

Estudios sobre las Culturas Contemporáneas

Universidad de Colima

pcultura@cgic.ucol.mx

ISSN (Versión impresa): 1405-2210

ISSN (Versión en línea): null

MÉXICO

2005

Álvaro Fernández Reyes
CRIMINOLOGÍA DEL CINE

Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, junio, año/vol. XI, número 021

Universidad de Colima

Colima, México

pp. 105-136

CRIMINOLOGÍA DEL CINE

Las causas del crimen en el cine mexicano de la «Época de Oro»

Álvaro Fernández Reyes

Resumen

Considerando el cine criminal como una “autoridad cultural” que otorga en su representación ideológica una explicación popular de las causas del crimen, se analiza, desde el ángulo criminológico, desde el punto de vista de los cineastas mexicanos y en una muestra representativa de los años cuarenta y cincuenta, los motivos que llevan a los personajes –de luz y sombra– a delinquir. De lo anterior resultan tres posturas teóricas que rigen las explicaciones: el mal genético, ya como “especie criminal”, carente de los preceptos del bien y del mal o por maldad de nacimiento; una explicación ambigua que versa entre el destino como condicionante criminal y el entorno que marca el rostro o la psique; y la explicación: que recae en el entorno por la emoción de delinquir, por una subcultura criminal o, por aspiración o añoranza a mejor vida.

Palabras clave: Cine, Crimen, Representación, Criminología

Abstract – Criminology of Film: The Causes of Crime in the “Golden Age” of Mexican Film

Viewing crime films like a “cultural authority” that gives in its ideological representation a popular explanation of causes of crime, the author analyzes from a criminological perspective, the motives that lead the characters of “light and shade” to become delinquents from the point of view of Mexican film makers in a representative sample of films from the forties and fifties. From the preceding results three theoretical approaches that explain crime: a genetic defect, hence like a “criminal species” lacking any sense of good and evil, or to be “born to be bad”; an ambiguous explanation that shifts between destiny as conditioning criminality and an environment that marks the face or the psyche; an explanation that refers to the environment: the emotion of delinquent activity, a criminal subculture, or hope or yearning for a better life.

Keywords: Cinema, Crime, Performance, Criminology

Álvaro Arturo Fernández Reyes. Mexicano. Maestro en Ciencias Humanas. Áreas de investigación e interés: Cinematografía y comunicación de masas. Publicación más reciente: *Santo El Enmascarado de Plata: mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, CONACULTA y COLMICH, 2004. Adscripción laboral: El Colegio de Michoacán, Centro de Estudios de las Tradiciones: Martínez de Navarrete 505, Fraccionamiento Las Fuentes, CP. 59690, Zamora, Michoacán. Telfax: (351) 51 5 57 59 y 51 5 71 00; delfosfera@hotmail.com

CRIMINOLOGÍA DEL CINE

Las causas del crimen en el cine mexicano de la «Época de Oro»

Álvaro Fernández Reyes

No hay crimen que no me sienta capaz de cometer.
Goethe

• Cuáles son las causas que motivan a los personajes de celuloide a cometer crímenes?, ¿qué explicaciones sobre la criminalidad ofrecen los directores del cine criminal mexicano de la llamada Época de Oro?; en términos generales, ¿es el cine un aparato que ayuda a definir el problema criminal? Tales cuestiones orientan este texto, donde quedan sugeridas algunas respuestas en relación a posturas teóricas y enfoques sobre la criminalidad de mediados del siglo XX, entendida ésta como el conjunto de factores estructurales y culturales que llevan a los sujetos a transgredir las normas sociales, en un momento histórico en que la producción de cine y su incidencia en la sociedad era verdaderamente significativa.

Su desarrollo tiene antecedentes en inquietudes de criminalistas como Enrico Ferri, tomando como punto de partida su conferencia sobre los delincuentes en el arte, dictada en Pisa, Italia, en 1892 (Ferri en León Pagano, 190: 38) y –con poco más de cien años de diferencia–, en otros criminólogos como Nicole Rafter, plasmadas en su estudio sobre el cine criminal estadounidense (Rafter, 2000). La perenne expectación muestra la vigencia de la discusión: si el primero aventuró su investigación por los confines de la literatura, abriendo la posibilidad a otros campos del arte, el segundo retomó un campo artístico que goza de mayor impacto, mayor expansión y amplificación en sus efectos masivos, inexistentes aún para los estudios del criminólogo italiano. Ferri resalta la importan-

cia del arte para la criminología. Para éste, el arte puede revelar puntos ciegos de la ciencia y concibe que el delito pasa integralmente “de la vida a la ciencia” en todas sus figuras, desde la más leve hasta la más atroz pero, por el contrario: “de la vida al arte” pasa sólo en sus figuras más típicas y menos frecuentes. En este sentido, Rafter ve las posibilidades ideológicas del séptimo arte a partir de tres mensajes que guían nuestras reacciones emocionales respecto a la criminalidad: el crimen es susceptible de explicación; el cine cuenta con figuras tipo que están equipadas para la causa criminal y la solución de ella; finalmente, el cine perfila una definición del problema criminal.

El cine criminal es entendido como una categoría descriptiva que delimita un grupo de cintas en las que el crimen es el componente que desencadena la acción o hacia donde la acción concluye. Aquí el crimen es el protagonista, origina la tensión central de un relato que pone en escena diversos actores sociales imaginarios: el “cinturita”, la prostituta, el gángster, las provincianas engañadas, las mujeres bondadosas, las mujeres fatales, los criminales cultos, los de “cuello blanco”, la policía, los delincuentes y asesinos; todos, personajes que tejen historias de vida nutridas de la novela policiaca, de la crónica periodística, de una realidad cotidiana principalmente urbana y, tanto de los temores como de los deseos que la moral y la justicia imponen.

Con tal acotación y mediante el auxilio de los postulados de estos autores, parto del supuesto de que el cine criminal es una *autoridad cultural* que otorga, en su representación ideológica, una explicación de las causas del crimen. Visualizo esta travesía desde el ángulo criminológico y a partir de la mirada de los cineastas –principalmente del sujeto social o autoridad moral llamada director–, de las ideas que dibujan el pensamiento social producido en narraciones y en imágenes que representan y significan al espectador de mediados del siglo XX. Crimen y cultura, arte y vida, cine y sociedad, forman el entramado.

Para conocer el por qué del mal criminal, o bien, del crimen en el cine mexicano, es necesario apelar a la criminología en su sentido amplio, al estudio de la criminalidad, de las personas que la ejercen y de la reacción social que suscita. Tomando como orientación el concepto operativo de criminología de Alfonso Reyes E., donde se

comprende tanto a la delincuencia legalmente tipificada (delitos y contravenciones) como la que, sin estarlo, se aparta de las normas sociales establecidas y genera rechazo colectivo o institucional; es lo que hoy suele denominarse *desviación* (1987: 26).

Dice este autor que el estudio del delito o crimen debe efectuarse mediante la investigación de los fenómenos que lo expliquen, cualquiera que sea su naturaleza y el papel que jueguen en su producción y desarrollo (*Ibid*). Es claro, como aseguran criminólogos, que el crimen suscita una reacción social manifestada en la respuesta que las personas o las instituciones dan al fenómeno, sea en su vertiente represiva, por prevención o por penalización o incluso, creo, en su manifestación lúdica y recreativa.

Por tanto, es de suponer que a la sociedad moderna no le es posible comprender el crimen en su mayor dimensión sin atender a la recreación que provocan los medios masivos de comunicación. El cine criminal, en tanto forma de entretenimiento, es un importante medio constructor del pensamiento social que define el problema criminal.

En la exploración, retomo posturas teóricas de la criminología implícitas en un conjunto de filmes que determinan las causas del crimen. Sería ocioso hacer un listado exhaustivo de todas las películas que las explican de una u otra manera. Por ello, la referencia empírica se construye sobre una muestra representativa que extrae las explicaciones criminológicas de grupos más o menos homogéneos.

Debo advertir –sin olvidar el robo, el tráfico, el chantaje o la violación, más presentes en la explicación subcultural y del destino– que la muerte tiene mayor atención para el análisis, pues dentro de todo el abanico de crímenes, el asesinato es el corazón del cine criminal; en este sentido, coincido con José Valles Calatrava, ya que se convierte en:

caso límite de violación del orden que eleva al máximo el interés de la obra y tiene valor ejemplificador con respecto a las faltas de menor rango. Los motivos básicos de su comisión son de índole psíquica, económica o pasional (1971: 76).

Para el criterio de selección, tomo como base las películas que indagan explícitamente en los motivos criminales, sea por reflexión de los propios personajes o por explicaciones implícitas dignas de interpretación. Realizo el análisis a partir de la puesta en escena y de la narrativa, pero parto de los diálogos y de la imagen como principales instrumentos citacionales y en función de la apariencia, del perfil psicosocial de los personajes, de sus valores, así como de los actos criminales que desencadenan.

El corpus cinematográfico se enmarca dentro de la llamada “Época de Oro”, un periodo de auge filmico que resulta, entre otros factores, del crecimiento económico y de la presencia, cada vez mayor, de la clase media y del cosmopolitismo, del despunte de la industria cinematográfica favorecida, en buena medida, por la Segunda Guerra Mundial, pues, debido a que Estados Unidos se centra en el conflicto bélico, México

queda al frente como principal industria del mercado hispanoamericano (García Riera, 1985). Si bien la precisión de esta época no está claramente definida –García Riera la ubica entre 1941 y 1955 y Carlos Bonfil (1996) entre 1935 y 1955– y, convencionalmente, se sitúa entre 1941 y 1955, lo cierto es que su declive comienza algunos años atrás, al finalizar la guerra; con relevo de la presencia extranjera y de la competencia de la televisión. Con todo, para no cerrarnos en un hermetismo temporal, ya se inmiscuye algún filme mudo significativo, ya algún otro que escape al segundo lustro de los años cincuenta.

