HÉCTOR

- 1975 “Venden barato su amor los mujercitos”, *Alarma!*, julio.

HERNÁNDEZ LÓPEZ, JULIO

2006 “Teatritos”, *La Jornada*, 13 de febrero.

KRISTEVA, JULIA

2006 *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.

LARA KLAHR, MARCO y FRANCESC BARATA

2009 *Nota roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*. Madrid: Debate.

MCKEE, ROBERT IRWIN

2003 “Mexican Masculinities”, en G. Yúdice, J. Franco y J. Flores, eds., *Cultural Studies of the Americas*, vol. 11. Mineápolis: University of Minnesota Press.

MOCTEZUMA GALLARDO, CARLOS

1972 “Boda de mujercitos!”, *Alarma!*, junio.

MONSIVÁIS, CARLOS

1995 “Ortodoxia y heterodoxia en las alcobas”, *Debate feminista*, no. 11.

1997 “Mexican Postcards”. Trad. de J. Kraniauskas; en J. Dunkerly y K. John (eds.), *Critical Studies in Latin American and Iberian Cultures*. Londres: Verso.

2002 “Los 41 y la gran redada”, *Letras Libres*, no. 40 (abril), en <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=7406>>.

2003 “De cómo el prejuicio quiere ser diagnóstico y terapia”, *La Jornada*, abril.

2006 “La tolerancia y las sociedades de convivencia”, *La Jornada*, 19 de noviembre.

NAMASTE, VIVIANE K.

2006 “Genderbashing: Sexuality, Gender, and the Regulation of Public Space”, en Susan Stryker y Stephen Whittle (eds.), *The Transgender Studies Reader*. Nueva York: Routledge.

NÚÑEZ CETINA, SAYDI CECILIA

2005 *Delito, género y transgresiones: los discursos sobre la criminalidad femenina en la ciudad de México, 1877-1910*. México: Centro de Estudios Sociológicos, Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer de El Colegio de México.

URÍAS, MANUEL DE JESÚS

1970 “¡Ser hombre lo tiene ‘enojada!’”, *Alarma*, junio.

WAYAR, MARLENE

2007 “La visibilidad de lo invisible”, en Lohanna Berkins, ed., *Cumbia, copeteo y lágrimas*. Buenos Aires: A.L.I.T.T.

NOTA ROJA AND JOURNAUX JAUNES POPULAR CRIME PERIODICALS IN QUEBEC AND MEXICO

Will Straw

This article¹ is concerned with representations of crime in the popular print media in two regions of North America. It deals with two traditions that are the object of increasing attention by scholars in both places, though that scholarship is in its early stages. These traditions are the Mexican *nota roja*, a form which has reinvented itself continuously throughout the twentieth and twenty-first centuries, and the Québécois *journal jaune*, whose presence has diminished, since the 1960s, to the point where very few periodicals for which this designation is appropriate are still published. Each of these traditions will be discussed individually, though both will be set within a common framework through which the capacity of crime to generate a variety of print culture forms should become evident.

Nota roja is a Mexican term for the chronicling of violence and crime; it has come to stand more generally for the variety of ways in which crime may be narrated within popular cultural forms (e.g., Brocca, 1993; Laurini and Diez, 1988; Piccato, 2001). While the label occasionally serves to designate crime fiction, we are using it here in its more restricted sense, to refer to newspapers and magazines specializing in true (rather than fictionalized) crime. Examples of the *nota roja* from the 1930s through the present include *Detectives*, *Metropolitiana*, *Nota Roja*, *Policía*, *Prensa Policiaca* and *Alarma*.

The Québécois term *journaux jaunes* (derived from “yellow press,” a U.S. term for newspapers of low esteem) was applied to cheaply-printed newspapers or magazines which, during the 1950s and 1960s, covered crime, morality, and a wide range of sensations within Quebec. For the most part, the category consisted of magazines of varying sizes and publication frequencies, like the 1950s *Montréal Confidentiel* and the more long-lived *Allo Police*.

Neither of these periodical genres was original or distinctive in an absolute sense. Indeed, both the Mexican *nota roja* and Québécois *journaux jaunes* took shape through particular assemblages of elements from the tabloid newspaper, the judiciary gazette, the fiction magazine, and more peripheral genres such as the comic book or the moral-confession magazine. The migration of these influences from one

¹ The research on which this article is based was supported by a Standard Research Grant from the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada and by Media@McGill. My thanks to both these organizations. Graciela Martínez-Zalce and Susana Vargas Cervantes have been invaluable sources of help and encouragement throughout the research and writing of this article. Photos in this article belong to Will Straw’s private collection.

periodical type to another transpired within each national culture, but it was often also transnational. (Mexican periodicals often borrowed or purloined photographs from U.S. true crime magazines, for example.) Nevertheless, the Quebec *journaux jaunes* and the Mexican *nota roja* each represent a distinctive national tradition within crime-oriented periodical publishing. That distinctiveness is evident, above all, in the particular combinations of visual materials assembled within each magazine. The magazines and newspapers of each national tradition show consistent and distinctive ratios between staged and genuine photographs, official and counterfeited documents, clean and cluttered layouts.

For each of these traditions, one may construct a genealogy consisting solely of those periodicals which made crime their overriding preoccupation, but to do so would offer a misleading account of the place played by crime in generating varieties of print culture. Since the late nineteenth century, criminality has been tied to broader questions concerning a public culture and associated controversies over morality and the limits of acceptable behavior. That loosely-defined domain of activity—the French call it *la mondaine*—took shape within coverage of newly emergent worlds of public entertainment and sites of sociability (such as variety theatres and dance halls). An invisible frontier divided such coverage from the journalistic documentation of crime, and *la mondaine* may be viewed broadly as a wide field of urban sensation crossed by historically specific practices designated as criminal. Indeed, for many decades, a section of the Parisian police devoted to public immorality and its criminal forms (such as prostitution and homosexuality) was called “La Mondaine” (Pinson, 2008). As Guy Parent suggests, in his introduction to a book covering the history of this law enforcement branch, “‘La Mondaine’ is, above all, the world of night time, of information and informers... it is the world of money, glitter, champagne and women” (Parent, 2009: 7; my translation).

The coverage of criminality in the proper press found its place, as well, within another loosely bounded body of discourse, similarly defined most fully within French print culture: that of the “social fantastic.” Most fully elaborated by the poet, novelist, and screenwriter Pierre Mac Orlan, the notion of the “social fantastic” presumes that the genuinely marvelous and mysterious are as much a feature of the modern urban world as of the natural spaces (like moors and Transylvanian forests) with which the fantastic had long been associated in Western culture (Mac Orlan, 1928). Crime, in this sense, is part of a generalized aestheticization of cities, one that draws nourishment from shadowy spaces (like alleys or warehouses) and sites of transition (like ports or railroad stations). Here, as with *la mondaine*, the emphasis of journalistic and fictional treatments of crime is on urban night worlds, whose distinct populations and practices are heavily marked by crime but not reducible to it.

The Mexican *nota roja*

Scholarship on the Mexican true crime periodical has been nourished by growing interest in two media whose forms and personnel overlapped considerably with those of the *nota roja*. In recent years, considerable attention has been paid to Mexican crime-oriented photojournalism, and, in particular, to the practice of photographers who worked across a range of periodical genres. The best known of these, Enrique Metinides and Nacho López, worked in venues that included both mainstream newsmagazines and the more respectable examples of *nota roja*. The work of these photographers has been the focus of international museum retrospectives and monographs over the past decade (e.g., Metinides, 2001; Mraz, 2003.)

The other medium pertinent to an understanding of the *nota roja* is the Mexican comic book. Mexican comic books of the 1950s and subsequent decades are distinctive in large part because their illustrations often offered combinations of drawn and photographic imagery (as in the highly-regarded work of José G. Cruz) (Rubenstein, 1999). The specific role of sequential photographic narrative, as a form migrating across several genres within Mexican print culture, has been the focus of detailed, theoretically-informed scholarship by photographic historians, most of them writing for the journal *Luna Córnea* (Aurrecoechea, 1999; Bartra, 1999).



1. *Detectives*,
September 14, 1936. Front Cover.



2. *Detectives*,
September 14, 1936. Back Cover.

Photos 1 and 2 show the front and back covers of the September 14, 1936 issue of *Detectives*, a weekly magazine launched in Mexico in 1932. *Detectives* offered itself as a true crime magazine; its title, and the type face in which it was set, were clearly borrowed from the famous French weekly *Détective*, launched in 1928 by the Gallimard publishing house. The content of most issues of the Mexican *Detectives* was varied in tone and degrees of journalistic actuality. The issue shown here

includes articles on the American gangster Alvin Karpis, on the poor treatment of film extras in Hollywood, on the phenomenon of sleep-walking murderers, and on Mexican gangsterdom. What unites all these is the inflection of a variety of social and political phenomena by a sense of physical or psychological violence.

The difference between the front and back covers of this issue of *Detectives* exemplifies a pattern that would mark this magazine throughout the 1930s. Front covers were typically painted, in lurid colors akin to those of the U.S. pulp magazine, while the back covers offered photographs, usually tinted in shades of blue or grey. From the 1930s through the 1950s, the front covers of true crime periodicals in Mexico would offer expressionistic imagery, drawn or painted, which suggested a fictionalization of crime, often in fantastic settings that evoked other visual genres like the theatrical poster or the comic strip. This imagery would contrast sharply with interior black and white photographs whose styles were either those of institutional documentation (mug shots and images of police work) or an increasingly morbid photojournalism.

In his authoritative study of Mexican crime photography, Jesse Lerner shows the reliance of *Detectives* on the archives of the well-established Mexico City photo agency Casasola for the dozens of interior shots that illustrated the various articles in each issue (Lerner, 2007: 7). Often, Lerner notes, these photographs were assembled in disjointed montages that obscured their journalistic character. This reliance on archives and stock shot libraries was characteristic of magazines that could not afford full-time investigative reporters or photojournalists. It was also typical of periodicals whose rhythms of publication were often irregular, or whose distribution patterns discouraged high levels of journalistic currency that might quickly make an issue seem dated. Indeed, true crime magazines in a number of countries were regularly full of articles about “classic,” historical crimes, or broader crime-related phenomena (like confidence games) in large measure because such stories could be planned in advance, produced using archival materials, and reprinted over multi-year cycles.

The spatial proximity of photographs to drawn or painted illustrations within these magazines, and the interweaving of these to tell ostensibly true stories of criminality, would characterize Mexican crime periodicals until the 1960s. In the 1940s and 1950s, the multiple forms of print culture falling under the rubric *nota roja* —a general term for crime-oriented magazines and newspapers— were influenced, even in their non-fictional variants, by what Armando Bartra calls “the two great canonical genres of Mexican narrative fiction: the crime-story photo-novella and photomontage” (Bartra, 1999: 192-193).

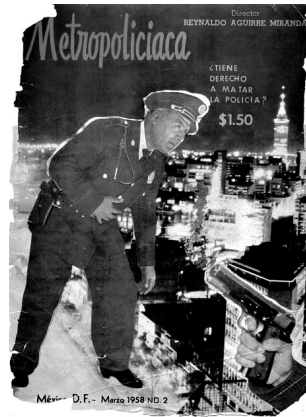
The best-known use of sequentially-arranged photographs to tell stories within print media came in Italy in the 1940s, with the emergence of what the French call the *photoroman* and the Italians the *fotonovela*. Evelyn Sullerot is among the many historians of the *fotonovela* who trace its origins to 1947, when two Italian publishers, Stefano Reda and Damiano Damiani, simultaneously launched magazines in which stories were told using photographs of posed actors (Sullero, 1963). The narrative genre most closely associated with the *fotonovela* or *photoroman*, particularly in its early years, was romance, and the form is stereotypically associated

with a female readership. Initially, these magazines used stills from live-action films. Indeed, a common way of understanding the Italian *fotonovela* in its early years, Armando Bartra suggests, was as a slowed-down version of a movie (1999: 196).

In his article on sequential narrative in the Mexican press, Armando Bartra sets out to counter the claim that the *fotonovela* was an Italian invention. He argues that the first *fotonovelas* were Mexican, and that they did not spring, as did the first Italian versions, from the attempt to move “backwards” from films, to slow them down into still images. Rather, the Mexican *fotonovela* moved to introduce a sense of narrative and movement to still photographs, placing them in sequence and animating them with word balloons. To bolster his case, Bartra reproduces an image from the story “La herencia maldita,” which appeared in a 1936 mass circulation Mexican magazine. “La herencia maldita” consists of photographs arranged in sequence, and captions used to describe them, but there is nothing new here.² However, this story also contains dialogue balloons, a feature which Bartra claims makes this the first genuine use of the *fotonovela*, 10 years before the Italians claimed to have invented the form.



3. *Metropoliaca*, August 1958.



4. *Metropoliaca*, February 1958.

By the end of the 1940s, Bartra suggests, the typical Mexican *photo novela* (as the *fotonovela* was known in Spanish) was, in fact, a work of photomontage, through the overlaying of backdrops, characters cut-outs, and other graphic materials to tell a story. In the 1950s, with the further development of the Mexican true crime magazine, eccentric overlays of human figures and photographed backdrops on the covers of periodicals showed the migration of image-making strategies from fanciful *fotonovelas* to quasi-journalistic true crime magazines. Photos 3 and 4 show two covers from 1958 issues of the Mexican true crime magazine *Metropoliaca*. The

² Historians of comic strips and other sequential narrative forms have gone far in recent years in uncovering predecessors of the *fotonovela* or *photoroman*. See, for example, the website The Visual Telling of Stories, and its section “Photographic Features Before 1939: Four Photocrimes with Answers,” on its Weekly Illustrated, Photo Magazine page, <http://www.fulltable.com/VTS/m/mag/w/photocrime/b.htm>, accessed 20 December 2009. I am grateful to Lance Rickman for bringing this site to my attention.

conventional questions we might ask of these images —whether the photographic elements they are composed of are conventionally journalistic (taken by photojournalists working for the magazine or for photo agencies) or posed by models— is of little import. With their clashes and incongruities of color, scale, and perspective, these montages represent no conventional or possible photojournalistic vantage point.

Well into the 1960s and 1970s, a few Mexican true crime periodicals, like *Mundo Policiaco* and *Revista de policía*, persisted with lurid painted covers. Such covers seemed increasingly residual, particularly as the interiors of these magazines were more and more filled with black and white photographs employing the codes of photojournalism. (In these magazines, one finds the familiar combination of stock photographs, police mug shots, and more conventional news photos, none of them credited.) The significant development of the 1960s, however, is the consolidation of the modern tabloid weekly newspaper as the key form of specialized crime periodical. *Alarma*, launched in 1963, remains the best known of these (and, after interruptions, is still published). Other titles of the past four decades include *Opinión pública*, *Patrulla*, *Agente confidencial*, *Linterna*, *Crimen*, and *Alerta*. In formal terms, the most striking characteristic of these publications is their increased reliance on the daily newspaper as a formal model. The covers of periodicals like *Alarma* and *Alerta* mix journalistic headlines and actuality photographs in a claim to currency that was rarely part of the self-presentation of earlier magazines like *Detectives* or *Metropoliciaca*.

With these changes, one also witnesses the professionalization of photojournalism as a practice within a periodical's production process. Two recent full-length audiovisual treatments of Mexican photojournalists specializing in crime —the documentary film *El Diablo y la Nota Roja* (2008) and web-based series “Alarma”— demonstrate the competition among press photographers to be the first at a crime scene, or the pressures of deadlines and demanding editors that drive their practice.³ These means of dramatizing and romanticizing the work of the photojournalist have a long pedigree, of course, reaching back at least as far as the Hollywood cycle of tabloid newspaper films of the early 1930s. For our purposes, the interest of these documentaries is as evidence of processes of image acquisition distinct from the logics of assembly of older, crime-oriented periodicals. It is clear from the most cursory examination of these earlier titles, like *Detectives* or *Metropoliciaca*, that they employed few, if any, photographers and that responsibility for their image content rested with personnel who combined archival photos or police mug shots in twisted collages to liven them up. In contrast, the claim of post-1960s Mexican crime newspapers on reader attention now depends on the fresh images of dead bodies or crime scenes from events of the previous day or week. Such images, issue after issue, dominate the covers of magazines like *Alarma* and daily Mexican newspapers like *El Gráfico* and *La Prensa*. The dramatic intensity of these images compensates, at least in part, for the high level of standardization that has come with their daily or weekly repetition.

³ *El Diablo y la Nota Roja*, directed by John Dickie, UK/Mexico, 2008; Vice Magazine, VBS.TV, “Alarma,” Parts 1-3, <http://www.vbs.tv/watch/vbs-news/alarma-1-of-3>, accessed January 10, 2010.

Throughout much of the history of crime-oriented print culture in Mexico, crime sat within a complex of thematic, stylistic, and moral motifs that criss-crossed formats and genres of discourse, from the gossip column to the observational *feuilleton*. Until the 1980s or 1990s, as well, treatments of crime in newspapers and magazines had at least occasional recourse to versions of *la mondaine* or the social fantastic, which set crime in titillating nighttime worlds of moral transgression and experimentation. The domination of crime coverage in recent years by photographs of dead bodies, typically on daytime streets or fields, has closed off these lines of association. The effect of the traumatic death photograph, Barthes noted, is punctual, evacuating connotation even as one seeks, in a subsequent interpretive move, to situate it within a general diagnosis of social condition (1961). Crime coverage in Mexico, Lara Klahr and Barata suggest, now elicits new vocabularies of analysis born in a rupture between such coverage and popular traditions of press-based entertainments. This new vocabulary has, at its core, such terms as “security,” “public security,” “police,” “justice,” and “public insecurity” (Lara Klahr and Barata, 2009: 49).

The Quebec *journaux jaunes*

Our account of the Quebec *journal jaune* begins in the 1940s, when crime-oriented print culture in that Canadian province manifested itself across several genres and formats. In particular, a number of magazines published at the beginning of the decade bore a close resemblance to the American pulp magazine. One of the leading titles in this group was *Mon Magazine Policier*, printed on cheap paper and containing fiction with very few other sorts of content. For the most part, *Mon Magazine Policier* consisted of fictional stories translated into French from U.S. sources or reprinted from French publications. It was one of a range of Québécois pulps specializing in popular fictional genres whose variety mirrored that of U.S. periodicals; throughout the 1940s, it was sold alongside magazines specializing in Western stories and romance fiction.

Popular Québécois print culture of the 1940s is interesting in terms of the degree of its isochrony with U.S. and French periodicals operating within similar genres. It would appear, for example, that the Quebec pulp fiction magazine endured slightly longer than its equivalents in the United States. In the U.S., the market for pulps evaporated quickly in the 1940s, their readership dividing among a youthful audience for comic books and an older readership for the paperback novels which came to occupy an ever increasing cultural and commercial space. In Quebec, both the comic book and paperback novel would take significantly longer to establish themselves, leaving pulp-like magazines to occupy a cultural space that endured at least until the end of the 1940s.

One of the most important and distinctive of Québécois print genres in the 1940s and 1950s was the so-called *roman en fascicule* (literally, a novel in booklet form). The history of nineteenth- and twentieth-century publishing in several countries is full of examples of literature sold in booklet form, either as inexpensive

single titles or by subscription. While the Québécois *roman en fascicule* based its format on predecessors published in France, there was an important delay in the popularization of this French model by Quebec publishers. The golden age of the French *roman en fascicule* was the 1920s and 1930s, while their Québécois equivalents began publication in the 1940s and would continue until the 1960s.

Large numbers of *romans en fascicules* devoted to romance fiction were published in the 1940s and 1950s, but the format is best remembered for its crime and thriller fiction. Those who have written on the *roman en fascicule* as a historical phenomenon include Vincent Nadeau, author of a highly informative 1983 article, and Norbert Spohner, whose book *Le roman policier en Amérique française* summarizes the factors that made the *roman en fascicule* popular. In Spohner's analysis, these include Quebec's industrialization and urbanization, its opening up to U.S. popular cultural themes, and the rarity of European or French publications because of World War II (2000). Like the English-Canadian true crime magazine (Straw, 2004), the Québécois *roman en fascicules* was one response to measures taken by Canada's wartime government in 1940 to limit the importation of foreign goods and thus protect currency. With popular periodicals from the United States and France now on the restricted list, Canadian publishers in both languages moved to produce national equivalents to fill the gap.



5. *Montréal Détective Enrg.*:
Une nuit d'Épouvante. Date unknown.

Photo 5 shows one of the more luridly illustrated of the crime-oriented *roman en fascicule* titles, *Éditions Montréal Détective*, featuring the recurrent hero Domino Noir. Like romance novels and other forms of popular fiction, *Éditions Montréal Détective* was published by the company Police-Journal Enrg., operating at 1130 rue LaGauchetière est in Montreal. In one of his important studies of the *roman en fascicule*, Vincent Nadeau suggests that the Police-Journal Enrg. published some 8,000 titles in the “little novel” format (Nadeau, 1983: 251).

Nevertheless, the success of the *roman en fascicule*, through the late 1950s and early 1960s, should not obscure an important tendency within the field of crime-oriented popular publishing in Quebec: the slow displacement of fictionalized versions of crime in favor of sensationalist narratives and images embodying (and sometimes mimicking) the forms of journalism. Photos 6 and 7 show two issues of *Police Journal*, the flagship title of the publishing house that was responsible, as noted, for thousands of *romans en fascicules* and other publications. In the early 1940s, issues of *Police Journal* dressed themselves up in the rhetorical and visual codes of journalistic actuality but were, in fact, devoted almost entirely to crime-oriented fiction.



6. *Police Journal*, August 28, 1948.



7. *Police Journal*, September 4, 1948.

By 1948, however, the content of *Police Journal* had changed remarkably; fictional content lingered, but was increasingly displaced by short reports on criminal activity written in journalistic style. One probable reason for the decline in fictional content was the lifting of wartime restrictions on foreign publications, and subsequent return to the market of fiction magazines from France. Just as plausibly, however, the changed political context of Montreal (and of Quebec more broadly) resulted in a heightened public interest in criminality and the legal-judicial response to it. In historical developments I have described elsewhere (Straw, 1992 and 2010), the political context in Quebec had come to be more and more dominated by crime, particularly in Montreal, where the push for a crime commission and municipal reform to eliminate vice and corruption was of significant public interest. By the early 1950s, these themes would resonate with those of a U.S. popular culture that responded to federal investigations into urban vice with an explosion of films, books, newspaper articles, and magazine features.

In these late 1940s issues of *Police Journal*, one finds many things: stories of famous criminals, editorials against vice and police corruption, true crime stories purloined from U.S. magazines, lists of laws, and innumerable other forms of mis-

cellany whose only common feature is the invocation of criminality. Some of the most elaborate features in *Police Journal* during this period were the lists of brothels and of prostitutes, offered in considerable detail. They named people and alleged crimes but they served, as well, to map the corridors of perceived criminality in the city. This emphasis on lists, itineraries, and detailed mappings across time and space is specific to this historical period. In earlier periods, it was common for magazines to focus on the concentrated crime spree, as a dramatic, specific event. Likewise, by the 1960s, true crime magazines would focus on singular, horrific crimes disconnected from broader problems of urban moral health. Only in the late 1940s and 1950s would the treatment of crime in popular Québécois periodicals organize itself regularly around lists and inventories, as if the reports of law enforcement agencies and popular journalistic treatments of crime drew from a shared repertory of formats and styles.

In the post-war Montreal print culture of criminality, as in North America more generally, the displacement of fictional narratives by ostensibly factual documentation also involved a displacement of the private eye or detective by the police professional. The bilingual *Montreal Police Reporter* was published over several years in the early 1950s with the aid of the police, and was full of articles on police procedure and guides to good, honest citizenship. This was part of a broader move toward the localization of crime and a documentation of crime that linked it explicitly to questions of municipal governance. In this transformation, crime became further detached from the more fantastic forms of crime-oriented textuality, such as pulpy stories of masked super villains or detectives. In the 1950s, the crime-oriented print culture of Quebec pulled its readers deeper into an urban fabric marked by highly specific and local traditions of vice and patterns of corruption. The 1950s was the Golden Age of the Québécois *journal jaune*, the small-sized newspaper that took the emphasis on crime noted in *Police Journal* and embedded it within a broader constellation of themes involving public morality, changing values, and muckraking exposé. In their heightened attention to a nighttime culture marked by real or alleged transgressions of moral standards, these publications participated in a distinct construction of a new Québécois *mondaine*. Scholarship on these papers has come exclusively, to date, from gay/lesbian historians, who have traced the dual role of the *journaux jaunes* in fuelling morality campaigns against homosexuality and in offering clues as to the spatial organization of gay/lesbian communities during the 1950s and 1960s (e.g., Chamberland, 1996; Higgins and Chamberland, 1992). The emergence of the *journaux jaunes* in a process of differentiation from other periodical forms and the visual styles that made them distinct have received no scholarly attention. In particular, no analysis has discussed the *journaux jaunes* in relation to patterns of periodical publishing unfolding in other countries during this period.

The *journaux jaunes* born —and, in most cases, discontinued— during the 1950s include *Poubelle et Potins*, *Allo Police*, *Montréal-Confidential*, *Can-Can*, *Tabou*, *Ici Montréal*, and *Crime et sensation*. (For the covers of dozens of these, see my website, “Print Culture and Urban Visuality,” at <http://strawresearch.mcgill.ca/streetprint/>.) What might one say about these publications? The first observation,

perhaps, is that crime persists within them, but it is less and less attached to the crisis of municipal morality that marked the immediate postwar period. It is now interwoven with stories of individual morality, of human oddities, of show business gossip and so on. This dispersion of themes is marked by the breaking up of covers and pages into assemblages of pictures, captions, isolated squares, and so on. Richard Terdiman offers the common way of viewing this break-up of the page, suggesting that the newspaper's juxtaposing of unrelated elements is an operation of trivialization. By emptying out any logic of connection between disparate items, Terdiman suggests, the newspaper works to block any sense of conflict, tension, or causality among them (1985: 122-126.) As such, the newspaper's typical layout contributes to a weakening of social understanding in any integrated sense.

By the end of the 1950s, the increasingly fragmented visual presentation of the Québécois *journal jaune* might, indeed, be seen to express a field of socio-political anxiety broken into the disconnected parcels of punctual sensation. Conversely, we might see this fragmentation as evidence of the multiplicity of social sites where social transformation then manifested itself, as Quebec underwent a process of rapid modernization. Indeed, there are those who find in the scandalous Quebec tabloids of the 1950s and 1960s the working out of a new Québécois morality in the embryonic moments of Quebec's Quiet Revolution, its transformation into a modern, liberal, secular state. As Line Chamberland and Ross Higgins have suggested, we might see these periodicals as gesturing coherently toward a recalibration of that morality, testing it through incident after incident of impropriety or illegality (Chamberland, 1996; Higgins and Chamberland, 1992).

In the mid-1950s, the reformist *Comité sur la moralité publique* (Committee on Public Morality), which had successfully pushed for a Crime Commission to investigate corruption in Montreal, turned its attention to these new tabloids, to the examples of what was widely known as *la presse jaune*. This turn itself mirrored developments in the United States, where Senator Estes Kefauver, having chaired the commission to investigate municipal corruption, then turned his attention to comic books and juvenile delinquency. The *Comité's* condemnation of Montreal's new tabloids clearly signaled that any sense of an alliance between municipal reformers and the yellow press, on the basis that they were both seeking to uncover the same forms of vice and corruption, had now ended. In 1957, in a long article in the mainstream publication *Vrai*, a reporter wrote, "In Montreal at least 11 trashy newspapers are now being published, with circulation conservatively estimated to be in the neighborhood of 413 000" (*Vrai*, 1957). The article then listed the estimated circulation of different titles. *Allo Police*, launched in 1954, led with a circulation of 145 000. *Nouvelles et potins* and *Montréal Confidential* both had circulations over 100 000. What particularly outraged the *Vrai* reporter was the conviction that behind these publications stood hypocritical men who claimed social respectability, that, in fact, the lawyers and publishers of mainstream newspapers were also behind the new tabloids. In 1955, Montreal's reformist Mayor Jean Drapeau ordered raids against tabloid publishers, seeking to close the most explicit, *Nouvelles et Potins*, which had launched attacks against Drapeau's ally, anti-corruption fighter Pax Plante.

In 1957, a publisher named Gordon Pope transformed a failing New York daily newspaper, the *New York Enquirer*, into a nationally-distributed weekly, the *National Enquirer*. By the early 1960s, as Jeannette Walls recounts, some 40 imitations of the *National Enquirer* began publication (2000: 45). Pope eventually determined that, with migration to the suburbs, and with the decline of the urban newsstand, new venues for selling news periodicals were required. In the late 1960s, Pope decided to reorient his weekly paper toward supermarket sales and a predominantly female readership. The context of the supermarket required that the *National Enquirer*, and its dozens of imitators, play down violent crime and lurid vice in favor of the range of themes we still expect in the *Enquirer* and its competitors: biological oddities, celebrity tragedies, and innumerable forms of popular folklore. More generally, by the late 1960s, the term “tabloid” would come to be associated with coverage of scandals unfolding in the lives of entertainment celebrities rather than with the explicit treatment of violent crime.

In Montreal, this transition was less clear cut. Most titles representative of the *presse jaune* of the 1950s would die out during the 1960s, victims principally of the rise of daily tabloid newspapers like the *Journal de Montréal*. Only very few examples of the *journal jaune*, like *Echo Vedettes* would survive into the 1960s and beyond through an almost exclusive focus on show business and celebrities. *Allo Police*, the dominant crime-oriented weekly paper throughout the 1960s, endured until 2004, but had long faced the main problem confronting such periodicals: their failure to attract advertisers and a resulting dependence on newsstand sales alone.

In his study of French crime-oriented print culture, Dominique Kalifa sees such culture as a popular reaction to official projects of modernization. After Baron Haussmann’s destruction of medieval Paris, Kalifa suggests, popular crime fiction reimagined Paris as once more medieval, full of hidden sewers, trap doors, and fantastic plots (Kalifa, 2004: 179-181). Against the modernist dream of a transparent architecture reaching into the sky and directing the citizen’s gaze upwards, crime stories cast the city as a space of innumerable hidden corners and underworlds. In Montreal, a point came in the 1960s, amidst the tearing down of popular Montreal neighborhoods and the closing of cabarets and nightclubs, when tabloid stories of neighborhood crime could seem like gestures of preservation, reminding us of Montreal’s secret social labyrinths even as they were being bulldozed away.

This destruction of those spaces associated with post-war criminality continues in the present, as construction of Montreal’s *Quarter des spectacles* removes the last vestiges of a red-light district situated just to the east of the city’s central business area. Of Quebec’s *journaux jaunes*, only the marginal titles *Photo Police* and *Hebdo-Police* continue to be published. Unknowingly, in their combination of crime news, advertisements for sexual services, articles on astrology, and other forms of the occult, and coverage of working class entertainment forms (like regional Québécois country music), *Photo Police* and *Hebdo-Police* are not unlike the current incarnation of the Mexican periodical *Alarma!* or the center pages of Mexico City tabloids like *El Gráfico*. What *Photo Police* lacks, unsurprisingly, is the preoccupa-

tion with everyday death and violence that has become the hallmark of the Mexican crime periodical.

References

AURRECOECHEA, JUAN MANUEL

1999 "José Trinidad Romero: Carnival of Images," *Luna Córnea* no. 18: 207-217.

BARTHES, ROLAND

1961 "Le message photographique," *Communications* vol. 1, no. 1: 127-138.

BARTRA, ARMANDO

1999 "Photographic Narrative in the Mexican Press" [English translation], *Luna Córnea* no. 18: 192-193.

BROCCA, VICTORIA

1993 *Nota Roja 60's*. Mexico City: Editorial Diana.

CHAMBERLAND, LINE

1996 *Memoires lesbiennes: le lesbianisme à Montréal entre 1950 et 1972*. Montreal: Rémue Ménage.

HIGGINS, ROSS and LINE CHAMBERLAND

1992 "Mixed messages: lesbians, gay men and the yellow press in Quebec and Ontario during the 1950s and 1960s," Ian McKay, ed., *The Challenge of Modernity: a Reader on Post-Confederation Canada*. Toronto: McGraw-Hill Ryerson, 422-431.

KALIFA, DOMINIQUE

2004 "Crime Scenes: Criminal Topography and Social Imaginary in Nineteenth-Century Paris," *French Historical Studies* 27: 175-194.

LARA KLAHR, MARCO and FRANCESC BARATA

2009 *Nota[n] Roja: La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*. Mexico City: Random House Mondadori.

LERNER, JESSE

2007 *El impacto de la modernidad: Fotografía criminalística en la ciudad de México*. Mexico City: Turner.

LAURINI, MYRIAM and ROLO DIEZ

1988 *Nota Roja en México*. Mexico City: Diana.

MAC ORLAN, PIERRE

1928 "La photographie et le fantastique social," *Les Annales politiques et littéraires* 1 (November): 413-414.

METINIDES, ENRIQUE

2001 *El Teatro de los hechos*. Mexico City: Instituto de Cultura de la Ciudad de México/Ortega y Ortiz.

MRAZ, JOHN

2003 *Nacho López, Mexican Photographer*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

NADEAU, VINCENT

1983 "Au commencement c'était le fascicule: au source de l'édition québécoise contemporaine," in Yvan Lamonde, ed., *L'Imprimé au Québec: aspects historiques (18e-20e siècles)*. Quebec: Institut québécois de recherche sur la culture, 245-253.

PARENT, GUY

2009 "Introduction," in Véronique Willemin, *La Mondaine: Histoire et archives de la Police des Moeurs*. Paris: Editions Hoebeke, 7-11.

PICCATO, PABLO

2001 *City of Suspects: Crime in Mexico City, 1900-1931*. Durham and London: Duke University Press.

PINSON, GUILLAUME

2008 *Fiction du monde: De la presse mondaine à Marcel Proust*. Montreal: Presses de l'Université de Montréal.

RUBENSTEIN, ANNE

1999 *Bad Language, Naked Ladies, & Other Threats to the Nation: A Political History of Comic Books in Mexico*. Durham and London: Duke University Press.

SPEHNER, NORBERT

2000 *Le roman policier en Amérique française*. Quebec: Editions Alire.

STRAW, WILL

1992 "Montreal Confidential: Notes on an Imagined City," *CineAction* 28 (Spring): 58-64.

2004 "Traffic in Scandal: The Case of Broadway Brevities," *University of Toronto Quarterly* vol. 73: 947-971.

2010 "Montreal and the Captive City," *Quebec Studies* vol. 33, no. 48: 13-24.

SULLERO, EVELYNE

1963 "Photoromans et oeuvres littéraires," *Communications* vol. 2, no. 2: 77-85.

TERDIMAN, RICHARD

1985 *Discourse/Counter-Discourse*. Ithaca and London: Cornell University Press.

VRAI

1957 "Faits et chiffres sur le jaunisme," June 1, 9.

WALLS, JEANNETTE

2000 *Dish: The Inside Story on the World of Gossip*. New York: Avon Books.

II

El crimen filmado

FLORES DEL MAL EN EL CINE MEXICANO. LA DEVORADORA CRIMINAL O EL TIPO CLÁSICO MODERNO

Álvaro A. Fernández

Los perseguidos no siempre por las leyes, sino por la sociedad, han sido víctimas presas de un mal extraño que también lleva por nombre vicio y a veces delito [...]. Se les ha llamado la marca de la “locura moral” de la “neurosis genital”.

MICHEL FOUCAULT

Introducción

El cine criminal mexicano, concretamente el clásico y de suspenso de la segunda etapa de la llamada época de oro (1946-1955),¹ cuenta con un imaginario propio: un *star system*, convenciones y reglas narrativas e iconográficas, espacios y figuras tipo convertidas —como asegura Nicole Rafter— en autoridades criminológicas equipadas para explicar la causa criminal y su solución (Rafter, 2000); acúdase al mito de María Félix como una coordinada que despunta el tipo criminal moderno.

Interesa analizar ese imaginario femenino y de la mitología autóctona delineada por ciertas narraciones, conductas y situaciones imaginarias ejecutadas por símbolos heroicos o eróticos producidos por la industria, que sufren el proceso de divinización en el sentido de las mitologías y que los lleva a convertirse en ídolo de las multitudes (Morin, 1966: 44-45). Esto con la finalidad de rescatar un patrón de ideas y sentimientos colectivos, un sistema de valores estéticos y morales, en el caso de lo que se ha dado en llamar la “devoradora” y que denominaríamos “el tipo clásico moderno”:² una de las figuras más connotadas y activas que, a fuerza de erotismo, glamour y maldad, motiva una predisposición mental en el espectador que perdura en el tiempo, a la vez que fija, en el imaginario de la industria del cine, símbolos

¹ Entiéndase un grupo de filmes de corte criminal que fundan un paradigma estético, acudiendo, cuantitativa y cualitativamente, a estrategias narrativas de dilación o suspenso para generar una tensión en el espectador, tras colocar a la víctima en constante peligro y alargar la espera de su salvación; son películas que, en buena medida, acogen la construcción del tipo al que hacemos alusión (Fernández, 2007).

² Generalmente, la tipificación del sujeto se concretiza a partir de los rasgos físicos, sociológicos, psicológicos o morales, incluso para la criminología, “la tipología estudia al hombre por sus formas (desde el punto de vista morfológico), y crea tipos según las correlaciones que hay entre la forma y el fondo” (Lignel-Lavastine, 1959: 78). Para una visión más actualizada, véase Reyes (1987).

ligados al género y al crimen que hablan de una cambiante sociedad de mediados del siglo XX, sobre todo en el segundo lustro de los años cuarenta y el primero de los cincuenta, cuando se sufre una transformación significativa en la representación del crimen y los papeles de los personajes.

En concordancia con Edgar Morin, para quien esta empresa, “la etnografía, la psicología, la sociología y la economía del *star system* deben completarse o ilustrarse con una ‘filmología’” (Morin, 1966: 169), observamos la construcción del tipo en relación con la edificación de las estrellas de cine, al exterior e interior de las películas. Construcciones míticas que tendían a identificarse con pocos papeles, roles y representaciones, a convertirse en símbolos de cierto tipo de espectáculo que garantiza estilo, atmósfera y actitudes, aspectos que la hacen reconocible.

Cabe mencionar que el “efecto de reconocimiento” —ese conjunto de “saberes” sobre un actor, que anuncia lo que será su personaje (Sorlin, 1985: 116)—, implica el mecanismo de identificación y proyección, empatía y simpatía.³ Aspectos fundamentales para conocer la tipología, pues —según Richard Dyer—, además de poner de relieve a la persona, incluso más que al personaje, forma un punto de referencia para la identificación del público con actores y personajes (Dyer, 2001: 69), asimismo, para el proceso de interpelación a los valores del espectador puesto en escena a partir de un código moral definido.

A grandes rasgos, me pregunto cómo se construye un personaje tipo criminal moderno en relación con la construcción de una estrella-mito (símbolo de este tipo de espectáculo) que lo representa; cómo se concibe en las películas el crimen articulado al cambio de papeles en casos particulares y en referencia a otras coordenadas del imaginario: mujeres fatales que ayudan a la construcción del tipo clásico moderno; finalmente, interesa sugerir en qué aspectos de estas construcciones revelan los problemas generales de una época de posguerra en disolvenca con otra etapa de la modernidad mexicana.

Las flores modernas del mal

En la historia del cine criminal mexicano encontramos exquisitas maldades femeninas, evocación directa de *Eros* y *Thánatos*. Estas coordenadas de la vampiresa se rastrean sutilmente en argumentos prostibularios que moldean el género o el conjunto de conductas ideales, desde el cine mudo con *Santa* (Luis G. Peredo, 1918)

³ Edgar Morin indica que es un proceso, principalmente con el cine de ficción, de interpelación a los valores del espectador para incorporarlo a la experiencia narrativa, a partir de un código moral definido. En ese sentido, “vivimos —apunta— el espectáculo de una manera casi mística, al integrarnos mentalmente con los personajes y con la acción (proyección) y al integrarlos mentalmente con nosotros (identificación)”; anexa el autor que la estrella es el fruto de la proyección-identificación, “el filme, máquina para desdoblarse la vida, recuerda los mitos heroicos y amorosos que se encarnan en la pantalla, vuelve a poner en marcha los viejos procesos imaginarios de identificación y proyección donde nacen los dioses. La religión de las estrellas cristaliza la proyección-identificación inherente a la participación en el filme” (Morin, 1966: 173; 120-121).

—la mujer objeto seducida, obligada a la prostitución, con el morbo, dice Monsiváis, como aliciente a la moral tradicional—, hasta finales de los años treinta con *La mancha de sangre* (Adolfo Best Maugard, 1937) y con *La mujer del puerto* (Arcady Boytler, 1936), seguida de variedad de rumberas, prostitutas y una que otra devoradora moderna del primer lustro de los cuarenta.

En contraparte, el cine también fundamenta el género, en figuras y situaciones tipo, como la maternidad (mujer pasiva, buena, asexual), en oposición al objeto sexual emparentado con el mundo criminal (mujer mala, activa, atractiva). En nuestro país, esos modelos culturales o estereotipos de la mujer madre-virgen (naturaleza positiva) y de la prostituta (naturaleza negativa) cobran fuerza desde el cine mudo con *Tepeyac* (José Manuel Ramos y Carlos E. González, 1917), pasando por el sonoro con *Madre querida* (Juan Orol, 1935) hasta alcanzar el tipo en serie en los años cuarenta con Sara García en cintas como *Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941).

La familia monogámica y católica es la unidad básica para la organización social y un subgénero del cine mexicano de los cuarenta. Foucault encuentra que las representaciones mantienen el orden burgués victoriano (trabajo del capitalismo contra placer) con relaciones sexuales disimuladas y permitidas sólo en el sistema de matrimonio para la fijación y desarrollo de parentesco, para la transmisión de nombres y bienes (Foucault, 1987). Aspectos capitales rechazados en el “mito de la mujer rebelde [...], ese conjunto de narraciones protagonizadas por mujeres [bacantes, brujas o vampiras] que se han rebelado y atacado el conjunto de normas, pautas y valores propios de un sistema social de signo patriarcal” (Gubern y Prats, 1979: 155).

