

“ESTUDIO CRIMINOLÓGICO DEL CINE POLICIAL (FILM NOIR)”.

Prof. Dr. Ramiro Anzit Guerrero

www.anzit-guerrero.net

Pos-Doctor en Garantías Constitucionales (UNLAM). Doctor en Derecho Penal (USAL). Magíster en Estudios Estratégicos (INUN). Abogado (USAL). Profesor Titular de Práctica Forense y de Criminología de la Universidad del Salvador. Profesor de la Facultad Tecnológica de Amazonia (Brasil). Profesor invitado de las Escuelas de la Magistratura de los Estado de Pará, Paraíba y Rio Grande del Norte (Brasil). Publicó 14 libros, entre ellos: Derecho Penal y Paradigma Criminológico en América Latina. Derechos Informático, sus aspectos fundamentales, Realidades y Perspectivas del Derecho Penal en el Siglo XXI (Colombia). Miembro: Instituto de Ciências Penais (Minas Gerais – Brasil); Internacional Association for Counterterrorism & Security Professionals (EE.UU.); Instituto de Derecho Penal y Criminología del Colegio Público de Abogados de la Capital Federal; Miembro, South Asian Society of Criminology and Victimology (India).

Introducción

En este escrito se realizará un análisis de la manera en que los films del género criminal receptan las teorías criminológicas oportunamente estudiadas y las reinstalan en la sociedad, así como también los efectos que estas representaciones causan en nosotros, los espectadores.

La cinematografía, tal como lo define el Diccionario Enciclopédico Salvat¹, es un *“medio de comunicación social que se basa en la representación de imágenes en movimiento mediante la técnica del cinematógrafo y que por su vasta audiencia en la transmisión de mensajes, modelos de comportamiento y sugerencias estéticas, constituye un fenómeno de civilización de gran influencia (...) Es, al mismo tiempo: a) un arte, es decir, una forma peculiar de creatividad artística, dotada de un lenguaje propio, el de las imágenes fílmicas, que exige una técnica, un conjunto de saberes y habilidades; b) una industria, un sistema organizado de actividad económica que posibilita la materialización del arte cinematográfico en productos de consumo”*

¹ Salvat Editores, 1987, Tomo VII, pag. 893.

La exégesis que se realizará en las próximas páginas se reduce a las películas del género criminal, que son las que tratan, de una u otra manera, a través de su trama y personajes, las teorías criminológicas.



Silence of the Lambs (1991)

La Criminología en los films de crimen

Las películas de crimen sirven como un recurso cultural, creando una reserva o *back up* de imágenes e historias a las cuales los espectadores recurren cuando piensan acerca de las causas del delito. Muchas de estas películas toman partido por alguna explicación en particular acerca del crimen. Ya sea que aprehendan una teoría criminológica en particular, o echen por tierra alguna otra, este género de films expone a los espectadores a debates internacionales acerca de las causas del crimen. Recurren a explicaciones criminológicas populares y las personifican, reinstalándolas en la masa de espectadores.

Las películas constituyen una herramienta ideal para probar la naturaleza y causas del comportamiento criminal. Mostrando las malas acciones hechas en secreto, las películas pueden excavar y llegar a los motivos del comportamiento del ofensor. A través de *flashbacks* pueden revelar los traumas de la niñez que formaron al personaje. Mediante diferentes escenarios, pueden argumentar que la suciedad, el caos y la violencia propia de los malos vecindarios inducen a la criminalidad. Asimismo, nos pueden mostrar la calma racionalidad con la cual ciertas personas calculan sus acciones, así como también el amargo desliz en el crimen de aquel prisionero que ha sido injustamente condenado. También pueden explorar la *psiquis*

de famosos criminales de décadas anteriores, interpretando y reinterpretando los motivos de figuras históricas como Nathan Leopold y Clyde Barrow.

Últimamente, la asombrosa capacidad de este género de películas para explicar el comportamiento criminal trabaja en un nivel ideológico, alimentando nuestras suposiciones acerca de la naturaleza, extensión y significancia del crimen. Nos dicen no sólo que pensar, sino también qué sentir respecto del crimen, los criminales y la justicia.

Sin embargo, muchos films muestran poco interés en las causas del delito. Las películas acerca de policías, tribunales y prisiones tienden a ser indiferentes a las causas del crimen, tal como se ve reflejado en *Bulletproof Heart* (1995) y *Pulp Fiction* (1994), entre otros. En los films *noir*², el crimen es, por lo general, parte del escenario, un hecho de la vida o simplemente una excusa para mostrar a un detective privado en acción.