Es sintomático que, a partir de la segunda mitad de los años cuarenta, algunos directores mexicanos, como Roberto Gavaldón, Fernando Méndez o Bustillo Oro, se ven influenciados por el Cine Negro estadounidense¹ y ensayan en algunas películas –además de modelos de producción y de la imperial tradición del estilo de Hollywood²– ciertas propuestas temáticas y estéticas de este cine. No obstante, en nuestro país no fue posible la adaptación de películas que profundicen con un tono sórdido en la psicología del criminal, siempre desencantado del contexto social y del *American way of life*. Principalmente se debe a aspectos socioculturales, pero también a una estética y a una narrativa poco aceptada por el público nacional y por la industria que censura ciertos temas. Además, por el tratamiento del realismo melodramático, el estilo menos transgresor del cine clásico mexicano, la narrativa lineal –lo que cambia en los años setenta– y el tratamiento extremadamente marcado del bien y del mal. Por otra parte, si en el cine negro estadounidense los estados emocionales de los personajes son tratados a través del psicoanálisis, en México se dan a través de la moralidad: el tiempo no evoca la nostalgia del pasado y el futuro es prometedor, la conciencia individual se ajusta a la colectiva y el sistema social marca un buen porvenir (Ortega y Faz, 1992).

Las explicaciones básicas

en la cinematografía

Existe una variedad de explicaciones no siempre bien delimitadas sobre la criminalidad en las películas, pero las posturas teóricas que las rigen parten de tres enfoques básicos: a) el *mal genético*, ya sea una especie criminal carente de los preceptos del bien y del mal, ya sea la maldad por nacimiento de un sujeto consciente de tales preceptos; b) una explicación ambigua que versa entre el *destino* como condicionante criminal y el *medio social* que marcan el rostro o la psique; y c) la explicación que recae plenamente en el *entorno*, constantemente en combinación con la emoción de delinquir, la aspiración o la añoranza a conseguir una mejor vida.

Cuadro I
Posturas teóricas de la criminología en el cine

Teoría	Criminal susceptible de clasificación	Libre albedrío	Factores	Explicación	Género
Tradicional	Sí	No	Internos (físicos/ síquicos)	Genética (anomalía)	<i>Species generis humani</i>
Tradición alternativa	Sí	No	Internos (psíquicos)	Genética (depredador)	<i>Species generis humani</i>
Destino/entorno	Sí	No	Externos/internos (físicos/psíquicos)	Divina/cultural (Misión)	<i>Homo sapiens</i>
Crítica	No	Sí	Externos (Subcultural: emoción, aspiración y añoranza)	Empírica/cultural (Desviación)	<i>Homo sapiens</i>

Ficha técnica de los filmes mencionados I

<p>Apasionada (1952) Dirección: Alfredo B. Crevena Intérpretes: Jorge Mistral, Leticia Palma, Miguel Torruco, Eida Peralta, Carlos Múzquiz</p>	<p>Distinto amanecer (1942) Dirección: Julio Bracho Intérpretes: Andrea Palma, Pedro Armendáriz, Alberto Galán, Narciso Busquets, Beatriz Ramos</p>
<p>Asesinos en la noche (1956) Dirección: Miguel M. Delgado Intérpretes: Amando Silvestre, Yolanda Varela, Miguel Torruco, Manuel Arvide, José Chávez</p>	<p>Gángsters contra charros (1947) Dirección: Juan Orol Intérpretes: Rosa Carmina, Juan Orol, José Pulido, Roberto Cañedo, Raúl Guerrero</p>
<p>Aventurera (1949) Dirección: Alberto Gout Intérpretes: Ninón Sevilla, Tito Junco, Andrea Palma, Rubén Rojo, Miguel Inclán</p>	<p>Él (1952) Dirección: Luis Buñuel Intérpretes: Arturo de Córdova, Delia Garcés, Luis Beristáin, Aurora Walter, Carlos Martínez B.</p>
<p>Cabaret Shangai (1949) Dirección: Juan Orol Intérpretes: Rosa Carmina, Juan Orol, Roberto Romana, Manuel Arvide, A. Arozamena</p>	<p>El automóvil gris (1919) Dirección: Enrique Rosas Intérpretes: Juan Canals de Homs, Joaquín Coss, J. Manuel Cabrera, Ángel Esquivel, M. de los Ríos</p>
<p>Corazón de fiera (1950) Dirección: Ernesto Cortázar Intérpretes: Antonio Badú, Rita Macedo, Lilia Prado, Arturo Martínez, Ramón Gay</p>	<p>El bruto (sic, 1952) Dirección: Luis Buñuel Intérpretes: Pedro Armendáriz, Katy Jurado, Rosita Arenas, Andrés Soler, Beatriz Ramos</p>
<p>Crimen en la alcoba (1946) Dirección: Emilio Gómez Muriel Intérpretes: Rafael Baledón, Carmen Montejo, Ernesto Alonso, Andrés Soler, Carlos Orellana</p>	<p>El Desalmado (1950) Dirección: Chano Urueta Intérpretes: David Silva, Lilia Prado, Crox Alvarado, Dalia Iñiguez, Nicolás Rodríguez</p>
<p>Dancing (1951) Dirección: Miguel Morayta Intérpretes: Fernando Fernández, Mercedes Barba, Bárbara Gil, Manolo Fábregas, Roberto Cobo</p>	<p>El esqueleto de la señora Morales (1959) Dirección: Rogelio A. González Intérpretes: Arturo de Córdova, Amparo Ribelles, Eida Peralta, Guillermo Orea, Rosenda Monteros</p>
<p>Diablillos de arrabal (1938) Dirección: Adela Sequeyro Intérpretes: José Emilio Pineda, Enrique Olivar, Alberto Islas, Antonio Mendoza Botello</p>	<p>El hombre sin rostro (1950) Dirección: Juan Bustillo Oro Intérpretes: Arturo de Córdova, Carmen Molina, Miguel Ángel Ferriz, Matilde Palou, Queta Lauff</p>

Pese a que algunos directores fijan a sus protagonistas en explicaciones concretas, la curiosa mirada de estas autoridades morales, artísticas e intelectuales se desplaza constantemente más allá de un solo enfoque. Dentro del primero: el mal genético y, concretamente, en relación al mal por naturaleza (o bien el criminal nato), encontramos la mirada de Ernesto Cortázar y, en menor medida, la de Julio Bracho quien, aunque partidario de otro tipo de explicación, indaga explícitamente en las posturas lombrosianas a través del protagonista de *Paraíso robado* (1951).³ Por su parte, Carlos Véjar y Chano Urueta colocan claramente a sus personajes en la sugerente explicación que atañe a la especie criminal (*species generis humani*).

Dentro del segundo enfoque: destino y entorno como condicionante criminal, Bustillo Oro, Luis Buñuel, Julio Bracho, Julián Soler, Alfredo B. Crevena y Alfonso Corona Blake, recargan su explicación en condi-

ciones externas que llevan al “mal interno”, como la anormalidad psíquica o maldad del alma. Asimismo, Fernando Méndez, Miguel Morayta, Juan J. Ortega y José Díaz Morales, optarán por la marca del destino en la apariencia del criminal, de la que simplemente como aditamento, harán alusión Juan Orol en *Gángsters contra charros* (1947) y Chano Urueta en *El desalmado* (1950), entre otros.

En el enfoque relacionado con el entorno, concretamente motivado por la aspiración a una mejor vida y muchas veces acompañada por la emoción de delinquir, encontramos ideas de directores como Fernando Méndez, Juan Orol, Emilio Gómez Muriel, Roberto Gavaldón, Chano Urueta, Tito Davison y Adolfo Fernández Bustamante. Un considerable número de producciones se inscribirá en la *subcultura criminal*, esto es, un campo de significados considerado de estatus inferior a la cultura dominante, tejido por criminales con su propia escala de valores, nor-

Ficha técnica de los filmes mencionados II	
<p>El puño de hierro (1927) Dirección: Gabriel García Moreno Intérpretes: Carlos Villatoro, Lupe Bonilla, Manuel de los Ríos, Octavio Valencia Jr., R. Ojeda</p>	<p>La sombra del caudillo (1960) Dirección: Julio Bracho Intérpretes: Tito Junco, Tomás Perrín, Carlos López Moctezuma, Miguel Ángel Ferriz, I. López Tarso</p>
<p>El suavecito (sic, 1950) Dirección: Fernando Méndez Intérpretes: Víctor Parra, Aurora Segura, Dagoberto Rodríguez, Jacqueline Evans, Enrique del Castillo</p>	<p>Ley fuga (1952) Dirección: Emilio Gómez Muriel Intérpretes: Gloria Marín, Carlos López Moctezuma, Ramón Gay, Renée Dumas, José María Linares</p>
<p>En la palma de tu mano (1950) Dirección: Roberto Gavaldón Intérpretes: Arturo de Córdova, Leticia Palma, Carmen Montejo, Ramón Gay, C. Guerrero de Luna</p>	<p>Los misterios del hampa (1946) Dirección: Juan Orol Intérpretes: María Antonieta Ponce, Juan Orol, Francisco Jambrina, José Eduardo Pérez, R. Pérez</p>
<p>Ensayo de un crimen (1955) Dirección: Luis Buñuel Intérpretes: Ernesto Alonso, Miroslava, Rita Macedo, Ariadne Welter, Rodolfo Landa</p>	<p>Los olvidados (1950) Dirección: Luis Buñuel Intérpretes: Stella Inda, Miguel Inclán, Alfonso Mejía, Roberto Cobo, Alma Delia Fuentes</p>
<p>Hipócrita (1949) Dirección: Miguel Morayta Intérpretes: Antonio Badú, Leticia Palma, Carmen Molina, Luis Beristáin, P. García Peña</p>	<p>Luponini (sic, 1935) Dirección: José Bohr Intérpretes: José Bohr, Anita Blanch, Carlos Villatoro, Isabelita Blanch, Maruja Gómez</p>
<p>Ladrón de cadáveres (1956) Dirección: Fernando Méndez Intérpretes: Columba Domínguez, Crox Alvarado, Wolf Ruvinski, Carlos Riquelme, Arturo Martínez</p>	<p>Media noche (1948) Dirección: Tito Davison Intérpretes: Arturo de Córdova, Elsa Aguirre, Marga López, Carlos López Moctezuma</p>
<p>La mujer y la bestia (1958) Dirección: Alfonso Corona Blake Intérpretes: Ana Luisa Peluffo, Carlos Cores, Rubén Rojo, Fanny Schiller, Francisco Jambrina</p>	<p>México nunca duerme (1956) Dirección: Alejandro Galindo Intérpretes: Prudencia Grifell, Antonio Badú, Antonio Alvarado, Silvia Suárez, Lincoln Salazar</p>
<p>La noche avanza (1951) Dirección: Roberto Gavaldón Intérpretes: Pedro Armendáriz, Anita Blanch, Rebeca Iturbide, Eva Martino, J.M. Linares Rivas</p>	<p>Monte de piedad (1950) Dirección: Carlos Véjar Intérpretes: Jorge Mistral, Emilia Guiú, Armando Calvo, Tito Junco, Miroslava</p>