En este caso, la mujer de naturaleza negativa transgrede las narraciones sobre el modelo de naturaleza positiva, la moral judeocristiana y el orden victoriano, al abandonar el hogar y ser económicamente activa, amenaza el orden patriarcal imperante, el núcleo de la estructura social y la maternidad en un contexto moderno. Se ha escrito que:

La modernidad en México fue proyecto marcado por el género [...]; las abnegadas mujeres constituirían el centro espiritual y moral (no político ni económico) de la familia mexicana “moderna” [...]. La criminalidad femenina trastornaba ese idealista panorama. Frenaban el progreso nacional contra el símbolo de la fecundidad nacional (Bufington, 2001: 105).

A pasos temerosos, México se inscribe con su propio mito de mujer rebelde y acude a este tipo por ciertas necesidades estéticas y de representación, para tras-tocar el ideal moderno, esto es, al signo icónico clásico que toma como referencia el cine negro hollywoodense, a una devoradora cosmopolita, glamorosa y elegante, para representar las preocupaciones, deseos y aspiraciones en un periodo de la modernización mexicana, cuya cumbre se alcanza en 1950 con Ada Romano (Andrea Palma) de *En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1950), y sienta sus bases en el cine de crimen y suspenso de la inmediata posguerra, y en cuerpo y alma de los mitos vivientes de mayor relevancia para la cultura mexicana: sobre todo María Félix, a partir de *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946), a la que siguió una serie de mu-



La devoradora.

eres fatales que eran ella misma, pero también otros mitos —y cintas particulares como *La otra* (Roberto Gavaldón, 1946)—⁴ como Dolores del Río, o estrellas como la mencionada Andrea Palma o Sarita Montiel, entre otras.

Devoradora de modernidad patriarcal: el mito de María Félix

Como observamos, esta entidad resulta de la ecuación de grandes temas antagónicos y complementarios: bien y mal, muerte y erotismo, amor y odio, ambición y pasión. El personaje tipo y las acciones tipo que desencadena se inscriben en el orden de los deseos, en un código ético, pero también estético: en los gestos, en la mirada, la postura, la corporalidad, la forma en que fuma, el vestir (en buenas ocasiones) de negro, simbolizando la muerte y la maldad. Todas lo portan: las mencio-

⁴ Si bien para críticos como García Riera *La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946) “es, quizá, la mejor entre las películas que hicieron de la sonorenses una mujer fatal o vampíresa” (García Riera, 1992: 18), en otra arista, la crítica de la época asegura que el impacto de *La otra* fue mayor. Para Álvaro Custodio (1946: 8): “resulta la más lograda del cine nacional en lo que va del año”. También en un texto anónimo publicado en *Novedades* se escribe: “es, sin discusión alguna, la mejor película nacional ofrecida al público capitalino durante lo que va de 1946”. Varios factores influyen en esta apreciación; por una parte, siguiendo esta nota, la unión de Gavaldón, Revueltas y Phillips, “tres seres de almas inquietas y ambiciones ilimitadas dentro del campo de la perfección artística” (*Novedades*, 1946: 6), unión a la que podríamos anexar a Günter Gerszo en la escenografía; por otra —aunque María Félix, en complicidad con el público, confeccionaba su mito—, la reputación de Dolores del Río ya había sido colocada tiempo atrás en los umbrales de la mitología del *star system* más poderoso.

nadas María/Magdalena (Dolores del Río) de *La otra*; Ada Romano (Andrea Palma) de *En la palma de tu mano*; Isabel (Sarita Montiel) de *Donde el círculo termina* (Alfredo B. Crevenna, 1955), así como otras representativas, como Alicia Bermúdez (Elsa Aguirre) de *La perversa* (Chano Urueta, 1953), o Raquel (María Félix) de *La diosa arrodillada* (Roberto Gavaldón, 1947).

Con todo y variaciones en diversas modalidades del personaje, su sentimiento más fuerte será la ambición: “una honorable familia de rufianes fraternalmente unidos por la ambición y el miedo”, como expone Ada Romano; ambición de poder, miedo de perderlo. No obstante, lo “imperdonable” en el contexto mexicano, más que esa fuerza y necesidad de poder, será la carencia o negación del instinto materno.

En ese sentido, el caso de Lena, encarnada por María Félix en *Que Dios me perdone* (Tito Davison, 1947), es representativa como variación del tipo clásico moderno, tan moderno como el mito de María. Aunque corresponde casi en la totalidad al tipo que nos ocupa, su objetivo y móvil de la existencia no es la ambición, sino, precisamente, la maternidad.⁵

Para entonces, este mito erótico de belleza insólita y presencia magnética, descubierta años atrás por el productor Fernando A. Palacios en una calle de la ciudad de México, ha realizado quince cintas de los que serán sus 37 filmes mexicanos —dos coproducciones—



La devoradora.

⁵ La historia se origina en Constantinopla, en el seno de una familia sefardita. Lena sufre una enfermedad nueva llamada “psicosis de guerra, aplicada para enajenar y dominar individuos”. A causa de que su hija fue capturada por los nazis y hacinada en un campo de concentración, y motivada por el chantaje, llega a México con una misión de espionaje internacional para obtener información de importantes industriales, pronto colocados en situaciones de erotismo, amor y muerte. No obstante, es una mujer buena y de extrema belleza (causa de su desdicha), de carácter firme y de personalidad fina, culta, inteligente, audaz y “de mundo”; goza (o sufre) de “experiencia de la vida”. Como requisito fundamental, sabe de seducción y es sexualmente activa (con diplomáticos, oficiales militares o inversionistas). Su objetivo es desaparecer el pasado que la atormenta, obteniendo un apellido respetable que le permita recuperar a su hija, y así ejercer la maternidad, que se traduce en felicidad y en el perdón eterno. Para un análisis de esta cinta relacionada con los modelos de conducta y modelos narrativos, véase Fernández (2008).

y sus nueve producciones extranjeras,⁶ desde su debut en 1942, al lado de Jorge Negrete en *El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1943). También ha encarnado a la magistral vampiresa moderna en *La devoradora, Amok* (Antonio Momplet, 1944) y *La diosa arrodillada*. Ha logrado la consagración y alcanzado niveles siderales tocados sólo por Dolores del Río. Pero, a diferencia de ésta, María es marcada en buena medida por el tipo de la vampiresa moderna y cosmopolita, más que por la belleza enraizada en un nacionalismo menguado.



La diosa arrodillada.

Queda claro que María Félix fue un icono de la modernización mexicana. Octavio Paz, al caracterizar el mito, escribe: “en primer lugar es moderno; en seguida, no es enteramente imaginario, como casi todos los del pasado, sino que es la proyección de una mujer real [...]. Fue y es un desafío ante muchas convenciones y prejuicios tradicionales” (Paz, 1992). Terenci Moix apoya el comentario:

⁶ En los años cincuenta trabajará en una coproducción española (*Camelia*, Roberto Gavaldón, 1953, y *Sonatas*, Juan Antonio Bardem, 1958), otra francesa (*Los ambiciosos*, Luis Buñuel, 1959) y otra de España-Italia-Francia (*Mesalina*, Carmine Gallote, 1951); entre las producciones extranjeras se cuentan tres francesas (*La Belle Otero*, Richard Portier, 1954; *French Can-can*, Jean Renoir, 1955, y *Los héroes están castigados*, Yves Ciampi, 1955), una italiana (*Hechizo trágico*, Mario Sequi, 1951), una argentina (*La pasión desnuda*, Luis César Amadori, 1952); pero entre las españolas (*La noche del sábado*, Rafael Gil, 1950; *Faustina*, José Luis Sáenz de Heredia, 1957) se cuentan tres de corte criminal: *La corona negra* de Luis Saslavsky, argumentada por Jean Cocteau en 1951, ahí interpreta a Mara, personaje amnésico inmiscuido en un robo de diamantes a su difunto esposo; también, entre la mencionada *Mare nostrum* en 1948, *Una mujer cualquiera*, ambas de Rafael Gil en 1949, en la que representa a Nieves, una mujer que pierde a su hijo y se vuelve prostituta, finalmente, es involucrada en un asesinato.

Ninguna otra actriz del cine mundial sabe convertir las modas de los años cuarenta en el atributo intrínseco de la mujer fatal: los vestidos de terciopelo negro, los visones como símbolo de poder, los abrigos de enorme solapa como imaginados para esconder parcialmente un rostro culpable, son elementos que contribuyen a realizar la ilusión de una mujer que todo lo puede y a quien ha de cuadrar como a nadie el mote de *Doña Diabla*. Su poderío era inmenso, en cualquier película, en cualquier situación (citado por Agrasánchez, 2001: 62).

Además, el mito de María cobra relevancia por ser la primera estrella y vampiresa mexicana de proyección internacional, creada con premeditación por la industria y por ella misma:

Y extrañamente, María se mitifica cuando se pone los pantalones en *Doña Bárbara* [...]; pero cada nueva película va creando su personalidad y también su mito y *La mujer sin alma* [...], la convierte en mujer fatal inalcanzable e indomable, junto con títulos como *La devoradora*, *Doña Diabla* y *La Generala* [...]. Quizá ahí radique su fuerza erótica: “una mujer muy hombre” en una sociedad de machos; así constatamos que [...] el mito de María removió ideas encontradas en diversas perspectivas, desde la fuerza de la mujer autónoma y autosuficiente, hasta la fantasía psicológica de un pueblo sometido por la imagen femenina y con un respeto inmaculado a la madre y a la Virgen de Guadalupe (Fernández, 2004: 69-70).

María Félix, “La Doña”, se caracteriza por el poder de sometimiento al género masculino. Simplemente al echar un vistazo a sus títulos, que pese a que no todos sean de cine criminal ni encarnar a la vampiresa perteneciente a éste, emergen los indicadores de su personalidad y de la psicología de sus personajes: *La Cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1959), *Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1961), *La bandida* (Roberto Rodríguez, 1963), *La Valentina* (Rogelio A. González, 1966), por mencionar algunos.

Como antecedente está el caso de *La mujer sin alma* (Fernando de Fuentes, 1944) con el personaje de Teresa, quien se inmiscuye como amante de dos empresarios y en una serie de acusaciones y chantajes, para mostrar con espíritu ninfómano y ambicioso el lugar de la “otra mujer” en el cambio social. De igual manera, un año más tarde, a sus treinta años, siendo la actriz más cotizada y pronto la mejor pagada del cine mexicano, participa bajo la dirección de Antonio Momplet en *Amok*, ahí será la señora Trevis/señora Belmont, nuevamente sin recatos y, a diferencia de Lena en *Que Dios me perdone*, niega la maternidad y busca el aborto. Es un íncubo cosmopolita (espíritu ninfómano y seductor, que por las noches se introduce en mentes y cuerpos de los hombres) de personalidad doble —hace recordar *La otra*— que enloquece a un médico alcohólico, pasajero de un trasatlántico, navegante en una atmósfera melodramática de crimen y misterio.

No obstante, como ya se mencionó, la apoteosis del tipo clásico moderno tiene lugar en su carrera criminal temprana con *La devoradora* en 1946. Ahí consagra su mito en la imagen simbólica del moderno erotismo latinoamericano, en la imagen de una mujer sin escrúpulos sexuales, fría, activa y calculadora, capaz de esclavi-

zar y llevar a la muerte o la locura, cruel y despiadadamente, a cualquier hombre. María representa, en el plano simbólico, la materialización del miedo del hombre respecto de la sexualidad de la mujer. Una nueva percepción femenina sobre la vida (procreación) y la muerte (castración simbólica) que vuelca la estabilidad de la ideología patriarcal en los sistemas de la narrativa clásica mexicana y expone, con la función simbólica de la devoradora moderna, la transformación en la psicología social.⁷

En esta obra encarna a Diana, otro íncubo ambicioso —variante de *La mujer sin alma*— que lleva al suicidio a su amante Pablo (Felipe de Alba), a la ruina moral y a la separación familiar entre un hombre maduro, Adolfo (Julio Villarreal), que será su esposo, y su sobrino Miguel (Luis Aldás), quien tras ser manipulado para desaparecer el cadáver del amante Pablo, la mata y se entrega a la policía. La resolución reitera que, como otras de su tipo, no tiene todo el proceder bajo control, e ignora los cambios que motiva, por la misma excesiva peligrosidad femenina (erótica) que posee; por otra parte, responde a la necesidad de integrar el valor aleccionador para toda mujer que atenta contra el régimen patriarcal.

De esta “misoginia más desaforada”, justifica Riera, “que la heroína fuera tan mala tenía su explicación más o menos psicológica: ella era huérfana de un padre calavera, derrochador e inútil, y de ahí un descrédito de la figura masculina”, lo que le permite seducir a un joven “porque me gusta”, y a un viejo “porque me conviene”. Riera también recuerda que se adelantó a *Aventurera* (Alberto Gout, 1949) con Niñón Sevilla —ideológicamente una cinta de las más subversivas de la época (García Riera, 1992: 18).

Con el campo labrado por la estrella en el imaginario social y la industria cultural, aunada a la mancuerna de Roberto Gavaldón como director y José Revueltas como adaptador del cuento de Ladislao Fodor, participa en *La diosa arrodillada*. Otro escalón en el proceso de construcción del mito y de su inseparable fatalidad que culmina en el personaje vengativo y manipulador, finalmente humillado porque se enamora; sentimiento completamente prohibido, pero a veces recurrente en una variante de este tipo de personaje.

Conviene detenerse en *La diosa arrodillada*, pues a apenas cinco años de su debut, expone al personaje cuya personificación remarca la función del tipo y de los artistas al servicio de la estrella. Ahora no cabe el *miscasting*, sino la energía de producción enfocada a la mujer mito. Y Revueltas recuerda: “Me pareció una obra inconsistente, muy mala y lo dije, pero nada, además era para María Félix, así que [...]” (Revueltas: 1976: 101). Nuevamente la estrella se impone al tipo y al producto final.

Sin embargo, pese a la autocrítica y al desprecio de una parte de la crítica mexicana, en países como Argentina alcanzó elogios por el dominio de la técnica.⁸ Ahora Félix será Raquel, la diosa arrodillada, o, “en todo caso, una simple mujer

⁷ Para un análisis de la mujer fatal, aplicado al estudio de caso de *Doña Bárbara*, véase Hershfield (1996).

⁸ Como registra el editorial de *Excelsior* (1990). Incluso en México, al paso del tiempo, formó parte de la colección Blanco y Negro, que pretendía rescatar los trabajos más representativos de la época de oro.

de rodillas, como les gusta ver los hombres a las mujeres”, reclama la protagonista. El argumento cuenta la historia de Antonio Ituarte (Arturo de Córdova), un atormentado burgués —como casi todos sus personajes orillados al crimen— que decide dejar a su amante Raquel, porque en ella florece el deseo: “una fuerza que te obliga que te impulsa a obtener lo que quieres [...], esa fuerza puede crecer, tomar cuerpo, volverse libre y superior a ti. Entonces termina destruyéndote y, lo que es peor, destruyendo a los que están más próximos a ti”, exclama Antonio.

En un intento de reconciliación matrimonial, compra Elena (Rosario Granados), su esposa, una estatua desnuda y de rodillas, cuya modelo fue Raquel. Surge entonces la gliptomanía (obsesión por las piedras grabadas) y la idealización de la mujer en *La diosa arrodillada*. Antonio intenta volver con su amante, ésta acepta a condición de que deje a su esposa. Cabe resaltar esa condición con el lenguaje de las parejas atípicas:

Raquel: Tú lo has querido Antonio, intenté alejarte, pero has anudado otra vez nuestros destinos. Ahora deberás tener valor para tu verdad, para la verdad de los dos. Te entregas a mí o me destruyes. No hay términos medios, porque nuestro amor habla otro lenguaje, dice vida a la muerte, fuego al frío y al silencio palabra. Debes entender este lenguaje.
Antonio: Ahora comprendo que nos une algo indestructible. Algo que está más allá de nosotros mismos. No podemos retroceder ya Raquel, iremos juntos hacia la salvación o... hacia la muerte.

Es el lenguaje sin términos medios de los amantes malditos. Ada y Karín (Arturo de Córdova) de *En la palma de tu mano* dictan: “descenderemos pero juntos... tú y yo estamos inscritos en nuestros respectivos destinos”. También en *Donde el círculo termina*, con el atormentado Raúl (Raúl Ramírez) y la vampiresa Isabel (recordemos a Sarita Montiel): “Tienes ojos de abismo Isabel, donde uno puede caer hasta el fondo”; ella reprocha más adelante con el discurso original de la vampiresa: “Hablas de que no puedes vivir en grande ni arrastrar peligros verdaderos y de que te conformas con nadar en dos aguas”.

El lenguaje de los amantes, y sobre todo del tipo clásico moderno, con su código ético y estético, lleva a dilucidar el problema del crimen, su amalgama con el *poder*, *erotismo* y la *muerte*. Baste otro ejemplo del discurso de la mujer fatal, o Dolores del Río de *La otra*, en el que funde los roles de las hermanas gemelas, en un diálogo sobre el crimen entre una María pasiva y una Magdalena activa que, mientras hurga en su guardarropa, señala de escrupulosa a la manicurista María, como sinónimo de mediocridad, por no complacerse de los hombres, al menos —arguye— “de vez en cuando y con discreción, por supuesto”:

Además, por la carga erótica, la cinta gozó de buena acogida por el público impresionable de la época y, por lo mismo —por arrojar más datos—, se rescatan de la cinta algunos fotogramas para ilustrar el libro de Lo Duca (1963).

Magdalena: Aprende esa lección, hermanita: el destino tiene siempre una gran dosis de ironía, lo inteligente es saber aceptar esa dosis. Tú no has sabido defenderte del mundo con las mismas armas que el mundo usa.

María: ¿Cuáles armas?

Magdalena: Por ejemplo, la astucia, el cinismo, la hipocresía.

María: ¿El crimen?

Magdalena: ¡Bah! No seas exagerada. Me refiero tan sólo a las armas menores, no a los recursos supremos [...].



La diosa arrodillada.

El crimen, “un recurso supremo” que rige al personaje tipo. Dentro de esta falta, recordemos que el asesinato será el caso límite, frente a las obras de menor rango (robo, chantaje, etc.), y los métodos para cometerlo tienden siempre a la sofisticación. El amante Fernando (Víctor Junco) explica la personalidad criminal de Magdalena: “Tú eres partidaria del crimen perfecto, fino, inteligente, que no deja huella. Y nunca descenderías a una forma tan grosera con el revólver. Me matarías meticulosamente, detenidamente, científicamente, como mataste a...”.

De la misma manera, la mencionada Isabel de *Donde el círculo termina*, que “fabrica el dinero... a besos”, asume su identidad en la relación estrecha con el crimen, el poder, su seductora belleza y erotismo: “Yo soy una homicida por naturaleza, lo llevo en la sangre. Sólo que hasta ahora no he podido realizar mi vocación y me limito a satisfacerla en uno de los afectos más aproximados... el amor”. Ahí radica la peligrosidad de la devoradora, y la salvación de tal peligro será medida por la capacidad del hombre para resistir su fuerza erótica.

Si bien tales significados son incomprensibles para el hombre y la mujer disciplinada, intrínsecamente son una clara amenaza a la familia monogámica, con otra

definición del amor, sin erotismo ni sexualidad. Y volviendo al caso del tipo clásico-estrella de María Félix en *La diosa arrodillada*, lleva la amenaza o el atentado a la norma por esa inversa concepción del amor, que vuelve cuando los amantes se unen por segunda ocasión, porque “la pasión me ha hecho su cómplice” —dice Raquel, y continúa más adelante—, “si has sido capaz de matar por amor, yo también me siento capaz de compartir ese crimen”. Al final, Antonio es detenido por la policía y se suicida, antes de saber que su esposa sucumbió por muerte natural. Raquel, arrodillada, “como les gusta ver los hombres a las mujeres”, sufrirá su muerte.

Finalmente, para culminar con la construcción filmica del mito, más tarde encarna a otra amante que trae la perdición del hombre, con *Doña Diabla*, cinta que le otorga su tercer Ariel en 1949,⁹ y en la que exploya al tipo clásico moderno en su totalidad, con la variante del arrepentimiento final: confesión a un cura (Luis Beristáin) de su asesinato y su posterior entrega a la policía. En el argumento, Ángela, su personaje, se desliza por las élites empresariales y arruina a todo hombre al que posea: a su esposo Esteban (Crox Alvarado) gerente de una compañía, quien la decepciona y provoca que lo expulsen del país; al licenciado Sotelo (Linares Rivas), jefe de aquél, al que deja en la ruina; también a un cojo rico sin importancia (Alejandro Cobo) y, finalmente, no arruina pero sí asesina, vestida de pieles —advierde Riera (1993: 116): un “lujo que pocas se pueden permitir”—, a su amante y cómplice Adrián (Víctor Junco), traficante de drogas que intenta seducir a su hija Angélica (Perla Aguilar).

Así, se va edificando y construyendo el mito y el tipo en la imagen de una idea y una emoción a la que el espectador sucumbe, debido al placer y la destrucción que constituye. De este sinecdótico personaje, García Riera recuerda que no se advierte otra cosa que la necedad masculina, y rescata de los “hombres necios” diálogos como “Una mujer demasiado bella no puede ser propiedad de nadie”, según palabras del actor Linares Rivas; “en cambio, María Félix prospera a costa de la necedad masculina”. Es necesario destacar a María Félix como una diva consagrada en vías de su divinización. “María no parte del conocimiento de sí misma, sino a través de la visión de sus películas, las cuales irán dando las respuestas para crearse. María se va creando viendo sus filmes” (Taibo I, 1990: 82). Un indiscutible problema, pues, según impresiones del adaptador Edmundo Báez, no fue fácil transformar la obra de teatro de Fernández Ardavín y “hacerla a la medida de la señora Félix” (Riera, 1993: 115-116).

Muestra clara de que para este momento confeccionan sus personajes “a la medida”, para nutrir el mito representativo del tipo clásico moderno, ligado a la devoradora con aura criminal y erótica, completamente ajeno a la institución matrimonial y al modelo de naturaleza positiva.

⁹ Los otros serían en *Enamorada* (1946) y *Río escondido* (1947), ambas de Emilio “El Indio” Fernández; en 1970 obtendrá el trofeo especial de la Diosa de Plata; en 1986 recibe el Ariel de Oro por su trayectoria.

Palabras finales

Aún con la fuerte presencia de la misoginia en el cine mexicano, este modelo ético y estético expone la fascinación y la insólita ansiedad del hombre por el succulento, irresistible y peligroso fruto prohibido. De ahí la importancia del control del erotismo femenino, para mantener y unir, al menos desde las representaciones y a costa de una moraleja, la “fantasía masculina” y la “sociedad patriarcal”. Efectivamente, este tipo funciona como devoradora del hombre a quien, simbólicamente, chupa la sangre (léase la propiedad privada, el liderazgo erótico-sexual, el orden familiar, la descendencia o el libre albedrío) y lo somete a los caprichos de *Eros* y *Thánatos*, coordinadas simbólicas del imaginario que atan —y a la vez liberan— al tipo. Se trata del “lado oscuro de la feminidad” que perturba el apego a la norma social y pone en riesgo el final feliz; por tanto, se torna indispensable la ejecución o desdicha del personaje y de sus amantes, con el fin de asegurar el restablecimiento de los valores sociales de un México suspendido entre la modernidad y la férrea costumbre. Es un tipo cinematográfico clásico y de representación social moderna, que renueva la estética y pone en juego un código ético preestablecido, paradójicamente, en pro de la domesticación del miedo a la muerte como límites de la atracción erótica del mito de la mujer rebelde.

Una moraleja que hace gozar, mientras alecciona al sujeto social moderno, productor y consumidor de cine, bajo una mirada que encuentra en la mujer moderna, al margen de los dominios del hombre, el origen de todos los males. Es la paradoja que fascina a la sociedad y a la vez atenta contra ésta, contra la ideología católica y, sobre todo, contra las leyes de Dios, que también es padre y nos hace recordar que Eva, persuadida por Satanás, seduce a Adán para experimentar lo prohibido: “Yavé Dios dijo a la mujer: ‘¿Qué has hecho?’ La mujer respondió: ‘la serpiente me engañó y he comido’ [...]. Y Dios dijo ‘Multiplicaré tus sufrimientos en los embarazos y darás a luz a tus hijos con dolor. Siempre te hará falta un hombre, y él te dominará’” (Génesis 3: 13-16).

Referencias

Filmografía

- Amok* (Antonio Momplet, 1944)
- Aventurera* (Alberto Gout, 1949)
- Cuando los hijos se van* (Juan Bustillo Oro, 1941)
- Donde el círculo termina* (Alfredo B. Crevenna, 1955)
- Doña Diabla* (Tito Davison, 1949)
- El peñón de las ánimas* (Miguel Zacarías, 1943)
- En la palma de tu mano* (Roberto Gavaldón, 1950)
- Juana Gallo* (Miguel Zacarías, 1961)
- La bandida* (Roberto Rodríguez, 1963)
- La Cucaracha* (Ismael Rodríguez, 1959)
- La devoradora* (Fernando de Fuentes, 1946)

La diosa arrodillada (Roberto Gavaldón, 1947)
La Generala (Juan Ibáñez, 1970)
La mancha de sangre (Adolfo Best Maugard, 1937)
La mujer del puerto (Arcady Boytler, 1936)
La mujer sin alma (Fernando de Fuentes, 1944)
La otra (Roberto Gavaldón, 1946)
La perversa (Chano Urueta, 1953)
La Valentina (Rogelio A. González, 1966)
Madre querida (Juan Orol, 1935)
Que Dios me perdone (Tito Davison, 1947)
Santa (Luis G. Peredo, 1918)
Tepeyac (José Manuel Ramos y Carlos E. González, 1917)

Bibliohemerografía

AGRASÁNCHEZ, ROGELIO

2001 *Bellezas mexicanas*. México: Agrasánchez Film Archive.

BUFFINGTON, ROBERT M.

2001 *Criminales y ciudadanos en el México moderno*. México: Siglo XXI.

CUSTODIO, ÁLVARO

1946 “[Reseña de *La otra*]”, *Excélsior*, 24 de noviembre.

DYER, RICHARD

2001 *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós.

EXCÉLSIOR

1990 Editorial, 8 de octubre.

FERNÁNDEZ, ÁLVARO A.

2004 *Santo El Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*. México: Conaculta.

2007 *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

2008 “El suspenso del melodrama. Entre modelos narrativos y modelos de conducta”, *Culturales* 4, no. 8 (julio-diciembre), Mexicali: Universidad de Baja California.

FOUCAULT, MICHEL

1987 *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.

GARCÍA RIERA, EMILIO

1992 *Historia documental del cine mexicano*, t. 4. México: Universidad de Guadalajara-Conaculta-Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco-Imcine.

1993 *Historia documental del cine mexicano*, t. 5. México: Universidad de Guadalajara-Conaculta-Secretaría de Cultura-Gobierno de Jalisco-Imcine.

GUBERN, ROMÁN Y JOAN PRATS

1979 *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona: Tusquets.

HERSHFIELD, JOANNE

1996 *Mexican Cinema/Mexican Woman. 1940-1950*. Phoenix: University of Arizona Press.

LAIGNEL-LAVASTINE, MAXIME

1959 *Compendio de criminología*. Trad. de Alfonso Quiroz. México: Editorial Jurídica Mexicana.

LO DUCA

1963 *Historie de l'érotisme*. París: Pauvert.

MORIN, EDGAR

1966 *Las estrellas de cine*. Buenos Aires: Eudeba.

NOVEDADES

1946 Reseña "La otra", 29 de noviembre.

PAZ, OCTAVIO

1992 *Razón y elogio de María Félix*. México: Secretaría de Gobernación-Dirección de Comunicación Social de la Presidencia de la República-Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía.

RAFTER, NICOLE

2000 *Shots in the Mirror. Crime Films and Society*. Oxford: Oxford University Press.

REVUELTAS, JOSÉ

1976 *Testimonios para la historia del cine mexicano*. Eugenia Meyer, coord. México: Cineteca Nacional (Cuadernos de la Cineteca Nacional, 4).

REYES E., ALFONSO

1987 *Criminología*. Bogotá: Temis.

SORLIN, PIERRE

1985 *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana*. México: FCE.

TAIBO I, PACO IGNACIO

1990 "Las estrellas en México", *Cine latinoamericano. Años 30-40-50*. México: UNAM.

CRIME/SCENE: REANIMATING THE FEMME FATALE IN DAVID LYNCH'S HOLLYWOOD TRILOGY

Alanna Thain

In 2009, the Bird's Eye Festival at the British Film Institute held a retrospective entitled "Screen Seductresses: Vamps, Vixens & Femmes Fatales," prompting the organizers to wonder, "Whatever happened to the femme fatale?" Noting a *dearth* of this iconic character in contemporary cinema, participants speculated on the likely cause: that women's increased social power was no longer perceived as threatening in the same way as in the post-WWII period when noir first flourished; that today's privileged moviegoer is the teen-aged boy, whose unsophisticated tastes could not stand up to the femme fatale's ferocious charms; and the proliferation of what they term the "new" chick flick, "different, dumber" films like *Sex and the City*, where a character like Carrie Bradshaw might call to mind Christine Gledhill's lament about women in 1970s neo-noir as "less dangerous, more neurotic" (Johnston 2009).¹ The festival organizers aimed to celebrate "transgressive women in film, strong and complex seductresses, with razor-sharp wit and unrestrained sexuality" (Bird's Eye View, n/d).

This description is one side of the familiar clichés of the femme fatale who emerged as a major character in U.S. film noir of the 1940s and 1950s, which reads its deadly women as subversive portrayals of sexuality and power. The other side of that argument sees the femme fatale as the misogynistic projection of male fear and longing. Iconic performances such as Barbara Stanwyk's Phyllis Dietrichson in *Double Indemnity* have been used to establish her defining characteristics: rarely directly criminal, she is instead an incitement to criminality via her sexual power, which she uses to manipulate a man to act on her behalf. In classic noir, the femme fatale is punished for her transgressions, if she is not murdered (*Double Indemnity*) or, more rarely, jailed (*The Maltese Falcon*), she is domesticated (*Laura*). In her 2009 study of the femme fatale, Julie Grossman convincingly argues that such a traditional conception is frequently at odds with the affective tones of the majority of noir film, where the femme fatale is a much more nuanced and sympathetically portrayed character whose extreme actions and dazzling attractive force can be understood as a desperate response to an unlivable set of conditions that limit and oppress her. Grossman suggests that the time has come to put the femme fatale in her place (2009).

¹ The quote refers to Christine Gledhill, "Klute 2: Feminism and Klute" (1998).

In the last decade, David Lynch's "Hollywood trilogy" (*Lost Highway*, 1997; *Mulholland Drive*, 2001; and *Inland Empire*, 2006) has provocatively re-imagined what the femme fatale is and what she might do. While Lynch has explicitly tackled the legacy of this iconic figure in his vivid reimagining of the noir tradition at least since 1987's *Blue Velvet*, a film which retained the classic noir distinction between the good girl, Sandy (Laura Dern) and the femme fatale, Dorothy Vallens (Isabella Rossellini in her first major role), already, the femme fatale had begun to show the outline of a Lynchian twist. Although Dorothy is the sexually alluring figure who leads amateur detective Jeffrey into his involvement with a surprisingly immanent criminal underworld, Dorothy's actions and her sexuality are those of a glitchy automaton. Her excessive "acting-out," particularly in her disturbing sexual encounters with Jeffrey where she begs him to hit her, does not signal the typical duplicity that incites criminality (Jeffrey's violence and self-disgust) via sexuality. Instead, her performance is precisely what makes her vulnerable. Like a human record, she is forced to replay not only her nightly performances of *Blue Velvet*, but also her grotesque sexual encounters with Hopper, an endless audition for a role she needs but that is killing her. Discussing her role in that film, Rossellini has remarked, "We don't know why we read the details of murder stories in newspapers with a certain gluttony," and her performance elicited both a ravenous craving and queasiness in equal measure (Rodriguez, 2009). Immediately following *Blue Velvet* and consistently ever since, the clear demarcation between good girl and femme fatale would become less and less distinct in Lynch's work; one need only think of Laura Palmer, probably one of Lynch's most tenderly beloved characters, simultaneously small town sweetheart and a dark and desperate figure. Increasingly, the femme fatale is the actress or performer for Lynch, endlessly auditioning at a crime scene. She has become the key figure through which he has developed an increasingly scathing critique of Hollywood's murderous criminality, but who also provokes a specifically cinematic reanimation of mystery and magical allure. This critique does not operate via a logic of exposure, in the way that some critics have read the Club Silencio scene in *Mulholland Drive* — "no hay banda!" — but rather intensifies the affective force of the femme fatale, often exceedingly literally, so that her duplicity is transformed into what Gilles Deleuze terms the "power of the false," a creative power that causes a metamorphosis, rather than revelation, of the true.²

It is by amplifying this metamorphic power of the femme fatale, one constrained in her iconic incarnations as simple duplicity or manipulation, that Lynch's films re-animate the femme fatale. This re-animation occurs both in the sense of renewing her presence when she seems marginal to contemporary cinema, and in that again and again, the femme fatale is linked both to technological re-animations like lipsyncing and recording devices, and the re-animation of dead bodies. We see this in the rotting corpse of *Mulholland Drive*'s Diane Selwyn dreaming a different life as a bullet "makes a leisurely journey through her brain," Nikki Grace arising as

² See, for example, Elena del Rio's reading of the Club Silencio scene in *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection* (2009).

a zombie from the corpse of Susan Blue in *Inland Empire*, or the temporal dislocations that make our last image of Renee in *Lost Highway*, previously glimpsed as a grotesque restaging of the Black Dahlia's corpse at the hands of her husband, her escape by car driving off into the night (Toles, 2004: 13).

In this way, Lynch re-animates the murdered woman whose death initiates so many noirs and who is quickly forgotten and displaced by the femme fatale (*Laura*, *The Lady in the Lake*, *Vertigo*), by folding them into his femme fatales, but also by having this re-animation infect the film's temporality. Lynch's dream noirs become topological sites for expanding the affective power of the femme fatale, whose gift for duplicity mutates into a doubling that engulfs all elements of the film. Re-figured as performance, the duplicity of the femme fatale is no longer a threat, nor measured against the standard of a pre-existing truth, but as a truly creative act.

Critical to Lynch's re-animated femme fatale are several factors. The first is the explicit link between the femme fatales as a creation (and victim) of the Hollywood system—his main female characters are all actresses—highlighting the femme fatale not only as represented in the Hollywood system, but as a specifically cinematic mode of embodiment. Lynch re-imagines the moral and criminal place of performance and automatism in the femme fatale, turning the signs of her guilt into that which deflects death and guilt, to resituate her criminality against Hollywood. While this displaces questions of criminal actions at the level of narrative in a way that can be seen as glorifying violence against women and refusing the proper assignation of culpability, it opens up myriad possibilities at other levels that can lead to a renewed sense of what the power of the femme fatale might actually be, as well as to radically refocusing the question of crime in these films. As Elena del Rio notes of *Mulholland Drive*, "Lynch's implicit attacks on Hollywood's manufacturing of creatively exhausted, dead images is undoubtedly at the centre of the ideological ramifications spun by the film. The film embodies this extinction of vital creativity through the image of Diane's fetid, decomposing body, which like the monstrous, disintegrating body of Hollywood, lies beyond any capacity for action or transformation" (2009: 187). It is crucial to remember that this, however, is not the final scene of the film, which ends with the invitation to witness reanimation and the vital force of staged performance at Club Silencio. While there are those who would read such scenes and reenactments as only condemnations of Hollywood's dream factory, we should remember that tenderness and horror are two sides of the same topological coin in Lynch's universe. His deployment of the femme fatale is not a generic statement on unrealizable ideals of feminine icons and the impossibility of their attainment. Rather, he deploys the femme fatale as a specifically cinematic creative force that exceeds and can renew its institutionalized form.

Secondly, Lynch disrupts the femme fatale's iconicity through the violence and vulnerability of iconic bodies as signs; again, rather than emphasizing the singularity and uniqueness of the femmes fatales as individuals, he amplifies their reproducibility. In doing so, he attunes us to the difference that emerges in repetition, through his redoubled narratives, multiple characters played by the same actress (Renée/Alice in *Lost Highway*, Rita/Camilla in *Mulholland Drive*, Susan/Nikki in *Inland Empire*),

and undecidable indistinctions between roles. Michel Chion writes that Lynch's greatest gift to film is the tremendous violence that emerges in immobility (1995: 80). Part of the way that Lynch reroutes the criminality of the femme fatale into creativity is by making apparent the violence in the stillness and stasis of iconic signs. In this way, he takes up the frequency with which the femme fatale is posed and played "as image." Lastly, Lynch's Hollywood trilogy, while featuring graphic representations of violence and particularly murder, displaces questions of culpability and guilt at the level of representations and condemnation. Both *Lost Highway* and *Mulholland Drive* can be read as the mad fantasy or dream of a murderer trying to escape responsibility for his/her actions, but the films themselves are less interested in moral condemnation than in asking what else the body of the femme fatale can do.

In Lynch's film, the performer is more and more the figure of creation, increasingly the double of Lynch himself, who might, in a Flaubertian gesture, make the pronouncement that, in *Inland Empire*, "Nikki Grace, c'est moi." Lynch's emphasis on the femme fatale parallels an increasing, though still timid, critical claim that his recent films are in fact, deeply feminist, in a way that speaks to the insufficiency of the divided reception of the femme fatale herself as either misogynist creation or subversive liberation. For critics like Martha Nochimson, Laura Dern in *Inland Empire* represents the liberation of a feminist creative energy, a figure in full control of her creative powers who takes up arms to defeat the forces that would keep her down (2007). Julie Grossman suggests that Lynch is the future of the femme fatale, arguing that the femme fatale in *Mulholland Drive* is a force of feminine vitality that is a "a deeply feminist reworking of gender typography in order to endorse an imaginative openness with regard to experience." Part of her argument here involves the way that the assignation of femme fatale remains a mobile signifier in the film fluctuating between Rita and Betty (2009: 133). Lynch reroutes questions of affective engagement into uncertainty and hesitation specifically around the recognition of the actresses' bodies, highlighting themes of death and challenging identification to disrupt understandings of criminality.

Grossman also suggests that if we re-imagine the femme fatale, "the woman labeled as dissembler has a story of her own to tell" (2009: 54). But I would argue that in Lynch, she has precisely an-other's story to tell, that the force, and indeed, the crime of the femme fatale is simply what Deleuze calls "the crime of time," violence in the films as the felt force of becoming other than what we have been. If in classic noir this has meant specific dreams of becoming another (changing class position, escaping a dead end marriage, etc.), in Lynch's films the reanimated femme fatale must always be read alongside her corpse, her double, her becoming-other-than-what-she-was, auto-auditioning herself to make uncertain space for someone else to emerge, provoking the crisis of recognition and learning to produce new subjectivities from frozen clichés.

I want to focus on the figure of the femme fatale as suggesting another way of reading crime and criminality. In classic noir, the femme fatale is instantly legible as the incitement to criminality. She is the figure who uses her sexuality (or whose sexuality is passively provocative, like in *In a Lonely Place*) to essentially turn a man

into a puppet, to act out her transgressive desires. Classically, the body that incites crime is also the victimized body in the end. The excessive place of the femme fatale, characterized by her affective potency, is inevitably dimmed. Her duplicity or “performance” is both her power and her weakness, what justifies her violent end. To briefly illustrate how Lynch reworks these characteristics, I want to take a look at scenes of performance and audition in the Hollywood trilogy to read them as privileged moments that reanimate the femme fatale, both announcing her presence and generating an affective uncertainty over identification. In this pause is the potential for the femme fatale to become something other than what she was, for a certain automatism of performance and response to become the sign of the emergence of the new. In these scenes, the femme fatale becomes a topological figure, amplifying the traditional femme fatale’s “surface effect” to a literal dimension written on the body, generating a hesitation of recognition around these bodies and codes that are not about reversing expectation but instead developing the sense of a critique. In the valorization of the performance of the femme fatale, Lynch re-imagines criminality along Deleuzian lines as the powers of the false. Thus, what might seem to be the central questions of these films go unanswered: Who are these women, really? and Are they really dead? We need to understand this question of rerouted criminality in Lynch’s film not in ethical terms, to be assessed via their representational status, but in “ethico-aesthetical terms,” to account for the affective force of the femme fatale.

In *Lost Highway*, Patricia Arquette’s character embodies the femme fatale in two performances: as Renée in the first half of the film, and as Alice in the second half. This dual performance sparks a multiplicity of doublings throughout the film as a whole. Here, the femme fatale initiates a contagion of duplicity that repeatedly twists and folds characters, narrative progressions, and repetitions against each other. Deleuze’s reassessment of the powers of the false as perhaps not *crime* can also be understood in relation to the confused criminality and culpability of *Lost Highway*. There, criminal acts of murder and violence are rampant, and yet culpability and the crimes themselves are undecidable, ambiguous in their reality, even to the point of asking, “Did this really happen?” This confusion stems from the uncertainty over whether an act of violence has been committed externally —Did Fred kill Renée?— or whether the real “crime” is the violence that entails when “I is an other.” Crime becomes suspended precisely *in time* in this film.

While the second part of the film marks a clear break with the first half, switching focalization from Fred to Pete, as an audience we cannot help but refer the events, actions, and characters of the second act back to the first. We look constantly for the play of doubles in order to try to reorient our sense of what has happened. When we are finally given our first “concrete” evidence of some sort of significant continuity between the two worlds, in the person of Patricia Arquette reappearing onscreen, now as Alice, things begin to come together; however, the “concrete” evidence of the body is made hazy by the virtuality of the actor’s part. What is normally closely coupled (the present and past, the actor and role) becomes enlarged by a suspended perception.



Alice picks herself out from a photo with Renee in *Lost Highway*.

