

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 mujercitos 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 trasgresora 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 Epoque*. París: Fayard.

LERNER, JESSE

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