Ficha técnica de los filmes mencionados III

<p>Mujer marcada (1957) Dirección: Miguel Morayta Intérpretes: Ana Luisa Peluffo, Joaquín Cordero, Alberto Mendoza, Erna Martha Bauman</p>	<p>Sensualidad (1949) Dirección: Alberto Gout Intérpretes: Fernando Soler, Ninón Sevilla, Domingo Soler, Rodolfo Acosta, Andrea Palma</p>
<p>Noche de perdición (1951) Dirección: José Díaz Morales Intérpretes: Rosa Carmina, Carlos Navarro, L. Durán, Dagoberto Rodríguez, José María Linares</p>	<p>Tristana (España, Francia, Italia, 1970)* Dirección: Luis Buñuel Intérpretes: Caterin Deneuve, Fernando Rey, Franco Nero, Lola Gaos, Antonio Casas</p>
<p>Paco el elegante (1950) Dirección: Adolfo Fernández Bustamante Intérpretes: Antonio Badú, Emilia Guiú, Carlos Cores, Ramón Gay, José G. Cruz</p>	<p>Romance de fieras (1954) Dirección: Ismael Rodríguez Intérpretes: Martha Roth, Joaquín Cordero, Armando Calvo, Verónica Loyo, Carlos Orellana</p>
<p>Paraíso robado (1951) Dirección: Julio Bracho Intérpretes: Arturo de Córdova, Irasema Dilián, María Douglas, Charles Rooner, Ramón Gay</p>	<p>Ventarrón (1948) Dirección: Chano Urueta Intérpretes: David Silva, Martha Roth, Adalberto Ramírez, Isabel del Puerto, J. Luis Rojas</p>
<p>Piel canela (1953) Intérpretes: Sarita Montiel, Manolo Fábregas, Ramón Gay, Felipe de Alba, Fernando Casanova</p>	<p>Víctimas del pecado (1950) Dirección: Emilio Fernández Intérpretes: Ninón Sevilla, Tito Junco, Rodolfo Acosta, Ismael Pérez "Poncianito", Rita Montaner</p>
<p>Playa prohibida (1955) Dirección: Julián Soler Intérpretes: Rossana Podestá, C. L. Moctezuma, Marco Vicario, Fernando Rey, Alfredo Mayo</p>	<p>¡Yo sabía demasiado! (1959) Dirección: Julio Bracho Intérpretes: Ana Luisa Peluffo, Carlos Rivas, Miguel Ángel Ferriz, Lorena Velásquez, C. Brook</p>
<p>Salón México (1948) Dirección: Emilio Fernández Intérpretes: Marga López, Miguel Inclán, Rodolfo Acosta, Roberto Cañedo, Mimi Derba</p>	<p>* A excepción de este filme y de Playa prohibida que es coproducción con España, todos los demás son de producción mexicana</p>

mas, costumbres y prácticas, códigos y tradiciones. Directores como Roberto Gavaldón –aunque también apunta su explicación en el destino–, Miguel Morayta, Chano Urueta, Juan Orol, René Cardona, Alejandro Galindo, Miguel M. Delgado, Emilio Gómez Muriel, Alberto Gout, Emilio “Indio” Fernández, Tito Davison y el mencionado Luis Buñuel, darán cuenta de una explicación que goza de mayor popularidad, reconstruyendo códigos y valores del mundo delincriminal.

A su vez, estos enfoques, a excepción de la explicación del destino, se enmarcan en dos grandes posturas teóricas de la criminología: por una parte, la tradicional, que sostiene que el crimen o delito se lleva en el contenido genético; por otra, la crítica que parte de la orientación que se ha dado en llamar *empírico-cultural* (Pacora, 1963). La teoría tradicional criminológica asienta su origen en los fenómenos de anomalía y percibe al criminal como un fenómeno susceptible de clasificación; la teoría crítica considera impertinente la clasificación del criminal como espécimen y se inclina por la llamada desviación; finalmente, la teoría que llamamos de la *especie*, sustentada por el enfoque del criminal nato –lo

que para Rafter se agruparía en la explicación cinematográfica de la *tradición alternativa*— fuera de explicaciones de corte sociocultural.

El criminal nato, postura defendida por su pionero, Lombroso, explica el crimen desde un punto de vista antropomórfico, a partir de factores internos. El criminal lleva el mal en los genes, sufre de anormalidad psíquica o malformación biológica. De este enfoque se desprende la clasificación positivista lombrosiana constituida por el criminal *loco*: anomalía mental o atrofia moral; los *natos*: alteraciones biopsíquicas; los *habituales*: adquieren una “relajación moral”, un hábito crónico y luego, una profesión; los *pasionales*: se desencadena una carga emocional de cólera, de amor contrariado u honor ofendido; y los *ocasionales* que, más allá de una delimitación cerrada, se acercan a la teoría crítica donde se complementan factores externos e internos: no adquieren por naturaleza una inclinación activa del crimen, por el contrario, la tentación surge por el estado personal y por el medio físico y social (Reyes E., 1987).

Por su parte, la teoría de la especie criminal conviene que el criminal no es producto del medio social y, más que un ser forjado por malformaciones biológicas, será por desplantes psíquicos que lo llevan a actuar de manera consciente. Emparentado sin lugar a dudas al criminal nato de Lombroso, el delincuente es un depredador, una “especie” enlazada al *homo sapiens*. Tal postura no goza de mucha popularidad entre criminólogos; Froilán Manrique Pacora (1963), asegura que Scheler precipitó la teoría al tratarlo como una *species generis humani*, cuya acción se rige por una necesidad que podríamos llamar “extrahumana”. Es un punto de vista oscuro de su naturaleza fuera de los alcances de la Justicia y de los valores compartidos socialmente.

La teoría crítica refuta lo anterior pues no se perfila en un hombre determinado. La explicación que parte de factores externos es defendida por algunos criminólogos como Denis Chapman; por una parte, el delito es un componente social donde importan las relaciones de producción más que las alteraciones biosicológicas. En esta misma vertiente, el movimiento antisiquiátrico, abanderado por Thomas Szasz y David Cooper, rechaza la enfermedad mental como anormalidad biosíquica para ubicarla en un contexto social histórico y económico (Reyes E., 1987). Nicole Rafter (2000) complementa el enfoque con la explicación enraizada en la aspiración y la añoranza, cuya explicación racional entiende a los criminales desde el libre albedrío. Este último también pone énfasis en la teoría subcultural dividiéndola en la explicación criminológica por causas del entorno social y por el aprendizaje.

El mal viene de adentro

Malo por naturaleza

Hemos dicho que el cine mexicano cuenta con filmes que sostienen la tesis de la teoría tradicional: el mal viene de adentro. Si la maldad es por naturaleza, según la explicación tradicional, el sujeto criminal es un ser anormal cuya maldad porta en la información genética, sea su anormalidad psíquica o biológica.

Según la postura de algunos cineastas y criminólogos de presupuestos lombrosianos, el criminal nato de celuloide niega la libertad del hombre. El libre albedrío es un derecho ajeno a su condición. Cabe mencionar que, por el contrario, algunos criminólogos afirman que Lombroso nunca sostuvo el fatalismo del delincuente nato, dejando abiertas las predisposiciones criminales del sujeto en conjunción con otros factores reactivos del entorno (Pacora, 1963).

Si bien en la criminología contemporánea la persistencia del criminal nato no es predominante en la pantalla mexicana, el mal biológico es una realidad cinematográfica que lleva, como sello distintivo, célebres personajes. Ciertamente, no es que la explicación material e intelectual goce de mayor popularidad, pero su validez la expone “El Chato” René, antihéroe de *Corazón de fiera* (1950), quien transforma, gracias a un cirujano plástico, su feo rostro en un tipo guapo representado por Antonio Badú (nótese el prototipo de belleza masculina en la época). A partir de entonces, Leda (Rita Macedo) la mujer del Chato, ahora que se ha fugado de la cárcel le incita a dejar el crimen y la ciudad de México para ganarse la vida honradamente en el “cabaré” instalado en Ciudad Juárez. Él contesta tras una carcajada:

CHATO RENÉ: ... ¿Honradamente? ¡Qué poco me conoces, Leda!, yo puedo cambiar la cara pero nunca de modo de pensar. La justicia tiene una deuda conmigo y me tengo que vengar.

Aunque le persigue una supuesta sed de venganza por el asesinato de su hermano, lanzar un alarido contra la justicia parece más inercia de expresiones ideológicas de cajón que un nudo argumental efectivo para desarrollar la historia. La presencia de su hermano nunca vuelve a figurar en la trama. De cualquier manera, el hecho de delinquir se convierte en el móvil de su existencia, lo que lo lleva a actuar y a ser.

Hábil, emprendedor, valiente, macho y muy malo, este personaje tipo, cambia la forma pero no el modo: “Yo soy mi suerte y no fallo nunca”, dice el Chato René. Será claro a lo largo del relato que en su “esencia criminal”, mejor dicho, en su constitución biológica, diseña el modo de

pensar, de actuar y de relacionarse con los demás personajes y, por supuesto –como en casi todo cine mexicano de la época–, simbolizará la semilla sembrada en el camino para cosechar un final fatal.