Alice's first appearance at the garage creates a "ripple" effect in the film. The clichéd use of slow motion to highlight Pete's first glimpse of her also references the slowness and weightiness of her actions, creating a link to the first half of the film, where time could be seen developing in the characters. As she steps out of the car, the soundtrack resonates with a sense of familiarity and disquiet. Lou Reed performs a tight, minimalist cover of the Drifters' hit "This Magic Moment." The song is recognizable at once, but also strangely unfamiliar and newly inflected. In the film, it is literally a magic moment, "so different and so new," but "like any other." In the same way, the body of Patricia Arquette serves to ground the second part of the film; her body becomes the center around which all other elements revolve. The mystery of her identity, though, will play second fiddle to the generative effects of her "masked difference." What is the relation between Alice and Renée?

Even their names complicate the question. Renée, the original, is named "reborn"; although she belongs to the section of the film with narrative primacy, she is always affiliated with repetition and cliché. Likewise, Alice inverts the rabbit hole of the second half: rather than traveling to a world of nonsense, she becomes the figure of sense (in that she focalizes questions of understanding) in a world turned upside down or inside out. As a figure of surfaces, though, she also resists notions of sense and of identity. Her identity is refracted by fantasy, photos, films, and Arquette's sly performance. Her duplicity is evident; she always slips away. The fetishization of her body and her affiliation with clichés of womanhood might lead one to analyze Alice/Renée as yet another "immaterial" male fantasy: not "woman as woman," without depth but trapped by the body. However, this character's very slipperiness and the film's entire structure belie this. Renée/Alice have no "genuine" depth, but that is because identity itself is an effect as a whole throughout the film, one that already is created and recreated.

This is evident again during a later scene between Alice and Pete, the classic incitement to criminality. This scene cuts back and forth between the present and Alice's narration of a past event, doubling the story of her audition for Mr. Eddy

(though what she is auditioning for is still ambiguous) with a “performance” for Pete, who needs to know if she can successfully perform the role of his fantasy woman as helpless victim. The lovers meet in a motel room; Alice is upset and tells Pete she thinks Mr. Eddy knows about them. Like Fred, Pete becomes increasingly obsessed with uncovering Alice’s secrets; unlike Fred’s obsessive jealousy, however, Pete’s position as lover, not husband, means that his intentions toward Alice involve rescuing her from the brutal and imperious Mr. Eddy. Although Mr. Eddy never directly mistreats Alice, it is clear that she is under his thumb and a sort of possession. Pete longs to escape with Alice and equally longs to hear that she is Mr. Eddy’s victim. Alice tells Pete that they can leave together, change their identities and begin anew. In order for this to happen, though, Pete needs to uncover Alice’s secret, the story of how she met Mr. Eddy, to make space for a new identity via a grounding in truth. As Alice tells her story, there are clear parallels with Renée’s story of how she met Andy. Both begin at a place called Moke’s, both involve meeting Andy, who tells them about a job. Alice’s job offer leads to her meeting Mr. Eddy. The scene cuts to Mr. Eddy’s house, where Alice waits nervously in a hallway, guarded by a man. Her voiceover describes the scene, doubling its temporal location; it is unclear whether these are her memories, Pete’s imagination filling in the images, or if the images are the visual manifestation of Alice’s fabulation, which may or may not be true. And, ultimately, there is no way to know. There is a curious, motivating literality to the voiceover. “It got dark,” Alice says, and the screen turns black, but it was only a close-up of the back of Alice’s black dress, and sound and image constantly come together only to expose the void between them in this scene. Description is never what it seems; the images motivated by the words fail to line up. When she finally meets Mr. Eddy, he is seated in a chair, accompanied by his thugs. He looks at her and gestures, and when she hesitates, one of his henchmen holds a gun to her head. As in her earlier introduction to Pete, the soundtrack once again plays a new copy of an old song, this time Jay Hawkins’s “I Put a Spell on You,” as performed by Marilyn Manson. Again, the lyrics suggest a distorted temporality — “I put a spell on you because you’re mine” — and the circular nature of desire — “You’re mine,” “I don’t care if you want me, ‘cause I’m yours, yours, yours . . .” As she strips in this audition, Alice fluctuates between being a victim of Mr. Eddy’s command and a seductress taking control of the scene; in the same way, the images that unroll tell a familiar story both appealing and appalling to Pete. He is simultaneously disgusted and turned on by what he sees/imagines/is told. When Alice is left only in her panties, she walks over to Mr. Eddy, and kneels in front of him. She reaches out her hand to caress his cheek, and the scene cuts to her hand touching Pete’s face. At the cut, the music, which had been building hypnotically in the scene, cuts abruptly with the picture (the shock of contact will later reappear when Alice points to herself in the picture at Andy’s). This containment of the non-diegetic music is often repeated throughout the film. The cut of the sound juxtaposed with the continuity of the gesture between scenes inverts the usual sound/image relationship, both highlighting the transition and not bridging the cut, but making the overlap shocking and powerful. Non-diegetic music is used to undermine the “ref-



Crime scene image 1 from *Mulholland Drive*.

erentiality” of the images, their primacy in the film, also associated with the play between imagination and reality throughout. In this audition scene, the femme fatale is revealed, and she’s revealed in her power to create images, to produce a magical effect that literally reaches out to touch the spectator. This audition in *Lost Highway* not only performs the powers of the false in the femme fatale’s ability to manipulate her male prey, but more importantly illustrates the effect that this mutability has on the logic of narration, cause and effect, and normative temporality.³

In *Mulholland Drive*, an audition scene condenses these two impulses, both replaying that uncertain identification of actress/part beyond the narrative boundaries of the film, and testifying to the way that cinema’s magic works not through an illusion, a glossy surface hiding a dirty truth, but in an affective transmutation right before our eyes, disrupting the revelatory logic the classical duplicity of the femme fatale seems to promise. Betty’s audition is the first moment where the clear distinction between the femme fatale (as Rita) and the good girl (as perky Betty), starts to take a topological twist, and Betty is revealed as a femme fatale whose control emerges via an automatism of performance. George Toles has offered a brilliant reading of this scene, in which he claims that the effect of seeing Betty —up to this point a rather shallow and clichéd character— suddenly transmute into a brilliant performer leaves the audience scrambling to recognize the woman in front of them, and forces us to conclude that we can only be seeing Naomi Watts. Betty becomes “possessed” as it were, by this actress. He writes: “We behold Betty crossing over, in so many ways at once that the effect is breathtaking, from guileless pretending to majestic double-dealing,” concluding that “the viewer is virtually commandeered (ie., we are made automatons) into thinking about ‘Naomi Watts’ herself”

³ A small section of this article (from paragraph starting with the sentence “In *Lost Highway*, Patricia...” in page 89, to this point) was previously published in the author’s article, “Funny How Secrets Travel: David Lynch’s *Lost Highway*,” *Invisible Culture* vol. 8 (2004).

(Toles, 2004: 9). He concludes that Betty is Lynch's Eurydice, the woman coming back though death via performance as a kind of resurrection (13). If this scene throws the audience into a crisis of identification —Are we seeing Betty or Naomi Watts, and why is this a problem?— the uncertainty resonates and is echoed by the very next scene, in which Betty is taken to a film set where actresses audition for a part via lipsyncing. The hesitation of Betty as femme fatale set against this backdrop of the uncertain possession of lipsyncing, of making a space for an other's performance within the body. As the performances unfold, the director of the film does a second take of Betty in slow motion, again suggesting an uncertain recognition that asks us to look again. Toles makes the link between femme fatale and performance explicit when he argues that the audition scene is where "Watts/Betty effectively steals the sense of danger and darkness that her friend Rita had previously embodied...and *theft* is exactly the right word for it, calling to mind the old acting phrases, 'scene stealing' and 'stealing the show'" (9). Betty's fatal indistinction as dreaming corpse and vengeful lover who causes Rita's death are condensed in the double effect of the femme fatale's power of re-animation.

In *Inland Empire*, auditions and performance shift yet again, and increasingly become the sites of auto-audition, where Laura Dern's characters feel themselves becoming other. Nikki Grace's first reading for the film *On High in Blue Tomorrows* is interrupted by a mysterious figure, who turns out to be herself stumbling onto the film set from another time and place. In that film, criminality is incited by the mysterious cursed film itself, and it is never certain whether the murders and violence we continually witness are contained by the fiction of the script, or topologically folding studio and set into lived realities. The entire finale of the film is a drawn out experience of resurrection, in which Nikki Grace reemerges as a kind of zombie or automaton from the corpse of Susan Blue on the floor when the camera pulls back to reveal the set.



Crime scene image 2 from *Inland Empire*.

The final sequence, which unfolds when Nikki enters the Rabbits set, is book-ended by two double encounters with the self. The first is when Nikki shoots the Phantom (*The* figure of deathly terror in the film), only to be confronted with her own distorted and maniacally grinning visage. The second encounter revisits Nikki's first scene in the film, with Visitor #1, where once again Nikki looks over to where she will be and sees herself on the couch opposite, this time alone and looking back at where she would have been. This final face-to-face encounter of Dern's personas is not about a simple recognition, or stabilization of a copy/model distinction. These encounters are consistently asymmetrical; here, the first Nikki is shot in extreme, fish-eye close-up, while the second is in an undistorted long shot. This asymmetry is critical to the way that Lynch re-imagines the femme fatale as a figure of becoming other, which is why although I do agree with Grossman that Lynch's films might be the future of the femme fatale, I cannot agree with her that dissemblance is about simply telling her own story (2009). As Deleuze argues in *Difference and Repetition*, "lack of symmetry" is "positivity itself"; something is happening (the refrain of the song that accompanies these images) between these two shots that escapes a closed-circuit of mirror reflection (1994: 22). Between these instants, Nikki/Laura Dern enters the Rabbit set; like them she, too, is living herself as a medium, what Deleuze might term an "actor-medium" (1989: 19).

In the final sequence, when Nikki shoots the Phantom, he undergoes several transformations. The bullets that pierce him are simply beams of light; lighting changes throughout have signaled phase shifts or moments of collective becoming. Nikki sees her own face, a reminder of an earlier scene in which Dern approaches the camera slowly up a forest path, only to speed up dramatically as she reaches the camera. The second composite image as the Phantom dies is a distorted and soggy head, like a face decomposing underwater, suggestive of the fluid immersion of the environment previously signaled through the use of lighting. Here, the composite image renders the surface of the image an entire world, mutable and connected, a body in de-and re-composition. While it is horrifying, it also sparks movement on Dern's part; she stumbles backwards into the *Rabbits* room, and from there, we see her encounter with the Lost Girl, now dressed and ready to leave, as the live and the recorded enter into the vibratory image of figural anamorphosis—the doubling of the two girls racing by in the hallway, Dern's appearance on the television screen and in the room simultaneously, and the persistence of the composite image as a means of legitimate contact—the reality of connection via the medium in the tender kiss and exchange of tears.

The Lost Girl's story ends in a conventional "happily ever after," one which in some ways rewrites the ending of *Blue Velvet*. Dern's performance, the dark haired and European Lost Girl who reunites with her husband and small son, call to mind another way to end *Blue Velvet* in which the femme fatale is not the figure of horror who intrudes on suburban domesticity, and who can only be a mother when adult males no longer have any claim to her. From Dorothy's horrible automatism and Sandy's imperiled purity, Dern's performance in *Inland Empire*, her presence on stage is precisely what releases the Lost Girl, who leaves the room after hearing the

breathless laughter of the two women who race down the hallway, the doubled spirit guides for Dern's character throughout. Nikki's end, however, is more ambiguous. Nikki looks out into an empty theatre space, the single eye of a spotlight her only witness. As she cries, the image of a slow motion ballerina bleeds through in a final composite image. It can be read as melancholic, in that the live performer will know a contact and approbation from their audience that Nikki, performing as femme fatale, will never know. Constantly, Nikki is her only audience, and her perception is of her "othered" self. But it is crucial to recall that the ballerina moves in slow motion: she performs a dance that can only exist on the screen. This final composite image of Nikki and the ballerina not only signals a cliché of grace, beauty, and bodily control, but immediately places the dancing body and Nikki's sense of the self's intimate otherness as a response to the challenge of living the deformations of iconicity. This performance made possible through the "illusion" of cinema takes us back to the very end of *Mulholland Drive*, where a spectator waits in the balcony for the show to begin again. The affective potential of the ending of *Inland Empire* is Lynch's final gesture of the double movement of creative recomposition. That this is immediately followed by the lipsyncing credit sequence, featuring, among others, Laura Harring from *Mulholland Drive*, in a joyful indistinction between characters and actresses, is strong evidence for Lynch's project of reanimating the femme fatale to a different end.

References

BIRD'S EYE VIEW

n/d "Retrospective: Screen Seductresses: Vamps, Vixens & Femmes Fatales," Bird's Eye View Festival, <http://www.birds-eye-view.co.uk/festival2009/retrospective>.

CHION, MICHEL

1995 *David Lynch*. London: BFI.

DEL RIO, ELENA

2009 *Deleuze and the Cinemas of Performance: Powers of Affection*. Edinburgh: Edinburgh UP.

DELEUZE, GILLES

1989 *Cinema 2: The Time-Image*. New York: Continuum.
1994 *Difference and Repetition*. New York: Columbia UP.

GLEDHILL, CHRISTINE

1998 "Klute 2: Feminism and Klute," in Ann Kaplan, ed., *Women in Film Noir*. London: BFI.

GROSSMAN, JULIE

2009 *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir: Ready for her Close-up*. London: Palgrave.

JOHNSTON, SHEILA

2009 "Whatever happened to the Femme Fatale?" *The Independent* (London) February 7.

NOCHIMSON, MARTHA

2007 "Inland Empire," *Film Quarterly* 60 (Summer): 10-14.

RODRIGUEZ, RENE

2009 "Isabella Rossellini Revisits Blue Velvet," *Miami Herald*, November 12.

TOLES, GEORGE

2004 "Auditioning Betty in Mulholland Drive," *Film Quarterly* 58 (Fall), 2-13.

HIDING IN PLAIN SIGHT: MASQUERADING GENRE IN DAVID CRONENBERG'S *A HISTORY OF VIOLENCE*

Bart Beaty

"I don't have a moral plan. I'm a Canadian."
DAVID CRONENBERG

The final scene of *A History of Violence* is played entirely without dialogue, and consequently carried entirely by the blocking and performances of the actors. Nothing is said to assure us of the final resolution of Tom Stall's history. In his commentary on the DVD, Cronenberg relates the fact that the last page of the shooting script contained only two words: "There's hope." Nonetheless, whatever hope remains in the film seems far-fetched, given what it has just put these characters—and the audience—through. Indeed, one of the strongest conventions of film noir, and the source of its ability to engage in social criticism of any sort, is the ambiguous ending. The noir narrative confronts the hero with an awareness that things are not what they seem, and that people are not who they claim to be. As Lee Horsley has written, "In the course of the story, it becomes clear that the things that are amiss cannot be dealt with rationally and cannot ultimately be put to rights. The dispersal of guilt, the instability of roles, and the difficulties of grasping the events taking place all mean that there can be no 'simple solution.' Even if there is a gesture in the direction of a happy ending, the group reformed is damaged and cannot return to prior innocence" (2002). This description perfectly describes the conclusion of Cronenberg's film, all the more so because of the way *A History of Violence* plays at processes of generic masking. So, just as Joey once again adopts the mask of Tom Stall, even for a family that can now see through the fiction, so too, does Cronenberg adopt the mask of a hopeful ending, even for an audience grown accustomed to his manipulations of convention.

To buy into the hopeful ending that Cronenberg describes is to believe that Joey Cusack can disavow his violent self in a way that he could not when challenged to do so first by Leland and Billy, then by Fogarty and finally by Richie. In *Shane* (1953) the hero tells the young Scarrett boy who has grown to idolize him, "There's no living with it, with the killing. There's no going back from it. Right or wrong, it's a brand. A brand that sticks. There's no going back." The American western is rife with gunmen who recognize that their day has passed, who rode off into the sunset in the full awareness that they would sacrifice themselves so that the people they loved might find ways to live that do not include gun fighting. From John

Ford's *The Man Who Shot Liberty Valance* (1962) to Clint Eastwood's *Unforgiven* (1992), the western has proven to be a rich genre for the investigation of the myth of the American male and the centrality of violence and gun culture in the forging of American notions of family and nation. Few film genres speak as plainly and directly to American mythologies as the western, which is, perhaps, why Cronenberg repeatedly evokes the genre in his commentary, despite the lack of obvious western trappings in the film. For instance, in discussing Howard Shore's score for the film, he says that the music "has some hints of great American music from American western movies — John Ford, Howard Hawks." The citation of Hawks and Ford as stylistic influences is particularly telling regarding the film's intentions to be read as a western, not as much in genre trappings but in tone. Indeed, as Robert B. Ray has highlighted, the western, more than many genres, is particularly flexible and available to transgenre experimentation (1985: 145). The lack of formal narrative expectations and the reliance on visual idioms in the construction of the western highlight the way that it is easily evoked as a sensibility, an ideology, or a disposition toward notions of American individualism, family, and nation. The mere presence of a horse beside the Stall barn seems enough to confirm Cronenberg's sense that *A History of Violence* is at least in part a highly revisionist western, or, to use Ray's term, a disguised western.

The gunfighter logic that animates so many westerns plays a part in a particularly fascinating moral sleight-of-hand. Inevitably, the western endorses a neo-Darwinian logic associated with the survival of the fittest. Hollywood's desire for happy endings, or, at the very least, ambiguous endings in which the hero survives to fight another day, necessitates a structure in which the hero is inevitably the fittest gun in the west, gunning down the villain in a climactic showdown. This has the tendency to equate technical proficiency with a weapon with moral superiority, justice, and righteousness, even at the cost of some internal narrative coherence. Thus, in *Shane*, to take but one example, the survival-of-the-fittest law holds when Shane guns down the amoral killer-for-hire Jack Wilson (Jack Palance) at the film's conclusion, but not when Wilson kills Frank Torey (Elisha Cook, Jr.), a scene in which the moral high ground is occupied by the out-gunned homesteader. "That was," as Richard Corliss observed in *Time* about *A History of Violence*, "just the way that, in national and movie mythology, the West was won" (2005). Darwinism, of course, is a famously amoral worldview with survival going not to the righteous, but to the fittest and strongest. It is this amorality that the western seeks to disavow by placing power in the hands of the just.

Darwinism and the myth of the American West have gone hand in hand at least since Frederick Jackson Turner delivered his essay "The Significance of the Frontier in American History" at the 1893 Chicago World's Fair. Turner's "frontier thesis" drew on an evolutionary model to explain that the frontier, the region between civilized society (urbanity) and the untamed wilderness, was the source of American exceptionalism. Turner argued that with every generation that moved westward from the coast, European traditions were lost and new distinctly American ones were formed. Thus, each generation that moved west became more

“American,” specifically more democratic, less tolerant of hierarchy, more individualistic, more distrustful of authority, and, significantly, more violent. This popular and enduring equation of the frontier with America and American values as a whole has had the effect of reinforcing certain ideological associations common to the western. Consequently, to make a western film, or even a partial pseudo-western as Cronenberg has done here, is to make a film that has something to say about the American dream and national values.

Late in the film, Richie highlights the degree to which *A History of Violence* is a story about the United States, when he observes about Joey, “You’re living the American dream. You really bought into it, didn’t you?” Indeed, Joey really has, and Cronenberg uses the clash between his past and his aspirations for the future as a means, as Manohla Dargis noted in *The New York Times*, to explore “the myth and meaning of America (or at least a representative facsimile) through its dreams, nightmares, and compulsive frenzies” (2005). Yet, what precisely do these explorations lead to? In unsettling the traditions of the western, perhaps the most triumphalist of Hollywood genres, by combining it with the tropes of other genres of cinematic violence, what does the film have to say about the myth and meaning of America?

Centrally, *A History of Violence* is concerned with the shifting nature of heroism in contemporary America. Very early on in the film, Cronenberg leads us to believe that this will be the film’s central theme. When Tom kills Leland and Billy he is hailed as a national hero on a series of television stations, in newspaper headlines and greeted as a champion by a crowd gathered outside the local hospital. Moreover, Tom’s heroism apparently rubs off on his star-struck son, as he suddenly discovers a new side of himself in standing up to Bobby. In mobilizing the wrongman scenario, the film allows us to imagine for a brief moment a film that is very much about the intersection of fame and heroism, and the consequences of glorifying violence for a community. Yet this is clearly not what the film is about at all.

As Joey walks back into the Stall household at the end of the film, the question of whether he was ever a hero is posed in important ways. Without his ruthless past as a hitman, he never would have had the speed and skill to dispatch the criminals in the diner. In short, it is his violent past that saves both him and his family. Yet for Joey to remain a hero to his family, and, by extension, to the viewer, it is necessary that his acts of violence be condoned or sanctioned in some manner. Generally, both in movies and in real life, that sanction takes the form of God, country, and family, and this film is no exception. Joey kills Leland and Billy because they threaten his friends and his business. He later kills Fogarty because if he does not, he knows that Fogarty will kill his family. But can the same be said of Richie and his men? Joey seems justified in his actions since, after all, they are in the process of trying to kill him. And certainly Richie’s initial question on the phone, “You going to come to see me, or do I have to come see you?” implies a threat to the Stall family. Or does it?

As in the execution of the unarmed Leland, the killing of Richie and his men exists on a different moral plane than the killings during the shoot-out. Importan-

tly, the killing of Fogarty, perhaps the only morally straightforward murder in the film, is actually accomplished by Jack, not Joey. In this way the film suggests that violence is not the best solution, and is actually part of the problem. As we learn in retrospect, it is Joey, not Tom, who kills Billy, and it is Joey whose ruthless instincts kick in when Leland is killed as well. Once the initial trigger is pulled and Joey is released into Millbrook, the entire moral equation is abandoned. Tom might like to think that he has acted to protect his family, but it is made clear from his actions in Philadelphia that Joey is protecting Joey. He fights the mob in Pennsylvania so that he does not have to fight the mob in Indiana. His pre-emptive strike is not presented as such —“I’m here to make peace,” he unconvincingly says to his brother, but it seems clear that he has long moved past heroism and into the realm of vigilantism.

The shift from hero to vigilante happens in a heartbeat, so subtly that the audience is left no time to reflect upon it, but it is crucial to the meaning of the film. Cronenberg relies on cinematic tropes to establish scenes in which it seems only natural that the villains should be dispatched by the fastest gun in the room, but on closer inspection the morality of these decisions appears deeply flawed. Joey’s reasons for killing the other men so he can continue as Tom Stall do not make his actions heroic or even justifiable any more than they did when he killed for profit and for pleasure in his earlier life. While the film seemingly draws on an initial presumption that some people are naturally evil and deserve to be shot, it perturbs this notion by allowing Joey Cusack, the fittest, fastest, and most violent of the film’s characters, to survive and beg for forgiveness merely because he has a family, and because he now wears a Christian cross around his neck. In a film that relentlessly demonstrates how violence begets further violence, Cronenberg is also at pains to illustrate how easily we can be led to embrace violence and immorality to protect the things we cherish. In the end, Tom is not a hero in this film, nor is his cause just, and Cronenberg leaves us with the question: Just who are we rooting for in this film?

This is, of course, the same question that Edie poses when she confronts her husband after the shoot-out with Fogarty. The identity issue is of paramount importance in *A History of Violence*, and it raises the related question of whether or not a family can live with the cold, hard truth that their titular head is a killer. The hospital room conversation between Edie and Joey revolves around the tension that derives from her sense of a stable identity and Joey’s conception of the possibility that a man can remake himself. For Joey, adopting the identity of Tom was a painful undertaking that he equates with death and rebirth, a slow deliberate process of reconstruction that is, in fact, one of the promises of America. For Edie, on the other hand, the sudden loss of identity is jarring: “Our name, Jesus Christ, my name. Jack’s name. Sarah’s name. Stall. Tom Stall. Did you just make that up? Where did that name come from?” In Edie’s case, the truth does not immediately set her free; rather it fundamentally undermines her own sense of self and her rootedness within the community. By revealing the fact that her very name is, in fact, arbitrary, her own sense of identity is compromised.

Joey’s identity, on the other hand, seems remarkably stable in retrospect. As the film unfolds it invites the audience to at least consider the possibility that Tom

is losing himself amidst the confusion surrounding his relationship to Joey Cusack. Yet by the end of the film, when we have been exposed to the full reality of who Joey is, it is easy to see that Tom Stall never existed except as a role that Joey successfully played for decades. Just as his family begrudgingly lets him back into the home knowing what they know, the audience also realizes that we have always known we were watching Joey even when we hoped it was really Tom. If Tom were who he said he was, he would have perished in his diner at the hands of Leland and Billy. Instead, it is Joey Cusack, professional killer, who is the “American hero.” Moreover, it is Joey who is the authentic self. When Richie asks, “Hey, when you dream are you still Joey?” it seems to be a question intended to befuddle the audience, since we have not been given access to the character’s interior mind. Yet in retrospect, the question is simple to answer: of course he is still Joey. The violence at the diner does not draw Joey out of Tom, but simply begins the process of unmasking Joey to the world.

To that end, perhaps the most pressing question asked by the film concerns forgiveness. In a perceptive review of the film in *The Nation*, Stuart Klawans reminds us that “women and children everywhere live with men who are killers,” or, more specifically, they live with men who were soldiers, men who “did what they had to do” (2005). Living with killers, Klawans suggests, is not a difficulty. What is troubling is when that killing is not sanctioned by a sense of a larger purpose. Absent that larger purpose, Joey Cusack is a man with little hope of redemption. He is, after all, a guilty man living with a family of innocents. Further, his guilt has been visited upon the people he loves, and they have been scarred by the consequences of his choices, becoming liars, cheaters, and even killers themselves in order to help save him from himself. He is not, as the film so relentlessly teases in its first half, the wrong man, but they are the wrong family. They are singled out to pay for crimes they had nothing to do with, and which they could not possibly have known about. In this way they recall the mute little girl killed in the opening scene, helpless victims of forces beyond their comprehension. It is no coincidence that the film concludes with a scene featuring another mute little girl that mirrors the opening. We are forced to wonder, has Joey ended Sarah’s childhood just as Billy ended the other girl’s?

The cross he wears throughout the film initially leads us to see Tom as an innocent man, but by the end it more pertinently suggests that Joey will be crucified for his sins. While the initials J.C. in any work of fiction always invite speculation about Jesus metaphors, *A History of Violence* is, as Ken Tucker notes, an “interestingly irreligious heartland movie” (2005). There is no question that Joey makes a horribly inappropriate substitute for the Christian savior. Yet the central question posed by the ending of the film is tremendously resonant with the Christian sensibility at the heart of so much American mythologizing: can Joey’s family forgive him, and, perhaps more appropriately, should they? Writing in the liberal Catholic magazine *Commonweal*, Richard Alleva identifies the film’s central theme as, “Is a person allowed forgiveness for an immoral past after he demonstrates a genuinely reformed character and a willingness to live in society peacefully and even benevolently, but does not make legal reparations for specific crimes?” (2005). It is a fas-

cinating question, but mistaken in one of its central premises: what evidence is given to suggest that Joey Cusack is genuinely reformed? Alleva regards the fact that the protagonist remains too ambiguous as a central shortcoming of the film when he writes, "For his plight to truly move us, we would have to be privy to how he experienced a profound conversion years before the events in the film" (2005). For this to happen, we would need the film-noir-style flashback that Cronenberg so conspicuously denies us, a denial that highlights a difference between the intentions of the filmmaker and the desires of the film critic. *A History of Violence*, it seems, is not a film about the moral redemption of Tom Stall, but about the moral downfall of his family. More specifically, it asks us to consider the cost that must be paid to maintain the family as the moral center of the United States. Writing in *Rolling Stone*, film critic Peter Travers describes the themes of the film as innately American: "Cronenberg knows Americans have a history of violence. It's wired into our DNA. Without a hint of sermonizing, he shows how we secretly crave what we publicly condemn, and how we even make peace with it. The family tableau that ends the film is as chilling and redemptive as anything Cronenberg has ever crafted" (2005). Sitting at their dinner table, the Stall family opts to ignore the violence that needs to occur elsewhere for them to be allowed to continue to live their lives in peace. In the end, *A History of Violence* is not a film about forgiving, but about forgetting.

Travers's contention that violence is America's secret craving accords nicely with the possibility that *A History of Violence* is not quite the realist examination of family dynamics it initially seems to be. Indeed, the unreality of the film, its occasional lapses into implausible action sequences and other unlikely scenarios highlights the possibility that an entirely different sort of interpretation is required to get to the bottom of this film. Writing in *Sight and Sound*, Graham Fuller offers one of the least conventional, but most interesting, readings of the film when he suggests that the action that unfolds is largely the dream life of Tom Stall, a film in which "the dark side of the American psyche emerges into the light" (2005). Fuller suggests that the narrative of *A History of Violence* amounts to little more than a dream, or the daydreams of Tom and of his son Jack, each emasculated in reality but longing for a life in which they are virile men. Tom, though he is a lowly diner owner with an ambitious and successful wife, imagines that he could be the type of man who stands up to his rich, dismissive brother, who ravishes his wife, and who is hailed as a national hero for his action-hero style gunplay. In short, he dreams that he could be Shane. Similarly, Jack imagines that he could make the decisive play in a baseball game, beat the daylights out of the bully who torments him, and save his father's life. One of the biggest problems with Fuller's thesis, however, is the way these competing dreams intersect. How, for example, can we reconcile Tom's fantasy serial killers meeting with Jack's bully on the streets of Millford? Fuller is not able to fully square these problems, offering only that "the demarcations between these reveries are vague, and it isn't always clear who is experiencing them" as a way of explaining away the apparent inconsistency that mars his thesis (2005). Yet even if his argument fails to truly persuade the reader that *A History of Violence* is a large-

scale fantasy akin to *The Secret Life of Walter Mitty* (1947) or *Billy Liar* (1963), films in which impotent men fantasize about virility, he usefully highlights the sheer unreality of the proceedings, and the important ways that Cronenberg indulges his taste for the fantastic even within a largely realist framework.

Fuller's contention that Jack's "unexpected lurch into swift, decisive violence is unlikely for such a gentle, highly strung boy —except, of course, in a movie" seems paramount to understanding the film (2005). Central to the logic of *A History of Violence* is a sense of postmodern self-awareness, the assuredness that the type of violence the film addresses is movie violence, rather than that of the real world. In this way, the unreality of the America portrayed in the film, the self-consciously Norman-Rockwell-styled Middle America, can be productively compared to other films depicting darkness behind the façade of normality. Cronenberg's work here is commonly compared to that of David Lynch, who, in films like *Blue Velvet* (1986) and *Mulholland Drive* (2001) highlighted the constructedness of American normality. From this point of view, Cronenberg has not made the most realist film of his career, but a movie that is itself a commentary on notions of cinematic realism. Lynch's arch self-awareness might seem at odds with Cronenbergian cinema, which most often expresses itself as a particularly idiosyncratic form of wide-angled expressionism, yet in a film about masked identities, the logic seems to make perfect sense.

In short, if *A History of Violence* seems to lack a certain generic stability, this might be explained by the collision of its postmodern sensibility and art film aspirations. Despite its large budget, it is clear that the film aspires to exist in the same rarified cinematic air as the non-commercial and critically lauded films that Cronenberg has focused upon since, at least, *Dead Ringers* and *Naked Lunch*. He has not, as many critics and arts writers maintain, returned to the Hollywood model in order to produce a typical blockbuster thriller, but has tied the conventions of the thriller to those of the western, the film noir, the gangster film, the high school bully movie, and the serial killer film in a way that comments upon each without ever fully embracing the conventions of any. Cronenberg moves through each as a way of unsettling viewer expectations about narrative, but without ever fully departing from a cause and effect structure. To this end, the film might seem to be little more than a postmodern excavation of the history of cinematic violence. With its focus on narrative causality, *A History of Violence* is at odds with the classic definition of the "art film." *Chicago Reader* critic Jonathan Rosenbaum stressed the tension between art and genre when he asked, "Is *A History of Violence* a popular genre movie, soliciting visceral, unthinking responses to its violence while evoking westerns and noirs? Or is it an art film, reflecting on the meaning, implications, and effects of its violence, and getting us to do the same?" (2005). Rosenbaum concludes that, despite the filmmaker's "genius," the conventions of these two cinematic modes are irreconcilable. Following that line of reasoning, it might be fair to say that the movie seemingly evokes the traits of the art film, particularly the investigation of personal identity, without actually embracing them. In this way, Cronenberg treats the art film as a genre like all the others. It is not privileged as the meta-genre that holds the

whole project together; rather it is simply another element in the long catalogue of cinematic tropes mobilized by the film.

The question remains: is there a single unifying framework through which this film can be made comprehensible? Certainly, auteurism holds out some hope as one such possibility. The deft combination of techniques characterizing the narrative style of the art film and the classical Hollywood movie seems at once both a hallmark of postmodern cinematic practice generally, and also of David Cronenberg's career, specifically. Despite having incorporated the wide range of filmmaking styles and practices from the high modernist *Stereo* to the low pulp of *The Brood*, and seemingly every stop in between, Cronenberg's work, more than that of almost any other Canadian filmmaker, is widely considered to evince, as William Beard has argued, "a high degree of consistency in its thematic concerns, distinct trademarks in its subject matter, considerable evidence of artistic self-consciousness, and a notably expressive cinematic technique" (1983: 1). Similarly, Peter Morris has highlighted the way that Cronenberg is a filmmaker who has "remained dogmatically loyal to his artistic vision, which, among other things, insisted that there was no difference between high art and popular culture" (1994: 10). These and other critics have long emphasized how Cronenberg's career can—and perhaps should—be read in unified terms, despite its many dramatic shifts in tone, genre, theme, and subject matter. Nonetheless, *A History of Violence*, which the director has openly characterized as a work-for-hire project, holds the possibility of problematizing this integrated view of the filmmaker's career by introducing atypical elements and approaches. In short, the question becomes whether this film is a departure from the filmmaker's customary concerns, an extension of those traditions, or something else entirely.

The "reality" of David Cronenberg is something that is deliberately shrouded from the audience of *A History of Violence*, a knowing rejection of the kinds of assumptions about him that widely circulate, and a self-conscious adoption of the kind of cinephiliac narrative strategy that the filmmaker most often avoids. Fanned by the subjects and themes of his films, Cronenberg's public persona is that of a reserved "nice guy" whose inner life seems darkly perverse. Shortly after the release of *A History of Violence*, a news story began to circulate on the Internet entitled "Cronenberg's Public Sex." The article claims that the director hoped to place Mortensen and Bello at ease for the film's two sex scenes by performing them with his wife in front of the cast and crew. Complete with quotes from a "freaked out" Mortensen, the hoax, which was subsequently debunked by the *New York Times*, played upon a widely held public perception of Cronenberg's deviant take on human sexuality. Indeed, sexuality is a crucial component of the director's work. Beard notes running themes of "omnisexuality," the malleability of sexual roles that pervade all but a small handful of Cronenberg's films (2006: 11). Indeed, sexuality is one of the most thoroughly mined avenues of investigation in Cronenberg scholarship. Frequently, that scholarship has highlighted a perception that the director's work reveals what Robin Wood diagnoses as a fear and hatred of human sexuality, and few filmmakers have made sexuality so central to their thematic concerns as

Cronenberg in films like *Dead Ringers* and *Crash* (1985: 216-217). In an interview with Chris Rodley, he explained the relationship of sex and death in his work: “sexuality is one of those very basic issues. Life and death and sexuality are interlinked. You can’t discuss one without in some way discussing the others” (1992: 65). It is not surprising, therefore, that the pivotal issues regarding truth and masquerade in *A History of Violence* are played out so clearly not in the instances of killing, but in the film’s twinned sex scenes.

In *Weird Sex and Snowshoes*, Katherine Monk suggests that Cronenberg’s films “give the woman the dominant role” during sex scenes, and this is certainly true of *A History of Violence* (2001: 143). The first of these scenes occurs early in the film, preceding any suggestion that Tom Stall is not who he claims to be: a small-town diner owner. Immediately following the scene in which Jack is terrorized by Bobby after gym class, the film shifts from the scary reality of high school to an erotic fantasy of the same. Meeting her husband outside the diner on the darkened main street of Millbrook, Edie takes Tom on a date intended to make up for the fact that “we never got to be teenagers together.” Back at their home, Edie comes to bed dressed in a cheerleader outfit, and the central theme of masquerade is placed front and centre by the film. “What have you done with my wife?” Tom asks, maintaining his role as husband and father in spite of Edie’s role-playing. Still in the performance, she cautions him, “Quiet, my parents are in the next room,” and when he replies, “you’re naughty,” it is clear that he has entered the game she is playing. The extended sex scene, with its focus on mutuality and a shared fantasy, is highly ironic in retrospect. Edie is playful when she tells Tom “you are such a bad boy,” but it is only later that the depths of his badness will be fully revealed to her. Similarly, the post-coital scene, in which the couple spoons while talking about the depths of their love for each other, is filled with moments of dark foreshadowing. “I’m the luckiest son of a bitch alive,” says Tom, basking in the glow of his loving wife. “You are the best man I’ve ever known. There’s no luck involved,” she replies, a sentiment that will, by the conclusion of the film, be revealed as an unwitting lie.

In the film’s second sex scene, Edie no longer believes her husband to be the best man she’s ever known, but instead suspects on the contrary, that he may, in fact, be the worst. The moment that “brings the sex-violence nexus to the boiling point,” as Manohla Dargis suggests in a lengthy *New York Times* article about this single scene, occurs after the departure of Sam, when Edie has defended Joey by performing the role of the sobbing wife (2006). Again, Cronenberg introduces sexuality into the film by coupling it with masquerade and role-playing, but in this scene that pretense is quickly abandoned. As Edie moves to go upstairs, she is followed by Tom who attempts to talk to her. When she is pinned against the wall at the foot of the stairs, Edie whirls on her husband, slapping him in the face. He responds by grabbing her by the throat, suddenly and dramatically reverting back to his Joey identity. She recognizes this instantly, sneering at him, “Fuck you, Joey.” They continue to fight on the stairs, he strangling her, she slapping him again, until, unexpectedly, she pulls him closer to her and kisses him. What follows is a rough sex scene on the stairs, Edie and Joey’s sexual encounter quite at odds with tenderness

displayed by Tom and Edie earlier in the film. Indeed, many critics read the scene as a rape. Robert S. Miller, for example, situates the scene, in which Edie seemingly consents, to a cinematic history that includes *Gone with the Wind* (1939) and *The Fountainhead* (1943), films in which powerful men ravish the women that they love (2005). For his part, Cronenberg maintained in interviews that the scene was not a rape: “Will the scene on the stairs be perceived as a rape?” because it’s not supposed to be a rape, it’s supposed to be a very complex act on both their parts” (Murray, 2005). The complexity of the scene is highlighted by the divergent readings that it generates. During the course of the scene Mortensen is transformed from Tom to Joey and, once he has finished, back to Tom, a performance that highlights the Cronenbergian association of sex and death to a tremendous degree. The sequence drives home the point that, stripped of all the illusions, Tom is a mere fiction, and Joey is the authentic personality. Reduced to primal urges in the face of sex and death, Joey is revealed to be no more Tom than Edie is still a cheerleader. The first sex scene demonstrates how people can agree to wear masks, while the second emphasizes that masks can only obscure the truth for so long.

Yet the stairway scene raises a few questions just as it provides answers about the identity of Tom/Joey. Notably, it asks the audience to reconsider their understanding of Edie, and of her particular desires at this point in the film. Monk argues that “all sex in Cronenberg movies is transformative, and usually in a bad way” (2001: 236), and this seems particularly true in this scene as it pertains to Edie. As the film plays with the conventions of the film noir, the two most noteworthy generic absences are the revelatory flashback and the femme fatale. A common trope within the genre, the femme fatale is a noteworthy absence from *A History of Violence*, problematizing its noir-ish aspirations. Yet, in the rough sex scene we are shown a very different vision of Edie Stall than has been presented up to that point in the film. Significantly, she manipulates the local police officer with a cunningly calculated performance that she is able to turn on and off like any classic noir heroine. More importantly, in turning her battle with Joey into a violent sexual encounter, Edie herself is transformed from loving and supportive wife into what Dargis terms “a gangster’s moll with a taste for a little rough trade” (2006). In an extremely insightful commentary on this scene, Dargis highlights the way that Cronenberg places the camera in the most voyeuristic position possible, distancing the viewer from the sex, but also forcing the audience to reconsider not only Joey, but Edie as well: “In a story of blood and vengeance, Mr. Cronenberg asks us to look at those who pick up guns in our name, protectors who whisper they love us with hands around our throats. And then, with this scene, he goes one better and asks us to look at those who open their hearts and bare themselves to such a killing love” (2006). Dargis highlights Edie’s moral culpability revealed in this scene, a position that is suggestive of the classic femme fatale who betrays the noir hero, thereby sealing his fate. If Edie seals the fate of anyone, it is that of Tom, the man who first betrayed her with his lies. In accepting the truth about Joey, Edie dooms the part of him that is Tom to irrelevance. Whatever else happens, now that the truth is known the fantasy of “the best man I’ve ever known” holds weight no longer. And, at the

same time, her own moral assuredness is thrown into question. Certainly, the quick shot of Edie rocking herself in her bedroom, her back badly bruised, indicates that she has quickly lost the taste for rough trade identified by Dargis.