El nacido malo es un líder nato y un hombre sagaz, según el postulado teórico, diestro en muchos ámbitos y fiel a sus ideales y a sus valores. Una descripción –que bien podría ser la del Chato René– la expone claramente el Dr. Carlos de la Vega (Arturo de Córdova), protagonista de *Paraíso robado*, al hablar del criminal nato durante su cátedra de criminología en la Facultad de Medicina:

DOCTOR CARLOS DE LA VEGA: El criminal nato, de acuerdo con las teorías de Lombroso, no sólo está dotado de una inteligencia superior, sino que sus mismos sentimientos, el amor, los afectos familiares, sus ideas de la lealtad y de la justicia, pueden ser casi normales.

Dante decía con razón: cuando la fuerza del razonamiento se agrega a la perversidad y al poder, es imposible resistirla.

Por otra parte, es muy difícil percibir los rasgos que caracterizan al criminal nato; a menos que se hayan aplicado durante mucho tiempo los datos de la antropología fisonómica en la vida usual, entre las huestes de las celdas y de las crujías.

Según eso, nadie podría aventurarse a asegurar que en este momento no se encuentra oculto entre nosotros un criminal en potencia, un verdadero criminal nato, y no sabíamos decir... si es usted... usted... usted... o tal vez yo mismo.

Cualquiera puede llevar en la sangre la necesidad transgresora. Todo hombre puede ser un peligroso criminal, tocado o no, por las condiciones del entorno. Pero, en ocasiones, cual virulento agente interno, el criminal que se lleva dentro permanecerá dormido hasta que un espacio y un momento propicio desate su naturaleza perversa, la necesidad de cometer un crimen. Los genes son la madriguera que incuba al criminal nato.

La especie criminal

Species generis humani. Emparentado, decíamos, a la doctrina del delincuente nato de Lombroso, la disquisición de la “especie” es una fascinante contravención a los paradigmas de los enfoques sociales. La distinción entre el criminal nato de Lombroso, ya loco, pasional, habitual u ocasional, radica en que –así ejerza, por otros actos delictivos, como el robo o la extorsión– es exclusivamente un asesino con nulidad ética, un depredador de la especie humana.

La postura deja sugerida la inexistencia del mal. La explicación, según estos preceptos, es relativamente desinteresada en las causas del crimen y toma –como menciono– un punto de vista oscuro de la naturaleza humana. Dice Rafter que el crimen no es la excepción sino la regla (Rafter, 2000). En dado caso, sufrirá lo que se ha dado en llamar, quizás erróneamente, locura moral, caracterizada por la alteración del sentido ético, sin perturbación de la inteligencia (Garrido, 1957).

Pero recordemos que esta apuesta no se desarrolla en el contexto moderno. Haciendo a un lado la postura teológica encallada en el medioevo, que ve en el criminal una perversión incitada por el demonio; las dos grandes posturas criminológicas sientan sus bases en los preceptos platónicos y aristotélicos. Mientras el primero –indica Mariano Ruiz Funes– encuentra la maldad en la disposición y el ambiente, el segundo contrasta al distinguir

la Historia del Alma, como una parte de la Historia Natural, apareciendo esta interpretación como el primer y más lejano intento de explicar el delito con criterio naturalístico (Pacora, 1963).

Según esto, la pugna conceptual ha sido superada aparentemente por las autoridades en criminología. Desde el inicio del siglo XX, Charles Goring inclina la balanza a los presupuestos platónicos y, con el argumento de que no existen “tipos criminales” de nacimiento, refuta la teoría de Cesare Lombroso (1972). En la actualidad, la teoría del delincuente nato y de la especie criminal se antoja obsoleta pero no carente de interés. Ya la mentalidad de algunos cineastas, seducida por la *species generis humani*, se muestra en algunas narraciones de la época: incluso existe mayor interés en el cine contemporáneo mundial. De cualquier manera, esta discusión cobra vida en *Monte de piedad* (1950); la precisión de un diálogo elucida de la divergencia su vigencia, y se inmiscuye, no obstante, en los preceptos básicos de la disciplina criminológica.

Monte de piedad se convierte en el marco de ocho dramas, mejor dicho, a excepción de dos, todos melodramas de la “vida real”. Bien lo indica el narrador omnipresente tras informarnos que esta institución ha sido “fundada en el año de 1775 por el insigne benefactor Don Pedro Romero de Terrero...” que “cada vida representa una tragedia, un drama, quizás una comedia...”, indicando, de paso, los géneros cinematográficos que prevalecen en el momento. De cualquier manera, muestra algunas razones por las que sujetos de luz y sombra, como el sujeto social de carne y hueso, llegan a la casa de empeño para comprometer sus objetos más preciados, aunque reciban, como préstamo, una cantidad inferior al valor económico y simbólico del objeto. La carencia de dinero es el eje

central que rige o detona las acciones y la relación entre personajes. Las variables explicativas en cuatro de las ocho narraciones –en el resto no figura el crimen– oscilan entre la óptica de la teoría tradicional y la crítica.

Del filme nos interesa abordar el tercer relato, la historia de Rodrigo del Paso (Tito Junco), “asesino, chantajista y fraudulento”, según deja escrito en una carta de suicida al Jefe de policía. Amén de la relación obsesiva entre policía-criminal, en este caso se trata de una extrema admiración del segundo para el primero, existe una relación intelectual que asecha capciosamente los cuestionamientos y las posturas de ambas partes sobre el crimen y la justicia, sobre el quehacer criminal y el quehacer policial, más aún, sobre valores básicos para el ser humano, como la libertad.

Decíamos que el Jefe de policía lee una carta en la que Rodrigo del Paso recapitula su vida criminal y justifica su conducta. El criminal previamente ha empeñado un reloj por quinientos pesos, para comprar una pistola que lo llevará a la muerte antes que a la aprehensión policiaca. Al explicar –y evidenciar, de paso, la ineficacia policiaca ante un criminal inteligente– por puño y letra de Rodrigo, que ha vivido del chantaje y del fraude, confiesa sus verdaderos crímenes: los asesinatos de su novia, del velador del banco y, el más reciente, el de su mejor amigo, Alberto Escamilla. La tesis escrita por el criminal al Jefe de policía, dicta que puede existir una necesidad extrahumana para el criminal que, aún consciente de los valores básicos de la humanidad, mata sólo para “satisfacer –como dice– un impulso de su personalidad”.

Mientras aclara la estrecha relación policía-criminal con los últimos pensamientos de Rodrigo en el umbral de la muerte, escribe: “pero lo que usted ignora es que...”. El espectador es guiado por un *flash back* a una discusión entre cuatro sujetos cultos: Rodrigo, su amigo Alberto Escamilla, la prometida de éste y el padre de la mujer.

PADRE: Yo no creo, como lo cree Rodrigo, en la existencia del “criminal nato”. Del que nace con el instinto de matar nada más por matar. Todo criminal comete un delito impulsado por una causa, por algún móvil determinado, ya sea la venganza, el robo, el odio o los celos y aún hay quienes matan por amor.

ALBERTO ESCAMILLA: Así lo creo yo también. El criminal ¡no nace, se hace! Es un producto del medio social.

RODRIGO DEL PASO: Desde luego, y en general, es así. Pero hay personas aparentemente normales en todos sus actos, con perturbaciones psíquicas de origen congénito, las cuales sufren algo así como un desdobra-

miento de su personalidad que les impulsa a cometer un delito en un momento determinado, sin causa alguna... Sólo para satisfacer un impulso de su personalidad alterada pero consciente.

PADRE: Bueno, pero usted se refiere a los locos, a los enajenados mentales y esos no son responsables, puesto que los actos que cometen no los hacen con el ánimo consciente de delinquir.

RODRIGO DEL PASO: No, no me refiero a los enajenados mentales. Se trata de personas que conscientemente matan con todo el ánimo y voluntad de matar.

Pero no lo hacen impulsados por ningún motivo, al contrario, se dan cuenta de que el acto que van a cometer es reprobable. Sin embargo, lo llevan a cabo...

Beatriz intenta persuadir un cambio en la discusión apoyada por Alberto, pues consideran desagradable y pertinente no hablar de ello. Rodrigo responde:

RODRIGO DEL PASO: ¿Por qué no?, es como si habláramos de nosotros mismos: todos tenemos algo de locos, y también de criminales. ¡¿Quién no ha forjado en su mente, alguna vez, la idea de matar a alguien...?!

Rodrigo del Paso es un ser de *Species generis humani*. Con la profundidad de un pensador, indaga con sus argumentos para desvanecer y redefinir las líneas que fijan las cuestiones morales, la balanza del bien y del mal. Sin soportar una fealdad extrema, es inteligente, culto y como aforismo de sí mismo ante la realidad que le circunda –según comenta con pleno éxtasis antes de dar muerte a Alberto Escamilla–, gusta del surrealismo pictórico, porque le significa, porque define al personaje.

Con ideas estéticas o no, el surrealismo entrará en juego en la explicación psíquica de éste y de otros personajes. Simplemente recordemos el deleite de transgresión profesado por los surrealistas ante la representación del crimen, o bien, ante la puesta en duda de uno de los principales estatutos burgueses: el trabajo;⁴ tampoco olvidemos la predilección por el insulto infundado y espontáneo, la risa descarada como la que nace de Rodrigo del Paso al descargar embriagado de goce varios impactos en su amigo íntimo.

Pronto, y más acorde a la rigidez conservadora de una tradición cinematográfica en su mejor lección moral, un *flash forward* nos llevará a saber que el criminal Rodrigo se hace justicia a sí mismo, pues, como dice la “Jarocho” (Lilia Prado) en *El desalmado*: “la justicia no perdona”. Si en esta postura explicativa el crimen no es la excepción sino la regla, la tesis fundada por reglas externas de organismos censores sentenciará que –al menos al interior de la pantalla– el crimen no paga,

nunca paga en el cine mexicano: “Cora... debes alejarte de ese hombre, lleva un camino que tarde o temprano lo llevará a prisión o a la muerte...”, sentencia el policía Daniel Benítez (José Elías Moreno), refiriéndose al protagonista criminal de *Media noche* (1948). Volviendo al criminal afecto al surrealismo, el remordimiento de Rodrigo del Paso reclama la muerte como “el único recurso y la verdadera liberación”, no sin antes pedir el indulto para el inocente que purga la pena que a él le corresponde.

La explicación en disyuntiva:

el mal destinado o la fuerza del entorno

La anormalidad psíquica o la maldad del alma

A pesar de la vuelta de tuerca que dio Charles Goring a la discusión, las anormalidades ajenas al entorno y a la cultura no son un caso cerrado. Dictados contemporáneos de la teoría tradicional han encontrado que pueden existir anormalidades del cerebro y del sistema endocrino (glándulas de secreción interna): algunos hombres poseen una malformación cerebral que culmina en ansias inmensas de matar. Otras explicaciones surgen de lo que se ha dado en llamar las teorías de los “hoyos negros en el cerebro”: grandes zonas de vacío en la masa encefálica detectada regularmente en gente violenta. También se argumenta que la falta de óxido nítrico en el cerebro causa comportamiento agresivo, convirtiendo a un hombre normal en un asesino, principalmente en serie. Por otra parte, se ha encontrado que casi todos los asesinos múltiples han sufrido agresiones constantes durante la infancia (Marín, 2003; Aviña, 1998). La discusión culmina nuevamente en los dos argumentos que rigen este apartado: el criminal nace, pero también se hace.

Ya el cine referido hizo su debida contribución a la discusión criminológica. Si lo escrito anteriormente distingue al criminal a partir de factores genéticos y de perturbaciones psíquicas de origen congénito, ahora en otro grupo de cintas, la anormalidad psíquica engendrada por un acontecimiento traumático destinado en el pasado del criminal, soportará una maldad del alma liberada por la mente.

Cuando el criminólogo Eugenio Britel (Miguel Ángel Ferriz) en *El hombre sin rostro* (1950) sentencia: “Tenemos que sondear tu alma Juan, hasta lo más profundo”, se monta un intenso psicoanálisis que escarba en la doble personalidad de Juan Carlos Lozano (Arturo de Córdova), policía en el consciente y mutilador en el inconsciente. Fuera del hecho filmico, este entramado verbal de pretensión psicoanalítica inaugurado por esta

frase, es una paráfrasis, o mejor dicho, la médula espinal de la explicación criminológica sobre la anormalidad psíquica.

Ya con su sentido etimológico, la *psique* definida como lo relativo al alma, esta anormalidad penetra las estructuras mentales por encima de cualquier necesidad o lineamiento moral, cualquier anormalidad física o subcultura criminal. Cabalgar, entonces, en los terrenos mentales de los personajes, es explorar un material efímero desvanecido en cada momento del acto criminal. No obstante, de la misma manera que el crimen derivado de la psique es clasificable para los inexorables dominios positivistas dentro de los desbordados límites de la razón y su reverso, ya *locos ya pasionales*; el cine muestra el trasfondo criminal simplificando las complejas periferias mentales más allá de los lineamientos lombrosianos.

La anormalidad y perturbación del sujeto filmico que emerge principalmente en la infancia, le obliga cometer los crímenes más atroces. Póngase como ejemplo a Ricardo Narváez (Armando Calvo) de *Romance de fieras* (1954), a quien un golpe en la cabeza le desencadena –dicta el psiquiatra– una neurosis traumática y, en consecuencia, dolores, depresión angustiosa y un odio irrefrenable hacia las personas; odio que lo llevará a chantajear y a matar con frialdad extrema. La anormalidad psíquica –no tanto de nacimiento, como adquirida– gracias al destino o al entorno, forma una de las explicaciones favoritas de la industria cinematográfica del crimen, y una de las fuentes de inspiración para las obras más exquisitas.

El célebre Luis Buñuel dota a la cinematografía criminal de laberínticos dramas neuronales: *Él* (1952) y *Ensayo de un crimen* (1955) son verdaderas trampas de la psique. Encaminan al espectador a los juegos maquiñales de la mente criminal. ¿Qué mente apegada a la norma llega a los intentos de asesinatos y atentados contra la libertad a causa de celos y paranoia como Francisco (Arturo de Córdova) protagonista en la primera cinta; o en la segunda, Archibaldo de la Cruz (Ernesto Alonso), también burgués acreditado para construir realidades a partir de coincidencias?

Archibaldo de la Cruz cree gozar de un poder mental desde la infancia. Acompañado de música emitida por una caja musical, maquina la articulación de sus deseos criminales aparentemente hechos realidad, cuando la institutriz que molesta al mimado y caprichoso niño, muere a causa de una bala perdida que entra por la ventana durante la revuelta revolucionaria. Años después, trastornado por la muerte de su esposa, es huésped de una clínica donde amenaza, con arma blanca en mano, a una monja-enfermera que sufrirá un accidente mortal minutos más tarde. Una

vez más y fuera de la clínica, desea la muerte de otra mujer que pronto es víctima de un suicidio consumado. Su último asesinato imaginario será el de su prometida al descubrir que lo engaña, pero el atormentado amante de la mujer la mata antes que Archibaldo por un destello pasional. Finalmente, entre sus diversos crímenes, intentará cometer un asesinato usando un maniquí idéntico a la imagen de la modelo y guía de turistas Lavinia (Miroslava). Pero sus deseos quedarán como eso, como el simple ensayo de un crimen.

Esta obra *sui generis* en la cinematografía mexicana, desata ambigüedades sobre la explicación del crimen: un asesino que no es criminal, un pensamiento criminal que desea asesinar pero también entregarse a la justicia. Archibaldo de la Cruz es, en consecuencia, un desequilibrado mental que sólo ensaya y nunca ejecuta. Por su parte, en *Él*, Francisco sólo emprende pero tampoco liquida. Lo que será para la primera un ensayo, para la segunda se convertirá en una serie de simples tentativas. Corresponde pues, esta explicación, no a los terrenos de la parapsicología o de los poderes mentales, sino a la anormalidad psíquica.

Es pertinente regresar a la obra psicoanalítica *El hombre sin rostro*. Si bien su peculiar criminal es significativo para la filmografía mexicana, también lo es para explicar el problema criminal. El estilo filmico rescata propuestas expresionistas tan admiradas por el director Bustillo Oro. El tipo criminal lo tomará prestado de “Jack el destripador”, la leyenda inglesa que asechó en el siglo XIX a meretrices de banquetas. En este caso, Juan “El mutilador”, quien también usa bisturí, se encuentra ante un ángulo de personalidad múltiple que se devela en sueños y en el asesinato efectivo de prostitutas capitalinas y tapatías.

La doble personalidad de Juan Carlos Lozano, policía desertor de la carrera de medicina, es causa de una intensa terapia psicoanalítica por parte del doctor Eugenio Britel. El mutilador emprende una lucha campal contra Carlos Lozano, o viceversa. Así sea la explicación criminológica, el tema pasional de la relación delincuente-policía que se manifiesta a la menor provocación en el cine criminal, cobra en esta obra un significado relevante. Carlos, o sea, el Mutilador, sufre de recurrentes pesadillas que hablan con “símbolos de carácter sexual” –dirá Britel–, donde aparece un hombre sin rostro, enormes figuras que simbolizan prostitutas, así como una fuerte presencia femenina a la que terminaremos personificando como su madre.

Se descubre que los actos de ésta y su enfermizo enamoramiento hacia el hijo, son el detonador de la torcedura psíquica de carácter sexual que se manifiesta en todo momento. Alguna vez por el noviazgo de su sir-

vienta, alguna otra, por la presión erótica de los bajos fondos donde presencia un intercambio de besos, para rezar furioso:

CARLOS LOZANO: ¡Aborrezco venir a estos sitios inmundos!, toda esa música que sólo habla a los sentidos, a lo más bajo del hombre, todo es vicio y sombras, todo es espeso y mal oliente, embriaguez y lujuria.

Su vida terminará en el intento de descuartizar a la mujer por la que decidió cortar el lazo de egoísmo con que lo ataba su madre. Herido ya de un tiro expulsado del arma del doctor Britel, “fulmina” intrínsecamente al “mutilador”, y el amnésico agente de policía muere orgulloso por haber desenmascarado al criminal: ahora un hombre con rostro llamado Carlos Lozano.

Las explicaciones criminológicas de la época echan mano de las teorías psicoanalíticas en boga para descubrir al verdadero criminal y al detonador de la anormalidad psíquica. “Es la sustitución que en psicoanálisis se llama *transferencia*”; se dirá en un parlamento de *Paraiso robado* cuando el doctor Carlos de la Vega (Arturo de Córdova) es reemplazado por el prometido –aparentemente muerto– de una mujer esquizofrénica.

Anotemos que en un filme cuyas causas criminales sean mentales, y en la medida en que estas anomalías sean más profundas, el cuadro relacional de los oponentes se transforma, regularmente, de policía-criminal a psiquiatra-criminal, resaltando la importancia de un universo simbólico en buena medida predominante sobre el universo factual. Como para las mujeres marcadas el cirujano plástico es una figura elemental, para el enfermo mental será el psicoanalista o el psiquiatra, frecuentemente especializado en criminología, en sus técnicas y métodos.

Por su parte, el mito de la modernidad se expande a todos los ámbitos de los modos de representación de la época, y el crimen –o el criminal trastornado– no es la excepción. “Llevarla a la ciudad de México y someterla a los tratamientos de la ciencia moderna”, dice el psiquiatra al doctor Carlos de la Vega, refiriéndose a Marcela (Irasema Dilián) en *Paraiso robado*. Aunque no es precisamente una criminal ni el doctor un criminalista, ella es sometida a una intensa terapia por la actitud demencial que le origina un accidente de tren, en el que se supone muere su prometido (criminal) y su tío (diplomático), justo antes de su boda. En esta obra, como en casi todo cine mexicano de crimen de la época, a partir de un triángulo amoroso se tejen las jugadas de intriga entre el amor y el crimen pero, como otros melodramas psicológicos –en este caso muy parecido a *El hombre sin rostro*– la anormalidad psíquica retrasará cualquier resolución y encuentro satisfactorio.