The tension between fantasy and reality that lies at the heart of these two scenes is, obviously, crucial to the structure of the film as a whole. Indeed, one could plausibly suggest that these scenes are the most important in the entire work. As Cronenberg himself described it in an interview with Serge Grünberg, “We called that married sex and gangster sex. But the married sex is also a fantasy, where they decide to play roles to excite themselves, roles that they never played with each other. So, the whole question of identity in sexuality and violence in sexuality is there in those two scenes’” (2006: 173). It is significant, therefore, that neither scene was included in the earliest drafts of the screenplay. According to an article in *Written By*, the magazine of the Writer’s Guild of America, Josh Olson added the scenes in a deliberate effort to give the film more of a Cronenbergian feeling: “I wanted it to be a Cronenberg film. I didn’t see any way to come up with biological mutations in this story. There weren’t any sex scenes in the original draft. I knew he’s good at dark, violent sex. So I told David I want it to feel like a Cronenberg film, and I was going to write a sex scene that would fit his oeuvre” (Stayton, 2006). Yet in attempting to tie the script more closely to the style of the director who was now attached to the project, the issue of masquerading surfaced once again. According to Olson, Cronenberg himself had reservations about this new direction in the screenplay. “He said, ‘I don’t want it to be too “Cronenberg.”’” (Stayton, 2006). In drafting a pair of scenes intended to cut to the core of his director’s personal style, the screenwriter is warned off by that same director. In writing scenes that will reveal the true spirit of his characters, Cronenberg suggests a desire to conceal his own nature in the process by not making a film that relies too much on his personal trademarks. If Olson was playing at writing in the “Cronenberg style,” it is also apparent that the filmmaker himself was very consciously trying to play the role of Hollywood director-for-hire, and downplay the signature elements that would make this film an auteurist work.

The idea of concealing the truth about oneself is central to arguments about masquerade generally. The masquerade is a concept that was introduced to explain gender differences by Joan Riviere in a 1929 article entitled “Womanliness as Masquerade.” Arguing from a psychoanalytic position, she suggested that the feminine mask concealed the female’s theft of the phallus: “womanliness therefore could be assumed and worn as a mask” (1986: 38). For Riviere, there was no essential difference between “genuine womanliness” and the masquerade, the two were mutually bound. In opposition, masculinity was assumed to be fixed and authentic, so that any use of the masquerade in the masculine tradition was assumed to lead to processes of the feminization of the male masquerader. This notion aligns nicely with a figure like Joey Cusack, who, in adopting the mask of Tom Stall, allows himself to feminized to a large degree, opting for a life of quiet passivity with a wife who is the real breadwinner and head of the family. Nonetheless, Riviere’s conception of gender difference has been largely displaced by subsequent scholarship. Distinctions between biological sex and social gender laid the foundation for rethinking masculin-

ity and femininity as roles, the performance or enactment of a persona that is separate from the actor. This separation of the individual from behavior was favored by sociologists like Talcott Parsons, who argued that feminine and masculine gender roles were complementary. However, this conception was criticized by feminist scholars who saw a system of domination in Parsons's notion of complementarity, and who argued for a conception of multiple gender roles, rather than a solitary, fixed gender role. Judith Butler's notion of gender as performative, that is to say that gender is not something that we are, but something that we do, emphasized the social construction of gender in a more radical form. For Butler, the performance of gender is an artifice that does not mask a natural or true identity. This is at odds with the conception of the masquerade, which suggests, as Harry Brod has observed, that "behind the façade of the mask lies the *real* face, to be revealed when the masquerade is over" (1995: 17). Of course, Brod's conception fits *A History of Violence* more accurately than does Butler's, for when the film draws to a close, it is the real face of Joey Cusack that is the last image that we see before the screen fades to black.

It is possible to read *A History of Violence* as a film that is very acutely concerned about the masculine masquerade, and the transformation of Tom Stall from an inauthentic and therefore feminized man to someone who represents a naturalized form of aggressive masculine violence. In his essay on Alfred Hitchcock's *North by Northwest*, Steven Cohan details the way that Roger Thornhill (Cary Grant), by masquerading as George Kaplan, is transformed into "a full-fledged male hero who acts rather than reacts" (1995: 44). Cohan argues that the 1950s was a period when masculinity was seen to be in crisis, an era in which men had become weak as a result of a dependency on others, consequently placing the nation in danger during the Cold War. In this light, Thornhill's over-attachment to his mother and secretary are cast as a problem of national significance, and one that is only resolved when he willingly adopts the Kaplan persona, saves the girl, vanquishes the villain, and thus averts a threat to America's national security. The question arises: given the connections established between Cronenberg's film and the Hitchcockian tradition, should we read *A History of Violence* in light of *North by Northwest*? That is to say, if Roger Thornhill typified the 1950s male as an urban advertising executive in need of toughening up, does Joey Cusack represent the 2000s American male as a man of action who needs to be re-awakened? Or, on the other hand, is *A History of Violence* in fact a warning about rousing that sleeping beast?

North by Northwest is largely unambiguous in its politics. All the consequences of Thornhill's turn to action are positive, and he is rewarded for his willingness to take command of the situation in which he finds himself. Tom Stall, on the other hand, loses everything because of his decision, whether considered or instinctual, to exert control over the threats to his life and to his family. Most critics see in *A History of Violence* some form of critique of the contemporary United States, and, particularly, its cultural love affair with violence and its geopolitical instincts toward imperialism; however, it is not always clear precisely what these critics think the film is saying. The *Washington Post's* Desson Thomson suggests that the film "is essentially forcing us to confront troubling questions. Is killing excused by moral

imperative? Where does heroism end and vigilantism begin?” (2005). But he offers no suggestion as to what answers the film might offer for these sorts of questions. He extends this confrontation away from the purely abstract and textual, providing it a real world impact when he suggests that *A History of Violence* “forces us to confront our Pavlovian conditioning to violence, whether we are watching real military campaigns with living room detachment or whooping and hollering for fictional ones” (2005). Similarly, for *Rolling Stone*’s Peter Travers, the film offers “a study of how we wrap our Jones for violence in God, country, family, and any other excuse that’s handy. You know the drill. So does George Bush” (2005), and for Amy Taubin, selecting the film as the best of 2005 in *Art Forum*, “The insanity is institutional, implicating us all” (2005b: 24). In short, these critics see in Cronenberg’s film some sort of indictment of American society as a whole, each agreeing that the film is saying *something* about the important issues that it raises, even if the conclusions drawn are somewhat vague.

Cronenberg has discussed the “interbreeding of genre, myth and realpolitik” (Taubin, 2005a) in *A History of Violence*, a political disposition that goes well with the readings offered by these various critics.

In discussing the film with the press, the director maintained that the film

does have political undertones, or overtones, although it’s not overtly political. Those are things that Viggo and I discussed a lot when I was trying to convince him to do the movie. You have a man who’s defending his family and his home against bad guys with guns. It raises the question of retribution. Is anything justified when you’re attacked? It’s also hard not to notice that George Bush uses American Western movies as a model for his foreign policy —Osama bin Laden wanted dead or alive (Johnson, 2005).

Cronenberg’s willingness to accord the film political overtones is something of a radical departure from past statements about his films in which he has demonstrated disdain for political filmmakers. Importantly, in his interview with Grünberg, conducted after the Cannes screening of *A History of Violence* but published only after its release, Cronenberg said of the film,

I think that politics has no place in art, because you lose the subtlety. And when you lose the subtlety, you are losing the human reality, because it is very subtle and complex, and I can see that in politics you maybe at times cannot afford to be bogged down, because you would be forced into action if you had to address every complexity. But this is art, you know, and this isn’t propaganda, this isn’t a political statement, this is an artistic statement (2006: 174).

How can we reconcile these very different statements about the film? One way would be to assume that in his 60s, David Cronenberg, an “apolitical” filmmaker who, as Peter Morris has pointed out, once seemed deeply in accord with William S. Burroughs’s suggestion that political change was pointless as it merely substituted one system for another, has reversed his earlier sentiments and turned to a form of political engagement with his work (Morris, 1994: 27). This is the approach

taken by many American critics who see in *A History of Violence* a specific critique of the Bush administration's international policies. Yet, if we choose to believe that Cronenberg is speaking honestly to Grünberg, it would seem that the other possibility is that the film is not really political in the sense that the critics are making it out to be, but is merely masquerading as a critique of U.S. culture. Cronenberg himself has emphasized the way that critics tend to misread his work because they are focused largely on the present: "Reviewers are very plugged in to what's happening now. The connections they tend to make are of the moment" (Rodley, 1992: 128). Following this logic, it is possible to see Cronenberg as a filmmaker who is masquerading as political, who is providing critics with a story upon which they can write their own political interests without an actual commitment from the director himself. In this way, Cronenberg adopts another mask, one that allows his film to pass as something that it might not be, much as Joey passes for such a long time as Tom. If this is the case, the question remains: is there a truth to this film behind its various forms of masquerade?

To help answer that, it might be worth considering one final act of masquerade presented by the film: the way that Canada stands in for the United States. If there is one thing that critics were in unanimous agreement about as it pertains to *A History of Violence*, it is the fact that Millbrook does not seem in any way to be a real American town. Not unlike David Lynch's Lumberton, North Carolina, in *Blue Velvet*, Millbrook is the America of "Norman Rockwell and Quaker Oats commercials," featuring "a pair of cartoonishly good-looking normals, living with their CGI-perfect children" in "a Capra picture, perhaps, with Viggo Mortensen as Jimmy Stewart" (Foundas, 2005; Hoberman, 2005; Ebert, 2005). The false sense of America created by location shooting in Canada has been a Cronenberg hallmark for some time. In an interview with Anne Billson, he suggested that this displacement made his work more eerily dreamlike: "The streets look American, but they're not, and the accents are American, but not quite. Everything's a little off-kilter; it's sort of like a dream image of America" (Morris, 1994: 106). In *A History of Violence*, it is not entirely clear that Cronenberg is even at great pains to mask the substitution of Canada for the United States. Pointedly, when Joey drives from Millbrook to Philadelphia on his way to confront Richie, the montage includes a highway sign with the speed limit posted as 90 km/h. Of all the second unit footage shot for the film, it is difficult to imagine that the road sign wound up in the finished movie simply through a lack of attention to detail. Indeed, it is perhaps easier to believe that, like Tom when he kills Leland, there is a part of Cronenberg who wants to be found out, who toys with this mask in the hopes that his true identity will be freed to rise to the surface.

References

ALLEVA, RICHARD

2005 "Public Enemy," *Commonweal*, October 21.

BEARD, WILLIAM

1983 "The Visceral Mind: The Major Films of David Cronenberg," in Piers Handling, ed., *The Shape of Rage: The Films of David Cronenberg*. Toronto: General Publishing Co.

2006 *The Artist as Monster: The Cinema of David Cronenberg*. Toronto: University of Toronto Press.

BROD, HARRY

1995 "Masculinity as Masquerade," in Andrew Perchuk and Helaine Posner, eds., *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

COHAN, STEVEN

1995 "The Spy in the Gray Flannel Suit: Gender Performance and the Representation of Masculinity," in Andrew Perchuk and Helaine Posner, eds., *The Masculine Masquerade: Masculinity and Representation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

CORLISS, RICHARD

2005 "Sticking to Their Guns," *Time*, September 26.

DARGIS, MANOHLA

2005 "Once Disaster Hits, It Seems Never to End," *New York Times*, September 23.

2006 "Dark Truths of a Killing Love," *New York Times*, January 15.

EBERT, ROGER

2005 "A History of Violence," *Chicago Sun-Times*, September 23.

FOUNDAS, SCOTT

2005 "Don't Tread on Me," *LA Weekly*, September 15.

FULLER, GRAHAM

2005 "Good Guy, Bad Guy," *Sight and Sound*, October.

GRÜNBERG, SERGE

2006 *David Cronenberg*. London: Plexus Publishing.

HOBEBMAN, J.

2005 "Violent Reaction," *Village Voice*, December 29.

HORSLEY, LEE

2002 "The Development of Post-War Literary and Cinematic Noir," <http://www.crimeculture.com/Contents/Film%20Noir.html>.

JOHNSON, BRIAN

2005 "Violence Hits Home," *Maclean's*, October 17.

KLAWANS, STUART

2005 "Lessons of Darkness," *The Nation*, October 24.

MILLER, ROBERT S.

2005 "A History of Violence: Search for Meaninglessness," *Arctic Shores Contemporary Reviews*, <http://catharticreviews.spaces.live.com/blog/cns!489-20781E1560168!405.entry>.

MONK, KATHERINE

2001 *Weird Sex and Snowshoes and Other Canadian Film Phenomena*. Vancouver: Raincoast Books.

MORRIS, PETER

1994 *David Cronenberg: A Delicate Balance*. Toronto: ECW Press.

MURRAY, REBECCA

2005 "Interview with 'A History of Violence' Director David Cronenberg," *About.com*, <http://movies.about.com/od/ahistoryofviolence/a/violence072605.htm>.

RAY, ROBERT B.

1985 *A Certain Tendency of Hollywood Cinema, 1930-1980*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

RIVIERE, JOAN

1986 "Womanliness as Masquerade," in Victor Burgin, James Donald, and Cora Kaplan, eds., *Formations of Fantasy*. New York: Methuen.

RODLEY, CHRIS

1992 *Cronenberg on Cronenberg*. London: Faber & Faber.

ROSENBAUM, JONATHAN

2005 "A Depth in The Family," *The Chicago Reader*, <http://www.chicagoreader.com/movies/archives/2005/0905/050930.html>.

STAYTON, RICHARD

2006 "Rough Sex Education," *Written By* (February-March), <http://www.wga.org/writtenby/writtenbysub.aspx?id=1635>.

TAUBIN, AMY

2005a "Model Citizens," *Film Comment* (September-October).

2005b "Film: Best of 2005," *Artforum International* (December).

THOMSON, DESSON

2005 "The Likable Face of 'Violence,'" *Washington Post*, September 23.

TRAVERS, PETER

2005 "King Clooney and the 10 Best Movies of 2005," *Rolling Stone*, December 16.

TUCKER, KEN

2005 "View to a Chill," *New York*, <http://nymag.com/nymetro/movies/reviews/14698/>.

WOOD, ROBIN

1985 "An Introduction to the American Horror Film," in Bill Nichols, ed., *Movies and Methods Volume II: An Anthology*. Los Angeles: University of California Press.

SIN CITY, LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA

Víctor Manuel Granados Garnica

Nada nueva es la mezcla de fascinación y horror que ha ejercido desde siempre la representación de la violencia en el mundo. Desde antiquísimos muros de piedra, objetos de barro o de oro, desde lienzos o desde bits en la pantalla, sería fácil traer a la memoria la exhibición de crímenes, ejecuciones y agresio-



nes de todo tipo: envenenamientos, decapitaciones, violaciones, descuartizamientos, la “espectacular” hoguera, estrangulamientos, etcétera. ^[1]

Estas representaciones por supuesto tienen un grado de correspondencia con las realidades que fueron el marco de su producción. Las situaciones violentas reales a su vez han tenido variaciones importantes en la historia, tanto en su forma como en la manera en que fueron percibidas: prácticas que hoy indignan a la mayoría, como la guerra o la tortura, fueron consideradas sucesos cotidianos, e incluso institucionalizados. En *Torturas en el cine*, Juan A. García Amado y José M. Paredes Castañón señalan que, por ejemplo, “en las civilizaciones griega y romana, la tortura se consideró unánimemente un procedimiento perfectamente racional y no inmoral, lo más que algunos pensadores, como Séneca, criticaron fue el exceso de crueldad en su práctica, no la institución en sí” (García y Paredes, 2005: 10).

Esa transformación constante de la violencia en los hechos obviamente tiene repercusiones no sólo en las formas de su representación, sino también en la forma en que se percibe por parte de los espectadores. En este texto revisaremos un ejemplo concreto y actual del amplio fenómeno de exhibicionismo de la violencia: la adaptación cinematográfica de la serie de novelas gráficas de Frank Miller, titulada *Sin City*, dirigida por Robert Rodriguez (con la colaboración del propio Miller). Sin pretender que se trata de la novela gráfica o el cine más violentos que se han realizado, me parecen un caso interesante, ya que se han convertido en un referente actual cuando se trata de hablar de la violencia en los medios masivos, además de ser un ejemplo destacado de la aportación de la cultura popular (la novela gráfica estadounidense) a un medio que mantiene —desde hace buen tiempo— un pie bien plantado en los terrenos de los cánones del arte.

Con el fin de dirigir una mirada a la violencia que se suscita en ambas versiones de la historia, conviene revisar previamente tres saltos cualitativos y fundamentales en torno al estudio de la violencia y la agresividad.

La vieja consideración que mantuvo a la violencia como un rasgo propio de los seres humanos, a un nivel natural o instintivo, fue objeto de un serio cuestionamiento por parte de Karl Marx, quien señaló que ésta no era una característica intrínsecamente humana, sino que partía de una violencia estructural, resultado de un proceso social que tuvo su origen en la enajenación de los medios de producción por parte de minorías sociales, proceso que había alcanzado su máxima profundidad en el capitalismo (Marx, 1971: t. 1, 608-609). Pensaba que esta violencia derivada del despojo tenía su continuación en la conformación del Estado —especialmente el Estado capitalista— como el medio empleado por las clases dominantes para perpetuar esa enajenación, ejerciendo la violencia institucional o política a través de sus aparatos coercitivos. También pensaba que la violencia revolucionaria era un paso necesario para volver la propiedad de las cosas a todos los hombres. No obstante, Marx soslayó en sus consideraciones todos los tipos de violencia ejercida sin motivaciones sociales —ya sean de despojo o de reivindicación—, las muestras de agresión que no son producto de algún tipo de relación con los bienes de producción: “El recuerdo de esta cruzada de expropiación ha quedado inscrito en los anales de la historia con trazos indelebles de sangre y fuego” (Marx, 1971: vol. 1, 608-609).

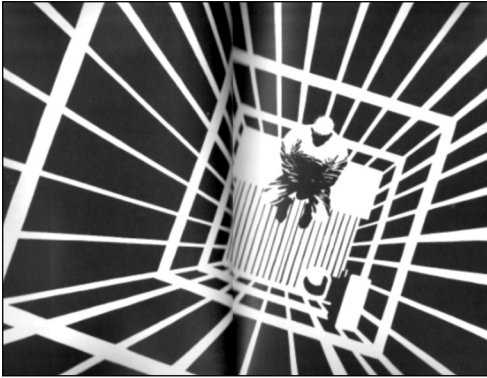
Si Marx se enfocó en la cuestión social para abordar el problema, Freud, en cambio, lo hizo desde el lado opuesto, considerando la violencia como una cuestión a dilucidar en el individuo y en sus mecanismos internos. De hecho, lo relacionó con su propuesta fundacional de Eros y Thanatos, de las pulsiones hacia la vida y hacia la muerte originadas desde el principio de la vida misma: según Freud, toda materia tiende a recuperar su estado inerte y pasivo, hacia la muerte, Thanatos; en cambio, los organismos tienden a buscar la supervivencia y su reproducción, Eros.

La violencia es el resultado de esta confrontación que, siguiendo esa idea, escala desde niveles moleculares hasta la conciencia, pasando por múltiples niveles orgánicos.¹ La impronta evolucionista es clara



[2]

¹ En una carta dirigida a Albert Einstein, Freud explica: “Nosotros aceptamos que los instintos de los hombres no pertenecen más que a dos categorías: o bien son aquellos que tienden a conservar y a unir —los denominados ‘eróticos’, completamente en el sentido del Eros del *Symposion* platónico, o ‘sexuales’, ampliando deliberadamente el concepto popular de la ‘sexualidad’—, o bien son los instintos que tienden a destruir y a matar: los comprendemos en los términos ‘instintos de agresión o de destrucción’” (Freud, 1985: t. 6, 211).



[3]

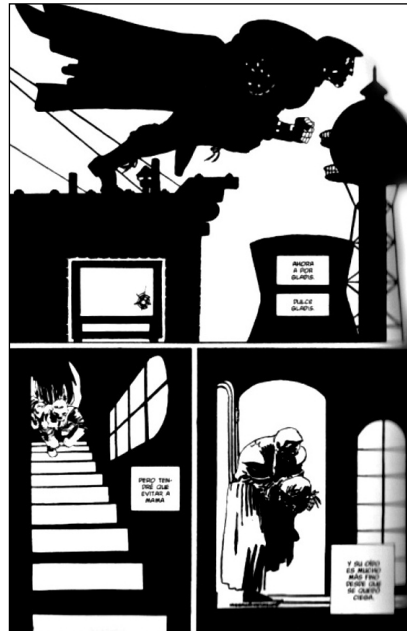
en la postura freudiana, la cual busca explicar la violencia desde un punto de vista orgánico que deriva en instintos; en *El malestar en la cultura*, Freud señala: “El hombre no es una criatura tierna y necesitada de amor, que sólo osará defenderse si se le atacara, sino, por el contrario, un ente cuyas disposiciones instintivas también debe incluirse una buena porción de agresividad” (Freud, 1985: 46). Evidentemente, su argumentación da

un peso menor al componente social que tanto preocupó a Marx.

Erich Fromm representa un punto (de alguna forma) intermedio entre ambas posturas, pues de entrada plantea el rastreo de los *fundamentos psíquicos y antropológicos de la agresividad humana*. Fromm rechaza que la agresividad y la violencia estén inscritas en la estructura biológica del ser humano, por lo que no son conductas inevitables de su ser, la violencia no es un destino trágico que deban cumplir los hombres, sino resultado de un proceso más complejo, con diversas implicaciones sociales que, por supuesto, produce también una diversidad de formas y manifestaciones.

Sin profundizar, diremos que Fromm considera que por su origen existe una agresividad benigna, la cual no tiene como fin primordial dañar a quien está dirigida, y otra maligna, producida con el fin específico de causar algún perjuicio al otro. Sin importar el grado en que se produce, señala la posibilidad de dividir la benigna en pseudoagresión y agresión defensiva, siendo la primera la ejercida accidentalmente, como resultado de un juego u otras razones no intencionales; en tanto la segunda tiene que ver con las respuestas a la amenaza contra elementos que son o que el individuo considera vitales: el uso de la agresividad como elemento instrumental para defender la libertad, alguna forma de narcisismo, o la supervivencia real.

En el otro extremo está la agresividad maligna (Freud, 1985: 211), relacionada con las tendencias destructivas de los seres humanos. Fromm descarta ambas tendencias de las cualidades innatas del hombre,



[4]



[5]

al señalar que no se trata de una conducta biológicamente determinada. La considera derivada específicamente de las condiciones de vida de los individuos, las cuales evidentemente son cambiantes y se modifican por las propias acciones humanas. Lo anterior no descarta que tal tendencia a la agresividad y la violencia pueda ser una necesidad elemental para la vida de ciertos individuos o de grupos hu-

manos, pero éste es un rasgo ante todo psíquico, resultado de un desarrollo social y cultural antes que producto de un proceso de orden interno.

Volviendo al punto de la representación de la violencia que nos ocupa, *Sin City*, cabe decir que para su lectura no es indispensable definir si se trata de una representación realista o distorsionada de la realidad, o simplemente de una exageración fantástica, pues sin duda algo tiene de ambas. Conviene puntualizar que si bien se pueden encontrar referentes reales a diversas situaciones o personajes, se trata, en última instancia, de una construcción, y como tal basada en una serie de decisiones tomadas por su(s) autor(es), a partir de seguir o transgredir las convenciones de los medios empleados en cada disciplina.

Así pues, el universo de un filme o de una novela gráfica —igual que el de una pintura o una novela— es una oportunidad excelente para entender las posturas de sus creadores sobre un aspecto particular, pues, a diferencia de la realidad fluente e ilimitada que nos rodea, eventualmente es factible considerar una película como un todo cerrado (no obstante, también sería posible pensarla desde el punto de vista intertextual, por supuesto). Aunque en última instancia no podemos olvidar que esa construcción responde a necesidades narrativas, genéricas o expresivas determinadas por el propio autor, antes que a factores biológicos o sociales, lo cual no descarta que el escritor o el realizador las tomen en cuenta en su creación.

Desde este punto de vista, me parece indispensable, antes de ir al análisis, un apunte sobre el cine negro, ciclo o género del cual sin duda deriva la estética de *Sin City*. Emparentado por muchos con el expresionismo alemán, señalado por otros como respuesta estadounidense al neorrealismo italiano, más recientemente se adjudica al cine negro un parentesco mucho menos ilustre: los *pulp magazine* que durante la primera mitad del siglo XX fueron la lectura estadounidense más popular, con un tiraje enorme y una difusión apenas comparable con la televisión, su sucesora en la otra mitad del siglo. Según Jesús Palacios, el cine negro retomó:

el estilo conciso, directo y sencillo de la mayoría de los *pulp*. La iconografía de nuestros héroes y antihéroes, de nuestras heroínas y víctimas, de nuestros monstruos, sueños y pesadillas es la misma que habita en las viejas portadas de los *pulps*. [Lo mismo sucede con] los argumentos arquetípicos que la propia *pulp fiction* extrajo de los temas

universales, comprimiéndolos en pastillas fáciles de tragar y de efecto inmediato (Palacios, 2005: 19).

Esas revistas baratas alimentaron el imaginario que dio origen a las novelas estadounidenses que en 1945 Marcel Duhamel agrupara como la “serie noir” para su publicación en Francia. Pero al mismo tiempo dieron pie a las películas realizadas también en Estados Unidos en los años cuarenta, las cuales fueron bautizadas como *film noir* por el francés Nino Frank en 1946, cuando se exhibieron en París, al finalizar la ocupación alemana durante la segunda guerra mundial.

Conviene recordar un fragmento del prólogo de Duhamel a la “serie noir”, porque también se aplicaría al cine negro, o a nuestra película:

El neófito debe tener cuidado; los volúmenes de la serie negra no pueden entregarse sin peligro a cualquiera. Quien busque enigmas a lo Sherlock Holmes no se verá complacido a menudo, como tampoco lo será el optimista sistemático. La inmoralidad, generalmente admitida en este tipo de obras con el único fin de servir de contraste a la moralidad convencional, encuentra abiertas las puertas de par en par, así como las grandes virtudes o incluso la amoralidad pura y simple. Su tono es rara vez conformista. En ellas se ven policías más corrompidos que los bandidos a los que persiguen. El simpático detective no resuelve el misterio. A veces no hay misterio; otros, ni siquiera detective.

Pero, entonces ¿qué? Entonces queda la acción, la angustia, la violencia... las brutalidades y la carnicería [...]; también podemos encontrar el amor, con preferencia bestial, las pasiones desordenadas, los odios despiadados, sentimientos éstos que, en una sociedad civilizada, son considerados como excepcionales, pero aquí son absolutamente corrientes y se expresan en un lenguaje poco académico, pero donde siempre domina, rosa o negro, el humor (Palacios, 2005: 27).

En el caso del cine, este parentesco temático tuvo también una correspondencia visual, la mayoría de los críticos e historiadores de cine coinciden en que la acción del cine negro se desarrolla en una atmósfera opresiva, creada a través de una escasa iluminación y el uso del contraluz, de posiciones de cámara inusitadas, del uso de grandes angulares que dan la sensación de mayor amplitud y vértigo en los espacios cerrados, entre los rasgos más destacados.

En cuanto a los protagonistas —que puede ser lo mismo un investigador privado que un policía, un escritor o personas de cualquier otra profesión— es común encontrar un alto pero peculiar sentido del honor, cuya capacidad transgresora, a ve-

[6]



[7]





[8]



[9]

ces violenta, va extrañamente aparejada con el respeto a ciertos principios que les llevan a formas sublimes de sacrificio del amor o incluso de su vida.

Retomemos el comentario sobre *Sin City*, las novelas gráficas y la película. Puestos a pensar en qué tienen en común los personajes de las tres historias incluidas en el filme (o el resto de la serie de Miller), la primera respuesta pasaría desapercibida por su obviedad, naturalmente el compartir el mismo espacio urbano de seres despojados. Desde la óptica marxista, esta observación no es obvia, sino fundamental. El determinismo social en el desarrollo humano sería evidente en la manera de actuar de los habitantes de Sin City, la construcción del espacio es, pues, un punto clave en la ficción. La corrupción de las instituciones que conforman el Estado corresponde tanto a las convenciones del cine negro, como a la explicación que da Marx al origen de la violencia.²

Cabe decir también que el nombre de la ciudad no sólo es un simple y directo señalamiento de los crímenes que ahí suceden, no es únicamente nombrar con la palabra pecado el lugar donde existe todo tipo de excesos; el nombre delata también el punto de inspiración de Frank Miller, recordemos que oficialmente la ciudad no es Sin City, sino Basin City, un juego de palabras que combina el nombre del director Jules Dassin, con el título de su película *Naked City* (*Ciudad desnuda*, 1948), cinta clásica del cine negro. Como confesión de lo que ahí se verá quizá resulte innecesaria, pero es un detalle creativo, perceptible únicamente para los cinéfilos familiarizados con el género.

La relación lugar-violencia es evidente en la unión de los términos ciudad-pecado. Esta condición de existencia de los habitantes de Sin City se apoya visualmente de manera abrumadora con el uso del blanco y negro, carente de grises en la novela, lo cual se intenta trasladar con la mayor fidelidad al cine, logrando a su manera una dureza extrema. En el libro de Miller se maneja todo con un contraste absoluto, al grado de que en ocasiones no es posible descubrir a primera vista la imagen de la viñeta y es necesaria una mirada atenta. El ritmo uniforme y constante del cine impide llegar a una solución visual tan extrema; después de todo, se trata de una obra concebida para la exhibición masiva y con un ritmo de lectura sin pausas, por lo que en ésta se presenta una imagen con más detalles de los espacios a través

² Tanto los *pulp fiction* como las novelas negras tenían posturas sociales de izquierda, resultado de la visión crítica de sus autores, algunos de ellos abiertamente simpatizantes del marxismo.

de los diferentes tonos de grises, a pesar de que el trabajo en computadora daba la posibilidad de reproducir fielmente los contrastes absolutos de la novela gráfica.

El bar, las zonas donde se ejerce la prostitución, los lugares sórdidos donde la gente es torturada, los callejones, el baño de un departamento cualquiera son espacios comunes en las tres historias incluidas en la película. ¿No son naturales los personajes como Marv (Mike Rourke), ex convicto salvaje, en una ciudad donde la decadencia es una constante social y visual? No obstante, en el caso de Hartigan (Bruce Willis) y de Dwight (Clive Owen) —un policía y un delincuente— el determinismo se contiene en cierta medida. Hartigan ha luchado toda su vida contra el sistema al cual pertenece. Encargado de vigilar el cumplimiento de la ley, es notable el estoicismo con el que se enfrenta a todo el aparato del Estado, el cual permite al hijo del poderoso senador Roark cumplir sus antojos sexuales pedofilos. Proteger a Nancy Callahan (Jessica Alba) traerá para él la fatalidad propia del héroe *noir*, perderá la libertad y a su mujer; sólo saldrá libre para rescatar nuevamente a Nancy, pero para salvarla definitivamente decide sacrificar su propia vida, aunque después de haber liquidado la amenaza para la chica: “un hombre viejo muere, una mujer joven vive”.

Más extraño es quizá el caso del prófugo Dwight, quien, habiendo huido de la ciudad para evitar el castigo por sus crímenes, que por cierto nunca son señalados explícitamente, retorna con el rostro transformado y con un afán extrañamente justiciero para un supuesto delincuente. En este caso se produce una inversión completa de las funciones del criminal y el policía, pues el condecorado oficial Jack es quien se convierte en una amenaza para la seguridad de los demás, en tanto que el criminal sale en su busca para evitar que haga daño a cualquier otra persona. Nos enteramos más adelante de que esta inversión es más amplia, pues en Pueblo Viejo, zona roja de Sin City, un grupo de prostitutas ejerce el control y la vigilancia de las calles.

Por su parte, Marv es un asesino a sueldo que nunca ha tenido reparo en eliminar o torturar a quien sea, con el fin de lograr un objetivo, cuya manera de actuar es elemental, cuando necesita saber algo, busca a quien sepa más que él y se lo pregunta, luego lo tortura hasta convencerse de haber obtenido la información necesaria. La violencia que ejerce tiene un corte netamente instrumental, es una herramienta de trabajo y de supervivencia. Su fealdad lo mantiene como un ser aislado, pero su fortaleza física lo convierte en la selección ideal para una chica perseguida por un asesino: Goldie se entrega a él para buscar protección.

[10]



[11]



Así pues, la frontera de los buenos y malos se trastoca en las tres historias, son las fuentes primarias de la violencia un senador y su hijo, un cardenal y su protegido, así como un condecorado policía corrupto. Frente a ellos, los héroes desatan la violencia que Fromm describe como benigna, pero sus acciones son igualmente crueles y sanguinarias como las de sus antagonistas: Marv destaza el cuerpo de Kevin para que lo devore un lobo; Hartigan balea en los genitales al hijo de Roark en su primer encuentro, pero en el segundo le arranca el pene de un certero jalón; las prostitutas y Dwight destazan a los amigos de Jackie para meterlos en una cajuela, aunque el cuerpo del héroe policiaco sólo será decapitado después por los mercenarios de la mafia; sin embargo, Dwight no tiene empacho para negociar y entregar, a los enviados de la mafia, la cabeza de Jack con una granada en la boca. El propio Frank Miller los describe así: “Son caballeros cubiertos de sangre. No dejan ver que la mayoría son bienhechores. Por ejemplo, Dwight, él es un bienhechor compulsivo. Es tremendamente leal, intenta mejorar las cosas, pero cuando lo oyes hablar no lo dirías” (Miller, 2005: 16).

Pensando en los rasgos físicos de los héroes y antihéroes en esta película, diríamos que pueden tener cualquier aspecto, desde el poco agraciado y desfigurado Marv, hasta el recientemente transformado Dwight, pasando por el maltrecho pero atractivo Hartigan. No obstante, todos tienen un aspecto terrible en los dibujos de la novela de Miller. En el terreno de la maldad tenemos desde personajes completamente deformes, como el Yellow Bastard, hasta individuos de aspecto perfectamente aséptico, como Kevin, el protegido del cardenal Roark, un personaje que más bien esperaríamos encontrar en una biblioteca universitaria o como empleado de un banco. No existe, pues, relación entre un tipo físico específico y la agresividad o la violencia instrumental o destructiva; todos, incluso las bellas mujeres, pueden ser tremendamente agresivos. La constitución física no tiene relación con la capacidad de emplear la violencia para lastimar o para defenderse, ni para ser villano, héroe o antihéroe.

Por otra parte, a diferencia del caso del detective Hartigan, quien está del lado del sistema de justicia, actuando como un personaje incorruptible, los antihéroes Marv, Dwight e incluso las prostitutas de Pueblo Viejo, mantienen sus códigos de permisividad y castigo contra quienes se atreven a transgredir las normas dictadas por el honor y el instinto de supervivencia.

[12]

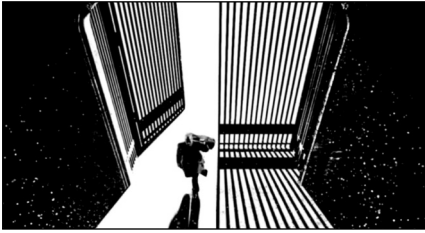


[13]



También cabe señalar que dos de las tres historias desarrollan una escala de maldad que va de los instrumentos hasta las máximas jerarquías de la sociedad. En primer lugar, tenemos al protegido de un personaje del alto clero, un sujeto con una voz celestial, combinada con una presencia de joven intelectual, que extrañamente es complementada con el excelente manejo de las artes marciales y con una gran afición antropófaga; quien lo solapa es el cardenal Roark, el cual hubiera podido ser presidente, pero ahora es su encubridor, además de compartir sus gustos por la carne humana. Para Hartigan, la batalla será librada contra el poderoso senador Roark, hermano del cardenal, y su hijo.

En el caso de Dwight no se llega a esos niveles sociales, pero ahí el orden se subvierte absolutamente: el delincuente es el perseguidor del policía que intenta



[14]



[15]

abusar de su ex novia, quien, al ser detenido y humillado, se encuentra sediento de vengarse con alguien a quien pueda someter; en este caso una prostituta parece ser la víctima ideal. Tras el policía abusador no se encuentra una personalidad tan destacada en las esferas del poder formal como en los otros dos casos, pero el hampa institucionalizada, que resulta ser otra instancia con un poder paralelo al del Estado, intentará tomar el control de la situación.

La explicación de Marx nos permitiría entender socialmente la existencia de personajes con una elevada dosis de violencia en un lugar como Sin City, donde los abusos de los Roark representan el ejercicio del poder del Estado para perpetuar la inequidad y los despojos (así sea el despojo de la virginidad de una niña). A esta tendencia no escapan los seres que encarnan la lucha contra el sistema. Ellos no llegan a ejercer una violencia revolucionaria como la definía Marx, porque de hecho sus aspiraciones son personales e inmediatas: vengar a una chica, salvar de la violación a una niña de once años o proteger la independencia de un grupo de prostitutas, pero por supuesto recurren a las formas violentas.

A pesar del uso de una violencia colindante con el sadismo, si pensamos en las categorías descritas por Fromm, los héroes la emplean de manera benigna, casi instrumental. No obstante, los antagonistas tienen ese mismo manejo instrumental de la violencia, aunque difícilmente la calificaríamos de benigna; ellos la ejercen con un fin utilitario, así sea para conseguir carne humana por parte de un ser trastornado como Kevin, para obtener el placer sexual mediante la violación, en el caso del hijo del senador; o para tomar el control del Pueblo Viejo y sus negocios turbios por parte de la mafia. A pesar de la abundancia de actos escabrosamente violentos, de agresiones de toda laya, lo cierto es que no hay un carácter exclusivamente des-



[16]

tructivo en los personajes de *Sin City*, pues detrás de las acciones de buenos y malos siempre hay un fin, así sea el de someter a un grupo de prostitutas y su barrio, saciar su antropofagia, o bien satisfacer una enfermiza necesidad sexual.

Sobre la ficción que nos ocupa, podemos decir que los criterios de Fromm tampoco representan una solución eficaz para distinguir la violencia que consideraríamos como

positiva respecto de la que tendría nuestro rechazo absoluto, o quizás se trata de un problema cultural irresoluble, porque, como ocurre en los casos extremos de *Sin City*, lo que para algunas personas resulta una necesidad vital, para otros no es más que un crimen.

Lo cierto es que *Sin City* establece la violencia como un estado natural de la sociedad. Como afirma Olivier Mongin:

Esta violencia que puede crecer en intensidad no consigue detenerse y esto es así por una buena razón: no habiendo verdaderamente comenzado, no puede encontrar un fin. La violencia “estado natural” no conoce principio ni fin [...]. Se está por entero presa de la violencia, la violencia ya está ahí, el enemigo está en la calle, en las cabezas y en las imágenes (Mongin, 1999: 31).

Tenemos, pues, una situación sin salida: existe en las historias una fuerte motivación socioespacial para la existencia de seres violentos, este medio se convierte en un estado natural del que no hay origen visible y del cual, a pesar de las victorias parciales de algún héroe, no se ve escape. Se trata de una sociedad atrapada en un ciclo en el que lo mejor que puede suceder es que las prostitutas administren su barrio, o que algún criminal expie sus culpas con una muerte atroz, donde sólo el suicidio del héroe puede evitar que se consume la venganza dirigida desde las oscuridades del poder, donde un criminal morirá en la silla eléctrica por el bienhechor desatino de hacer justicia contra los asesinos de una prostituta.

En la adaptación, Miller y Rodríguez toman una posición clara contra las opiniones que ven la violencia como un fenómeno que será desterrado por las sociedades democráticas; sin ubicar con precisión temporal su ciudad, crean un universo en el extremo opuesto, nada sacará de la violencia a la sociedad que ellos imaginan y que comparten. Afortunadamente, el destacado trabajo de ambos nos ubica en la posición privilegiada de, indubitablemente, sí disfrutar de la violencia.

Referencias

BERNETE, FRANCISCO

2006 “Malestar sí, pero en la cultura”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, no. 32, en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/malestar.html>>, consultada el 17 de mayo de 2010.

FREUD, SIGMUND

1985 *Obras completas*, t. 6. Madrid: Alianza.

GARCÍA AMADO, JUAN A. Y JOSÉ M. PAREDES CASTAÑÓN, coords.

2005 *Torturas en el cine*. Valencia: Tirant lo Blanch.

MARX, KARL

1971 *El capital*, 2 ts. México: FCE.

MILLER, FRANK Y ROBERT RODRÍGUEZ

2006 Frank Miller's *Sin City. El libro de la película*. Norma, Unión Europea.

MONGIN, OLIVER

1999 *Violencia y cine contemporáneo*. Barcelona: Paidós.

PALACIOS, JESÚS Y ANTONIO WEINRICHTER, comps.

2005 *Gun Crazy. Serie Negra se escribe con B*. Madrid: T & B Editores.

Ilustraciones

- [1] Frank Miller, *Sin City. El duro adiós* (Barcelona: Norma/Dark Horse Books, 2005), 1.
- [2] *Ibíd.*, 98.
- [3] Frank Miller, *Sin City. Ese cobarde bastardo* (Barcelona: Norma/Dark Horse Books, 2005), 88-89.
- [4] Frank Miller, *Sin City. El duro adiós*, op. cit., 42.
- [5] Frank Miller, *Sin City. La gran masacre* (Barcelona: Norma/Dark Horse Books, 2005), 70.
- [6] *Sin City* (EU, 2005) Dir. Robert Rodríguez, Frank Miller.
- [7] *Ídem.*
- [8] *Ídem.*
- [9] *Ídem.*
- [10] *Ídem.*

[11] Ídem.

[12] Ídem.

[13] Ídem.

[14] Ídem.

[15] Ídem.

[16] Frank Miller, *Sin City. El duro adiós*, op. cit., 72.

NADIE SABE PARA QUIÉN TRABAJA: EL CRIMEN TRANSFRONTERIZO SEGÚN LA CANADIAN BROADCASTING CORPORATION

Graciela Martínez-Zalce*

El camino al infierno está
pavimentado de buenas intenciones.
PROVERBIO POPULAR

El crimen es uno de los temas más recurrentes en el género cinematográfico fronterizo.¹ Drogas, armas y personas son las mercancías que adquieren mayor valor al cruzar de manera ilícita de un país a otro. Durante décadas, la frontera entre México y Estados Unidos ha sido el escenario más socorrido por cineastas de uno y otro lado para narrar historias de tráfico de todo aquello, con resultados siempre desventajosos, cuando de Hollywood se trata, para los personajes mexicanos que, en muchas ocasiones, son caricaturizados o estereotipados como villanos o corruptos, es decir, criminalizados.

Salvo por referencias a la época de la prohibición en Estados Unidos (como sucede en *Los intocables*), tal vez por la condición pacífica que durante todo el siglo XX definió a la frontera entre Canadá y Estados Unidos, entonces la más larga y menos defendida en el mundo, no se había considerado como un escenario idóneo para narrar historias del crimen transfronterizo. Pero el contexto ha cambiado mucho. Por ejemplo, desde enero de 2008, los ciudadanos canadienses necesitan llevar pasaporte cuando cruzan rumbo a Estados Unidos. Konrad y Nicol (2008: 7) señalan que, a partir del 11 de septiembre, esta región ha cambiado más que durante todo el siglo XX; sin embargo, debido a que la interacción económica es tan intensa e importante para ambos países, la seguridad en la frontera ha tenido que posibilitar no sólo la coexistencia, sino la constante prosperidad. No existen, aún, tantas películas que retraten lo que sucede en la frontera norte de Estados Unidos. La canadiense *Highway 61* de Bruce MacDonald, *road movie* con un importante contenido fronterizo, es un texto paródico, entre otras cosas, sobre el tráfico de drogas; mientras las estadounidenses *Canadian Bacon* o *South Park, Bigger, Longer and Uncut* hablan de amenaza bélica y son parodia del armamentismo y el terrorismo mediático.² Todas incluyen la ironía y el humor negro.

* Agradezco a Susana Vargas Cervantes y Miriam Olguín por su invaluable ayuda en la obtención de material de video relacionado con el desarrollo de este artículo.

¹ Los trabajos más importantes para la definición del género son los de Iglesias (1991) y Maciel (2000).

² Para una filmografía de las fronteras en Norteamérica, véase Martínez-Zalce (2003: 229-253).

La televisión ha resultado el medio en el que se refleja la evidente transformación del contexto; pero no es, como sería obvio, en los noticieros o documentales (género de larga tradición y notable calidad en Canadá), que cubrieron ampliamente las críticas expresadas a través de la prensa estadounidense acerca de la laxitud del gobierno canadiense, en relación con sus políticas de migración y la porosidad de la frontera de aquel lado. Konrad y Nicol (2008: 274) señalan cómo la frontera más septentrional en Norteamérica se ha convertido en una línea que divide Estados-nación definidos y, por tanto, el terrorismo, las drogas, la migración ilegal, el crimen transfronterizo y el tráfico de personas se han convertido en nuevas preocupaciones en esa zona. Esto, concluyen, ha obligado a que los intereses canadienses de defensa, militares y de políticas civiles converjan con los de los estadounidenses, en la intención de estos últimos de crear la “fortaleza Norteamérica”.

En enero de 2008, aprovechando la huelga de guionistas en Hollywood, lo cual tenía a los canales estadounidenses programando sólo repeticiones, la CBC decidió, al fin, estrenar el drama policiaco *The Border*, que en ese momento sólo se exhibió en Canadá, pero que, hoy día, en su tercera temporada y con las dos primeras editadas en DVD, ya se exporta.

Debido al gran presupuesto con que cuenta, su ritmo veloz de acción y su perspectiva internacional, se considera que *The Border* es la entrada de la televisión pública canadiense en las grandes ligas, “pero con conciencia”, tal como el productor ejecutivo, Peter Raymont, lo ha señalado.

En el diseño de la serie se detectan dos fuentes, fundamentales para el matiz de conciencia o moralidad del cual la narrativa se encuentra imbuida: la primera es el trabajo del mismo Raymont y de Lindalee Tracey. En el excelente documental, *Invisible Nation* (1997), el equipo sigue de cerca a los agentes de migración, con el fin de responder preguntas sobre migración e ilegalidad, tema sumamente complejo, en la medida que no sólo tiene que ver con aspectos legales, sino también con difíciles experiencias de vida, en ambos lados de la línea (es decir, para los migrantes, pero también para los oficiales). En el capítulo más reciente, *The Undefended Border* (2002),³ a lo largo de tres episodios se sigue de cerca el trabajo, luego de los ataques del 11 de septiembre, de agentes de inmigración y de la Real Policía Montada, que en conjunto conforman una fuerza de tarea especial, y su respuesta a las críticas estadounidenses en relación con la porosidad del lado canadiense de la frontera. La estructura de cada episodio es la misma: tiene como eje un aspecto específico de la labor de los oficiales de migración. Al tiempo que se escuchan las opiniones que externan acerca de su entrenamiento en el cruce de culturas y la multiplicidad, hablando acerca de sus actividades y la buena educación que subyace en sus actitudes, se ven en acción, mientras, además, por medio de subtítulos, se ofrecen explicaciones sobre los procedimientos e información estadística acerca de los migrantes ilegales, las peticiones de refugio, las redadas y demás; los subtítulos completan las escenas y, por supuesto, ni éstos ni la contraposición de voces con imágenes tienen rasgos irónicos.

³ El documental fue escrito y producido por Tracey, con dirección y producción de Raymont, y es más cercano que el anterior al espíritu de la serie de ficción.

Todo es muy serio en el relato. Una función extra de los subtítulos es la de evitar el matiz autoritario que tendría una voz narradora; ésta sólo aparece en el prólogo de cada episodio, donde el narrador, masculino, comenta sobre la intensidad de la migración en nuestros días, para inmediatamente después preguntarse: ¿A quién queremos admitir? ¿A quién queremos dejar fuera? En sentido contrario al contenido total de cada capítulo, la edición de la escena introductoria nos da la falsa impresión de violencia y emoción.⁴ Una característica que conviene resaltar es que, en cada episodio, al menos uno de los oficiales de migración de la fuerza de tarea relata que su familia de origen migró de manera legal a Canadá. Por supuesto, esto crea la idea de que, debido a esos antecedentes, en lo particular, dentro de la fuerza de tarea, el racismo resulta impensable y, en lo general, de un país favorable a la migración y con una recepción tan calurosa que los migrantes se sienten orgullosos de ser, ellos mismos, agentes de migración. Pero, además, existen otros personajes: los bienvenidos o rechazados en la frontera; en su caso también se utilizan subtítulos, que permiten a los espectadores conocer el final de sus historias. Los títulos se relacionan directamente tanto con la línea argumental, como con el momento del procedimiento migratorio. En *Toughening the Border*, los protagonistas son los encargados de revisar la documentación de los extranjeros a su llegada, que piensan que, en pro de la seguridad de su país, deben impedir la entrada de quien no conviene que ingrese a éste y, por tanto, el endurecimiento de la vulnerable frontera canadiense es indispensable. Las expresiones empleadas resultan muy significativas, en tanto que, por ejemplo, mantenerse alerta parece sinónimo de sospechar o no tener confianza. El entrenamiento es importante, pero también lo es la primera impresión. Y, por tanto, el espectador no puede dejar de darse cuenta de cierta tendencia: se desconfía de la gente que proviene de ciertas áreas geográficas y se asocia la pertenencia a determinada clase social (más alta, por supuesto) con la “inocencia”.⁵ Los agentes que dan su testimonio señalan que a partir del 11 de septiembre es necesario que mantengan los ojos muy abiertos para separar a los buenos de los malos; la línea en la que habitan no es sólo la frontera que defienden, sino también la simbólica, que separa a las personas que viven obedeciendo la ley, de quienes están fuera de ésta. Por tanto, su obligación es mantener a salvo a Canadá, libre de terroristas, pero con la frontera abierta. *Immigration Task Force* documenta al grupo homónimo, conformado por agentes de Migración y por oficiales de la Real Policía Montada, que fuera creado en 1994 con el fin de atrapar criminales que se encuentran ilegalmente en Canadá; la fuerza actúa en respuesta a denuncias telefónicas anónimas, realizadas por ciudadanos canadienses, las cuales se basan, tal como se permite que los espectadores concluyan, en sospechas que se derivan ya sea de la raza, ya de la nacionalidad (“Mucha gente saca conclusiones”, relata uno de los oficiales); una vez que se ha transpuesto la entrada, alrededor de cien mil migrantes ilegales, nos informa el documental, permanecen en el área de To-

⁴ Este hecho lo vincula con la serie policiaca y lo ubica como un antecedente directo de aquélla.

⁵ En la entrevista a una mujer latinoamericana de clase baja, se le presupone culpable, mientras que la entrevista con una europea funciona bien porque viene de familia adinerada y sabe cómo llenar las formas (según nos informa la oficial).

ronto y hay que atraparlos. *End of the Line* trata de la última parte del proceso: la deportación. En este episodio, los agentes trabajan organizando redadas en fábricas, por ejemplo, para detener trabajadores ilegales, quienes, paradójicamente, como una de ellos explica, llevan a cabo labores que nadie más quiere hacer; aunque otra parte de su trabajo es buscar criminales de guerra, de quienes, además, se sospecha que tienen ligas con terroristas, porque, como dicen, lo secundario es el medio, lo prioritario, el fin.

Pero, conforme el relato avanza, nos enteramos de que muchos de los buscados son algunos de los veinticinco mil llamados “refugiados fallidos”, personas que solicitaron la ciudadanía como refugiados y, cuando se les negó, simplemente decidieron quedarse; en vista de que cualquiera que afirme que su vida estará en peligro en su país de origen, no puede ser deportado, algunos lo hacen y esperan que su caso se revise en una corte especial, lo cual tarda años, por lo que una de las oficiales de la Corte entrevistada al respecto, opina que el Acta de Inmigración debería modificarse, pues otorga demasiados derechos a todos los residentes, algunos de ellos criminales. Así que presenciamos detenciones justas e injustas; personajes que se resignan, porque ya lo esperaban, pero que explican que preferirían quedarse, en la mayoría de los casos, para poder tener un mejor nivel de vida. Este último episodio muestra cómo culminan las expulsiones “afortunadas” de Canadá y termina con un muy elocuente epílogo de una agente, migrante escocesa ella misma: lo que desean no es impedir que la gente siga llegando, sino tener más control sobre quién ingresa.⁶

La segunda fuente en el diseño de la serie se relaciona con el mandato de la CBC, el cual define a la corporación como “una compañía de contenido”; su visión: “conectar a los canadienses a través de un atractivo contenido canadiense”; su misión: “crear programación audaz y distintiva”, con el fin de “informar, iluminar y entretener”, y entre sus valores se encuentra el de “servir al público canadiense”.

Todas estas características son evidentes en la trama, la caracterización, los leitmotivs y la organización de los episodios. El protagonista James McGowan señala: “Las fuertes convicciones de la pareja en relación con los derechos humanos han dado forma, de manera muy significativa, a todos y cada uno de los aspectos de *The Border*” (*The Western Star*, 2008).

El relato de historias sobre terrorismo, tráfico de drogas, lavado de dinero, esclavitud o venta de órganos humanos, no permite que el humor negro y la ironía sean pertinentes. El tono de la serie es bastante solemne. Y si sus productores en todo momento tuvieron en mente los derechos humanos como subtexto, no deberían existir las respuestas fáciles ni las soluciones en blanco y negro para los dilemas que se presentan a los personajes. Sin embargo, las hay.

La trama se desarrolla alrededor de un grupo élite de agentes del ficticio Buró de Seguridad de Migración y Aduanas (Immigration and Customs Security Bureau, ICSB), que debe resolver problemas fronterizos. Su jefe es el mayor Mike Kessler, “el

⁶ La agenda en el documental sería la del mal necesario: en algunos casos, el endurecimiento parecería contrario a un punto de vista humanitario de la migración, pero es necesario, debido a que la gente utiliza documentos falsos, miente, comete actos criminales y abusa de las peticiones de refugio.



centro moral del programa” (*The Western Star*, 2008), quien es el protagonista y casi el único personaje cuya vida privada aparece como parte de la trama.⁷ Además de amantes, pasadas y presentes, todas poderosas o peligrosas, tiene dos antagonistas: el primero, otro burócrata de la seguridad canadiense, Andrew Mannering, del Servicio de Inteligencia Canadiense (CSIS), un verdadero villano, porque vive sometido

⁷ Lo cual, por cierto, parece muchas veces un exceso, puesto que la hija, por ejemplo, es una fuente de problemas, ya que se asocia con grupos antiestadunidenses radicales, o una de las múltiples amantes, una agente-espía internacional. Todos estos enredos sexuales, hasta cierto punto telenovelescos, hacen que el interés dramático de asuntos fronterizos disminuya y se enrede innecesariamente.

a los intereses estadounidenses que, en la segunda temporada, reaparecerá peor, puesto que ahora trabaja para una compañía de seguridad privada que asesora al gobierno canadiense; mientras que en la tercera vuelve a tener suficiente poder como para reportar directamente a un ministro; la otra antagonista es Bianca LaGarda (Sofia Milos), agente del Departamento Estadunidense de Seguridad Nacional, mujer cerebral y fría, para quien lo único importante es la seguridad de la frontera, sin que lo humano modifique o incida en sus puntos de vista.

Existe un patrón reconocible en la organización de la serie. Un programa trata de asuntos nacionales; el siguiente, de problemas transfronterizos. Sólo en estos últimos aparece la estrella estadounidense,⁸ y los juicios de valor como parte del contenido. Por tanto, la línea no es lo único que provoca la confrontación entre los personajes; por supuesto que la frontera ideológica es importantísima para sostener la trama.

La presencia de la agente estadounidense dificulta las acciones profesionales de los canadienses, debido a la interminable letanía sobre la seguridad fronteriza, así como a la manera en que los estadounidenses tratan a los sospechosos, por su forma de investigar los incidentes y porque ridiculiza la forma canadiense de acercarse a los problemas, puesto que la consideran ingenua, por decir lo menos.

Mientras tanto, los protagonistas canadienses convierten los dilemas políticos, sociales y ambientales en temas morales, puesto que, en la trama, resolver ciertos problemas implica desatar consecuencias que resultan, en ocasiones, peores que el problema en sí, y en la narrativa siempre está presente el asunto de que se haga lo correcto, aunque para llegar a ello se utilicen tácticas poco éticas, como amenazar a los testigos con su deportación o de sus familias, lo cual sucede en varios episodios. Ante la moralidad de la que tanto se hablaba en la presentación de la serie, ¿quiénes son los criminales?

En este sentido, el primer episodio, titulado "Pockets of Vulnerability", resulta ejemplar. Su escena inicial tiene un ritmo rápido, con una edición que presenta, una tras otra, tomas cortas de pistas de aterrizaje, aviones que descienden, señales de tráfico, camionetas que se estacionan, agentes que muestran sus placas, puntos de revisión de documentos, acercamientos a pasajeros, software de reconocimiento de rasgos faciales, entre otros. En el puerto de entrada todos parecen sospechosos de algo; todos están nerviosos porque son vigilados por las cámaras y la vulnerabilidad los hace parecer culpables del delito de sentir miedo. Pero algunos lo son de algo más. Durante la persecución y detención de los sospechosos, se han editado tomas cortas desde ángulos diversos y la escena continúa con la cámara al hombro; ambas técnicas subrayan el tono de suspenso y acción.

Se había comentado con anterioridad el interés de los productores en los derechos humanos y cómo, en aras de este objetivo, ni las respuestas sencillas ni las soluciones en blanco y negro a los problemas de los personajes debían ser la salida de la trama. En este episodio, un ciudadano canadiense de origen sirio es víctima de los perfiles raciales en su regreso a Canadá; debido a que en el avión venía sentado

⁸ Así ocurre en la primera temporada; en la segunda, la agente estadounidense tiene un romance con uno de los protagonistas canadienses, así que el rasgo de antagonismo se diluye.

junto a un terrorista y puesto que las cámaras de vigilancia lo filman cuando recibe una tarjeta de éste, lo detienen para interrogarlo. Se trata de un hombre decente, con familia, profesor de educación secundaria; pero una vez que lo señalan, se convierte en una amenaza para el Homeland Security y el CSIS, y lo único que el equipo protagonista del ICSB puede hacer es investigarlo; para este momento, ya lo han deportado, primero, de Canadá a Estados Unidos y luego a Siria (de donde emigró por razones políticas), violando así sus derechos humanos e individuales, en tanto ciudadano canadiense. Es decir, ser sospechoso es casi sinónimo de convertirse en criminal.

Aunque el espectador no sabe nada tampoco, hay indicios de que el hombre no es culpable. ¿Se le señaló porque hablaba con la persona equivocada (el sospechoso de terrorismo) en el momento equivocado, o por su apariencia física, origen y religión? A causa de la paranoia estadounidense, ¿se ven forzados los agentes de migración canadiense a realizar perfiles raciales y a actuar con base en prejuicios de este tipo? Aunque las apariencias así lo indican, cada detalle que el equipo del ICSB descubre sobre él, simples hechos cotidianos, como que sea profesor de química, que vaya a determinada mezquita, que se preocupe por un alumno brillante, que compre un coche en una agencia específica, lo hacen parecer sospechoso. Sus acciones y relaciones, en tanto sucedan en su comunidad religiosa o cultural, no lo liberan. Llevar a cabo ciertas prácticas sociales o religiosas, ¿debería estar penado? Hay ambigüedad en el discurso correspondiente. Al final, claro está, prevalecerá lo correcto y, mediante la presión de la prensa y el buen trabajo del equipo, el hombre volverá a casa.

Paradójicamente, si se habla de una serie que se interesa por los derechos humanos, que aboga por respetar la diferencia y que establece una posición contraria a las políticas de la Homeland Security, hay demasiados sospechosos musulmanes en los episodios y muy pocos anglosajones. Resulta, en este momento, pertinente, hacer el recuento de crímenes y criminales: terroristas sirios, islámicos, afganos, quebequeses (del FLO), estadounidenses (ecológico), libaneses; gángsters afganos, rusos, chinos, croatas, calabreses y mexicanos, que trafican armas, divisas, personas y drogas; mercenarios; asesinos a sueldo cubanos, extremistas políticos, tiranos tamiles que causan revueltas entre la población canadiense de ese origen. Entre los anglosajones, los crímenes no tienen que ver con la delincuencia organizada: hay pedófilos, mercenarios, manifestantes antinucleares, mormones que esclavizan esposas adolescentes, traficantes de diamantes y actrices que adoptan niños en África sin saber si sus padres aún viven o cuál es su historia de vida.

Armas, explosiones, persecuciones en autos y muchas carreras son parte de la acción. Rastros con GPS, investigación cibernética, *hackeo*, telefonemas en los que se reciben órdenes de muy arriba, autopsias, acciones que forman parte de los procedimientos que el equipo lleva a cabo. Es un drama policiaco de excelente factura, con toques de tensión heterosexual entre algunos de los personajes. Las locaciones incluyen aeropuertos, entradas fronterizas, hoteles, puertos, espacios desolados como los que aún existen en grandes terrenos en la línea fronteriza entre Canadá y Estados Unidos.

Por estas razones, la serie contiene rasgos del género fronterizo: las locaciones, por ejemplo, son los esperados lugares emblemáticos donde hay agentes de migración y aduanas, banderas de ambos países, señales de delimitación. También se recurre

a la estereotipia: los personajes canadienses actúan y piensan de una forma; mientras que los estadounidenses de otra, distinta, que apreciamos como mala.

Así, la zona fronteriza se retrata no sólo como conflictiva, sino también como difusa. La presencia constante de las fuerzas estadounidenses en suelo canadiense, so pretexto de la cooperación internacional, que según el programa es desigual, convierte la cuestión de las imposiciones estadounidenses en materia de seguridad como una de las líneas temáticas más importantes en la serie.

Cabe subrayar que, en pos del elemento dramático, al contrario de lo que sucede en los documentales, poco se sabe de los antecedentes de los personajes y nunca se habla (como sí sucede, por ejemplo, en *Invisible Nation*, con los guardias de migración entrevistados para el documental) de si los protagonistas pudieran llegar a sentir empatía con los deportados; de cuándo migraron sus familias a Canadá; de si dudan de los métodos que utilizan para obtener información de los interrogados. Debido a ello, algunos críticos han sido muy duros con esta emisión. Al respecto, Robert Fulford escribió:

Allí es donde aparece la diferencia entre “americanos” y canadienses, según la define la televisión hecha por la CBC [...]. *The Border* [...] es el tipo de programa que hace que uno se sienta orgulloso de ser canadiense —sobre todo si [...] uno también es muy, muy aburrido. El guión expresa [...] el “antiamericanismo santurrón y oportunista” que florece entre los canadienses con tanta frecuencia (2008).

Por otro lado, Justin Podur afirma:

La propaganda de los “chicos malos” y los “villanos” es también un arma de guerra, y el nuevo programa de la CBC lo es [...]. Hacer que los agentes de migración sean los héroes que luchan contra amenazas ficticias encubre lo que en realidad hacen [...]. Son burócratas encargados de deportar personas [...]. Con su aparente complejidad moral, *The Border* cree que sabe quiénes son los malos y cree que no somos nosotros (2008).

En la crítica anterior, encuentro dos elementos clave: es cierto que en varios episodios se advierte cierta animadversión por Estados Unidos; sin embargo, cuando los productores eligen a un equipo de migración y aduanas como héroes, es imposible que los intereses canadienses se aparten por completo de los estadounidenses; es decir, se considera, por ejemplo, que los inmigrantes indocumentados violan la ley y, por tanto, se les considera delincuentes; además, la frecuencia con la que los episodios se relacionan con el terrorismo y los ataques a la seguridad nacional son inverosímiles, a pesar de que se ha probado ampliamente que cualquier representación de actos criminales en los medios es bastante superior en promedio a la incidencia de éstos en la realidad y que los retratos de la violencia, también ampliamente magnificados, los vuelve más atractivos para los espectadores (Reiner, 2010).

El equipo canadiense muestra un mayor rechazo a su vecino del sur cuando los crímenes cometidos se relacionan, por ejemplo, con la ecología, con el hecho de que las compañías estadounidenses utilicen suelo canadiense para depositar sus desechos; o con el abuso de la religión con fines mundanos, como en el capítulo en el que

persiguen a una joven mormona, pues creen que un patriarca polígamo quiere aprovecharse de ella, cuando es ella la que desea convertirse en su esposa. ¿Delitos o dilemas morales?

Pero, además, resulta curioso que las preocupaciones y los estereotipos de esos canadienses antiyanquis sean tan similares a las del sistema de seguridad que tanto parecen despreciar; porque cuando se trata de terroristas o gánsters, las balas vuelan igual de un lado que de otro, a pesar de que el mayor Kessler y su equipo pongan el patriotismo por delante para, en ocasiones, a su vez, cometer delitos, aunque cuando ellos lo hacen se llame simplemente “romper las reglas”. En la serie hay muchas bajas, más de los infractores que de héroes.

Quizá la influencia del mandato de la CBC pesa demasiado en el caso de un drama policiaco que debe tener simples héroes de ficción, en vez de aspirar a presentar guías morales. Si el contenido canadiense parece demasiado proclive hacia una agenda ideológica, y los personajes parecen muy interesados en servir al público canadiense —más allá de la trama—, el cometido de su agenda de iluminar e informar es más obvia que el objetivo de entretener, el cual, en horario estelar, probablemente es más importante a los ojos tanto del público como de la crítica.

Pero, ¿servir a quién? El anunciado final de la tercera temporada de *The Border* salió al aire el 14 de enero de 2010, a escasos seis meses de que el gobierno canadiense anunciara, el 13 de julio de 2009, que los ciudadanos mexicanos necesitamos de una visa para visitar aquel país. Requerimiento jurídico internacional que es pertinente mencionar porque sólo así los mexicanos han podido convertirse en personajes viables para esta trama.

En “No Refuge”, Hugo Fuentes, El Carnívoro, capo de los zetas, llega, desde la ciudad de México, a Toronto, aparentemente para organizar el negocio de narcotráfico con la rama local de la Mara Salvatrucha. La trama se complica porque, en realidad, ha ido a matar a un periodista, Ramón Esteban, que se refugió en Canadá, huyendo del narco, que ya lo había torturado; y, coincidentemente, Fuentes es el novio en turno de la ex esposa del mayor Kessler, quien es una abogada defensora de indocumentados, en este caso mexicanos.

Al igual que en otros episodios, la escena inicial, previa a los créditos, cuyo ritmo se acelera, muestra a una mujer de rasgos latinos en la banda del equipaje, primero; luego, en el mostrador de migración, de regreso de Cancún (de lo cual nos enteraremos posteriormente), vigilada y luego atrapada por los miembros del ICSB; inmediatamente después retiran al oficial del mostrador, lo persiguen cuando intenta huir y luego de que los ha amenazado con una pistola, se suicida.

Una de las características preponderantes del género fronterizo es una estructura de personajes basada en los estereotipos, de entre los cuales sobresalen el inmigrante indocumentado y el bandido mexicano. Pues en *The Border* ambos están presentes como si hubieran sido diseñados en Hollywood. Por supuesto que no es posible idealizar románticamente la figura del jefe de jefes de alguno de los cárteles de la droga, pero darle a El Carnívoro ese alias, porque disfruta merendándose tanto a sus enemigos como a la competencia, resulta excesivo. ¿Qué tan malo ha de ser un criminal para que sea creíble su retrato?

En las pantallas de las computadoras de la unidad del ICSB aparecen los múltiples instrumentos para clasificar a los delincuentes: las listas de los más buscados por el FBI, los registros de ingreso al país, historias documentadas de las bandas, notas de prensa de sus peores atrocidades y, dentro del folclore del gremio, por supuesto, una página de Internet de la Santa Muerte, que es una suerte de Facebook de los maras y narcos en general.

Los criminales perseguidos en este episodio, además de El Carnívoro, son el oficial Torres, que se suicida luego de haber permitido que la “mula”, Carmelita Sánchez, ingresara al país con el brasier lleno de cocaína y con una foto de Hugo Fuentes, varios miembros de la Mara, tatuadísimos, una serie de mujeres que trabajan limpiando casas, así como sus hijos y nietos jóvenes, que tampoco tienen documentos. A estos últimos, con el fin de que ayuden a los héroes a conseguir sus fines, resulta fácil amedrentarlos con la amenaza de la deportación. La justicia se consigue, entonces, con base en el terror. ¿Cómo debería, entonces, definirse el terrorismo? ¿Dónde quedó la preocupación por los derechos humanos?

En el análisis del capítulo inaugural de la serie, quedaba en el aire la pregunta sobre la imposición estadounidense de realizar perfiles raciales. Me parece que la producción de *The Border* debe ser más cuidadosa al respecto, en varios niveles. En aras de lograr una cierta verosimilitud en relación con los extranjeros, los hacen hablar en su lengua materna; en el caso específico de este episodio, los hispanohablantes mexicanos descubrimos que para los productores del programa todos los latinos nos vemos iguales: unos hablan con acento chicano, otros, se nota, no hablan español, o lo hacen con un fuerte acento anglófono, otros más como sudamericanos; en fin, si se les considera mexicanos, no se les reconoce como tales por su acento. Imposible no preguntarse qué opinarán las comunidades musulmanas, afganas, libanesas, sirias, rusas o calabresas cuando se ven retratadas en esta serie. Pero, volviendo a México, las únicas referencias que se dan del país, tienen que ver con datos de la abundante nota roja relacionada con el narco: las cabezas en la pista de baile de una discoteca en Michoacán, los muertos a ráfagas, las granadas lanzadas el 15 de septiembre en Morelia. El México más violento, el que exporta criminales que delinquen porque trabajan sin papeles o porque trafican sustancias ilícitas.

La tercera temporada deja a Toronto sumido en ráfagas de metralla disparadas por los mexicanos que, con visa o sin ésta, invaden su territorio. Y mientras el mayor Kessler se niega a recibir órdenes del Departamento de Homeland Security, resulta obvio que nadie sabe para quién trabaja: los estereotipos refuerzan ciertas visiones hollywoodenses y, por tanto, la idea de que los oficiales son guardianes de la patria que deben parar la andanada de visitantes no deseados, por múltiples razones, y que la frontera está allí para resguardar, para proteger, para detener.

Contenido canadiense en horario estelar.

Referencias

Videografía

Invisible Nation, Policing the Underground

1997 Dirección y guión Lindalee Tracey. Producción Peter Raymont, Investigative Productions, TVOntario, Citytv, CFCF, 12, Knowledge Network, 60 mins., White Pines DVD.

The Border

1997 Temporadas 1 y 2. Creada por Jeremy Hole, Janet MacLean, Peter Raymont y Lindalee Tracy. Producción de White Pine Pictures y Canadian Broadcasting Corporation (con la participación de Canadian Television Fund, Government of Canada, Canadian Cable Industry, Canadian Film or Video Production Tax Credit, Government of Ontario Film and Television Tax Credit Program). Reparto: James McGowan, Sofia Milos, Grace Park, Graham Abbey, Jonas Chernick, Naznee Contractor, Mark Wilson, Jim Codrington y Catherine Disher, 2007-2008, VSC DVD.

2010 “No Refuge”, episodio 12, temporada 3, en <www.sidereel.com>, consultada el 12 de febrero.

S.F. “Summary”, en <<http://www.tvrage.com/shows/id-18157>>. <<http://www.tv.com/the-border/show/74588/summary.html>>.

The Undefended Border

2002 Dirección y producción Peter Raymont. Producción y guión Lindalee Tracey. Producción White Pine Pictures, 180 mins., McNabb Conolly DVD.

Bibliohemerografía y fuentes electrónicas

FULFORD, ROBERT

2008 “Different Show, Same Message: *The Border* Retreads the CBC’s Favourite Theme: We’re Better than Americans”, *The National Post*, 12 de enero, en <<http://www.robertfulford.com/2008-01-12-border.html>>.

IGLESIAS PRIETO, NORMA

1991 *Entre yerba, polvo y plomo. Lo fronterizo visto por el cine mexicano*. México: El Colegio de la Frontera Norte.

KONRAD, VÍCTOR Y HEATHER N. NICOL

2008 *Beyond Walls: Re-inventing the Canada-United States Borderlands*. Londres: Ashgate (Border Regions Series).

MACIEL, DAVID

2000 *El bandolero, el pocho y la raza*. México: Conaculta-Siglo XXI.

MARTÍNEZ-ZALCE, GRACIELA

2003 "Borders North of the Americas: Transcultural Spaces of Changing Identities", *International Journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes*, no. 27 (primavera).

PODUR, JUSTIN

2008 "Defend the Border: Why CBC's New Show Can Only Help 'The Bad Guys'", 1 de mayo, en <<http://www.killingtrain.com/theborder>>.

REINER, ROBERT

2010 "Media Made Criminality. The Representation of Crime in the Mass Media", en <<http://www.sociology.org.uk/as4mm4b.pdf>>, consultada el 8 de enero.

The Western Star

2008 "*The Border*, CBC's Eagerly Anticipated Series Premieres as American Shows Are in Reruns", 5 de enero, en <<http://www.thewesternstar.com/index.cfm?sid=94976&sc=29>>.

Otras fuentes

ANDREAS, PETER Y THOMAS J. BIERSTEKER

2003 *The Rebordering of North America, Integration and Exclusion in a New Security Context*. Nueva York: Routledge.

DEMARA, BRUCE

2008 "Episode of *The Border* Turns Actors into Activists. Two Guest Stars in Show Spread Awareness of Child Soldiers' Plight", 18 de febrero, en <<http://www.thestar.com/entertainment/article/304446>>.

ET, CBC NEWS

2008 "Raymont Makes Leap into drama with *The Border*", 7 de enero, en <<http://www.cbc.ca/arts/tv/story/2008/01/07/border-cbc.html>>.

<<http://www.cbc.ca/theborder/>>.

<<http://www.portalfornorthamerica.org/>>.

<http://www.the-medium-is-not-enough.com/2008/10/review_the_border_2x1.php>, CBC.

S.A.

- 2009 "Fireworks International Takes the Border Stateside", 27 de febrero, en <http://www.contentfilm.com/index.php/news/press_releases/302.html>.
- 2009 "ION Has Their Eye on Canada with Border Sale", 25 de febrero, en <<http://tvfeedsmyfamily.blogspot.com/2009/02/ion-has-their-eye-on-canada-with-border.html>>.

SADOWSKI-SMITH, CLAUDIA

- 2008 *Border Fictions. Globalization, Empire and Writing at the Boundaries of the United States*. Charlottesville: University of Virginia Press (New World Studies).

PRATT, ANNA Y SARA K. THOMPSON

- 2008 "Chivalry, 'Race' and Discretion at the Canadian Border", *British Journal of Criminology* 48.

STUART, LEIGH

- 2007 "Raymont on The Border", *Playback Magazine*, en <<http://www.playbackmag.com/articles/daily/20070727/border.html>>.

The Calgary Herald

- 2008 "The Border Has Found Its Place In TV Land", 31 de marzo, en <<http://www.canada.com/calgaryherald/news/entertainment/story.html?id=b10638fc-f797-4203-9fd6-a54e852f0a25>>.

The Leader-Post

- 2008 "More Security, no More Safety" (Regina), 25 de febrero, en <<http://www.canada.com/reginaleaderpost/news/viewpoints/story.html?id=e7b81d93-0195-4d31-bc86-144ef5c3c916>>.

WHITE, PATRICK

- 2009 "Predator Drones Bring Controversy to U.S.-Canada Border", *Toronto Globe and Mail*, 19 de febrero, en <<http://www.scrippsnews.com/node/41068>>.

III

El cotidiano criminalizado

THE GODFATHER IS DEAD: A HYBRID MODEL OF ORGANIZED CRIME

Natasha Tusikov

A decades-long debate has raged globally among academics about how to define and classify organized crime, its activities, members, and organizing structures.¹ This debate has inspired such interest because organized crime is an intangible concept with a wide range of activities and criminal capabilities, a diversity of participants, and different kinds of organizing structures. Law enforcement, however, has been largely absent from this discussion and is generally reluctant to participate in the construction of conceptual frameworks intended to strengthen our understanding of organized crime. Twenty two years ago, Grant Wardlaw (1989: 10) noted that conceptual frameworks are rudimentary in organized crime research. While our critical understanding of organized crime has evolved significantly, limited progress has been made in the development of formal models of organized crime and Wardlaw's observation remains sadly current.

This article seeks to contribute to the literature of conceptual models of organized crime through a critique of past theories and the introduction of a hybrid model. The first part critiques the pluralist-ethnic and bureaucratic-hierarchical models that have traditionally shaped law enforcement's conception of organized crime. The second part outlines the network, market, and enterprise models and then offers a new hybrid conceptual model. It then explores how this hybrid model can form a theoretical framework for a risk assessment methodology on organized crime.

Organized Crime Theoretical Framework

Conceptual models of organized crime are useful because they enable one to think systematically about the variables involved and, in complex policy situations, the range of levers that will influence outcomes (Wardlaw, 1989: 10). Law enforcement officials may be reluctant to participate in or support the construction of conceptual models, believing such exercises are too "academic" or outside real police work. Models that explain organized crime are directly relevant to policing as they guide how law enforcement collects information and intelligence, targets networks and individuals, and uses investigative tactics. However, the conceptual models that law

¹ For a comparison of different organized crime definitions see Albanese (2008) and Finckenauer (2005) and Von Lampe's exhaustive website: <http://www.organized-crime.de/OCDEF1.htm>.

enforcement uses in relation to organized crime are generally not documented or articulated publicly (or even internally within law enforcement). Moreover, Wardlaw argues that law enforcement's efforts to counter organized crime are "straight-jacketed by a narrow range of relatively unsophisticated concepts which have directed too much attention at some individuals and some enforcement options" (1989: 13).

Models of organized crime are generally divided into organization-focused and activity-focused conceptualizations (Cohen, 1977; Halstead, 1998). Some entities have a corporate or collective identity (e.g., a self-named street gang), while others may have no sense of common identity (Cohen, 1977: 98). Organization-focused models concentrate on assessing and classifying the criminal network's organizing structures, membership (e.g., the bonds of ethnicity or culture among individuals), internal dynamics (e.g., systems of organization or governance), and relationship to the external environment, both licit and illicit (Halstead, 1998: 2). Analysis may focus on structures of association between actors (e.g., buyer-seller) or networks, and assess the stability, formation, dissolution, and transformations of associations within and among criminal organizations (Cohen, 1977: 98).

Given that law enforcement's conceptual models in relation to organized crime are generally lacking—if not completely non-existent—clearly it is necessary to re-examine the assumptions held by police about it. Analysis of organized crime models demonstrates that many of law enforcement's assumptions about it can be traced to specific models (particularly the ethnic-pluralist and bureaucratic-hierarchical models). These assumptions have persisted, relatively unquestioned by law enforcement, for decades. However, if law enforcement seeks a more comprehensive understanding of organized crime and intends to move beyond what Wardlaw calls "target-of-opportunity enforcement" (1989: 3), then it must re-examine how it views organized crime.

Activity-focused models target the "what" of organized crime: the illicit and licit activities undertaken by these criminal organizations and the socio-economic environment in which they operate. The principles underlying this model are the inter-connectivity and inter-dependency of the illicit and licit economic sectors, and that criminals are rational, profit-maximizing actors (Halstead, 1998: 8). Of course, as van Duyne notes (2000), criminals are people, too, and therefore as likely as non-criminals to display irrational behavior.

The Godfather Is Dead: The Pluralist-Ethnic Model

The pluralist-ethnic model explains organized crime as comprised of criminal groups that are relatively "ethnically, racially, or culturally homogeneous" (Mastrofski and Potter, 1987: 273). The origin of this model is the alien conspiracy model that was popularized in the early 1950s in the United States to explain what was seen as the "Italian Mafia."² In the pluralist-ethnic model, the conception of organized crime

² The alien conspiracy model is also sometimes referred to as the mafia model or the Godfather model.

is broadened from a single ethnicity (Italian) to a focus on multiple ethnicities that are separated by distinct and relatively rigid boundaries. Organized crime is therefore either “a single criminal entity (Cosa Nostra) or [a] body of large criminal conspiracies (Yakuza, the Triads, the Colombian Cartels, the Cuban Mafia, etc.)” (Southerland and Potter, 1993: 263). The pluralist model implicitly subscribes to the theory of “ethnic succession” (Mastrofski and Potter, 1987: 273) in which successive “waves” of ethnically or culturally homogeneous criminal immigrants establish controlling positions in the criminal marketplace as former criminals move on to respectability and legitimacy.³ Implicit within the pluralist model is that criminals are somehow distinct from or outside legitimate society and constitute an external threat.⁴

Many law enforcement agencies around the world implicitly subscribe to the pluralist-ethnic model. For example, on its website, the U.S. Federal Bureau of Investigation divides its organized crime section along ethnic lines: La Cosa Nostra, Italian organized crime and racketeering; Eurasian/Middle Eastern organized crime; and Asian and African criminal enterprises. Law enforcement agencies in Denmark, Germany, Hungary, and Europol divide organized crime into “ethnic” and “non-ethnic” groupings (e.g., Danish National Police, 2005; Federal Criminal Police Office [Germany], 2008; Poczik, 2009; and Europol, 2007). These agencies generally acknowledge the inherent weaknesses of the pluralist-ethnic model, such as the inability to explain multi-ethnic organizations, but continue to classify organized crime into broad ethnic categories.

In Canada, law enforcement’s use of the pluralist-ethnic model is shown in the reports on organized crime released annually to the public by Criminal Intelligence Service Canada (CISC).⁵ CISC, a national network of law enforcement agencies that exchanges intelligence on organized crime, has published these reports since 1970 on behalf of the criminal intelligence community. They categorize organized crime into ethnic or cultural-geographic groupings, such as Aboriginal, Asian, Eastern European, and Italian organized crime.⁶ Other groupings (e.g., Indo-Canadian or Haitian) are added to the model as law enforcement perceives these groupings to be present in Canada. Street gangs are also categorized by the dominant ethnicity (e.g., Somali). Canadian-born individuals are not explicitly identified in the model. Criminal actors that do not conveniently fit under the banner of the ethnic “other,” such as outlaw motorcycle gangs (predominantly Caucasian in Canada) and Caucasian street gangs, form a separate non-ethnic category of networks that are defined by their ethos (Black, Vander Beken, and De Ruyver, 2000). These criminal entities

³ For a critique of the ethnic succession model and the “queer ladder of mobility” theory, see Lupsha (1981).

⁴ Lupsha highlights the hypocrisy of such an obsessive focus on the “outsider”: “In a society that has always had a place for lawlessness, sharp practice, easy money, and a disdain for suckers, and an idolatry of mammon and lucre, organized crime is as American as McDonald’s” (1981: 22).

⁵ See www.cisc.gc.ca.

⁶ In 2006, CISC moved away from ethnic groupings and no longer refers to the ethnic or cultural identifiers of the organized crime group; it retains categories for street gangs and outlaw motorcycle gangs.

are classified on the basis of their shared distinctive characteristics, paraphernalia, and feelings of gang membership.

Not a Criminal Army: The Bureaucratic-Hierarchical Model

The pluralist-ethnic model is typically used in conjunction with the bureaucratic-hierarchical model that describes a highly formalized, authoritarian structure with a limited membership, specialized division of labor, and a strict system of rules and regulations (Abadinsky, 1990: 24). Like the alien conspiracy model, this one was first and most prominently associated with what was termed the “Italian Mafia” in the United States during the Kefauver Senate Commission of 1950-1951 that investigated organized crime. The bureaucratic-hierarchical model was subsequently broadened to explain organizing structures for other criminal enterprises. It assumes that criminal networks follow complex operating strategies and have godfather-like bosses who issue orders down a chain of command to workers (Southland and Potter, 1993: 263). Organized crime is depicted as a highly organized and strategically focused criminal army commanded by a mastermind general or a transnational corporation of evil headed by a brilliant but underworld chief executive officer.

The pluralist and bureaucratic-hierarchical models are often referred to collectively as the law enforcement model as it has contributed significantly to how many law enforcement agencies around the world conceive of organized crime (Southland and Potter, 1993; Beare and Naylor, 1999). Canada, like many other countries, has been extensively influenced by the law enforcement model, which has been exported from the United States and assumed to explain organized crime globally.