Los argumentos que parten de la mente del anormal, trastornada y amnésica, bien pueden tener un campo infinito de posibilidades pero, salvo en ocasiones, este cine mantiene un esquema que se abanica entre el conflicto pasional y el criminal con resoluciones estereotipadas. Amor, muerte, crimen y amnesia son las apuestas básicas que construyen este modo de representación. *Playa prohibida* (1955) y *Apasionada* (1952) pueden reforzar el supuesto con sus personajes atormentados por el olvido. A Isabel (Rosana Podestá), personaje de la primera, le imputan un crimen que no cometió, aunque cree haberlo hecho y asume la culpa; su enamorado Arturo no tarda en salvarla y revelar la mentira cultivada por su amnesia. De la misma manera, en la segunda película, al Sr. X (Jorge Mistral) como lo llama un policía –Jorge Silva o Jorge Zavaleta (el nombre verdadero)–, se le inculpará principalmente por un robo que nunca consumó, y al final, también enloquecido, será sentenciado por otro que sí efectuó.

En esta explicación, los crímenes que se cometen, principalmente asesinatos, son muy distintos a los que saltan a la vista por la explicación subcultural y poco parecidos a la de la especie criminal. A pesar de ello, siempre surge la explicación en disyuntiva. En *La mujer y la bestia* (1958), se nos muestra un trastorno mental que se manifiesta nuevamente como en *El hombre sin rostro*, en la doble personalidad: el desdoblamiento de la personalidad genera el crimen. Por una parte, Laura (Ana Luisa Peluffo) es una enfermera de conducta moral intachable; por otra, Vicky, la supuesta hermana gemela, es de conducta “moralmente inferior”, según describe la enfermera. Una vive de día, la otra, de noche; una salva enfermos, la otra mata rieleros. El detonador que hace explotar su anormalidad psíquica es la muerte de su hija arrasada por una locomotora cuando su pequeño pie se atora en la vía. A Vicky le es imposible salvarla pues varios rieleros la alejan del lugar para violarla. Sin embargo, como explica el psiquiatra del filme:

ella no tiene la culpa de su condición, Vicky es otra de las víctimas de las enfermedades causadas por los desequilibrios que la sociedad produce.

Aquí entramos en la disyuntiva. El entorno será causante de los males psíquicos, sea en los perímetros de la subcultura criminal o en el lecho de la institución familiar; sea a partir de un detonador de la información genética o de un acontecimiento atroz para cualquier mente humana. A fin de cuentas, desde este marco explicativo, el criminal nace pero también se hace. Según dictan las películas, cualquier anomalía congénita no desplazará sus ansias criminales si no se presenta el ambiente propi-

cio para ello, pese a que los asesinatos “son una satisfacción del instinto”, como indica el doctor Britel.

La marca del destino:
criminal por apariencia

Las explicaciones por causas biológicas y de la especie –aunque recurrentes en el género de terror– no son la más explotadas en la cinematografía criminal mexicana de la época. Esto no indica que, de alguna manera, no quede implícita a lo largo de su desarrollo. Hemos señalado que, en el cine, el criminal biológico no prescinde necesariamente de fealdad extrema o de un aspecto netamente anormal, pero variedad de criminales ausentes como figuras principales en el cuadro de la historia, en forma incesante muestran malformaciones o simplemente alguna irregularidad física.

Es una postura tácita desde la etapa temprana de nuestra cinematografía. Tal como “el Chato” René de *Corazón de fiera*, la fealdad del Buitre en *El puño de hierro* (1927) –aunque por el contexto, al interior del filme, sabemos que se gesta en una subcultura criminal– es tal que en realidad semeja un buitre humano. En otros filmes, ciertos ayudantes del antagonista advierten en su aspecto una diferencia extrema al físico considerado normal; tal es el caso del asistente del científico Ogden (Carlos Riquelme) en *Ladrón de cadáveres* (1956) y de muchas otras películas de luchadores.

Una de las tendencias ideológicas del cine mexicano será encontrar el mal –más allá de las condiciones biológicas– en el destino de la apariencia como condicionante del criminal. Es decir, surgen jugadas por designación y en determinado momento llevan al personaje, o se lleva a sí mismo, a delinquir o a integrarse, de alguna manera, al entorno criminal. En este sentido, la anormalidad física no congénita, podría decirse, cobra significado similar al criminal nato. He aquí los binomios maldad-fealdad física y destino-entorno: la aparente fricción de un enlace interpretativo.

La inevitable alteración física por la fatalidad del destino regirá una constante: la desgracia del criminal a partir de la desfiguración del rostro, principalmente en las mujeres, sean cicatrices o malformaciones causadas por su incursión en una subcultura criminal. De manera estereotipada, el título de *Mujer marcada* (1957), con todo y la melodramática postura moral de los cánones sociales, es un tema que atraviesa la cinematografía de mediados de siglo. Variedad de melodramas cuentan con personajes marcados y flotantes en la ambigüedad moral del submundo

criminal. Marucha (Sarita Montiel) de *Piel canela* (1953), por “haber nacido en un sótano inmundo entre ratas”, sufre un desfiguro causado por las pequeñas bestias. Alicia Robles (Rosa Carmina) en *Noche de perdición* (1951), es marcada –por mantener su honor intacto– a causa del fuego que consume la casa cuando la intenta violar sin más disimulos el promotor de Río de Janeiro, sencillamente –manifiesta el agresor– para “calmar esta sed que me devora”. Incluso se concibe como un castigo tan grave como la muerte: “te voy a marcar el rostro antes de matarte”, dice el charro Pancho a Rosa (Rosa Carmina) en *Gángsters contra charros*.

Otras mujeres, ya por el destino, ya por el entorno, tendrán una doble fatalidad condicionada por su anormalidad física. Leonor (Leticia Palma) protagonista de *Hipócrita* (1949), es marcada por un contrabandista después de matar al padre de ésta, colocándose en las fauces del crimen; aunque intervenga el cirujano plástico, llevará intrínseca la maldad tejida por las redes y ambientes de la subcultura del crimen.

Pero la anormalidad externa no es una sentencia axiomática y, en una aparente contradicción, podría decirse que todo criminal está predestinado. No es el argumento que pretendemos forjar, aunque en filmes surge la exégesis del destino como marca y factor criminal, la explicación no versa únicamente en la apariencia anormal. Tras una bella apariencia puede esconderse un destino que, más que llevarlo por sí mismo al crimen, lo inserta sin opción alguna en una atmósfera de robos y asesinatos ¿o se podría decir en una subcultura criminal?: “No sé por qué me persigue el mismo destino criminal”, reclama la “Jarocha” al develar su árbol genealógico y una vieja tradición familiar a su novio, el archivillano Enrique Vidal (David Silva) en *El desalmado*.

El entorno como condicionante criminal

De la aspiración y el aprendizaje a la emoción de delinquir

No pocas veces la incursión criminal es motivada por un fuerte deseo para obtener o mantener cierto nivel de vida; Nicole Rafter (2000) le llama por “aspiración y añoranza”, cuya explicación racional entiende a los criminales desde el libre albedrío. Su explicación parte, además de factores internos, también de factores externos que pueden ser pertenecientes o no a una subcultura, que incluso se originan de necesidades propias de la clase social o –como el espectador– por una necesidad emocional: aspiración, sueños por cumplir, tedio, aburrimiento o hastío.

Los personajes de esta tendencia, incluso desde los primeros pasos del cine sonoro, son criminales o figuras trágicas que navegan en un dilema

ético, como “El suavcito” (sic, 1950) para darse la buena vida sin trabajar, Luponini (sic, 1935), por el desprecio que sufre a causa de la pobreza, Oscar en *Crimen en la alcoba* (1946), quien mata a su tío millonario para obtener grandes sumas de dinero y saldar sus deudas, añádase el gángster Álvaro en *Los misterios del hampa* (1946) roba porque la

honradez no es sino un estorbo –dice–, voy a vengarme de lo que pasó con mi madre, muerta en el quicio de un portal, mendigando. Voy a vengarme del hambre que he pasado. En adelante dejaré de ser bueno y seré malvado (Juan Orol en Monsiváis, 1994: 138).

Incluso algunos someten su existencia al placer de lograr cometidos que les dan sentido de éxito. Es decir –de la misma manera que el espectador–, logran una simple y gran emoción por delinquir, como el profesor Karín de *En la palma de tu mano* (1950), Enrique Vidal en *El desalmado*, Gabriel en *Ley fuga* (1952), el doctor Ogden en *Ladrón de cadáveres*, entre una extensa lista que combina y se funde en mayor o menor medida con cada uno de estos factores.

El diálogo celebrado en *Media noche* durante el encuentro entre Cora (Elsa Aguirre) y Daniel Benítez (Arturo de Córdova), amén de estar insertos en una subcultura criminal en tensión con la explicación de aspiración y/o añoranza, es un excelente ejemplo del triángulo amor-emoción-dinero que traza el cine criminal. Después del satisfactorio golpe de las joyas y al llegar al camerino del cabaret:

CORA: ¡Tenía tanto miedo!

DANIEL BENÍTEZ: ¡Pobre Robles! No puede conmigo.

CORA: Te gusta la emoción.

DANIEL BENÍTEZ: Me divierte...

Ella reitera su gusto por el dinero y las joyas pero, dice:

CORA:... Hay veces que siento que puede haber otra vida con menos emoción; desde luego, menos dinero, pero más tranquilidad...

DANIEL BENÍTEZ: Es una versión, una falsa teoría. Para mí, el amor sin dinero es un chiste.

CORA: Tienes razón...

De la misma manera, con tintes deterministas, Johnny Carmenta decide, en *Gángsters contra charros*, a causa de una vida precaria y de privaciones, de una vida honrada y aburrida, aprender otro oficio y cumplir sus aspiraciones por un medio más factible.

JOHNNY CARMENTA: Qué traigo... ¡Que no trabajo más! Ya me cansé de *burrear* y de ser pobre honrado durante veinte años sin provecho alguno. Ya ves lo que vale la bondad y la honradez: mi mujer se fue con otro dejándome sin camisa.

Para mí se acabó el trabajo, ahora mismo me voy a ver a ese tal Reinaldo para que me inicie en algo más productivo. ¿Vienes conmigo?

COMPAÑERO DE CASA: No *manito*, no soy amigo del peligro ni me gustan las aventuras...