Critique of the Law Enforcement Model

The pluralist-ethnic model is flawed as it assumes ethnic or cultural homogeneity where it often does not exist and is ineffective for categorizing multi-ethnic criminal networks. The model relies on law enforcement to interpret socio-cultural origins; however, when investigators or analysts misidentify an individual’s ethnic or cultural/geographic heritage, entire criminal groupings are misclassified. Without common definitions of terms like “Asian” or “East-European,” there is no consistency in categorization. An underlying assumption of this model, often made with little evidence, is that linkages to ethnic homelands remain criminally relevant decades or even generations after immigration. The model’s narrow focus on the ethnic “other” overlooks decades of organized criminality undertaken by native-born individuals. The pluralist model generates racially charged conceptions of organized crime (i.e., the foreigner as criminal) and distorts the public’s perception of organized crime to the point that it bears little resemblance to reality (Queensland Crime Commission, 1999: ix).

Ethnicity or cultural/geographic origins can be of some relevance to explain or contextualize patterns of communication or behavior. For example, individuals of South Asian origin may use hawalas to transfer funds, and law enforcement must understand why these informal transfer systems are used both legally and illegally.⁷ As Morrison notes, “A shared culture, language, and set of values can sometimes (but not always) increase trust, communication, and, ultimately, the competitive advantage for some groups” (2002: 3). However, it is important to separate this use of relevant intelligence from the ineffective use of ethnicity as the “only, or main, dimension for classification of organized crime groups” (Morrison, 2002: 3).

The 1950s Kefauver Senate Commission in the United States gave prominence to the alien conspiracy and bureaucratic-hierarchical models. However, the commission has long been criticized and dismissed as unreliable as it came to its conclusions on Italian organized crime without independently corroborating the testimony of its witnesses and informants (Albanese, 1994). Critics condemned information given to the commission, particularly by its star informant-witness Joseph Valachi, as riddled with contradictions, factual errors, and incredible, uncorroborated assertions (e.g., Albanese, 1985; and Bynum, 1987, quoted in Mastrofski and Potter, 1987: 274). Pino Arlacchi, a prominent researcher on organized crime, argues, “Social research into the question of the mafia has probably now reached the point where we can say that the mafia, as the term is commonly understood, does not exist” (Arlacchi, 1986, quoted in Naylor, 1995: 54).

The bureaucratic-hierarchical model assumes that organized crime is implicitly monopolistic, hierarchical, and operates in an authoritarian, rule-bound fashion, but these assumptions are not supported by empirical evidence. Monopolies are the exception rather than the rule as the majority of organized criminal networks tend to be relatively small and loosely structured enterprises without the capacity for creating and sustaining monopolies (Mastrofski and Potter, 1987; Southerland and Potter, 1993; Von Lampe, 2006). Most local criminal networks are also not controlled by or subservient to larger international hierarchies. The majority of organized crime in Canada is comprised of loosely structured, competitive networks with fluid linkages between members and associates and few signs of authoritative leadership (CISC, 2005, 2006, 2007, 2008, and 2009). Another flaw in the bureaucratic-hierarchical model is the kingpin theory which states that targeting the authoritative leaders of hierarchical organizations should dismantle the organization. However, the resiliency of many criminal networks after the prosecution of their “leaders” disputes this assumption (Albanese, 1994; Woodiwiss, 2003; Mastrofski and Potter, 1987).

Despite decades of critiques of the pluralist and bureaucratic-hierarchical models, they have also had considerable influence on the public. One need only think of movies or television shows like *The Godfather*, *Goodfellas* and, more recently, the *Sopranos* and *Eastern Promises*, to observe how formative these movies have

⁷ Hawalas are often faster, cheaper, and more reliable than official banking systems when sending money to/from countries without efficient banking infrastructure and with widespread corruption.

been in constructing a particular worldview of organized crime. As an aside, the author finds that the unfortunately now-cancelled television series *Intelligence*⁸ rather accurately depicts organized crime in Vancouver and rejects the dominant worldview of the pluralist and bureaucratic-hierarchical models.

“Shifting Coalitions”: Adopting the Network Model

In contrast to the law enforcement model, the network model contends that organized crime is composed of small, loosely structured networks that are highly reactive to any changes in their environments and adapt quickly to them (Mastrofski and Potter, 1987: 275). These networks re-group, merge with others, or disband regularly due to law enforcement intervention, competition, and other pressures within the criminal marketplace. This model refutes the conception of organized crime as rigid, hierarchal corporate syndicates each run by a so-called and all-powerful Mr. Big. Some are family businesses and some rise around a charismatic leader, but the majority can be depicted as loose associations of people that form, split, and come together again as opportunity arises with interchangeable positions and frequently with overlapping roles in other criminal enterprises (Paoli, 2002: 67).

In the hostile, competitive environment of the criminal marketplace, criminal networks need to be capable of rapid innovation and flexibility and to respond to possible law enforcement intervention, conflict from rivals, and market opportunities (Klerks, 1999: 57). Some organized crime networks remain criminally active after the imprisonment of leaders or principal members and adapt to the loss of imprisoned members, or the incarcerated individuals continue to direct or participate in illicit activities. Competition, treachery, and disorganization are more common than strict network discipline, and the fragmented nature of criminal networks impedes the creation of monopolistic enterprises (Mastrofski and Potter, 1987; Southerland and Potter, 1993). The high degree of redundancy and duplication in criminal networks is largely unnecessary in legitimate business but facilitates illicit networks' capacity to reconstitute after disruption (Williams and Godson, 2002: 333).

The network model sees organized crime as an “enemy within” rather than an alien conspiracy of outsiders, of pathological actors who are essentially different from the normal, law-abiding majority (Edwards and Gill, 2003: 268-269). Organized crime is “a set of shifting coalitions between groups of gangsters, businesspeople, politicians, and union leaders, normally local or regional in scope” (Levi, 2002, cited in Fati, 2004: 150). In this shifting coalition of individuals, it is apparent that some forms of organized crime are symbiotic with the licit marketplace rather than parasitic.

The corruption of upper-world figures to facilitate organized crime is not solely accomplished through coercion: some individuals are willing to be corrupted and

⁸ See www.intelligencetv.com for more information about the Canadian television series *Intelligence*.

others seek out opportunities for illicit entrepreneurship. Smith (1980) draws a parallel between a “corrupter” (organized crime) and a lobbyist (legitimate business) and notes that the functions are similar: to ensure that regulatory pressures (the legislature, regulatory agencies, and the judiciary) do not interfere unduly with the client’s operations. While some may feel that this comparison is a bit of a stretch, it does indicate the consensual nature of much of the corrupting activities that organized crime undertakes. It also demonstrates the interaction between the licit and illicit marketplaces.

Many law enforcement agencies that generally follow the ethnic-pluralist model also recognize that organized crime is more commonly organized into loose networks rather than pyramidal monoliths (Europol, 2007). In Canada, law enforcement observes that a sizable percentage of criminal networks re-group, merge with other networks, or disband on a regular basis due to law enforcement intervention, competition, and other pressures within the criminal marketplace (CISC, 2005, 2006, 2007, 2008, and 2009). Many of these networks also display a degree of flexibility or resiliency to law enforcement’s efforts, adapting to the incarceration of members or replacing those individuals (SOCA, 2009/10; Europol, 2007; and Netherlands Police Agency, 2008). In the network model, organized crime echoes the multi-ethnic, multi-cultural demographic nature of Canada. This stands in stark contrast to the ethnic-pluralist model’s conception of ethnically homogenous networks seen as “outsiders” to mainstream —i.e., Caucasian— Canadian society.

Adopting the Enterprise/Market Economic Models

The market and enterprise models explain how organized crime operates in the licit and illicit marketplaces. These models emphasize the profit-oriented rationality of criminal organizations (Halstead, 1998: 2).⁹ The illicit marketplace can be understood as an economic network in which buyers, sellers, perpetrators, and victims interact to exchange goods and services consensually, or through deception or force, and where the production, sale, and consumption of these goods and services are forbidden or strictly regulated.¹⁰ Some criminal markets emerge when organized crime identifies and exploits loopholes in legal markets that then become profitable market niches. Others, such as the markets for sex, drugs, and gambling, have existed for centuries and have flourished outside state regulations.

The market model explains activities at the macro level of the industry (Halstead, 1998), focusing on the dynamics of the marketplace —both licit and illicit— at the local, national, or global levels in terms of the supply, regulation, and competition of, as well as the demand for, goods and services. In this model, the criminal

⁹ While the great majority of organized crime groups operating in Canada are motivated by economic gain, it is recognized that some organized crime networks may have other motivations behind their illicit activities, such as a focus on territory or respect.

¹⁰ This definition is influenced by a variety of works, particularly Arlacchi (1998).

marketplace does not operate separately from the legitimate economy, nor can clear divisions be drawn between the so-called white and black economies. Actors move between the markets, in and out of roles, expand or minimize their criminal activities in response to regulatory or competitive pressures, adjust to variations in market demand and supply, and form short- and long-term mutually beneficial alliances. Analysis of the inter-dependencies between the legal and illegal economies involves working to “monitor and understand the market for illicit goods and services and the impact of a changing legal and social environment that shapes patterns of production, investment, and the interactions of organized criminals” (Mastrofski and Potter, 1987: 286).

The enterprise model focuses at the level of the criminal firm and details how these organizations operate in licit and illicit sectors. It is based substantially on Smith’s spectrum-based theory of enterprise in which “enterprise takes place across a spectrum that includes both business and certain kinds of crime [and] behavioral theory regarding organizations in general and business in particular can be applied to the entire spectrum” (1980: 370).¹¹ In the continuum of commercial activities, there are paragon firms that operate licitly, pariah firms that operate in the margins of legitimacy, and pirate firms that focus on illegality (379-383). The dividing line between illegality and legality in this continuum is fine, and, as Smith notes (372), can vary by industry and be redrawn with changes in regulation or legislation. Organized crime networks can be simultaneously involved in multiple activities across the continuum.

The legitimate marketplace, its processes and structures, offer a lens through which the similarities and differences of licit and illicit businesses can be assessed. Though criminal capabilities and intentions vary widely, this model contends that all enterprises on the licit-illicit continuum have similarities: they “typically scan their environment for opportunities, seek to make rational judgments about opportunities and dangers, and seek to maximize their profits where this does not involve unacceptably high levels of risk” (Williams and Godson, 2002: 324).

There are limitations to the enterprise model, however, as there are key differences between legitimate and illicit businesses. Naylor critiques the overall application of a model of legitimate business to illicit enterprise stating that the model represents “too facile an extension of free-market theory (with its assumptions of open competition among equals and free information flows)” (1995: 39). In contrast to licit businesses, businesses operating in the criminal marketplace typically keep layers of insulation between the illicit entrepreneur and the customer and constrict information in order to deter competitors and regulators (e.g., law enforcement) (Levi and Naylor, 2000; Mastrofski and Potter, 1987). Williams and Godson (2002: 324) highlight the violence, intimidation, and corruption criminal networks use as “business tools” and how they profit by concealing their operations. Levi and Naylor (2000: 19-20) note that illicit businesses have little access to legal capital

¹¹ Smith (1980) regards ethnicity as an underlying principle of organized crime, though one clearly subordinate to the theory of enterprise.

markets or legal protection of property rights, and, instead of brand loyalty, capitalize on personal loyalty.¹²

Despite these differences between legitimate and illicit businesses, this model offers a useful framework through which to consider criminal networks' interactions with clients, regulators, collaborators, and competitors. This model is both more nuanced (emphasizing the grey areas between licit and illicit behavior) and comprehensive (addressing all aspects of illicit entrepreneurship) than law enforcement's traditional conception of organized crime.

Proposal of a Hybrid Model

Organization- and activity-focused models have traditionally been regarded as empirically different. Halstead (1998: 1) contends that the historic division between these types of models can be significantly narrowed, and, in some cases, the models can be combined into hybrids. A hybrid model incorporating network and market-enterprise models represents a fundamental shift from law enforcement's traditional narrow focus on criminal organizations to a dual focus: an organization-focused analysis (network model) and an activity-focused analysis that assess organized crime's operating environment (the licit and illicit marketplaces). This shift will change how organized crime networks are identified and categorized, how criminal intelligence is collected and collated, and how the networks are assessed and prioritized by law enforcement.

In the shift from ethnicity as the key organizing structure, organized crime is no longer understood as a series of homogenous groupings of the "racialized" other, but is instead depicted as small, flexible networks of individuals, including Canadian-born nationals. This transformation demands that law enforcement personnel, from the street-level officer to the specialized intelligence and enforcement units, fundamentally change their vocabulary regarding organized crime. Organizational changes should also occur, for example, re-naming units focused on certain ethnicities (e.g., Asian organized crime).

Information about an individual's ethnicity or cultural/geographic origins that contextualizes or is of some relevance to illicit activities or *modus operandi* will continue to be used to determine the criminal networks' threats and vulnerabilities. However, law enforcement should clearly separate relevant intelligence from observations of an individual's race, ethnic origins, or cultural practices. For example, relevant cultural intelligence is when all criminal actors speak Russian on the phone to thwart police wiretaps or advertisements for counterfeit goods are placed in Chinese-language community newspapers in Toronto.

Law enforcement must make other adaptations when adopting the network model. Bonds holding criminal networks together are not exclusively of kinship,

¹² For a detailed discussion of the differences between legal and illegal firms, see Levi and Naylor (2000).

culture, or geographic origin. Individuals also establish bonds through shared experiences in neighborhoods, school, social or business interactions, or prison. Furthermore, law enforcement should not assume hierarchical structure in criminal organizations to be the norm but instead determine each network's specific organizing structures.

The second component of the hybrid model is an activity-focused analysis of organized crime's environment. The market and enterprise models explicitly recognize inter-dependencies between the licit and illicit economies and the mobility of actors within and between these marketplaces. They require considering specific illicit activities or commodities within the dynamics of the licit and illicit marketplaces. Law enforcement often narrowly focuses on criminal actors and particular illicit activities (e.g., cocaine trafficking) in a specific, localized area and may not fully appreciate the broader context of the issue in terms of regional, national, or transnational trends in demand and supply, distribution routes, and shifting legal and socio-economic environments.

Like the network model, the market and enterprise models emphasize the consensual and entrepreneurial nature of the criminal marketplace in which there is a free-market exchange of many illicit goods and services among producers, distributors, and retailers on the supply side and, importantly, willing consumers on the demand side (Naylor, 2003: 83). Criminal entrepreneurs are not regarded as corrupting outsiders but rather "coequal partners involved in a symbiotic relationship" (Mastrofski and Potter, 1987: 269) with public officials and professionals. As a sizeable proportion of individuals desire some illicit goods and services, there can be significant public support for and patronage of those markets (Wardlaw, 1989: 4).

Proposal of Risk Assessment Framework

This article will now move from a critique of conceptual models to a discussion of how Canadian law enforcement will practically apply the hybrid model to strengthen its assessment of organized crime. It will be the theoretical foundation of a risk assessment of organized crime and build upon existing risk assessment methodology (specifically, Albanese, 2008; Vander Beken, 2004; Black, Vander Beken, and De Ruyver, 2000; and Black, Vander Beken, Frans, and Paternotte, 2001). Threat assessments examine the nature and magnitude of specific threats that can pose harm, while risk assessments examine the probability that an adverse event may occur and determine the impact of that event in terms of extent and severity.

Building upon the hybrid model's dual focus on organization (criminal actors) and activities (licit and illicit acts), the risk assessment will assess illicit organizations' criminal capabilities and examine the illicit and licit activities they undertake and the socio-economic environment in which they operate. A broad focus on organized crime's operating environment, rather than a narrow focus on actors or specific groups, is contrary to the practice of most law enforcement agencies (Vander Beken, 2004: 482).

Criminal Actors

Adoption of the network model formally replaces the traditional categorization of organized crime by ethnic or cultural-geographical origin (e.g., Asian organized crime) with a focus on individual criminal networks identified by the surname of a principal member (e.g., MacKinnon, et al.). Network names may change as principal members enter and depart. However, name changes illustrate the fluidity within social networks and require criminal intelligence units to gather network-specific information regularly and effectively rather than relying on inaccurate conceptions of monolithic entities. Cultural intelligence (i.e., relevant ethnic or cultural/geographic information) about criminal actors is of use to law enforcement; however, its pertinence must be established, not assumed.

Criminal networks should be understood as profit-oriented enterprises that control “the pressures they face from suppliers (sources), customers (demand), regulators (law, police), and competitors (other legal and illegal businesses and products)” (Albanese, 2008: 270). Analysis should focus on how legal and illegal actors work together, determine the frequency, duration, and intensity of interactions, and assess the benefits, risks, or crime-facilitative roles of legal actors (Passas, 2002: 15).

A major component of risk analysis is a structured evaluation of criminal actors' capabilities, intentions, limitations, vulnerabilities, and opportunities. These five components, examined in concert, indicate the particular level of threat of an individual or criminal group. A technique to measure the relative threat posed by organized criminal groups is the Sleipnir threat measurement technique. Created by the Royal Canadian Mounted Police, Sleipnir uses a numerical rank-ordered set of criminal attributes to assess each group's capabilities (Strang, 2007). The sum of the attributes results in an aggregate score for each criminal network. This score (and accompanying analytical narrative) indicates the network's threat level based on its criminal capabilities and enables comparison among networks.

Canadian law enforcement undertakes an annual survey of criminal organizations: 800 in 2006, approximately 950 in 2007, about 900 in 2008, and about 750 in 2009 (CISC, 2006, 2007, 2008, and 2009). The changes in these numbers over time reflect a degree of fluidity in the criminal marketplace, disruptions by law enforcement, changes in intelligence collection practices, or a combination of these factors. Sleipnir is used to assess the relative threat levels and compare threat levels among groups and over time.

There are clear limitations to Sleipnir: the more that is known about a criminal organization, the greater, in general, the Sleipnir score. Knowledge about particular criminal actors or activities is greater where law enforcement has traditionally focused its efforts, such as illicit drugs or weapons, or highly visible criminal organizations like street gangs or outlaw motorcycle gangs. Sleipnir does not have a facility to determine the negative consequences or “harm” of organized crime. Therefore, it is unable to distinguish between a low-threat criminal network with a high-harm level (e.g., an unsophisticated network whose indiscriminant use of violence endangers the public) and a high-threat criminal network with a high-harm level (e.g., signi-

ficant financial losses to thousands of victims from fraud). The first network can be regarded as an immediate, public-safety risk that requires regular and intense but relatively short-term enforcement action, while the latter could be determined to pose a long-term economic risk.

Operating Environment

The market/enterprise models form a theoretical framework for the activity-focused analysis of organized crime's operating environment. The risk assessments will focus on a systematic analysis of both illicit economic sectors (e.g., illicit drugs or contraband goods) and licit economic sectors (e.g., the telecommunications industry). The purpose of sector analysis is to determine the nature and extent of organized crime in illicit and licit sectors, the vulnerability of specific sectors to organized crime, and, more importantly for decision-makers, where and when indicators of organized criminality may appear next. Risk assessments focus on determining high-risk illicit and licit sectors based on the nature and level of organized crime involvement and/or their level of vulnerability to organized crime.

Analysis will be divided into macro- and micro-level scans of illicit and licit sectors to contextualize current risks and forecast future ones by identifying and assessing indicators that enable (risk factor) or constrain (protective factor) organized criminality. Macro analysis of sectors will identify not only intelligence gaps about a specific sector but also indicators that, if analyzed correctly, should point to changes within and between sectors as well as changes in risk over time (Vander Beken, 2004: 503; Albanese, 2008: 270). Analysis should also include an evaluation of factors including new product opportunities, product dominance, profit margin, market needs and opportunities, degree of competition, and risk management (Williams and Godson, 2002: 324).

Once macro-level scan is complete, a micro-level scan of illicit sectors should be undertaken. The scan of licit sectors should not begin with the automatic assumption that organized crime is present as the sector may have attributes attractive to criminal networks but not necessarily be vulnerable (Vander Beken, 2004: 504). Of key importance within the licit scan is not only the examination of the nature and extent that the licit industry in question intersects with illicit sectors but also the persons in the legitimate marketplace who facilitate illicit activity, either inadvertently or by design.

This scan must be sensitive to "variations in supply, demand, regulation, and competition among localities and regions" and be undertaken separately for different illicit products and industries as their comparative risk levels may differ (Albanese, 2008: 271). This type of assessment can help determine the economic conditions for each illicit market and consequently, gather specific information on the nature, complexity, and magnitude of a network's criminal operations in each illicit sector.

Conclusion

This article is a rejection of the traditional ethnic-pluralist and bureaucratic-hierarchical models. But more importantly, it is a first step toward formalizing Canadian law enforcement's fragmentary conceptualizations of organized crime. The hybrid network and market/enterprise model represents a clear break with law enforcement's traditional conceptualizations of organized crime. Canadian law enforcement shows some resistance to moving away from the pluralist and bureaucratic-hierarchical models. The implementation of this model throughout the country requires a shift in its institutional mindset.

The formal adoption of the hybrid model will mark a sharp departure from typical practice, as law enforcement rarely explains publicly—much less defines internally—how it views organized crime. As a result, the hybrid model will provide a measure of transparency and accountability for law enforcement since it allows for the articulation of its underlying assumptions about organized crime.

Law enforcement agencies often do not fully engage in dialogue or collaboration with the wider community, in particular, academia, other government departments, private sector, non-governmental agencies, and the public. This article is an attempt to open a meaningful discussion with the wider community about the conceptualization and measurement of organized crime.

References

ABADINSKY, HOWARD

1990 *Organized Crime*, 3rd ed. Chicago: Nelson-Hall.

ALBANESE, JAY

1985 *Organized Crime in America*. Cincinnati: Anderson Publishing Company.

1994 "Models of Organized Crime," in Robert J. Kelly, Ko-Lin Chin, and Rufus Schatzberg, eds., *Handbook of Organized Crime in the United States*. Westport, U.S.: Greenwood Press, 38-90.

2008 "Risk Assessment in Organized Crime: Developing a Market and Product-based Model to Determine Threat Levels," *Journal of Contemporary Criminal Justice* 24, no. 3: 263-273.

ARLACCHI, PINO

1998 "Some Observations on Illegal Markets," in Vincenzo Ruggiero, Nigel South, and Ian Taylor, eds., *The New European Criminology*. London: Routledge.

BEARE, MARGARET E., and TOM NAYLOR

1999 "Major Issues Relating to Organized Crime: within the Context of Economic Relationships," Nathanson Centre for the Study of Organized Crime and Corruption, <http://www.ncjrs.org/nathanson/organized.html>.

- BLACK, CHRISTOPHER, TOM VANDER BEKEN, and BRICE DE RUYVER
 2000 *Measuring Organized Crime in Belgium: A Risk-Based Methodology*.
 Antwerp: Maklu.
- BLACK, CHRISTOPHER, TOM VANDER BEKEN, BRUNO FRANS, and MARC PATERNOTTE
 2001 *Reporting on Organized Crime: A Shift from Description to Explanation in
 the Belgian Annual Report on Organized Crime*. Antwerp: Maklu.
- CISC (Criminal Intelligence Service Canada [Central Bureau, Ottawa])
 2005 *Annual Report on Organized Crime*, <http://www.cisc.gc.ca>.
 2006 *Annual Report on Organized Crime*, <http://www.cisc.gc.ca>.
 2007 *Annual Report on Organized Crime*, <http://www.cisc.gc.ca>.
 2008 *Annual Report on Organized Crime*, <http://www.cisc.gc.ca>.
 2009 *Annual Report on Organized Crime*, <http://www.cisc.gc.ca>.
- COHEN, ALBERT K.
 1977 "The Concept of Criminal Organization," *British Journal of Criminology* 17:
 97-111.
- DANISH NATIONAL POLICE
 2005 *Organized Crime in Denmark*. Civil and Police Department, Denmark,
<http://www.politi.dk>.
- DUYNE, PETRUS VAN
 2000 "Mobsters are human too: Behavioural science and organized crime inves-
 tigation," *Crime, Law and Social Change* 34: 369-390.
- EDWARDS, ADAM and PETER GILL
 2003 "After Transnational Organized Crime? The Politics of Public Safety," in Adam
 Edwards and Peter Gill, eds., *Transnational Organized Crime: Perspectives
 on Global Security*. New York: Routledge.
- EUROPOL
 2007 *European Union Organized Crime Threat Assessment*. The Hague: Europol.
- FATI, ALEKSANDAR
 2004 "The Criminal Syndicate as Para-state in the Balkans: is the 'New War-
 Making Criminal Entity' a Reality?" *South-East Europe Review for Labour and
 Social Affairs* 4: 137-156.
- FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION
 n/d <http://www.fbi.gov/hq/cid/orgcrime/aboutocs.htm> (accessed April 18, 2010).

FEDERAL CRIMINAL POLICE OFFICE (Germany)

2008 "Organized Crime National Situation Report," press release summary, Bundeskriminalamt (Weisbaden, Germany), <http://www.bka.de/profil/englisch.html>.

FINCKENAUER, JAMES O.

2005 "Problems of Definition: What is Organized Crime?" *Trends in Organized Crime* 8, no. 3: 63-83.

HALSTEAD, BORONIA

1998 "The Use of Models in the Analysis of Organized Crime and Development of Policy," *Transnational Organized Crime* 4: 1-24.

KLERKS, PETER

1999 "The Network Paradigm Applied to Criminal Organizations: Theoretical Nitpicking or a Relevant Doctrine for Investigators? Recent Developments in the Netherlands," *Connections* 24, no. 3: 53-65.

LEVI, MICHAEL AND TOM NAYLOR

2000 "Organized Crime, the Organization of Crime, and the Organization of Business," Essay for the Crime Foresight Panel Essay, Department of Trade and Industry, United Kingdom, <http://www.cardiff.ac.uk/socsi/resources/levi-orgcrime.pdf>.

LUPSHA, PETER

1981 "Individual Choice, Material Culture and Organized Crime," *Criminology* 19, no. 1: 3-24.

MASTROFSKI, STEPHEN and GARY POTTER

1987 "Controlling Organized Crime: A Critique of Law Enforcement Policy," *Criminal Justice Policy Review* 2, no. 3: 269-301.

MORRISON, SHONA

2002 "Approaching Organized Crime: Where Are We Now and Where Are We Going?" *Trends and Issues in Crime and Criminal Justice*, Australian Institute of Criminology, <http://www.aic.gov.au/publications/tandi/ti231.pdf>.

NAYLOR, TOM

1995 "From Cold War to Crime War: The Search for a New 'National Security' Threat," *Transnational Organized Crime* 1, no. 4: 37-56.

2003 "Towards a General Theory of Profit-Driven Crimes," *The British Journal of Criminology* 43, no. 1: 81-101.

NETHERLANDS POLICE AGENCY

2008 *National Threat Assessment: Organized Crime*, IPOL Department, <http://www>.

politie.nl/KLPD/Images/200830e%20%20%20national%20%20threat%20assessment%202008_tcm35-504488.pdf.

PASSAS, NIKOS

2002 "Cross-Border Crime and the Interface between Legal and Illegal Actors," in Petrus van Duyne, Klaus von Lampe, and Nikos Passas, eds., *Upperworld and Underworld in Cross-Border Crime*. Nijmegen, Netherlands: Wolf Legal Publishers.

PAOLI, LETIZIA

2002 "The Paradoxes of Organized Crime," *Crime Law and Social Change* 37: 51-97.

POCZIK, SZILVESZTER

2009 "Organized Crime and OC Research in Hungary: Some Special Fields and Data." Paper presented at the 2nd Research Conference on Organized Crime in Frankfurt, <http://www.bka.de/profil/englisch.html>.

QUEENSLAND CRIME COMMISSION

1999 *Project Krystal: A Strategic Assessment of Organized Crime in Queensland, Queensland [Australia] Police Service*, <http://www.cmc.qld.gov.au/data/portal/00000005/content/18651001141364539740.pdf>.

SMITH, DWIGHT. C.

1980 "Paragons, Pariahs, and Pirates: A Spectrum-Based Theory of Enterprise," *Crime and Delinquency* 26: 358-386.

SOCA (SERIOUS ORGANIZED CRIME AGENCY)

2009/2010 *United Kingdom Threat Assessment of Serious Organized Crime*, <http://www.soca.gov.uk/threats>.

STRANG, STEVEN. J.

2007 "Project Sleipnir: An Analytical Technique for Operational Priority Setting," Royal Canadian Mounted Police, https://analysis.mitre.org/proceedings/Final_Papers_Files/135_Camera_Ready_Paper.pdf.

SOUTHERLAND, MITTIE and GARY POTTER

1993 "Applying Organization Theory to Organized Crime," *Journal of Contemporary Criminal Justice* 9, no. 3: 251-267.

VANDER BEKEN, TOM

2004 "Risky Business: A Risk-Based Methodology to Measure Organized Crime," *Crime, Law and Social Change* 41, no. 5: 471-516.

VON LAMPE, KLAUS

2006 "The Interdisciplinary Dimensions of the Study of Organized Crime," *Trends in Organized Crime* 9, no. 3: 77-95.

WARDLAW, GRANT

1989 "Conceptual frameworks of organized crime: Useful tools or academic irrelevancies?" Paper presented at Organized Crime Conference, Australian Institute of Criminology, Canberra.

WILLIAMS, PHI and ROY GODSON

2002 "Anticipating Organized and Transnational Crime," *Crime, Law and Social Change* 37: 311-355.

WOODIWISS, MICHAEL

2003 "Transnational Organized Crime: The Global Reach of an American Concept," in Adam Edwards and Peter Gill, eds., *Transnational Organized Crime: Perspectives on Global Security*. New York: Routledge.

APROXIMACIONES AL CONSUMO DE DROGAS EN CANADÁ. COMUNIDADES, PROVINCIAS, GOBIERNO FEDERAL. ¿VIOLENCIA O NEGLIGENCIA?

Silvia Elena Vélez Quero

Violencia es la fuerza que se usa en contra de alguno para obligarle a hacer lo que no quiere por medios a los que no puede resistir.

PUGET Y KAES

Introducción

Para estudiar los temas que vertebran el presente trabajo es necesario, primero, definir los conceptos centrales: *violencia*, *negligencia* y *discriminación*, por su relación entre diferentes estratos (social, económico, cultural, político, etc.). Los cambios semánticos en el contenido y la percepción general de los conceptos ocurren, generalmente, por influencia de la evolución simple de los grupos sociales, o por la velocidad y alcance de los cambios actuales. Es común, entonces, entender que la *negligencia* es la falta de cuidado, la desidia, el desinterés, y que la palabra *discriminación* se refiere a dar trato de inferioridad a una persona o colectividad por motivos raciales, religiosos, políticos, entre otros. Por lo que respecta al concepto de *violencia*, es un término polisémico, de finos matices, difícil de asir con claridad, pues depende de quién la ejerce, quién(es) la recibe(n), por qué medios, cuáles son las razones, los efectos buscados (para causar miedo, terror, para hacer algo o eximirse de hacerlo), si la violencia es física o psicológica; si es posible ejecutar la amenaza o sólo se confía en que el amenazado lo crea. Los fines de la violencia pueden ser objetivos (bienes) o subjetivos (derechos) (Rosa del Olmo citada por Jiménez Ornelas, 2000: 36).

Sin embargo, es la *violencia del Estado* la que cuenta con las herramientas para ejercerla con impunidad, pues, “ante todo, se debe entender el fenómeno de la violencia como aquella ejercida por el Estado, que es el paradigma de la violencia social, puesto que aquellos encargados de proteger e imponer la ley son justamente quienes detentan un poder mortífero” (Puget y Kaes citados por Jiménez Ornelas, 2000: 59). Importan mucho, entonces, los sujetos que reciben la violencia del Estado, su capacidad de respuesta, su voluntad para resistirla, su creatividad para superarla.

El tema que nos ocupa —alternativas al abuso de drogas— está orientado a los sujetos que reciben la acción violenta del Estado y que son, simplificando, los usuarios, los consumidores de drogas, quienes conforman la parte más débil, porque son en general las víctimas de las circunstancias económicas, políticas, sociales, o todas

a la vez. Por distintas razones (debilidad de carácter, curiosidad, desinterés en la vida, aburrimiento, incapacidad para adaptarse) buscan evadirse de la realidad impuesta por otros. Diferente tipo de usuarios son los enfermos que encuentran en las drogas paliativos a los dolores y malestares de su condición médica.

Las drogas ilícitas y los países de Norteamérica (panorama actual del fenómeno)

En Norteamérica convergen tres versiones de la interpretación prohibicionista del asunto de las drogas ilícitas, aprobada en 1914 por el Congreso de Estados Unidos, conocida como la Ley Harrison y, posteriormente, impuesta internacionalmente (mediante el Tratado de Versalles, artículo 295), desde el fin de la primera guerra mundial en adelante. De manera similar, los estrictos criterios punitivos de esta política antidrogas es básicamente compartida por los tres países de la región, en lo que atañe a la producción, tráfico, consumo y disposición de los provechos ilícitos generados en estas transacciones prohibidas (conocidas como lavado de dinero). Lejos de ser un éxito, el celo que los gobiernos ponen en esta política antidrogas no ha abatido ninguna de estas acciones y, en distinta medida, sólo la corrupción de las autoridades (en diferentes niveles gubernamentales) explica cómo el flujo de drogas llega a las manos de personas como los traficantes, compradores, niños y jóvenes, si no es penetrando varias capas gubernamentales. Por ser prohibidas las drogas, su producción, tráfico, consumo y lavado de dinero generan inmensos provechos que han aumentado con cada paso de esta secuencia. Así, las drogas disponibles hoy se han multiplicado en variedad y complejidad, así como crecen en número y riesgos las actuales drogas ilegales disponibles e incrementa la audacia de las redes del crimen organizado internacional, sus métodos, medios y oportunidades para abastecer la demanda mundial.

No obstante que el gobierno estadounidense, durante ya casi cien años, con una actitud estrecha y terca, ha pretendido atacar el problema de variadas formas para continuar imponiendo su política, cada uno de sus vecinos en la región norteamericana ha aplicado su propia versión, siendo la canadiense la más exigente, y la de México la más dura en su interpretación y aplicación.

Esta política cíclica, aunque nebulosa, ha ido creciendo desde su más reciente repunte, iniciado hacia los años sesenta del siglo XX, cuando la mayor demanda y consumo aumentaron el tráfico ilegal de sustancias psicotrópicas entre la juventud estadounidense.

Desde los años noventa en adelante, el proceso de globalización ha provisto de un marco perfecto para encubrir el constante flujo de estas sustancias en múltiples direcciones por todo el mundo. Los grupos del crimen organizado se han multiplicado en número, métodos y mercados, además de que han prosperando las operaciones encubiertas llevando drogas, precursores,¹ dinero, armas, y han ayudado

¹ Los así llamados “precursores” son los químicos indispensables para lograr la síntesis de muchas sustancias, entre éstas las drogas psicotrópicas.

a la diversificación, cantidades, baja calidad y falsificación de las drogas ilegales en inimaginables (pero ciertamente amenazantes) mezclas. Así, encubierto en el comercio mundial, el tráfico de drogas se ha convertido en un enorme negocio internacional, no sólo para las sociedades afluentes, sino también para cualquiera, penetrando y corrompiendo casi a cualquier sociedad o estructura gubernamental.

Canadá: un actor relevante en la producción (legal e ilegal) y tráfico de drogas

Canadá es un productor importante de marihuana para la industria textil, cuyo contenido en TetraHidroCannabinol (THC), el ingrediente activo de la marihuana, es muy bajo, de 0.3 por ciento; Canadá también produce, legal e ilegalmente, marihuana de grado comercial (THC de 3.0 por ciento) y, sobre todo, produce marihuana de alta potencia conocida como “BC bud” o “capullo de Columbia Británica” (THC de 9.0 por ciento) y, más recientemente, ha introducido “Buder”, un derivado de la marihuana que contiene un THC de 98 por ciento y, claro, de más alto precio, cuya producción se ha extendido ahora hacia algunas regiones de Estados Unidos. Más aún, Canadá se ha convertido en el mayor productor ilegal en América de drogas sintéticas, como las anfetaminas, efedrina y metanfetaminas, mejor conocidas como *éxtasis*, *ice*, entre otras.

Así, algunos canadienses consumen, por recreación o adicción, marihuana, hashís, cocaína, opioides (heroína, morfina), drogas sintéticas y drogas farmacéuticas legales, desviadas o adulteradas, como barbitúricos, analgésicos, calmantes. La cocaína es ilegalmente importada de Colombia, vía México o Estados Unidos, y la heroína generalmente proviene del sudeste de Asia. Por otra parte, como la producción clandestina de drogas sintéticas depende de precursores químicos, el crimen organizado de Canadá los compra principalmente de India y China.

Aún más, a través de las bandas étnicas y de motociclistas,² incluso del “crimen organizado aborigen”,³ algunos canadienses también compran ilegalmente los cigarrillos y bebidas alcohólicas contrabandeados desde la frontera estadounidense, igual que los precursores químicos, armas y dinero. Los traficantes emplean el correo, vehículos terrestres, barcos, contenedores, líneas aéreas o marítimas, compañías de paquetería, entre otros medios, para enviar y recibir drogas encubiertas desde o hacia el extranjero.

² Conviene recordar que Canadá es un país de alta inmigración desde diferentes países, así que existen bandas del crimen organizado rusas, chinas (Triadas), japonesas (Yakusa), vietnamitas, entre otras.

³ Éste es el muy interesante caso que confronta la idea de soberanía de la nación mohawk y las autoridades de Quebec.

Política antidrogas canadiense

Con el fin de atender este serio conjunto de actividades ilícitas, objeto de la política antidrogas canadiense, el gobierno federal tiene tres estrategias principales: prevención, rehabilitación y combate a las drogas. Desafortunadamente, las autoridades han dedicado al combate casi el 75 o 90 por ciento (dependiendo de la fuente informativa) de su presupuesto antidrogas. Así pues, resulta obvio por qué los otros dos componentes del presupuesto (prevención y rehabilitación) siempre se limitan a atenderlas, aunque, desde mi perspectiva, ambos asuntos ofrecen un singular rasgo positivo al componente federal de la política antidrogas canadiense. Pese a su limitado presupuesto, estos dos elementos han sido exitosos, en cierta medida, debido a la positiva respuesta de muchas comunidades locales y provinciales que actúan con interés, buenas ideas, disposición y apoyo, con el claro propósito de mejorar las difíciles condiciones de vida de los adictos, los pacientes y los llamados “jóvenes de la calle”. Los otros grupos aborígenes aquí analizados: First Nations, inuits y métis, aunque muestran variaciones importantes en la atención federal, e incluso provincial, algunas de sus comunidades, con muchos menos recursos, también se esfuerzan para frenar el consumo, las adicciones, el tráfico y las consecuencias de estos problemas, con el escaso soporte oficial que reciben para enfrentarlos.

Aunque existen problemas en cada eslabón de la cadena criminal del asunto de las drogas, considero que los canadienses también tienen remedios parciales, al menos para recobrar y ayudar al avance de esas partes débiles de los grupos de su sociedad; esto es, continúan practicando las rutinas de la “reducción del daño”, en forma paralela a la rígida política punitiva del gobierno conservador.

El concepto “reducción del daño”, de origen y práctica europea, tiene muchos seguidores en Canadá. Su idea central considera la adicción como una enfermedad, no un crimen; igualmente, admite que las drogas nunca se terminarán, como tampoco se extinguirá su consumo. De acuerdo con estos criterios, promueve proteger a los adictos, evitando la muerte por sobredosis, el riesgo de contraer infecciones de fácil contagio y enfermedades mortales (sida, hepatitis B, C y D, enfermedades venéreas, entre otras), transmitidas durante el descuidado consumo de drogas, cuando comparten agujas usadas y jeringas, pipas y demás artulugios (Wood *et al.*, 2006).

El gobierno de Steven Harper, no obstante su postura prohibicionista, ha sido presionado para aceptar algunas modificaciones en su política antidrogas, presión impuesta por la sociedad y la política de algunas provincias y comunidades canadienses que constitucionalmente tienen el poder de decidir sus asuntos relativos a la salud en el nivel provincial.⁴

⁴ El hecho de que en Canadá los asuntos de la salud sean terreno exclusivo de las provincias, ha motivado que el gobierno federal no legisle directamente en estas materias. No obstante, el gobierno federal ha sido capaz de recurrir a sus prerrogativas de gasto público (artículo 99 de la Constitución de 1867) y firmar convenios para establecer programas de gasto compartido. Pero una y otra vez las reglas del juego han cambiado, como en 1977: un programa de gasto compartido fue cambiado por una transferencia global, pero en 1984 algunas modificaciones mostraron que la voluntad del gobierno federal era evidenciar su poder de bolsa a las provincias e intervino para orientarlas en temas de la salud. Pero

De esta manera, es evidente que Canadá tiene un difícil y creciente problema en las varias fases ligadas a las sustancias prohibidas, así como un escaso presupuesto para los asuntos de prevención y rehabilitación. La aplicación de la política oficial antidrogas no ha reducido el flujo de narcóticos, ni su cantidad; al contrario, ambas han crecido, como hemos visto en los apartados precedentes.

En agudo contraste, quizá como consecuencia de este fracaso, existe un creciente apoyo de algunas provincias y comunidades en el tema relativo al consumo de drogas; por ejemplo, el consumo controlado de enervantes prohibidos, dentro de instalaciones limpias y supervisadas médicamente, asimismo existe una bienvenida flexibilidad en el cultivo, venta y consumo de marihuana, argumentando razones médicas; en ambos casos orientadas hacia la protección de la salud de la comunidad, de los adictos y personas enfermas, o con el propósito de alcanzar para ellos una vida mejor, más larga, incluso productiva, como veremos adelante.

El papel de las comunidades en este tema, ya sea con una actitud más relajada frente a su consumo, o mediante su actuación directa para apoyar iniciativas liberales, o con el respaldo ciudadano con votos y firmas, es también evidente, aunque en menor grado, en la atención hacia grupos vulnerables, como los llamados “jóvenes de la calle” y aborígenes: First Nations, inuits y métis, siendo los grupos indígenas los últimos en importancia respecto de la atención y el presupuesto.

Las *shooting rooms* (instalaciones autorizadas) para el consumo de drogas ilegales

Como una vanguardia de la estrategia de “reducción del daño” y siendo los objetivos de los ciudadanos de Vancouver: “detener una década de una catástrofe por drogas ilícitas que mató más de dos mil personas por la vía de sobredosis y enfermedades infecciosas” (Follman, 2003), el 7 de abril de 2003 fueron abiertas las instalaciones para Insite, el primer espacio para inyecciones sin riesgo en el Centro del Distrito Este de Vancouver, para la admisión de algunos de los casi cinco mil adictos del vecindario. Una joven activista de 26 años era la cabeza visible de este esfuerzo provisional, Megan Oleson. No obstante que ésta era una operación ilegal, estuvo respaldada por muchos de los residentes de Vancouver⁵ y “la Oficina del Alcalde

“esto ocurrió cuando el gobierno federal, doblegado por las demandas de su déficit y una creciente deuda pública, tomó a su cargo la reducción de las transferencias para las provincias. El Estado federal abandonó sus promesas, antes de que su obligación fiscal fuera realidad, en 1995, con el anuncio de que las transferencias a las provincias serían amalgamadas en una subvención global nueva: la transferencia social canadiense” (Bégin *et al.*, 1999: 58-59). Este cambio ha reducido sustancialmente el monto de la transferencia federal, comprometiendo así la capacidad provincial para planear y financiar sus gastos de salud, pero les dio más flexibilidad para hacer uso de ésta.

⁵ “Los liberales, que por entonces dirigían el gobierno federal, aceptaron y bendijeron Insite, como fue llamado el proyecto, con un millón y medio de dólares canadienses (cuyo valor entonces era de un millón cien mil dólares) y una exención de las leyes (anti)drogas” (*The Economist*, 2008).

dirigió la vista hacia otra dirección desde que ha abierto [porque] el gobierno está deseoso de ayudar a los adictos [...] si eso significa contener la mayor marea de destrucción” (Follman, 2003).

Debemos tener en mente que, en 1996, la Oficina del Censo reconoció a este vecindario como el más pobre de Canadá, y en 1997 esta zona fue declarada en epidemia, debido al número de muertes ocurridas en la calle.

El servicio en Insite “asegura a los adictos (*junkies*) el uso de un equipo hipodérmico estéril para inyectarse y los desanima a inyectarse solos, lo cual es la principal causa que contribuye a la muerte por sobredosis” (Follman, 2003); está abierto todas las noches, entre 10 p.m. y 2 a.m., y los adictos deben proporcionar sus propias drogas. Los drogadictos mismos han establecido las reglas de Insite: no pelear ni comerciar en las instalaciones, tampoco inyectarse sin supervisión. Estas simples reglas muestran, en mi opinión, un paso inicial de su recuperación como seres humanos, ya que esto significa el reconocimiento de sus límites autoimpuestos.

Sin embargo, existen algunos rasgos cuestionables. Como los adictos deben proporcionar la droga que se les inyectará en Insite, primero necesitan conseguirla, pero ¿cómo, dónde, con quién y a qué costo?, ¿o la robarán?, ¿la obtendrán a cambio de sexo u otra clase de servicios o qué? Estas interrogantes están más allá del alcance de Insite, de los gobiernos de la ciudad o de la provincia, pues son materia del gobierno federal, así como la producción de drogas, su tráfico, venta al menudeo, su uso, etcétera, acciones que son prohibidas o están estrechamente vigiladas. La única excepción es si alguna de estas operaciones se autoriza con una orden judicial expresa de la provincia y ejecutada mediante el estricto control, como en el caso de la marihuana médica, la cual examinaremos más adelante.

El plan de Insite ha funcionado, primero, durante tres años, y aún después, basado en dos sucesivas exoneraciones durante dos años más y, finalmente, el 28 de junio de 2008, Insite consiguió una resolución de Ian Pitfield, un juez de la Suprema Corte de Columbia Británica. Tal resolución, basada en el conflicto entre “la preocupación acerca de la salud que constitucionalmente es una responsabilidad provincial, y la pugna con la Carta de Derechos y Libertades”, el juez Pitfield resolvió “de esta forma apoyar a la clínica (Insite) de inyección supervisada experimental de Vancouver y frenar los intentos federales para cerrar sus instalaciones” (CSDP, 2009).

Como se observa, hubo y hay otros intereses más allá del cuidado de la salud; también existe un conflicto partidista de por medio (liberales contra conservadores), así como procesos electorales detrás.⁶ No solamente las inherentes cualidades o fallas del asunto principal estaban y están a discusión, sino también los asuntos políticos que se hallan por encima de aquéllas y, en alguna medida, disminuir el apoyo concedido a la continuidad de Insite por la mayoría de la comunidad, los trabajadores provinciales de la salud y el gobierno de la ciudad de Vancouver. Aún más, aumentó el apoyo en otras provincias, pues en *The Economist* (2008) se señalaba

⁶ En la elección general canadiense del 14 de octubre de 2008, los miembros del Partido Conservador esperaban ganar la mayoría en la elección de los miembros del Parlamento, pero no lo lograron.

que la Provincia de Quebec, basada en la experiencia de Insite, había expresado que consideraban ciertos planes para dos sitios de inyección supervisada, uno en Montreal y otro en la ciudad de Quebec. Esta declaración no fue del agrado de Tony Clement, ministro federal de Salud; pero recuérdese que en asuntos de salud, prevalecerá la decisión de las provincias.

En el caso de Insite, tuvieron que ser los mismos adictos, el gobierno de la ciudad de Vancouver y sus médicos, con el respaldo de las comunidades, quienes sostuvieron la larga batalla judicial emprendida por el gobierno federal en contra de Insite. Poco a poco, fincado en el descenso de las muertes por sobredosis, la disminución de las infecciones por transmisión de sida, hepatitis B, C y D, y otras enfermedades, fue posible obtener el respaldo de un juez que convirtió el servicio de Insite en permanente, aun contra la voluntad del gobierno federal.

La marihuana médica y los clubes Compasión

Con la decisión del juez Barry Strayer, publicada el 8 de enero de 2008, ahora es posible cultivar legalmente marihuana con fines médicos. Así, la producción de la llamada “marihuana médica” ya no estará restringida a Health Canada, el organismo federal que atiende la salud en Canadá, que hasta esa fecha era el único proveedor legal de marihuana. A partir de entonces, los dispensarios llamados “clubes Compasión” que existen en Canadá, cuyo propósito es cultivar y expender marihuana para su consumo con fines médicos, por personas con padecimientos como sida, cáncer, glaucoma, hepatitis B, C y D, dolores crónicos, esclerosis múltiple, entre otras. Por las propiedades analgésicas de esta planta, que calma los dolores de las enfermedades ya mencionadas, evita las náuseas producidas por la quimioterapia; elimina la ansiedad, la pérdida del apetito y los efectos negativos de tratamientos antirretrovirales, entre otros. Algunos de estos clubes también ofrecen un confortable ambiente en el que sus clientes pueden usar su medicina.⁷

En 2004 existían casi 16 clubes Compasión en Canadá, y ahora también existe una amplia investigación y evidencias que apoyan los beneficios obtenidos por este tipo de pacientes. Dichos clubes tienen un mínimo de reglas, voluntariamente aceptadas por los consumidores:

Registro. La marihuana sólo puede ser vendida a los miembros identificados y aceptados por el club.

⁷ Aquí resulta oportuno aclarar por qué es médicamente preferible inhalar los humos de la marihuana que tragar una píldora de cannabinoides sintéticos ofrecidos por la farmacopea actual. No obstante que hoy es posible que en la práctica médica se prescriban las cápsulas de cannabinoides, por ejemplo, nabilone (Csamet) o dronabilan (Marinol), cuando éstas son deglutidas, pasan súbitamente al estómago y después al hígado antes de que la sustancia sea conducida hasta el torrente sanguíneo y de ahí al cerebro. Este tránsito hace que el analgésico del fármaco deglutido pase de golpe, lo cual lo hace inferior en calidad, si lo comparamos con los humos inhalados de la marihuana que penetran *gradualmente* en los pulmones, luego a la sangre y por último al cerebro, proporcionando un efecto lento y duradero.

Autorización médica. Los consumidores, personas enfermas o adictos deben informar al club acerca de su récord médico personal y de su condición clínica, debidamente corroborada por su médico de cabecera.

Respeto personal. Los pacientes han otorgado a su médico la autorización para compartir con los clubes su información médica confidencial.

No comercializarla. Los miembros de los clubes no pueden compartir o revender ninguno de los productos que han comprado ahí, so pena de expulsión del club.

Casi todos los clubes proveen consejo y guía sobre el uso apropiado de la marihuana, cómo evitar los efectos indeseables y cómo permanecer en el lado legal de la ley, información especialmente útil para los principiantes, así como la manera de usarla, cuánta y la clase preferente de aquella (The Positive Side, 2007). La aceptación pública de los clubes ha ido más allá, pues ahora existe en Columbia Británica una Asociación de Clubes Compasión. Pero ¿cómo llegaron los clubes Compasión a este punto?

No obstante que la producción, comercialización y uso de la marihuana sigue siendo ilegal en Canadá, la instancia federal encargada del cuidado de la salud y los problemas relacionados con ésta, Health Canada, excluye de la prohibición la marihuana para los individuos que sufren padecimientos graves y progresivos. Esta excepción fue originada cuando, en 1998, dos enfermos canadienses, Jim Wakeford (sida) y Gerry Parker (epilepsia) llevaron sus respectivos casos ante la Corte para defender su derecho a una vida mejor, argumentando que “no es un crimen estar enfermo” (The Positive Side, 2007). Ambos ciudadanos ganaron hasta 1999 su derecho para usar marihuana por razones médicas. Como consecuencia, esta decisión llevó a los funcionarios públicos a preguntarse: ¿quién producirá entonces la marihuana?

Al año siguiente, la Corte ordenó a Health Canada a crear un mecanismo por medio del cual todos los canadienses gravemente enfermos que lo solicitaran podrían acceder a la misma solución. Así, en julio de 2001 fueron puestas en vigor y efecto las Reglas de Acceso Médico a la Marihuana (MMAR, por sus siglas en inglés), por medio de las cuales las personas enfermas, con apoyo de su médico y las formalidades apropiadas, pueden *cultivar, poseer y usar* marihuana para mitigar los malestares de sus padecimientos.

Poco tiempo antes, en diciembre del año 2000, Health Canada ya había firmado un contrato con la empresa Prairie Plant Systems, de Flin Flon, Manitoba, “para cultivar marihuana destinada a propósitos de investigación”, a este contrato sólo se le añadió en 2001 la frase “y para fines médicos”. Desde entonces, “aunque a regañadientes”, esta empresa comenzó a cultivar, vender y distribuir sus cosechas para ser vendidas a los enfermos “al precio de cinco dólares canadienses por gramo de marihuana, o de semillas para cultivar su medicina por su cuenta, ambas (hierba o semillas) son entregadas directamente a ellos por correo” (The Positive Side, 2007). De esta manera, ahora es posible, para los pacientes y los adictos, cultivar su propia medicina, mientras tengan la aprobación de sus doctores.

Pero no todo ha sido favorable para el movimiento de la marihuana médica, aunque los dispensarios pueden operar bajo dos bases: por ganancia (*for profit*)

o sin ganancia (*non profit*) y existe una reglamentación muy precisa, paralelamente con una vigilancia muy estricta y una severa interpretación de todo el proceso hoy legalizado de venta y consumo de marihuana médica.⁸

Los juicios ganados para el consumo médico de marihuana, cuyos beneficios son ya evidentes en la multiplicación de los clubes en distintas regiones de Canadá y que ahora casi llega hasta el libre cultivo de marihuana, sin necesidad de esperar a la que produce el Estado y más barata. En este caso, se privilegia la salud por encima del riesgo de una producción incontrolable. No obstante, vuelve a ser la violencia del Estado la que se hace patente en el acoso sistemático a los clubes.

Jóvenes de la calle (*street youth*)

No obstante que la sociedad canadiense, especialmente las comunidades provinciales y las locales, han desarrollado un creciente interés acerca del subgrupo de población conocido como “street youth”, es decir, personas jóvenes sin hogar, éstos representan el segmento de población de más rápido crecimiento en Canadá (Karabanow, 2005).

Pero siendo los “homeless”, en general, un serio problema en Canadá, el carecer de hogar no es el único problema serio que los jóvenes de la calle tienen que enfrentar. Veamos. Se les considera “sin hogar” a los adolescentes, y aún mayores, entre los 10 y los 25 años de edad, que viven por su cuenta. Constituyen un segmento marginalizado y vulnerable de la población, estimado en 2002 en casi ciento cincuenta mil (Kerr *et al.*, 2007), quienes se encuentran absoluta, periódica o temporalmente sin hogar; son personas que, además de carecer de hogar, deben confrontar simultáneamente otros inconvenientes, como el consumo de drogas, sus efectos y consecuencias (por ejemplo, enfermedades físicas⁹ o mentales) y, por si fuera poco, hambre, pobreza, desempleo, prostitución, ingresos económicos irregulares, falta de autoestima, soledad, desesperación y soportar muchas formas de abuso: sexual, físico o psicológico, persecución policiaca, entre otros.

Más aún, quizás ellos provengan de una familia desintegrada, inestable o violenta; han desertado de la escuela o viven en el abandono, así que en muchos casos son capturados por círculos reiterados de vicios, ya que ellos están emocional y objeti-

⁸ También han sufrido casos extremos cuando el celo policiaco es excesivo, como en el “Café New Brunswick Cannabis” (en Saint John), en abril de 2004, porque en una venta se omitió la cuidadosa verificación del nombre del doctor, lo cual significó un año de cárcel para el expendedor; o el caso del Centro de Compasión de Toronto, que en agosto de 2002 fue sorprendido en falta por la policía; o cuando la Sociedad Compasión de London (Ontario), en marzo de 2007, fue multado con 25 000 dólares canadienses y está en espera de juicio; asimismo, la Sociedad Compasión de la Isla de Vancouver, cuyo expendedor, en noviembre de 2000, fue arrestado por tráfico y culpado de cargos por posesión, aunque poco después fue completamente absuelto e incluso elogiado por la Corte (The Positive Side, 2007).

⁹ Es común que ellos practiquen relaciones sexuales de riesgo, sin usar condón y de esta forma sean infectados con enfermedades como la clamidia, sida, sífilis y otras.

vamente impreparados para definir por sí mismos su orientación sexual y otras duras realidades de la vida en la calle. “El hecho de que los jóvenes carezcan de hogar es un frecuente y creciente problema en todas partes en Canadá, en comunidades grandes o pequeñas [...] es ciertamente un problema que requiere soluciones nacionales” (Beyond Street, 2007: 2-3).

La Agencia de Salud Pública de Canadá participa en el cuidado de la salud de la población de los jóvenes de la calle y en el perfil demográfico de los participantes en el grupo “Enhanced Street of Canadian Youth Surveillance” (ESCYS, “Vigilancia Intensificada de la Juventud de la Calle en Canadá”) (Rothman y Noble, 2008) muestra que en 2003 su perfil demográfico era de 62.9 por ciento hombres, 37.1 por ciento mujeres, su origen étnico era prevalentemente caucásico (59.5 por ciento) y, en segundo término, los aborígenes representaban el 36.3 por ciento. Además, un gran número de los jóvenes de la calle (72.3 por ciento) han admitido que tener sexo cuando se usan drogas por vías no intravenosas creen que no corren ningún riesgo; aún más, sorprende corroborar que fue muy pequeña la diferencia para aquéllos (86.0 por ciento), quienes sólo admitieron un riesgo entre medio y alto en la misma situación. Así, con estas bases, su percepción del riesgo de infectarse con VIH, VHB, VHC, gonorrea, clamidia u otras, no los reprime de mezclar drogas y sexo, sin importarles el peligro de estas enfermedades, algunas mortales (Rothman y Noble, 2008: cuadro 3, 21). De tal forma que ellos

enfrentan el riesgo de mortalidad de unas 8 a 11 veces [...]. Estos hallazgos ponen de relieve una alarmante alta prevalencia del uso de drogas inyectadas entre la juventud involucrada en situación de calle y demuestra su asociación con un conjunto de riesgos y daños, incluyendo la prostitución, sobredosis, y la infección de VHC, por ejemplo. Todo esto apunta hacia la urgente necesidad de (aplicar) un conjunto amplio de políticas e intervenciones para prevenir la iniciación del uso de drogas inyectadas y controlar el riesgo que encara la juventud de la calle, quienes se inyectan constantemente (Roy *et al.*, 2004).

Las anteriores son algunas de las razones que reúnen a grupos de comunidades para analizar estos problemas, con el fin de comprender sus raíces, razones y estímulos, y así encontrar la vía adecuada para aproximarse a ellos, no sólo para ayudarlos, sino para recobrarlos para sus comunidades.

En este punto aparece la asociación Youth & Communities Taking Action on Homelessness, en su primera conferencia nacional, denominada “Más allá de la calle. Enfocándose en los jóvenes desamparados y su conexión con los problemas relativos”. Se reunieron ahí 244 delegados (jóvenes, comunidades, empresas, trabajadores y representantes del gobierno federal) provenientes de todo Canadá, durante cuatro días, en septiembre de 2006, acogidos por el Comité Asesor de la Comunidad de St. John para los Desamparados, bajo la Iniciativa Nacional sobre los Desamparados (Beyond the Street, 2007).

Desde mi punto de vista, realmente trataron de aproximarse a la esencia de los serios problemas ligados no sólo con el desamparo, sino también para analizar todas

las facetas de los jóvenes de la calle como un todo.¹⁰ La Conferencia cubrió los principales objetivos y la discusión fue abierta como se muestra en el resumen.¹¹ Muchas sugerencias se centraron en temas importantes, como el destino de las aportaciones monetarias federales; la aplicación o cancelación por parte del gobierno federal; o bien en temas en los que la mayoría no había reparado, por ejemplo, enviar a los empleados de los refugios a cursos de sensibilización, solicitar baños separados para los jóvenes transgénero, o el uso de un lenguaje incluyente, como *partner* (socio, compañero, pareja), para sexualidades específicas: gay, homosexual, lesbiana, transgénero (*transgender*), peculiar (*queer*), etcétera.

Aunque algunas de las sugerencias hechas por los participantes son difíciles de realizar o impracticables, esta clase de discusión abierta y plural puede llevar a las necesidades reales y específicas que han de alcanzarse para sintetizar un conjunto de asuntos básicos que serán cubiertos con el presupuesto disponible, así como evaluar las posibilidades reales para satisfacer un programa concreto. Desafortunadamente, hasta el día de hoy no existen en la Internet reportes actualizados acerca de los resultados concretos de esta conferencia.

A pesar de que el gobierno federal redujo el presupuesto para las provincias en estos asuntos de la salud (al menos se recortaron 55.4 millones de dólares canadiense para programas de apoyo y empleo de los jóvenes) (*Beyond the Street*, 2007: 21), algunos gobiernos provinciales, como el de Columbia Británica u Ontario,¹² realizan su trabajo promoviendo y proveyendo el cuidado de la salud para los individuos, las familias y las comunidades, pero se encuentran siempre saturados de peticiones. Los servicios del cuidado primario de la salud no son suficientes para la promoción, el tratamiento y cura de la salud sexual, adicciones, males físicos y psicológicos ligados con los problemas de la juventud en situación de calle, porque este grupo de síntomas del infortunio social representa problemas enormes y costosos y, peor aún, en constante crecimiento.

Adicionalmente, las redes no lucrativas de refugios nocturnos para los “sin hogar” son obligadas a mantener precios tan bajos que les impide siquiera una modesta recuperación, carecen de atención regular del gobierno provincial y, en cambio, están sobrepoblados con niños y jóvenes sin hogar, rechazados por el sistema de beneficencia para menores, el sistema de justicia y los hospitales, o incluso recha-

¹⁰ La Agenda de la Conferencia fue: 1. reconocer completamente a las personas sin hogar; 2. hacer que la acción sobre la juventud desamparada se convierta en la más alta prioridad; 3. acción para los gobiernos; 4. dar marcha atrás a los recortes (monetarios) federales en Programas para Jóvenes; 5. seguimiento nacional de la Conferencia de Jóvenes y promoverlos, defenderlos, ampararlos; 6. acciones para los participantes en la conferencia (*Beyond the Street*, 2007).

¹¹ “Espacio abierto para los resúmenes de grupo”, por ejemplo, en el tema Adicciones y Desamparo, dijeron: “Muchos servicios no aceptan personas con adicciones”, la sugerencia fue “Los servicios necesitan ser proporcionados de manera que respondan a sus necesidades identificadas. No las nuestras”; u otra más: “No estar limpio no debe ser una barrera para darle asilo (*Beyond the Street*, 2007).

¹² Con 54 centros comunitarios de salud, una organización no lucrativa para proveer programas de salud múltiple (desde violencia doméstica, madres adolescentes, hasta iniciativas antirracismo) (*Community Health Centres*, 2006.)

zados por el sistema escolar si abandonaron su “hogar”; así, su única alternativa es la calle.¹³

Siendo el asunto de los niños de la calle tan cruel como urgente de atender y resolver, tiene dos rasgos comunes que se relacionan con algunas de las características que concurren en estos dos problemas: los fondos insuficientes de las provincias y del gobierno federal para atender esta creciente demanda de los niños y jóvenes de la calle, y la *pobreza* de algunas comunidades o familias y personas de las provincias. “La tasa de pobreza de familias y niños en Canadá era esencialmente la misma en 2006 que en 1989, *no obstante un periodo de fuerte crecimiento económico sin precedentes, desde 1996*” (Rothman y Noble, 2008. Las cursivas son mías).

Así, es posible imaginar que una parte considerable de esos niños nacieron o se convirtieron en adolescentes en este periodo (1989-2006), pero no han gozado de los “buenos tiempos”. Sin embargo, la pobreza no ha sido la única explicación de su desamparo. Tiene que haber algo más; quizá la siguiente frase resume el panorama completo: “*El más alto riesgo de la pobreza para esos grupos vulnerables es el resultado de la persistente desigualdad económica y social en Canadá, la cual amenaza la cohesión social en un país que se enorgullece de ser incluyente*” (Rothman y Noble, 2008).

También en este caso han sido las asociaciones, los grupos de jóvenes, las que muestran algunos esfuerzos descoordinados para ayudar a los jóvenes, pero no el gobierno federal, que habiendo convocado a la exitosa primera conferencia ya mencionada, además de tener la oportunidad, la información, los voluntarios y los asistentes, parece que abandona y no continúa estimulándolos, dejando el esfuerzo de seguir adelante solamente a las comunidades, que hacen lo que pueden, pero que, aisladamente, no es mucho.

Aquí es evidente la violencia del Estado que, habiéndose mostrado inicialmente interesado, abandona a su suerte a las comunidades y grupos, así como a los jóvenes que así permanecerán: afrontando esos riesgos tremendos casi solos.

Aborígenes: First Nations,¹⁴ inuits,¹⁵ métis¹⁶ y el abuso de sustancias

Para comprender la situación de los aborígenes canadienses, primero debemos tener presente que casi el 90 por ciento de la población de Canadá se concentra en los

¹³ YSIN ofreció en Toronto, en 2007, 541 camas de un total de 579 (2007: 2).

¹⁴ Aplicado a las tribus indias, así reconocidas por el gobierno de Canadá.

¹⁵ Inuit: población escasa esparcida en el Ártico, desde Alaska hasta Groenlandia. En 1981 sumaban 25 000 personas. Son ocho grupos principales: Labrador, Ungava, Isla de Baffin, Iglulik, Caribou, Netsilik, Cooper y Ártico del Oeste. Hablan inuktitut, con seis dialectos distintos. Son cazadores y recolectores, nómadas estacionales, agrupados en campos de invierno (de cien personas) y cazadores de verano (grupos de doce personas). Identidad cultural por su lengua y su arte. Ignorados por el gobierno canadiense hasta 1939, cuando fueron incluidos como responsabilidad federal. Hermandad Inuit (Inuit Tapirisat of Canada, ITC), en 1971 (Marsh, ed., 1985: 895).

¹⁶ Métis: uno de los varios términos históricos, como Bois Brulé, Halfbreed, Mixed Blood, para describir cada mezcla de indio canadiense con descendiente europeo. Términos polémicos, relacionados con

primeros cien kilómetros de su frontera sur, la cual comparte con Estados Unidos, exceptuando Alaska.¹⁷

En agudo contraste, una parte de los pueblos aborígenes de Canadá se encuentra dispersa en el resto de su enorme territorio. Es obvio, entonces, imaginar las dificultades para los gobiernos federal y provinciales para atender y apoyar a estos grupos, especialmente a algunos de ellos que tiene un estilo de vida nómada. Sin embargo, no existe una excusa válida para que ambos gobiernos (federal y provincial) continúen con la negligencia no sólo respecto de sus pobres condiciones de vida, el virtual abandono de su condición socioeconómica (pobreza, baja escolaridad, vivienda inadecuada, desempleo, discriminación social y escaso soporte económico), sino su más grave estado general de salud, en especial por su importante consumo de sustancias intoxicantes legales (alcohol, gasolina y otros solventes), o drogas ilegales baratas o falsificadas altamente perjudiciales.

Algunos hechos recientes, puestos en relieve a raíz de las excusas públicas del primer ministro de Canadá, en 2008, explica muchas cosas acerca del peso que por tantos años estos canadienses han experimentado, pues seguramente deben haber dejado una huella permanente en sus vidas, en sus conciencias y en su muy baja autoestima.

Así pues, el abuso de solventes entre los niños y jóvenes, casi tanto como la abundante ingesta de alcohol y el abuso de sustancias en adultos (hombres y mujeres) es un rasgo común entre estos canadienses discriminados. Esto explica, en parte, aunado a sus pobres condiciones económicas y sociales, que aquéllas sean las razones de la alta tasa de suicidios de aborígenes, así como las numerosas muertes por sobredosis de drogas, de mortalidad en accidentes de autos y motocicletas debido a que conducen intoxicados, cuya tasa de mortalidad es 6.5 veces mayor que la del total de la población canadiense; además de morir a raíz de heridas y envenenamientos, o de desórdenes fetales a consecuencia del alcohol, causas bastante comunes entre los aborígenes de las First Nations, métis e inuits.¹⁸

Así como es difícil conseguir las cifras duras de la prevalencia del abuso en el consumo de sustancias entre estos tres grupos aborígenes, y pudiera surgir alguna posible duda acerca de su exactitud, para mí ésta es de segunda importancia, ya que aún si fuera sólo la mitad de lo que algunas cifras revelan, esto nos daría una idea para comprender las características de todo el fenómeno del que hemos hablado hasta aquí.

la cantidad de sangre india y blanca. No incluyen a las personas ya definidas en el Acta-Tratado Indio como "indios Tratado" o "indios *Nontreaty*". Asentamientos en el norte de Alberta. En 1985, población de cuatro mil personas. Desde mediados de los sesenta, son más activos políticamente y han fundado numerosas organizaciones políticas en Manitoba Métis Federation y otras en Ontario y Columbia Británica. Confrontados con el gobierno federal en 1969 (Libro blanco). Desde 1983 están representados por el Native Council of Canada, a nivel nacional.

¹⁷ Población de Canadá en 2001: 31 081 887 habitantes; población total de aborígenes sin mezcla: 470 615 en 1991, más de 30 085 inuits. "Se excluyen los datos de las reservas indias y asentamientos indios por su enumeración incompleta" (Turner, 2003: 363-364).

¹⁸ El 60 por ciento de aborígenes, comparados con el 24 por ciento de todos los casos no aborígenes. "Aboriginal Substance Abuse", en <<http://www.metisnation.org/Programs/Health/health-sun-abu2.html>>.

¿Cuál es la respuesta que Health Canada (a cargo de la salud de los aborígenes, la mayoría de los cuales vive en los territorios) da al respecto? Health Canada tiene tres programas básicos: dos contra el consumo de alcohol, otro contra el abuso de drogas (National Native Alcohol and Drug Abuse Program) y un tercero, contra el abuso de solventes por parte de jóvenes y niños (National Youth Solvent Program).

La aplicación de estos programas es compleja, debido a la dispersión de las poblaciones aborígenes, el escaso número de habitantes, pues aun siendo asentamientos permanentes, las clínicas exigen internamiento durante varias semanas para un número reducido de pacientes, en promedio entre diez y veinte personas. La constante reincidencia de los usuarios muestra que sólo se desintoxican por poco tiempo. El promedio de camas de hospitalización en las clínicas es de entre diez y veinte por clínica de desintoxicación. Otro gran inconveniente es la escasez de personal médico y técnico, así como la provisión oportuna de medicamentos. Esta sucinta descripción explica por sí misma el poco éxito de los programas mencionados. Sin embargo, varias comunidades de aborígenes “han tenido éxito en la aplicación de soluciones basadas en su herencia cultural, para toda la comunidad, para problemas que están muy determinados socialmente (“Aboriginal Substance Abuse”)

Pienso que es muy difícil que los aborígenes (First Nations, inuits y métis), solos en sus comunidades, superen sus debilidades estructurales frente al Canadá blanco y de inmigrantes de diversos orígenes, porque su aflicción e infortunio son tan añejos, y ellos ahora son tan pocos y hasta por su distribución geográfica se les aparta y deja desamparados con sus aflicciones.

Quizá los métis, quienes han aumentado considerablemente, según el censo canadiense de 2006, cuyos números casi se han duplicado (más del 91 por ciento) hasta llegar a un estimado de 389 785 (“Aboriginal Substance Abuse”) puedan ser los supervivientes de la población de grupos aborígenes de Canadá. La respuesta del gobierno federal a sus demandas ha sido lenta, insuficiente y tardía.

A pesar de esto, la disculpa pública por los abusos de niños y familias fue un signo positivo para comenzar a restañar los daños durante largas décadas de abuso; desafortunadamente, los aborígenes y sus comunidades no pueden seguir adelante por sí mismos, porque sus debilidades son estructurales. Así que si esas excusas tomaran en verdad una forma concreta de programas, de su aplicación y de su financiamiento, éstas deberían ser cuidadosamente planeadas, con un espíritu y metas igualitarias, totalmente diferentes. Y esto debe darse lo más rápido posible, porque hubo y hay mucha injusticia, y aún hay muchas vidas en riesgo.

Lo que puede concluirse a favor del papel de Health Canada respecto de lo que hace con los aborígenes (incluidos los inuits, métis y otros) es poco y, a todas luces, insuficiente, pues lo dicho hasta aquí es una muestra de la discriminación y de la violencia estatal sobre los indígenas canadienses. Si bien se entiende que existen obstáculos como los ya mencionados, tampoco existe la disposición ni los fondos que ayudarían a paliar aquéllos, en su actual situación, con una distribución más abundante y regular para quienes menos tienen, más necesitan y que merecen tanto apoyo médico, fuentes de empleo, educación elemental, entre otras prestaciones. Y aun así, son encomiables sus esfuerzos para, por su cuenta, iniciar las nuevas organizacio-

nes que les permitan sobrevivir por sí solos. ¿Negligencia?, ¿violencia estatal? Es omisión del Estado y mucho más que eso hacia algunos de sus ciudadanos.

Conclusiones

Ha sido evidente el fracaso de la política de la “guerra contra las drogas” y parcial el éxito de las políticas alternativas de rango medio creadas y puestas en práctica para tales fines, como la “reducción del daño”, que persigue el decrecimiento de las consecuencias negativas del abuso de drogas para proteger la salud de los adictos, así como prevenir la difusión de infecciones contagiosas y mortales.

En el caso de Canadá, como la prevención y la rehabilitación son una parte marginal del presupuesto federal antidrogas, numerosas comunidades locales y provinciales han contribuido con acciones oportunas, interés y apoyo material, dentro de la orientación de la “reducción del daño”, especialmente dirigido a las tareas de prevención y rehabilitación. Asimismo, se pusieron en marcha interesantes experimentos sociales, como Insite y la marihuana médica para adictos y enfermos; también ya están en funcionamiento los clubes Compasión, con una atención muy limitada, pero ya en acción para los “jóvenes de la calle”, así como el intercambio de agujas y jeringas limpias para reducir los riesgos de contagio de enfermedades infecciosas.

Los aborígenes de las First Nations, métis e inuits, tan limitados económicamente como se encuentran, de manera colectiva intentan recobrar su identidad mediante ritos religiosos, reuniones comunitarias con el objetivo de hablar y compartir sus experiencias, problemas y soluciones, en busca de apoyo adicional para sobrevivir y encontrar esperanza para el futuro.

Por su naturaleza internacional, los complejos problemas en torno del abuso de drogas están más allá del alcance de grupos y comunidades; el Estado es el responsable de la solución o de los paliativos que aminoren este problema y lo vuelvan manejable, controlable, aun cuando esas soluciones fueran parciales.

Así, en mi opinión, al elaborar estas líneas, encontré que en el ejemplo de las comunidades canadienses reside la fuerza de los individuos y los grupos, donde las sociedades pueden encontrar el camino para protegerse con sus acciones y con su ejemplo, para que las posibilidades de avanzar sean una realidad. Esto será posible sólo con la continua acción social y política de cada individuo: proponiendo, demandando y presionando a los que elegimos como responsables para encarar y paliar éste y muchos otros tipos de problemas: los políticos y los diferentes niveles de gobierno.

Referencias

“Aboriginal Substance Abuse”, en <<http://www.metisnation.org/Programs/Health/health-sun-abu2.html>>, consultada el 10 de enero de 2010.

BÉGIN, CLERMONT, dir., *et al.*

1999 *Le système de santé québécois. Un modèle en transformation*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montreal (Politique et économie).

BEYOND STREET

2007 *Un Foyer, un Futur. Youth and Communities Taking Action on Homelessness. A National Conference. Final Report*. St. John's, NF et L, 22 de enero, Apéndice “C”, en <http://www.youthhomelessness.ca/BTS_FinalReport.pdf>, consultada el 21 de septiembre de 2009.

COMMUNITY HEALTH CENTRES

2006 <http://www.health.gov.on.ca/english/public/contract/chc/chc_mn.html>, consultada el 18 de agosto de 2009.

COMMON SENSE FOR DRUG POLICY (CSDP)

PROGRESS IN CANADIAN DRUG POLICY REFORM

2009 “Canada Move Toward Reform of Drug Policies”, en <<http://csdp.org/news/news/canada.htm>>, consultada el 18 de agosto de 2009.

FOLLMAN, MARK

2003 “Canada’s Safe Heaven for Junkies”, en <<http://dir.salon.com/story//news/feature/2003/09/08/vancouver/print.html>>, consultada el 21 de septiembre de 2009.

JIMÉNEZ ORNELAS, RENÉ

2000 “La dimensión demográfica de la causalidad de la violencia social”. México: ponencia presentada en la VI Reunión nacional de investigación demográfica en México: balance y perspectivas de la demografía nacional ante el nuevo milenio.

KARABANOW, JEFF (investigador responsable)

2005 “Getting off the Street: Exploring Strategies used by Canadian Youth to Exit Street Life and Promising Street Youth Services”, \$80,000 from National Secretariat on Homelessness, National Research Program on Homelessness. Co-Investigators include members from the Halifax Community Action on Homelessness Research Sub-Committee (mayo de 2004-julio de 2005).

KERR, THOMAS *et al.*

2007 “Injection Drug Use among Street-involved Youth in a Canadian Setting”, *BMC Public Health*, vol. 9, no. 171 (3 de junio), en <<http://www.biomedcentral.com/1471-2458/9/171>>, consultada el 21 de septiembre de 2009.

MARSH, JAMES H., ed.

1985 *The Canadian Encyclopedia*, vol. II. Edmonton: Husting.

OLMO, ROSA DEL

2000 “Ciudades duras y violencia urbana”, *Revista Nueva Sociedad* (Caracas), no. 167 (mayo-junio).

PUBLIC HEALTH, AGENCY OF CANADA

2006 “Sexually Transmitted Infections in Canadian Street Youth”. Findings from Enhanced Surveillance of Canada Street Youth, 1999-2003. March 2006, en <www.phac-aspc.gc.ca/std-mts/reports_06/.../sti-street_youth_e.pdf>.

ROTHMAN, LAUREL Y AMANDA NOBLE

2008 “Family Security in Insecure Times: The Case for a Poverty Reduction Strategy for Canada. 2008 Report Card on Child and Family Poverty in Canada” (noviembre), en <<http://www.campaign2000.ca/reportCards/national/2008EngNationalReportCard.pdf>>, consultada el 21 de septiembre de 2009.

ROY, ÉLISE *et al.*

2004 “Mortality in a Cohort Street Youth in Montreal”, *Journal of American Medical Association*, vol. 292, no. 5 (4 de agosto).

THE ECONOMIST

2008 “Drugs in Canada. Needle Match. Harm Reduction, or Abstinence?”, *The Economist*, 7 de agosto, en <http://www.economist.com/node/11885792?story_id=11885792>, consultada el 4 de julio de 2009.

THE POSITIVE SIDE

2007 “Cultivating Compassion”, vol. 9, no. 1 (verano), en <<http://www.ca.tie.ca/PSummerSev-ensf/TOC/CEBD14F2F90CA35085257359005B76EE?>>, consultada el 14 de mayo de 2009.

TURNER, BARRY, ed.

2003 *The Statemans Year Book*. Bath: Palgrave Macmillan.

WOOD, EVAN *et al.*

2006 “Service Uptake and Characteristics of Injection Drug Users Utilizing North America’s First Medical Supervised Safer Facility. Field Action Report”, *American Journal of Public Health*, vol. 96, no. 5 (mayo), en <<http://ajph.aphapublications.org/cgi/reprint/96/5/770>>, consultada el 21 de septiembre de 2009.

YOUTH SHELTER INTERAGENCY NETWORK (YSIN)

2007 “System in Crisis: An Action Plan for the Future of Toronto’s Homeless Youth” (febrero), en <www.evasinitiatives.com/PDF/YSIN_position_paper.pdf>, consultada el 10 de febrero de 2009.

NORTH AMERICAN DIGITAL COPYRIGHT, REGIONAL GOVERNANCE, AND THE PERSISTENCE OF VARIATION¹

Blayne Haggart

In 1994, Canada, the United States, and Mexico implemented the North American Free Trade Agreement (NAFTA), designed to provide a framework for the governance of a North American economy. One of the most significant parts of the agreement was Chapter 17, dealing with intellectual property (IP) and designed to bring Mexican IP law into line with that of the United States—Canadian IP law was already substantially similar to that of the U.S. Referring to the copyright sections of Chapter 17,² Acheson and Maule (1996) describe the treaty as one step in the continuing harmonization of North American copyright law, itself embedded in a process of global harmonization spearheaded by the 1995 Agreement on the Trade-Related Aspects of Intellectual Property (TRIPS) at the World Trade Organization (WTO).

While NAFTA certainly reoriented Mexican copyright law from a traditional focus on copyright as a human right protecting authors from such things as false attribution and ensuring the integrity of works (known as moral rights) toward a greater (U.S.-like) focus on copyright as an economic right accruing to owners—as opposed to creators—it has not ushered in a “North American” copyright regime. Neither has Mexico and Canada’s tighter incorporation into the economic orbit of the regional and global hegemon led to the wholesale adoption of U.S.-desired copyright policies—all the stranger because since the mid-1980s, the United States has placed IP and copyright policy at the heart of its international economic agenda.³ Instead, somewhat ironically, NAFTA has allowed Canada and Mexico (and the U.S.) some leeway to pursue independent copyright policies, within a global copyright regime shaped largely by the United States. Over 15 years after NAFTA came into effect, domestic factors continue to be at least as significant as U.S.-based pressures for harmonization in the making of copyright policy.

Using a historical institutionalist perspective, which emphasizes historical contingency and institutional persistence, this article examines the North American implementation of two U.S.-backed treaties: the World Intellectual Property Orga-

¹ This article is based on the author’s dissertation. For a copy of the dissertation (in English only, unfortunately), please contact the author at bhaggart@gmail.com.

² Copyright is the form of intellectual property that regulates the reproduction of literary and artistic works, although over the past several decades it has been expanded to cover things like databases and computer programs. The other types of intellectual property are patents, trademarks, and trade secrets.

³ Copyright and IP are now part of all U.S. bilateral, plurilateral, and multilateral trade agreements.

nization (WIPO) Copyright Treaty (WCT) and Performances and Phonograms Treaty (WPPT), jointly known as the WIPO Internet treaties. The aim is to demonstrate the subtle regional dynamics and dominant domestic politics that have led the three countries to adopt very different policies based on the same treaty. Referring specifically to the most controversial part of these treaties, the provision of legal protection for digital locks placed on digital products (such as ebooks, movies, MP3s, and computer programs), it argues that the three countries' differential implementation of the treaties is the result of NAFTA's guarantee of market access and the persistence of domestic copyright and parliamentary institutions. NAFTA provides a kind of "negative governance" that allows domestic political dynamics to determine largely what acts are made legal or illegal with respect to digital lockbreaking. As a consequence, domestic institutional, political, economic, and cultural factors have led each country defining differently what is considered criminal when it comes to digital copyright.

This article is divided into four sections. The first provides a brief overview of historical institutionalism, particularly as a way to think about regional governance, while the second provides a very brief overview of copyright, the requirements of the Internet treaties, and the specific way in which the three North American countries have—or have not—implemented the treaties. The third section analyzes the implementation process and policy dynamics in the three countries. And the fourth section then offers some overall comments and conclusions.

Historical Institutionalism

The claims and objectives of historical institutionalism (HI) are modest: "that relationships between political agency, large-scale societal processes, normative democratic prescriptions, existing institutional arrangements, and institutional development are complex and that knowledge about the functioning of formally organized institutions adds to our understanding of continuity and change in democratic contexts" (Olsen, 2009: 26). In HI, institutions are seen as semi-persistent "constraints or rules that induce stability in human interaction" (Voss, 2001: 7561) and structure individuals and groups' interactions with each other and with broader social forces. Actors pursue strategic self-interests, partly shaped by the institutional "rules of the game," and encounter institutions both as constraints on action and as rules that can be modified by the actors themselves.⁴ Change in HI is not driven wholly from on high (structuralism) or below (individualism/atomism), but emerges through the interaction of both within an institutional structure whose rules and procedures shape it.