Por ello, Johnny Carmenta comienza su entrenamiento en box, lucha libre y demás conocimientos de ataque, defensa personal y actividades delictivas, para terminar diciendo “¡Esto es lo que me gusta, robar en grande o no robar!”. No olvidemos a “El novelas” (Ramón Gay), personaje de *Paco el elegante* (1950), que gusta de lecturas sobre colegas extranjeros “para aprender los métodos de los gánsters gringos”, no sin ser recriminado por “El chapo” (José G. Cruz) en defensa de la técnica y metodología nacional: “¡voy, pos aquí tenemos los nuestros!”.

Si el aprendizaje es parte del proceso criminal cinematográfico a causa de una vida gris y miserable, la emoción es la energía motora, una necesidad fundamentada en la aventura criminal, gracias al suspenso de su ejecución interminable como la de “Paco el elegante”, Daniel Benítez o –pese a ser considerado criminal nato– también “El Chato” René. Es, en fin, una ejecución que, ya de añoranza, ya por aspiración o ya subcultural, culmina en el mito del criminal, en la ejecución que no termina nunca y siempre es seductora:

DANIEL BENÍTEZ: Un golpe más y estaremos al otro lado. Después, nuestra vida: La Habana, Río, Buenos Aires. El mundo entero contigo... ¿Aceptas?

Subcultura criminal *y el oficio de delinquir*

La explicación que recae en el entorno y especialmente en la subcultura criminal, goza de extrema popularidad en el cine mexicano. En la inmensidad del corpus cinematográfico podríamos citar filmes que van desde *El automóvil gris* (1919) o *El puño de hierro* (1927), pasando por *Los olvidados* (1950), hasta muchas de las series de “Santo, el Enmascarado de Plata” (a partir de 1958). La trayectoria de este rubro muestra el intento por rescatar una realidad social acorde a la tradición que se había venido forjando con los documentales revolucionarios. De ahí que el cine

comience por exhibir los componentes culturales “realistas”, propios del crimen, de una sociedad ávida de poner en escena.

Desde esta perspectiva, tanto el cine como la criminología, asimila al delincuente bajo la lente de la especulación cultural argumentando que existen “grupos típicos” enemigos de la sociedad (Pacora, 1963: 365). Según esta postura, crimen y criminal deben valorarse en el campo cultural, pues el individuo criminal siempre actúa de forma antisocial dentro de la vida de un pueblo. En otras palabras, el crimen se encuentra en la personalidad del sujeto y en los factores provenientes del mundo circundante. El criminal es un ser antisocial inmerso en un perímetro imaginario –recuérdese la metáfora de la pecera– y subjetivo del crimen. Sólo se comprende desde su naturaleza social (*Ibid*).

En armonía con la teoría crítica, la posición criminológica del conglomerado filmico es determinista y situacional, recae en el entorno del sujeto limitado por los estragos económicos, políticos y, por supuesto, sociales. Una serie de proposiciones ideológicas han descargado las causas criminales en los resultados extremos del sistema capitalista: el consumo desmedido, la extrema pobreza, la riqueza excesiva, el trabajo alienado, la confección de una amplia diferencia de clase.

En muchos casos, el crimen se torna un túnel de ambición para superar o alcanzar la igualdad socioeconómica de los privilegiados del sistema o, simplemente, a causa del resentimiento social que subraya una constante vida de explotación y sin futuro. Los sujetos no son seres anormales sino de *conducta desviada* de los procesos sociales normales. La violencia se origina a partir de la violencia social: es el caso de *Ventarrón* (sic, 1948), de *El Bruto* (sic, 1952), de los delincuentes juveniles recreados a partir de los archivos judiciales en *Los olvidados*. Básicamente los sujetos criminales son confeccionados a causa de la pobreza y la carencia de oportunidades. “Esta maldita miseria que ya me tiene aburrido”, dice Johnny Carmenta (Juan Orol) en *Gángsters contra charros* cuando decide ingresar al mundo del hampa.

Los personajes criminales conforman, o se forman, de una subcultura dependiente de una cultura más amplia, lo que Marvin E. Wolfgang en su tratado sobre la subcultura de la violencia, designa como *cultura generatriz*, una cultura de la que se desprenden elementos subculturales como brotes del mismo sistema de valores. La cultura generatriz también comprende, involuntariamente, a la subcultura de valores opuestos o contrastantes y

las variaciones del sistema central de valores oscilan desde una hiperafirmación de algunos de sus componentes hasta la recusación extrema de ciertos elementos capitales (1967: 117).

En ese contexto decir “estamos obrando fuera de la ley” –como reza Wolf Ruvinski al representar a un hampón cuando sus compinches desobedecen al jefe de la banda en *La noche avanza* (1951)– cobra un sentido subcultural.

Debemos anotar que el criminal se encuentra inserto en un contexto criminal inmediato, que va desde los contornos vecinales hasta tradiciones familiares, que pueden o no ser ajenos a una serie de carencias económicas e inclinarse más hacia la ambición desmedida o a la herencia del entorno. Es decir, existen a su vez varios tipos de subculturas criminales que se desplazan en una diversidad de esferas e instituciones que bien pueden ser políticas; tal es el caso de *Distinto amanecer* (1942), *La sombra del caudillo* (1960), *¡Yo sabía demasiado!* (1959); bien de científicos como en *El Enmascarado de Plata* (1952), *Ladrón de cadáveres* (1956); del submundo de los bajos fondos que practican la estafa, el robo o el asesinato con *México nunca duerme* (1956), *Asesinos en la noche* (1956), *Cabaret Shanghai* (1949); del barrio *Los olvidados* (1950), *Diablillos de arrabal* (1938); e incluso policíacas como *Ley fuga* (1952).

Fuera de cualquier diferencia sociocultural, todos se encuentran insertos en la “subcultura de la violencia”, es decir, se valora a la violencia como un componente integral de una subcultura que experimenta altos índices de homicidio. El mismo Wolfgang, en un artículo que versa sobre la interpretación del homicidio en la subcultura, asegura que mientras mayor sea el grado de integración del individuo dentro de esta subcultura, más grande será la probabilidad de que su comportamiento sea a menudo violento; podemos asegurar que hay una relación directa entre los porcentajes de homicidio y el grado de integración en la subcultura de violencia a la cual pertenece el individuo (Wolfgang, 1962: 642).

En el cine criminal, los porcentajes altos de violencia tienen relación con el grado de integración de una subcultura, un alto índice de victimarios y víctimas corresponde, en buena medida, a una subcultura de la violencia. Constantemente las víctimas surgen del mismo contexto; véase, entre Ninón Sevilla en *Sensualidad* (1949), *Aventurera* (1949) o *Víctimas del pecado* (1950), a una larga lista de prostitutas que juegan los dos roles, ya víctimas de algún proxeneta o dueño del cabaret, ya victimarias que actúan bajo un estímulo agresivo y amenazante que exige “defensa inmediata y contra-ataque” (*Ibid.*: 645), regularmente hacia hombres honrados, cuyo error no va más allá del tímido contacto con la subcultura criminal para alcanzar el mito erótico de los bajos fondos.

Wolfgang también observa que existe una corriente temática de la cultura, o bien, una subética o una selección de valores que se diferencian dentro de la cultura total. La escala de valores de la subcultura criminal

cinematográfica, puede coincidir o no, con el sistema que le subordina; en dado caso, se genera, entonces, una escala propia tomando en la mayoría de las veces como el más alto de ellos, la lealtad o la fidelidad y el más bajo, la traición;

...Cualquier norma o cuadro de valores debe ser capaz de gobernar la conducta en una variedad de situaciones para que puedan clasificarse legítimamente como reacciones obligadas y previstas subculturalmente (1967: 126).

Es claro el marco normativo en *Ventarrón* (1948), por ejemplo, en la ejecución del juicio entre criminales bajo los estatutos de la ley del hampa, ya que “es ley del hampa que todos los acusados tengan derecho a defenderse. Si nuestros mismos enemigos, en sus propios tribunales nos permiten defendernos ¿qué, nosotros vamos a ser menos justos que ellos? ¡No!”, dice Ventarrón a los mendigos y delincuentes que imploran la muerte para los traidores, pues “el que canta, acaba ronco” amenaza el mendigo que toma el rol de fiscal en la guarida llamada “El mesón de los dormidos”.

Rosa, mujer fatal de *Gángsters contra charros* (1947), se defiende ante una calumnia que la tacha de perversa e hipócrita y responde cínicamente: “puede que exista algo de perversidad en mi alma... pero de hipócrita no tengo nada”. Es evidente la alteración de los valores de la cultura generatriz. Si la hipocresía es un valor social coincidente, valores como la perversión serán completamente disonantes con la cultura hegemónica o generatriz. Existe cierto motor perverso en la vida del mundo delincuencial, como el hombre y sus características antisociales. La mujer fatal es tenazmente maléfica y destructiva, de desbordante sexualidad, erotismo subyugante, o bien, subyugado. Ella, en su invariable constitución, recibe un castigo a causa del deseo por el dinero-amor-emoción. Su relación con el hombre está sostenida por el robo, la estafa, la extorsión y el asesinato; en general, por la transgresión del bienestar social (principalmente familiar) que altera el marco normativo y valorativo de una cultura más amplia.

Podríamos rescatar cientos de citas de la cinematografía criminal que invierten o simplemente modifican los valores de la cultura. Coincidentes valores tan preciados como el amor o tan menospreciados y disonantes como el “trabajo honrado” en su cabal comprensión para la subcultura criminal, son básicos para la escala de valores en este sujeto filmico. Por una parte, trabajo en calidad de explotación y, por otra, de pobreza y privación de bienes y servicios que incluyen –desde esa óptica patriarcal que rige las representaciones– mujeres, joyas, viajes, diversión, pero sobre todo, poder.

En una visión irónica que parafrasea el código moral inverso, Chanchomón cuestiona al jefe de la organización criminal, Daniel Benítez, en *Media noche* (1948), quien, mientras espera la avioneta con el botín de las joyas, declara su relación amistosa con el comandante de la policía, Enrique Robles:

CHANCHOMÓN: Y ¿no le da vergüenza andar de amigo de los policías?

DANIEL BENÍTEZ: ¡Así es la vida, Chanchomón!