⁴ One way to think of this is by introducing time into one's analysis, as in Archer's "morphogenic" analytic approach (1995). In the initial time period, actors confront institutions as pre-existing rules. In the second period, however, they can work to modify these rules, so that the rules have been changed in the third period. The choice of time periods is made for analytical purposes; in reality, actors continually make and remake institutions.

Key to HI is the concept of “path dependence,” which refers to the claim that the initial establishment of an institution is highly sensitive to historical contingency, in which small, early events can have large future consequences (Katznelson, 2003: 291; Pierson and Skocpol, 2002: 599). Once established, institutions structure future actions, resulting not so much in institutional stasis, but, rather, “constrained innovation” (Campbell, 2004: 8) and institutional persistence: “preceding steps in a particular direction induce further movement in the same direction” (Pierson, 2000: 251-252). Understanding what leads to path dependence or divergence from a path requires paying attention to “who is invested in what particular arrangements, how is it sustained over time, how other groups not invested in the institution are kept out,” and what might impair this form of reproduction and lead to change (Thelen, 1999: 391).

An HI approach therefore starts with the relevant institutions and asks how they structure and constitute actors. It also requires identifying the underlying processes that support these institutions, including the various paradigms and public sentiments that support or undermine them, and the frames and programs that are deployed by interested actors in order to promote their perspective. Attention must be paid to the —potentially conflicting— logics of competing and complementary institutions, as well as to changes in these institutional supports over time, either as the result of exogenous or endogenous shocks. HI also requires the identification of the relevant actors, their interests, resources and strategies employed.

A mid-range theory (or method [Armstrong and Bulmer, 1998: 50]) potentially compatible with general or structural theories of politics (Pollack, 2004: 154; Mahoney and Rueschemeyer, 2003: 7) that emphasizes how historical contingency can lead to different outcomes in structurally similar cases, it is particularly well suited to understanding regional development, in which regional institutions are often imposed on pre-existing institutional set-ups that can affect its future course. In the case of regional analysis, criticisms of HI —that it potentially overstates the uniqueness of a specific case (Immergut, 1998: 27), is “biased in favor of cross-national variation” (Pontusson, 1995: 129), or does better explaining stability rather than change (see, e.g., Peters, Pierre, and King, 2005)— are strengths, not weaknesses. While they may be considered problems for those seeking generalizable regionalism theories (for a summary, see Hurrell, 1995), they may also be seen as presenting a high hurdle for claims regarding the emergence of regional governance.

North American Regional Institutions and Actors

Institutionally, NAFTA has played two roles. First, it has a profound effect on Mexican copyright law.⁵ Previously, Mexican copyright (or *derechos de autor*, literally

⁵ NAFTA’s copyright sections were designed primarily to bring Mexican copyright policy into line with that of the United States; Canadian copyright law, already substantially similar to U.S. copyright policy, was not affected by NAFTA.

“authors’ rights”) law and the domestic institutions supporting it had been mainly concerned with protecting authors’ moral rights in their works. As part of the overall NAFTA deal, itself rooted in the neoliberal model that replaced Mexico’s discredited import-substitution-industrialization model (Golob, 2003), Mexico agreed to U.S. demands that it restructure its copyright regime to emphasize copyright as an economic right available to publishers, distributors, and other middlemen, including foreign companies, rather than just authors. It therefore expanded the number, type, and focus of Mexican groups with a stake in the copyright debate.

Second, NAFTA has, somewhat ironically, constrained the ability of the United States to influence its neighbors’ economic and copyright policy. Since the mid-1980s, the United States has used trade agreements as its main tool to convince other countries to change their IP and copyright laws, effectively trading market access for legal changes. This was how the United States managed to change the path of Mexican copyright law.

This change is not insignificant: altering the focus of Mexican copyright (discussed below) influences the outcome of future policy debates. This change, however, came at the price of a reduced U.S. ability to directly influence Mexican—and Canadian—copyright policy: with NAFTA and secure market access in place, the United States could no longer use the carrot of increased market access or the stick of reduced access to convince Mexico or Canada to change its laws. Instead, the U.S. government (a regional actor in this sense) has had to resort to deploying diplomatic pressure via its embassies, its content industries (such as Hollywood and the music industry, themselves global players with interests in Canada and Mexico), and through the Special 301 process, an annual (though largely toothless) review of other countries’ IP policies.

With respect to actors, the U.S. government and the content industries (mainly U.S.-based) can be thought of regional actors, though in reality it is more accurate to say that they are deploying a global strategy within North America (Clarkson, 2008). There is little or no evidence of regional civil society groups and little cross-border cooperation beyond information sharing. Indeed, Mexico’s nascent copyright civil society groups have stronger links to Spain and the rest of Latin and South America than they do to groups in the U.S. or Canada.

In the presence of few regional actors and limited regional institutions, domestic institutions could be expected to dominate the copyright debate in the three countries. This is, indeed, the case.

The 1996 WIPO Internet Treaties And Technological Protection Measures

On December 20, 1996, Canada, Mexico, and the United States joined over 60 other countries in adopting the Internet treaties. The treaties were a U.S.-driven response (Samuelson, 1997) to the challenges posed to copyright policy in a digital age: how to enforce copyright law given technology (personal computers and the In-

ternet) that allowed individuals to easily and inexpensively reproduce and distribute anything that could be converted into zeroes and ones.

One of the responses, covered in the treaty, involved extending legal protections to digital locks, known as technological protection measures (TPMs). TPMs control the access and use of the work that it has locked down. For example, someone can place a TPM on a PDF file that requires the user to input a password before the work can be copied or altered. Or a TPM on a song or a movie can limit the number of times it is played, on what machines it can be played, or how many times it can be copied, if at all.

As these examples show, while TPMs can limit copymaking (which copyright also does), their uses can also extend to attempts at market control (e.g., making some works useable only on some machines) and interfering with existing user rights under copyright (among other issues see, for example, de Beer, 2005 and 2009; Samuelson, 2003; Kerr, Maurushat, and Tacit, 2002-2003; Litman, 2006; and Gillespie, 2007). For example, every copyright law allows copying for academic purposes. However, a password-protected PDF that prevents an academic from copying a paragraph from that document is a (small) restriction on her legal rights. These digital locks can have similar effects when placed on works already in the public domain.⁶

From the copyright owner's perspective, TPMs have a significant drawback: they can be broken, often quite easily. As a result, they are unable to fully lock down digital content. In response, copyright owners have sought to make it illegal to break TPMs. Such legal protection presents a difficult policy issue: how to ensure that such protection does not interfere with users' right to break locks when the locks have nothing to do with copyright or to exercise their rights under copyright law.

During the Internet treaties negotiations, the United States, backed by its content industries, pushed for a ban on the sale of all devices that could circumvent digital locks, a "maximalist" position that would have provided strong protection to copyright owners' works, but with the major negative effect of making it impossible for non-hackers to access the tools needed to exercise their legal and legitimate rights (Samuelson, 1997). This position has the potential to render impotent the user-creator-owner balances that have been negotiated into copyright law over centuries. TPMs protected too strongly allow those who control the locks to set the conditions of use, potentially far beyond those allowed by copyright law. At its worst, legal protection of TPMs has the potential to effectively privatize copyright law in the hands of those who control the digital locks.

However, as the result of objections by developing countries and U.S. consumer-electronics industries (who make their living by providing access to copyrighted works), the final wording required only that signatories

⁶ Copyright is a right limited in time: after a certain period (generally speaking, the life of the author plus 50 years in Canada; life plus 70 years in the United States; and life plus 100 years in Mexico), a work is said to enter into the "public domain" and be freely copiable by anyone without permission or payment.

provide adequate legal protection and effective legal remedies against the circumvention of effective technological measures that are used by authors in connection with the exercise of their rights under this Treaty or the Berne Convention and that restrict acts, in respect of their works, which are not authorized by the authors concerned or permitted by law. (WCT Article 11; WPPT Article 18 uses the same language with respect to performers and phonogram producers.)

A “minimalist” interpretation of these provisions would make it a crime to break a digital lock only if it is done for the purpose, or with the effect of, violating an underlying copyright. While there is some controversy over this language, particularly the meaning of “adequate” and “effective” (see, e.g., Ricketson and Ginsburg, 2006; Tawfik, 2005: 80), the treaties provide countries with significant leeway in interpreting how strong protection should be, and seem to limit it only to copyright, and not meaning it to be an expansive right.⁷

Country Choices

The United States

The three North American countries have implemented the treaties in different ways. In 1998, the United States passed the Digital Millennium Copyright Act (DMCA), a “maximalist” interpretation of the treaties. DMCA Section 1201, subject to certain limitations, protects a TPM that restricts access and use in the service of a copyright owner’s rights. What makes the DMCA a maximalist interpretation of the WIPO Internet treaties is that it forbids people to “manufacture, import, offer to the public, provide, or otherwise traffic in any technology, product, service, device, component, or part thereof,” that would allow individuals to circumvent TPMs designed to control access or limit copying of a work, if the following criteria are met:

- The device is primarily designed for this purpose,
- It has only limited commercial significance other than to circumvent TPMs, or
- It is marketed as such a circumvention device (DMCA 1201[a][2] and 1201[a][3][B]).

Despite the language in section 1201 (b)(2)(B), this blanket ban would also have the effect of reducing access to circumvention devices for non-infringing purposes having nothing to do with copyright or for fair-use purposes. Furthermore, these criteria are “rather vague and ambiguous,” and “could create significant uncertainty for manufacturers and distributors of consumer electronics, telecommunications, computing equipment, and commercial software” (Kerr, Maurushat, and Tacit, 2002-

⁷ That said, proponents of U.S.-style TPM protection argue that strong protection is needed for the law to “adequately” and “effectively” protect copyright owners’ rights.

2003: 66). Since then, the U.S. government and its industries have aggressively sought the implementation of DMCA-type rules by other countries, including Canada and Mexico.

Canada

In Canada and Mexico, the situation is more complicated. Canada, following public hearings and studies in 2001-2002, attempted to implement the treaties twice. In 2005, a minority Liberal government proposed a “minimalist” law, Bill C-60, which would have made it illegal to break a TPM only for the purposes of infringing the underlying copyright; trade in circumvention devices was ignored (Banks and Kitching, 2005). The bill died on the Order Paper when the January 2006 election was called. In 2007/2008, the Conservative government proposed a bill (C-61) that would have largely copied the TPM provisions of the U.S. DMCA. However, its introduction to Parliament was delayed for six months by an unexpected public-grassroots outcry during a particularly sensitive period in which the minority Conservative government could not be sure that it could control the House of Commons (Haggart, n.d.); the delay was enough to make it fall victim, like the Liberal’s bill, to an election call in September 2008. In 2009, the government held hearings into copyright reform and reaffirmed its commitment to copyright reform in the March 3, 2010, Speech from the Throne, but as of late March 2010, no bill has yet been introduced.

Mexico

As part of a comprehensive reform of its copyright law instigated by its NAFTA obligations, Mexico provided limited legal protection for TPMS in 1997, but only for those protecting computer software. In language similar to that which would be drafted into the 1998 U.S. DMCA, Article 112 of the Federal Copyright Law (LFDA) prohibits “the importation, manufacture, distribution, and use of equipment or services intended to eliminate the technical protection of computer programs, of transmissions across the spectrum of electromagnetic and telecommunications networks and programs’ electronic elements,” while Article 231(V) imposes criminal sanctions on the importation, sale, or lease of any program or the performance of any act that would have as its purpose the deactivation of the protective electronic controls of computer software. Violation of these articles is punishable by imprisonment of three to ten years and a fine of 2 000 to 20 000 times the daily minimum wage. Furthermore, while the LFDA does not define circumvention, a non-paper presented at WIPO by the National Copyright Institute (Indautor), Mexico’s copyright authority, suggests that it is only an issue when the underlying copyright or author’s rights have been infringed (Indautor, 2008). A 2003 copyright reform bill was silent on TPMS and WIPO treaty implementation generally.

Explaining Implementation

The United States

U.S. copyright policymaking is a pragmatist's game, involving tradeoffs among various interest groups that have a seat at the table. As Litman documents extensively (2006), since the early 1900s, copyright law reform has involved inter-industry negotiations overseen by a state that acts as arbiter, ratifying the consensus reached by the players. As a result, copyright law reflects the interests and relative economic and political strength of those who have been invited to the table, although legislation is crafted in such a way as to offer narrow exceptions to win the support of the various groups involved. Generally speaking, this process is friendly to the *status quo*: already-established groups have the advantage over upstarts, specific interests (i.e., industries) generally outclass the overall "public interest," and every invited guest does better than the wallflowers.

In U.S. copyright policy, the content industries, particularly the motion picture and music industries, deploy the most politically influential lobbyists, a fact reflected in the general bias of the U.S. copyright industry and in the DMCA itself. As two economists critical of copyright argue, Congress has been "bought and paid for" by a content industry (Boldrin and Levine, 2008: 251) that has, for example, in a separate 1998 bill, received retroactive term-of-protection extensions. The U.S. Constitution requires that copyright (and IP generally) "promote the Progress of Science and useful Arts, by securing for limited Times to Authors and Inventors the exclusive Right to their respective Writings and Discoveries." A retroactive extension of rights to cover already-created works cannot possibly induce future innovation, meaning that this bill, the Sonny Bono Copyright Term Extension Act, cannot be characterized as anything but pure rent-seeking by the content industries, who own the vast majority of copyrights.

The DMCA conformed generally to this picture of inter-industry bargaining overseen by a generally copyright-friendly Congress. In Litman's definitive account of the political process that led to the DMCA, she describes what ended up being a "hodgepodge," reflecting competing views expressed by the various Congressional committees (that often held divergent views on what the law should do) and the stakeholders these committees represented.

Generally speaking, however, the TPM provisions were of the maximalist kind desired by the content industries. Groups critical of legal protection of TPMs (research libraries, the consumer-electronics industry, and a group of academics and lawyers concerned with "fair use" issues)⁸ each received limited exceptions, including a "Rule-making process" that would require the Librarian of Congress to review the legislation every three years to determine whether further exemptions should be added to this list. (The DMCA overall represented a compromise between the con-

⁸ Fair use refers to the user rights in copyright law that allow for the making of copies for an open-ended list of activities deemed to be in the public interest.

tent industries, which wanted legal protection for TPMs and the powerful telecommunications lobby, which in turn wanted (and received) protection from liability for the infringing acts of its customers [Litman, 2006].) However, the blanket ban on the manufacture and traffic in circumvention devices has been criticized for effectively making it impossible for those lacking the technological savvy to build programs to break digital locks —i.e., most people— to exercise their rights under the Copyright Act (see, e.g., Electronic Frontier Foundation [EFF] [2010] for an overview of the effects of this section of the DMCA).

In the end, the TPM language of the DMCA was determined almost exclusively by domestic U.S. politics. The open language of the Internet treaties, while much more permissive than that originally sought by the United States —that language was eventually incorporated into the DMCA — both avoided constraining the U.S. policymaking process in any way and allowed the United States to continue, in good faith, to promote its maximalist approach to copyright (i.e., the DMCA) to other countries as *the* legitimate way that the Internet treaties should be implemented.

Canada

Of the three countries, Canadian copyright policies are the most complex, involving a somewhat unique bureaucratic setup, a weak “domestic” lobby for copyright reform, anti-American sentiments and, since the early 2000s and especially since December 1997, the politicization of what has traditionally been seen as a technical, commercial law. Taken together, these factors explain both the continued non-implementation of the treaties and why both maximalist and minimalist copyright bills have been introduced (but not passed).

Canada’s domestic copyright-policymaking institutions are biased toward compromise.⁹ Unusually, copyright is the joint responsibility of two departments, the Department of Industry and the Department of Canadian Heritage, each with conflicting —and sometimes diametrically opposed— mandates. Generally speaking, performers, writers, and other creators, and, most importantly, industry groups like the Canadian Recording Industry Association (CRIA), see Heritage Canada as their voice (Doern and Sharaput, 2000: 24); and Industry Canada represents the technology industries, which traditionally represent consumers, business, and investors, from the point of view of wishing to increase Canadian productivity and innovation. The vigor with which each bureaucracy defends its mandate often interferes with the timely pursuit of reform, even when their respective ministers are ostensibly in agreement about what should be done (Haggart, n.d.).

This tendency to balance largely explains the 2005 bill. As Doyle documents thoroughly (2006), the bill was the result of strenuous lobbying by CRIA of the Department of Canadian Heritage and its then-minister, Sheila Copps. However,

⁹ This chapter’s focus on framework policy of necessity puts to one side the other ministries and quasi-governmental agencies that also affect actual policy.

despite Coppins's clout in the Liberal party as a senior minister, the strength of the eventual bill's TPM regulations were mitigated by users and other interest groups, traditionally represented by the Department of Industry.

The 2007/2008 bill and its delay demonstrate the complex role of the United States and civil society in the Canadian copyright debate, especially in the context of a minority Parliament. The decision to pursue DMCA-style TPM rules was purely political, the result of pressure from a Prime Minister's Office (PMO) intent on passing a U.S.-friendly law. As Michele Austin, then-Industry Minister Maxime Bernier's (2006-2007) chief of staff, recounts, "The Prime Minister's Office's position was, move quickly, satisfy the United States." When the two ministers responsible protested for political and technical reasons, the PMO replied "We don't care what you do, as long as the U.S. is satisfied" (Haggart, n.d.).

U.S. pressure on Canada to implement the WIPO Internet treaties predates the Conservative government. For several years, Canada has faced "considerable" U.S. pressure to ratify the treaties quickly with legislation modeled on the U.S. DMCA (Tawfik, 2005: 79). It has been mentioned by successive U.S. Ambassadors to Canada, and Canada continues to be mentioned on the U.S. Special 301 Watch List (and the higher-level "Priority Watch List" in 2009) of countries with IP laws it deems inadequate. That said, possible reasons for the PMO's position include a desire to demonstrate that the new Conservative government was more U.S.-friendly than its Liberal predecessor and, more proximately, U.S. insistence in August 2007, within the context of the Security and Prosperity Partnership of North America (SPP), that it would not discuss border-related impediments to Canadian access to the U.S. market if Canada did not move on the copyright file (Geist, 2008). The resulting bill's inclusion suggests the importance of linkages to U.S. success in getting other countries to undertake U.S.-friendly copyright reform, as well as the central role the Prime Minister's Office plays in making policy generally.

The resulting bill largely reflected the DMCA position on TPMs. However, the ensuing controversy emphasized how the issue had been politicized. First, in 2006, a group of musicians representing a Who's Who of Canadian musicians, including Steven Page, formerly of the Barenaked Ladies, Avril Lavigne, and Sarah McLachlan, formed the Canadian Music Creators' Coalition (www.musiccreators.ca) to argue for a "balanced" copyright system that does not punish their fans. This placed them in conflict with the CRIA, which, although it represents the recording industry and not recording artists, had traditionally legitimized its calls for stronger copyright protection by claiming it would benefit artists. The emergence of the CMCC made it difficult for CRIA to argue for stronger copyright based on appeals to cultural nationalism; similarly, the 2006 split of independent Canadian record companies from CRIA (CBC, 2006) further complicated its claims that stronger copyright laws are in Canada's (as opposed to some foreign companies') interest.

Grassroots opposition to the bill, instigated by a Facebook group, Fair Copyright for Canada, started by University of Ottawa law professor Michael Geist, picked up on these themes. Appealing both to policy arguments and emotion, opponents denounced the "born in the U.S.A." copyright bill (thus appealing to a current of

anti-Americanism) and calling for public hearings to determine what a balanced “made in Canada” bill should look like. In the end, this opposition was sufficient to delay the bill’s introduction from December 2007 to June 2008, though its ultimate fate was decided when the government fell in September 2008.

The public opposition, however, has had a lasting effect. Within Parliament, the leftist New Democratic Party has actively embraced calls for balanced copyright laws where before, like all parties, it had seen copyright only in terms of granting stronger rights for artists. (The centrist Liberal party’s position is currently unclear, while the separatist Bloc Québécois is in favor of stronger copyright protection, seeing it, as does Mexico, as a way to protect Quebec culture.) Furthermore, in the summer of 2009, the Conservative government reversed its opposition to public consultations and held a series of them on copyright reform across the country, including implementation of the Internet treaties.

The success of public opposition in delaying the bill is likely due to the fact that in December 2007 it was unclear how strong the opposition parties, particularly the Liberals, were. Facing a particularly contentious vote on whether to continue Canada’s military involvement in the Afghan war in the winter 2008 session, the Conservative government, when confronted with unexpected public opposition, decided that discretion was the better part of valor and delayed the introduction of the bill. Whether such opposition would be successful going forward is unclear. However, the significant lesson from the ongoing Canadian case is that the diametrically opposed Liberal and Conservative bills demonstrate that U.S.-style protection of TPMs in Canada is not a foregone conclusion: if the possibility that Canada will implement DMCA-style TPM provisions has not disappeared, it has certainly been reduced (Haggart, n.d.).

Mexico

The explanation for why Mexico has yet to extend TPM protection in any form to non-software digital works is quite straightforward, involving a relative lack of interest in the issue from the main groups involved in making Mexican copyright policy. Until 2009, creators, represented in Mexico by collective management associations (discussed below), the copyright industries, the U.S. government, whose interests are aligned with the U.S.-based copyright industries, and Mexican copyright authorities have been much more concerned with traditional large-scale, commercial unauthorized copying of physical CDs, DVDs and books, which remains endemic in Mexico. Broadband Internet penetration rates in Mexico remain low compared to its northern neighbors, meaning that the scale of unauthorized online digital copying has been treated as a secondary issue.

With respect to those parts of the treaties that have been implemented, most importantly TPM protection with respect to computer software, U.S. pressure related to the negotiation and implementation of NAFTA and the fact that, for the U.S., software protection was seen as a pressing issue (Schmidt, 2009). This finding is

in keeping with traditional U.S. policy to link market access with IP reform. That the treaties were not implemented in 2003 and have yet to be implemented despite continuous demands from the U.S. government and industries (United States Trade Representative, 1989-2009; International Intellectual Property Alliance, 2005-2010) indicates both the extent to which U.S.-based industries and the U.S. government saw them as secondary, as well as the fact that the United States is unable to dictate the pace of reforms without a compelling carrot and stick.

There are indications that within the next five years (i.e., by 2015), as Mexican broadband penetration increases, Mexico will implement the treaties, and while these things are never certain, the institutional, political, and socioeconomic factors influencing the development of Mexican copyright, make conditions favorable for the adoption of U.S.-style rules regarding TPMs. Current official Mexican views on copyright incorporate the traditional view that it is an author's right that should be maximized, downplaying users' rights. For example, Indautor sees its role primarily as protecting and maximizing authors' and owners' rights. Since a new head of Indautor was hired in 2007, it has indicated a desire to implement the treaties; furthermore, its wave of hirings from the copyright industries suggests a certain comfort level with U.S. views on TPMs (Haggart, n.d.).

Furthermore, with the blessing of Indautor and the Mexican Institute for Industrial Property (IMPI), which enforces the commercial aspects of Mexico's copyright law, the main stakeholders in Mexican copyright policymaking, the collective management associations and the copyright industries have formed a Coalition for Legal Access to Culture (Notimex, 2009), with the goal of reaching common positions on issues of mutual concern. This alliance is significant given that historically Mexican copyright law has been treated, as in the United States, as a technical, apolitical matter best left to negotiations among the various parties, overseen by the government. Such a coalition would be unlikely in Canada, where copyright policy is viewed primarily not as a domestic-policy concern, but of greatest interest and value to foreign (i.e., U.S.) companies. While the groups involved in the Mexican coalition see TPM implementation as a secondary issue—more important for them is implementing rules governing the liability of Internet service providers for copyright violations carried out by their customers—the fact that these groups have called for the Internet treaties' full implementation, combined with their pursuit of "maximalist" copyright policies, further suggests sympathy with U.S.-style TPM rules.

With no other major groups opposed to strong TPM protection in Mexico, potential public interest is a wild card. Presently, copyright is not a pressing public issue, since inexpensive bootlegged works are freely available everywhere, and only about 9.8 percent of Mexican households had broadband Internet access in 2008 (Organization for Economic Cooperation and Development Broadband Portal, 2009). However, if awareness grows, digital copyright in general could easily become politicized, as it has in Canada. Already, some Mexican academics are trying to draw attention to the perils of maximalist copyright for access to information and culture. For example, the first Mexican academic book dealing with these issues

was published in June 2009 (López Cuenca and Ramírez Pedrajo, 2009: 346); and in March 2010, the Spanish Cultural Center hosted a three-day workshop, “Communities, Free Culture, and Intellectual Property,” as part of the 2010 Mexico Festival, an annual arts and culture festival held in Mexico City.

Politicians also seem to be paying greater attention to copyright as an innovation and economic—rather than purely cultural—issue. In October 2008, the president of the Senate Science and Technology Commission, Francisco Castellón Fonseca, from the left-leaning PRD, argued to consider regulating copyright for its cultural and economic effects, since it has the potential to generate as much or more revenues than industrial property (i.e., patents) (Comisión de Ciencia y Tecnología del Senado de México, 2008). In March 2010, he criticized negotiations over the Anti-Counterfeiting Trade Agreement (ACTA), which at the time of writing of this chapter was being negotiated in secret among a host of developing countries, for its potential effects on individual freedoms (Castellón Fonseca, 2010).

However, whether copyright will become sufficiently politicized to affect traditional inter-industry negotiations remains unclear.

Analysis and Conclusion

An examination of these three mini-case studies through the lens of historical institutionalism demonstrates the extent to which the Canadian, U.S., and Mexican decisions to implement—or not—the Internet treaties, and the manner of implementation, have been shaped primarily by domestic, not regional, politics. They reveal no evidence of any strong regional institutional or regional-actor influences. To the extent that any clearly North American dynamic is at work, it involves a) NAFTA as a restraint on the U.S. ability to refuse its neighbors access to its markets if its policy proposals are not adopted; b) the U.S. and its industries as significant actors in the making of Canadian and Mexican public policy; and c) the degree to which NAFTA reshaped the Mexican copyright landscape, giving voice to actors who otherwise would not have been as important, and potentially affecting the course of future legislative reform. All of these dynamics, however, would probably be observed in U.S. relations with any country with which it has a trade agreement since the United States is at the center of what is a global, not regional, copyright regime. In short, NAFTA has not led to the regionalization of North American copyright regimes, which continue to be shaped significantly by domestic politics.

Domestically, each country is characterized by a unique constellation of interest groups, as well as the institutional frameworks in which they operate, leading unsurprisingly to situations in which what is considered legal in one country is illegal in another. One interesting point that emerges from this analysis is the extent to which the copyright debate in the United States is relatively self-contained, while those in Mexico and Canada are affected by U.S.-based actors promoting U.S.-derived solutions. Not only are the two countries responding to initiatives from a U.S.-influenced treaty, but actors in both countries also couch their arguments

for and against TPM protection in terms of the U.S. DMCA. This state of affairs reinforces the extent to which copyright policy in Mexico and Canada is driven, though not dictated by, the United States.

References

- ACHESON, KEITH and CHRISTOPHER J. MAULE
 1996 "Copyright, Contract, the Cultural Industries, and NAFTA," in Emile G. McAnany and Kenton T. Wilkinson, eds., *Mass Media and Free Trade: NAFTA and the Cultural Industries*. Austin: University of Texas Press, 351-382.
- ARCHER, MARGARET S.
 1995 *Realist Social Theory: The Morphogenetic Approach*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.
- ARMSTRONG, KENNETH, and SIMON BULMER
 1998 *The Governance of the Single European Market*. Manchester: Manchester University Press.
- BANKS, SAM, and ANDREW KITCHING
 2005 *Bill C-60: an Act to Amend the Copyright Act, Legislative Summary*. LS-512-E. Ottawa: Library of Parliament.
- BEER, JEREMY DE
 2005 "Constitutional Jurisdiction Over Paracopyright Laws," in Michael Geist, ed., *In the Public Interest: The Future of Canadian Copyright Law*. Toronto: Irwin Law, 89-124.
 2009 *Copyright and Innovation in the Networked Information Economy*. Paper prepared for the Conference Board of Canada. Ottawa: University of Ottawa.
- BOLDRIN, MICHELE, and DAVID K. LEVINE
 2008 *Against Intellectual Monopoly*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press.
- CAMPBELL, JOHN L.
 2004 *Institutional Change and Globalization*. Princeton: Princeton University Press.
- CASTELLÓN FONSECA, FRANCISCO JAVIER
 2010 "Piden Comparecencia de Titulares de Economía, PGR e IMPI para que Expliquen Contenido de ACTA." March 4, http://www.prd.senado.gob.mx/cs/informacion.php?id_sistema_informacion=4713, accessed March 12, 2010.

CBC

2006 "Indie Labels Break with CRIA Over Commercial Radio Proposal," April 13, <http://www.cbc.ca/arts/story/2006/04/13/cria-indie-crtc.html>, accessed March 12, 2010.

CLARKSON, STEPHEN

2008 *Does North America Exist? Governing the Continent after NAFTA and 9/11*. Toronto and Washington: University of Toronto Press and Woodrow Wilson Center Press.

COMISIÓN DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA DEL SENADO DE MÉXICO

2008 "B-0564 Seminario: 'Derecho de Autor en el Entorno Digital,'" November 1, http://comunicacion.senado.gob.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=7856&Itemid=163, accessed March 12, 2010.

DOERN, G. BRUCE, and MARKUS SHARAPUT

2000 *Canadian Intellectual Property: The Politics of Innovating Institutions and Interests*. Toronto: University of Toronto Press.

DOYLE, SIMON

2006 "*Prey to Thievery: The Canadian Recording Industry Association and the Canadian Copyright Lobby, 1997 to 2005*." Ottawa: Simon Doyle.

ELECTRONIC FRONTIER FOUNDATION (EFF)

2010 "Unintended Consequences: Twelve Years Under the DMCA," March, <http://www.eff.org/wp/unintended-consequences-under-dmca>, accessed March 12, 2010.

GEIST, MICHAEL

2008 "How the U.S. Got its Canadian Copyright Bill," *Toronto Star*, June 16.

GILLESPIE, TARLETON

2007 *Wired Shut: Copyright and the Shape of Digital Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

GOLOB, STEPHANIE R.

2003 "Beyond the Policy Frontier: Canada, Mexico and the Ideological Origins of NAFTA," *World Politics* 55: 361-398.

HAGGART, BLAYNE

n.d. "North American Digital Copyright Policy, Regionalism and the Potential for Variation," Ph.D. diss., Carleton University.

HURRELL, ANDREW

1995 "Regionalism in Theoretical Perspective," in Louise Fawcett and Andrew Hurrell, eds., *Regionalism in World Politics: Regional Organization and International Order*. Oxford: Oxford University Press, 1995, 37-73.

IMMERGUT, ELLEN M.

1998 "The Theoretical Core of the New Institutionalism," *Politics and Society* 26, no. 5: 5-34.

INDAUTOR (INSTITUTO NACIONAL DEL DERECHO DE AUTOR)

2008 *Internet & Technology Provisions: Questions for Discussion*. Mexico City: Indautor.

INTERNATIONAL INTELLECTUAL PROPERTY ALLIANCE

2005- "Country Report: Mexico," <http://www.iipa.com/countryreports.html>, accessed April 9, 2010.

KATZNELSON, IRA

2003 "Periodization and Preferences: Reflections on Purposive Action in Comparative Historical Social Science," James Mahoney and Dietrich Rueschemeyer, eds., *Comparative Historical Analysis in the Social Sciences*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 270-301.

KERR, IAN R., ALANA MAURUSHAT, and CHRISTIAN S. TACIT

2002- "Technical Protection Measures: Tilting at Copyright's Windmill," *Ottawa Law Review* 34, no. 1: 6-80.

LITMAN, J.

2006 *Digital Copyright*. Amherst: Prometheus Books.

LÓPEZ CUENCA, ALBERTO, and EDUARDO RAMÍREZ PEDRAJO, eds.

2009 *Propiedad Intelectual, Nuevas Tecnologías y Libre Acceso a La Cultura*. Puebla: Universidad de las Américas Puebla/Centro Cultural de España, Mexico City.

MAHONEY, JAMES, and DIETRICH RUESCHEMEYER

2003 "Comparative Historical Analysis: Achievements and Agendas," in James Mahoney and Dietrich Rueschemeyer, eds., *Comparative Historical Analysis in the Social Sciences*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press, 3-38.

NOTIMEX

2009 "Queda establecida la Coalición por el Acceso Legal a la Cultura," November 19, <http://razon.com.mx/spip.php?article15163>, accessed April 9, 2010.

OLSEN, JOHAN P.

2009 "Change and Continuity: An Institutional Approach to Institutions of Democratic Government," *European Political Science Review* 1, no. 1: 3-32.

ORGANIZATION FOR ECONOMIC COOPERATION
AND DEVELOPMENT BROADBAND PORTAL

2009 "Households with Broadband Access," <http://www.oecd.org/dataoecd/20/59/39574039.xls>, accessed March 12, 2010.

PETERS, B. GUY, JON PIERRE, and DESMOND S. KING

2005 "The Politics of Path Dependency: Political Conflict in Historical Institutionalism," *The Journal of Politics* 67, no. 4: 1275-1300.

PIERSON, PAUL

2000 "Increasing Returns, Path Dependence, and the Study of Politics," *The American Political Science Review* 94, no. 2: 251-267.

PIERSON, PAUL, and THEDA SKOCPOL

2002 "Historical Institutionalism in Contemporary Political Science," in Ira Katznelson and Helen Milner, eds., *Political Science: The State of the Discipline*. New York: Norton, 693-721.

POLLACK, MARK A.

2004 "The New Institutionalisms and European Integration," in Antje Wiener and Thomas Diez, eds., *European Integration Theory*. Oxford: Oxford University Press, 137-156.

PONTUSSON, J.

1995 "From Comparative Public Policy to Political Economy: Putting Political Institutions in Their Place and Taking Interests Seriously," *Comparative Political Studies* 28, no. 1: 117-147.

RICKETSON, SAM, and JANE C. GINSBURG

2006 *International Copyright and Neighbouring Rights: The Berne Convention and Beyond*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2006.

SAMUELSON, PAMELA

1997 "The U.S. Digital Agenda at the World Intellectual Property Organization," <http://people.ischool.berkeley.edu/~pam/courses/cyberlaw97/docs/wipo.pdf>, accessed March 12, 2010.

2003 "DRM {and, Or, Versus} the Law," *Communications of the ACM* 46, no. 4: 41-45.

SCHMIDT, LUIS

2009 "The New Digital Agenda," *Copyright World*, February 23.

TAWFIK, MYRA J.

2005 "International Copyright Law: W[h]ither User Rights?" in Michael Geist, ed., *In the Public Interest: The Future of Canadian Copyright Law*. Toronto: Irwin Law, 66-85.

THELEN, KATHLEEN

1999 "Historical Institutionalism in Comparative Politics," *Annual Review of Political Science* 2: 369-404.

UNITED STATES TRADE REPRESENTATIVE

1989- "Special 301 Report," <http://www.keionline.org/ustr/special301>, accessed

2009 April 9, 2010.

VOSS, T. R.

2001 "Institutions," in N. J. Smelser and P. B. Baltes, eds., *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*. Oxford: Elsevier Science, 7561-7566.

SOBRE LOS AUTORES

ALANNA THAIN es profesora asistente de cine y estudios culturales en el Departamento de Inglés de la Universidad McGill. Su trabajo tiene como eje los temas de relación, cuerpo y afecto a través de distintas formas en los medios. Actualmente escribe el texto *Suspended Reanimations*, en el que explora el papel crítico del doble, según la teoría del cine de Gilles Deleuze, en la obra de Alfred Hitchcock, David Lynch, Lou Ye, David Cronenberg e Hirokazu Kore-Eda.

ÁLVARO A. FERNÁNDEZ es doctor en Ciencias Humanas y coordinador de la Red de Investigadores de Cine. Labora en el Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos (CIEC) de la Universidad de Guadalajara, donde trabaja líneas de investigación de movimientos y géneros cinematográficos. Es autor de artículos sobre cine y de los libros *Santo el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno* (México: Conaculta, 2004) y *Crimen y suspenso en el cine mexicano, 1946-1955* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2007).

BART BEATY es profesor asociado en la Facultad de Comunicación y Cultura de la Universidad de Calgary, Canadá. Es autor de varios libros, entre los cuales se encuentran *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture* (Jackson: University Press of Mississippi, 2005); *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s (Studies in Book and Print Culture)* (Toronto: University of Toronto Press, 2007); *Canadian Television Today* (Calgary: University of Calgary Press, 2006) y *David Cronenberg's A History of Violence* (Toronto: University of Toronto Press, 2008).

BLAYNE HAGGART es maestro en Economía por la Universidad de Toronto y en Relaciones Internacionales por Carleton, Ottawa, Canadá, de donde ahora es doctorante en Ciencia Política. Su investigación examina la naturaleza de la integración política y económica norteamericana, con base en la ley de derechos de autor y *copyright* en los tres países. Ha sido periodista y ha trabajado como economista en el Parliamentary Information Research Service para diversos comités.

GRACIELA MARTÍNEZ-ZALCE es doctora en Letras Modernas, investigadora titular del CISAN, UNAM, donde actualmente coordina el Área de Estudios de la Globalidad.

Es corresponsable del proyecto PAPIIT “Fronteras de tinta. La literatura y los medios de comunicación en las Américas”. Ha sido presidenta de la Asociación Mexicana de Estudios sobre Canadá. Actualmente prepara el volumen *Instrucciones para vivir en el limbo, fronteras norteamericanas en el cine y la televisión*.

NATASHA TUSIKOV, ex directora de la Unidad Nacional de Investigación y Desarrollo de Metodología del Servicio de Inteligencia Criminal de Canadá (CISC, por sus siglas en inglés) en Ottawa. Entre sus publicaciones está “Threat and Risk Assessments: A Common Framework”, en *Strategic Thinking in Criminal Intelligence*, Jerry Ratcliffe, ed. (The Federation Press, 2009). Como analista de inteligencia estratégica para la CISC evaluó temas como la trata de personas y el contrabando, las pandillas ilegales de motociclistas, el fraude hipotecario, la falsificación de productos farmacéuticos y el lavado de dinero. Actualmente es candidata a doctora en criminología y estudios legales en la Regulatory Institutions Network de la Universidad Nacional de Australia, en Canberra.

SAYDI NÚÑEZ CETINA es historiadora por la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Maestra en Estudios de Género por El Colegio de México, y actualmente cursa el doctorado en Antropología Social en el CIESAS, sede D.F. Sus temas de interés son historia de la justicia, género, delito y representaciones culturales. Ha publicado artículos acerca de las mujeres y la delincuencia en Bogotá a mediados del siglo XX, y los discursos sobre mujeres criminales en la ciudad de México durante el Porfiriato.

SILVIA ELENA VÉLEZ QUERO es doctorante en Sociología Política por la UAM Azcapotzalco y maestra en Relaciones Internacionales por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Es investigadora del CISAN, UNAM, adscrita al Área de Estudios Estratégicos, donde desarrolla la investigación “Las políticas antinarcóticos en la región de América del Norte en los noventa: convergencias y divergencias”. Su más reciente publicación se titula “Narcotráfico regional en América del Norte”, en *Chile-Canada: Visiones complementarias* (Santiago de Chile: ACHECA, 2008).

SUSANA VARGAS CERVANTES es licenciada en Ciencia Política por la Universidad Concordia, maestra en Estudios de la Comunicación por la Universidad McGill y doctorante por esta misma. Entre 2009 y 2010 realizó una estancia de investigación en el CISAN, UNAM, con el proyecto “Emigrantes bisexuales de México a Canadá”. Su más reciente trabajo se centra en los temas de criminalidad, sexualidad, género y cultura visual. Sus publicaciones incluyen “Performing mexicanidad: criminalidad y lucha libre”, *Crime, Media and Culture* vol. 6, no. 2 (2010), y “Retablos:

emociones y cuerpos en subversión”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* no. 4, año 2 (2010). Actualmente es investigadora invitada del CISAN gracias al Michael Smith Award.

VÍCTOR MANUEL GRANADOS GARNICA es licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, y maestro y doctor en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL), UNAM. Ha impartido cursos en el CCH, la FES Acatlán, en la FFyL y en la UAM Cuajimalpa. Ha publicado artículos en la revista *Sociológica* de la UAM y en la *Revista Mexicana de Estudios Canadienses*, además de artículos en libros colectivos en México y Canadá.

WILL STRAW es director del Departamento de Historia del Arte y Estudios de la Comunicación en la Universidad McGill, Canadá. Autor de *Cyanide and Sin. Visualizing Crime in 50s America* (New York: PPP Editions, 2006), así como de más de noventa artículos sobre música, cine y cultura urbana. Actualmente dirige un proyecto de investigación sobre los medios y la vida urbana en Montreal.

Aprehendiendo al delincuente. Crimen y medios en América del Norte, de Graciela Martínez-Zalce, Will Straw y Susana Vargas Cervantes (eds.), fue coeditado por el Centro de Investigaciones sobre América del Norte de la UNAM y Media@McGill de McGill University; se terminó de imprimir en la ciudad de México el 4 de abril de 2011, en Formación Gráfica, Matamoros 112, Col. Raúl Romero, C. P. 57630, Col. Nezahualcóyotl, Edo. de México. En su composición se usaron tipos Fairfield LH Light y Formata Light y Medium de 8, 10, 12, 14 y 18 puntos. Se tiraron 500 ejemplares más sobrantes sobre papel Cultural de 90 gramos. Impreso en Offset. La formación la realizó María Elena Álvarez Sotelo. La corrección de estilo en inglés estuvo a cargo de Heather Dashner Monk y en español de Hugo A. Espinoza Rubio; el cuidado de la edición estuvo a cargo de Elsie Montiel Ziegler y Hugo A. Espinoza Rubio.