Desde niños Robles y yo teníamos ideas opuestas, tal vez sea por eso que nos encontramos siempre. Él soñaba con ser el rey del hampa...

CHANCHOMÓN: Muy moral.

DANIEL BENÍTEZ:...Y yo, un gran detective.

CHANCHOMÓN: Inmoral...

Con todo y su sarcasmo simplista, el diálogo da luz sobre las implicaciones valorativas y conceptuales de una subcultura que se va definiendo –como hace notar Wolfang– a través de juicios de valor o de todo un sistema social de valores que, al pertenecer a un sistema más amplio y central, ha cristalizado aparte. Sus valores segregan los de la cultura más amplia, obstaculizando y creando conflictos para la integración plena, teniendo como resultado: “el aislamiento normativo de la subcultura y su propia solidaridad” (1967: 122).

En el cine, la subcultura criminal también está determinada por un espacio-tiempo específico. Los aspectos ecológicos, principalmente en un ambiente urbano, sustentan áreas de concentración delictiva, sea el cabaret o el barrio, y los factores temporales, básicamente el nocturno, son de suma importancia para su cabal comprensión. *Cabaret Shangai* (1949), *Salón México* (1948), *Dancing* (1951), *México nunca duerme* (1956), son ejemplos de las decenas de filmes donde el factor ecológico es determinante de la subcultura criminal.

Prostitutas, pachucos, “cinturitas”, proxenetas, gánsters, adictos y varios delincuentes menores tejen sus redes criminales, sus creencias, sus mitos, sus valores, incluso su propio lenguaje o “antilinguaje”:

DANIEL BENÍTEZ: ¡Ya cálmala valedor!, no puede un *balín* *aplayerarse* y andar derecho para que...

COMANDANTE ROBLES: ¡Vamos, vamos!, ¡otra vez hablando en caló...! No me gusta, ¡ya sabes...!

Más allá de un necio caló en *Media noche* (1948), se construye un lenguaje relexicalizado que monta palabras como sustitución, claras por sus componentes de actitud. En otras palabras es un lenguaje sobrelexicalizado: una forma de competencia y alardes verbales que buscan sustituciones de todo tipo de palabras (Halliday, 1982). En esta misma línea y después de la discusión sobre la carrera del criminal que culmina con estas frases, se pretenderá, en *Media noche*, la captura de Daniel Benítez; en un retén revisan los documentos de los pasajeros del autobús. Para evitar ser capturado, Benítez ordena a Chanchomón que le entregue su arma y simule robarle la cartera para despistar a las policías:

DANIEL BENÍTEZ: ¡Dame tu fusca!

CHANCHOMÓN: Entons ¿qué hago?, ¿le cubro la retirada con despiste y usted se faja?

DANIEL BENÍTEZ: No, a la hora del *abrinque*, *embáisame* la *buchaca* trasera para armarla gorda, y *aguantas vara*.

El antilenguaje dibuja las oposiciones binarias en el contexto cultural. Hampón y policía no sólo claman sus diferencias laborales sino, como un fijador de identidad, esgrimen en frases y palabras la representación de una estructura social distinta, una realidad social normal y otra alternativa con su sistema de valores, sanciones, recompensas y castigos, en todo caso, designada como anormal.

La subcultura criminal constituye una diversidad de instancias o instituciones sociales aparentemente ajenas a las del hampa, sean médicas: con criminólogos, médicos generales o psiquiatras; jurídicas: con jueces, fiscales y abogados; u otras discrepantes ya como antagonistas, ya como protagonistas; tal es el caso de las instituciones policíacas: con detectives, comandantes y gendarmes, estén del lado de la ley y del orden social o bajo las actividades delictivas. El crimen es sólo el eslabón más fuerte al que se unen las demás instituciones. Así, policías, criminales y sociedad constituyen la triada de la subcultura delictiva, de un contenedor donde muchas de las veces no hay escapatoria: “Un golpe más y...”.

A manera de conclusión

“El hombre juzga el crimen según su conveniencia”. Tal tesis, en palabras de Pablo (Arturo de Córdova) en *El esqueleto de la señora Morales* (1959), podríamos tomarla como corolario de este texto. Una interpretación –a nuestra “conveniencia”–, consigue sugerir que las posturas y en-

foques de los directores sobre la criminalidad son producto y resultado de una ideología social tejida por la realidad y la ficción, por el crimen efectivo (cotidiano o atípico) y por la tradición criminológica encausada por los medios masivos de comunicación.

Indica, además, que las miradas de los directores, en tanto autoridades morales e intelectuales, construyen relatos moralizantes de alcance masivo que no sólo dibujan el pensamiento social sobre el crimen, sino que también echan a andar un importante aparato moralizador que mantiene –aunque algunas miradas cuestionen– creencias y prácticas en boga consideradas convenientes para la convivencia entre los individuos.

La explicación que circula por el circuito imaginario del crimen, surge por los problemas, las preocupaciones y las expectativas que acechan a la sociedad que le es contemporánea. El filme criminal tiende a reflejar la teoría delictiva a partir de las creencias imperantes, lleva a percibir si en determinado momento se construyen ciertas ideas sobre las causas del crimen, develando los cambios de mentalidad colectiva en los diversos periodos de la cinematografía: algunas películas mexicanas de finales de los años cuarenta, encuentran en la urbanización y migración acelerada una de las explicaciones más populares; al inicio de los años cincuenta germina la criminalidad por anormalidad psíquica, tal como ocurre con los criminales cultos y algunos de “cuello blanco”, debido al esplendor económico y cosmopolita de la sociedad moderna; ya al final de los años cincuenta, una buena agrupación de las películas descansan las causas del crimen en la hipertecnologización y en las relaciones internacionales con espías y científicos; una década más tarde, quizás por los estragos de 1968, surge un grupo de producción tendiente al crimen político.

Por tanto, al tomar en cuenta que el cine en su representación ideológica otorga una explicación popular sobre las causas del crimen, implantando valores y creencias, así como modos de conducta a una amplia gama del espectro social, encontramos que éste, como un importante medio reconstructor del pensamiento social, puede considerarse una autoridad cultural para abordar, explicar y proponer aspectos cruciales sobre el problema del crimen.

Notas y referencias bibliográficas

1. Sobre el Cine Negro se ha gastado mucha tinta; entre los estudios que podemos rescatar está el de Heredero, Carlos, F. y Santoamarina, Antonio (1998) *El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Barcelona, Paidós; también el de Schrader, Paul (nov-dic de 1981) “El cine negro”, en: *Primer plano*, no 1.; este último ubica épocas iniciando con la Segunda Guerra Mundial (del detective privado y el lobo solitario); la segunda, de 1946 a 1949, los problemas se dirimen en las calles, la corrupción política y la rutina policiaca; y la tercera y última de 1949 a 1953, la acción psicótica y del impulso suicida: la fase del cine negro “B” y de directores inclinados por la psicoanalítica; más penetrante en sentido estético y sociológico. En general, se podría decir que es más estilo que tema, y propone soluciones artísticas a problemas sociológicos.
2. Escribo sólo el año de producción cuando las películas son citadas por primera vez; para saber con precisión sobre el director y los actores principales, puede consultarse la ficha técnica anexa.
3. Tomando en cuenta que la mayoría de los directores del periodo sentaron sus bases técnicas en su etapa formativa; para un panorama general sobre la biografía de los directores, véase el trabajo de Ciuk, Perla (2002) CD ROM, *Diccionario de directores del cine mexicano*, CINETECA, CONACULTA, México.
4. Buñuel en *Tristana* dice sobre el trabajo, en voz de Don Lupe: “Pobres trabajadores, carnudos y apaleados. El trabajo es una maldición, Saturnino. ¡Abajo el trabajo! Lo que uno tiene que hacer para ganarse la vida. Ese trabajo no honra como dicen algunos, sólo sirve para llenarles la [...] a los cochinos explotadores. En cambio, el que se hace por gusto, por afición, ennoblece al hombre. Ojalá todos pudieran trabajar de este modo”.

Bibliografía

- Aviña, R. (1998) *El cine oscuro. El placer criminal: crónicas del infierno*, México: Times Editores.
- Bonfil, C. (1996) “Los grandes momentos del cine mexicano” en el CD ROM, *Cien años de cine mexicano (1986-1996)*, México: IMCINE – CONACULTA – Universidad de Colima.
- Ciuk, P. (2002) CD ROM, *Diccionario de directores del cine mexicano*, México, CINETECA, CONACULTA.
- García Riera, E. (1985) *Historia del cine mexicano*, México, SEP.
- Garrido, L. (1º de enero de 1957) “El delito y la inspiración literaria”, *Criminalia*, México: Ediciones Botas, año XXIII, núm. 1.

- Goring, Ch. (1972) *The English Convict: A Statistical Study*, Londres: Montclair, N.J., Patterson Smith.
- Halliday, M. A. K. (1982) *El lenguaje como semiótica social*, México, FCE.
- Manrique, F. (31 de julio de 1963), “Ubicación de la criminología en el campo de la cultura”, en: *Criminalia*, México: Ediciones Botas, año XXIX núm. 7.
- Marín, S. (Director), “Asesinos en serie. El terror de las sociedades actuales” en *Crimen Magazine*, retirado el 20 de junio de 2003 del www.librosenred.com.
- Monsiváis, C. (1994) “Se sufre pero se aprende”, en: *A través del espejo. El cine mexicano y su público*, México: Ediciones El milagro, IMCINE.
- Ortega, E. y Faz, L. F. (1992) “El cine negro en México”, en: *Nitrato de plata*, no. 9, enero-febrero.
- Pagano, J. L. (julio de 1940) “Los delincuentes en el arte”, en: *Criminalia*, México: Ediciones Botas, año VI.
- Rafter, N. (2000) *Shots in the Mirror. Crime Films and Society*, Oxford: University Press.
- Reyes, A. (1987) *Criminología*, Bogotá: Editorial Temis.
- Valles, J. (1991) *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada.
- Wolfgang, M. E. (1967) *La subcultura de la violencia*, México: FCE.
- (31 de marzo de 1962), “Subcultura de violencia. Análisis interpretativo del homicidio”, en: *Criminalia*, México: Ediciones Botas, año XXVIII, núm. 3.