Este género de películas tiende a reflejar las teorías criminológicas en voga al momento en que éstos se filman. Durante los años '30, cuando los criminólogos señalaron a la inmigración y a las condiciones urbanas como causas del crimen, las películas mostraron a los mafiosos étnicos peleando por obtener el control contra una brutal urbanización. A fines de los '40 y principios de los '50, cuando las explicaciones Freudianas del crimen se volvieron populares, los films presentaron una multitud de personajes moralmente "retorcidos", y la cámara fue el psicólogo que trató de analizarlos. En los '60 y los '70, cuando la inconformidad se volvió heroica y los criminólogos enseñaban que existían un par de diferencias fundamentales entre los "desviados" y el resto de la población, los films glorificaron personajes que se avocaron al crimen para escapar de la monotonía de la pobreza. Y en los '80, cuando la droga y la violencia familiar fueron identificadas como las causas del crimen, films como *River's Edge* (1987) reforzaron estas teorías. En un desarrollo intrigante, algunos de los films de la década de 1990 hicieron eco del mensaje de grupos de

² El cine negro o *film noir* es un género cinematográfico que se desarrolló en Estados Unidos durante la década de 1940 y 1950. El término de *film* es usado por la crítica cinematográfica para describir un género de definición bastante imprecisa, cuya diferenciación de otros géneros como el cine de gánsters o el cine social es sólo parcial. Habitualmente, las películas caracterizadas como de cine negro giran en torno a hechos delictivos y criminales con un fuerte contenido expresivo y una característica estilización visual. Su construcción formal está cerca del expresionismo.

padres y expertos, que culpaban a los medios de comunicación –e incluso a las propias películas- de inducir al crimen.

Sin embargo, las elecciones que realizan los directores de las teorías criminológicas tienden a ser oportunistas, basadas no tanto en el entusiasmo por una posición criminológica determinada, sino por un presentimiento acerca de lo que redituará en la pantalla. Y aquella explicación del crimen que nos llega desde la pantalla tiene un gran poder de fijación en la audiencia, independientemente de su credibilidad científica o si ha sido desacreditada o glorificada por los criminólogos.



The Maltese Falcon (1941).

Las películas de crimen más exitosas son aquellas que están un escalón más arriba de la opinión popular: aquellos films que rompen con el cuadro criminológico imperante e introducen nuevas maneras de ver el crimen. Los tres grandes films de *gangsters* de los años '30 (Little Caesar [1930], Public Enemy [1931], y Scarface [1932]), aparecieron juntamente con la Escuela Criminológica de Chicago, la cual hacía hincapié en la naturaleza criminógena de las grandes ciudades. Bonnie & Clyde fue estrenada en 1967, cuando los criminólogos estaban normalizando el comportamiento criminal. Dirty Harry, uno de los primeros signos de reacción contra esta normalización, y precursora de las teorías conservativas que sobrevendrían, apareció en 1971. Natural Born Killers (1994) fue la primera producción que condenó vehementemente a los medios de comunicación por inducir el comportamiento

criminal³. En vez de seguir tendencias criminológicas, estos films ayudaron a establecerlas, al menos entre los espectadores.

Una de las reglas de estos films puede resumirse de la siguiente manera: cuanto más ambiguo o complejo es el mensaje criminológico, mejor el film. Al público le gusta debatir los significados de las películas: si el mensaje es demasiado explícito, hay menos para analizar. De la misma manera, si existe una sola explicación para el comportamiento del personaje, o si la interpretación principal es moralmente simple, los espectadores no estarán satisfechos. Los mejores films rebasan en complejidad, desafiando a la audiencia a usar su intelecto e imaginación para participar en el acto de interpretación.

Las películas y las causas del crimen

Las películas atribuyen la criminalidad a un enorme rango de factores, pero principalmente favorecen tres explicaciones básicas:

- 1) Un grupo de films se centra en el medio ambiente, ilustrando como las subculturas u otros factores pueden conducir a las personas a cometer crímenes.
- 2) Un segundo grupo se focaliza en las enfermedades mentales o psicopatías, demostrando que la anormalidad psicológica es una fuente de comportamiento criminal.
- 3) Las aspiraciones por una mejor vida (más dinero, diversión, oportunidades de ascender en la escala social) domina este tercer grupo de films, donde sus personajes eligen el crimen a la mera conformidad.

Una cuarta explicación (la “mala biología” y la predeterminación al crimen), no es favorecida ni por los directores ni por los criminólogos, aunque es un tema tratado ocasionalmente por ambos, formando así una explicación significativa y creando una ventana en la relación entre los films y la sociedad.

Nacidos malos. Teorías biológicas del crimen.

Las películas que relacionan al crimen con una mala biología se basan en el trabajo de Cesar Lombroso, quien proclamaba haber identificado al delincuente nato. Los

³ Otros ejemplos son Robocop (1987) y To Die For (1995).

ofensores de este tipo, según Lombroso, se encuentran en un estadio anterior de evolución, son sujetos cuyos defectos hereditarios se reflejan en sus cuerpos y su moral primitiva. A diferencia de los criminales comunes, el criminal nato está determinado por su naturaleza a delinquir.

Algunos vestigios de esta teoría pueden verse en la primera versión cinematográfica de Scarface, donde el actor Paul Muni representa al personaje principal como un primitivo lascivo y violento, incapaz de comportarse acorde a la ley (incluso luce un poco como un primate, con gruesas cejas y la frente inclinada). Otros elementos lombrosianos pueden encontrarse en films de aventuras, horror y ciencia ficción. En The Neanderthal Man (1953), por ejemplo, un científico loco se inyecta un suero que transforma su cara en una similar a la de un mono, sus manos se vuelven peludas y siente una necesidad de matar. Otro ejemplo puede encontrarse en la serie de películas de The Texas Chainsaw Massacre (1974), las caras barbáricas de la familia Sawyer indican que están genéticamente predispuestos al crimen (en este caso, desmembrar adolescentes).

Las explicaciones biológicas del crimen alcanzan su apogeo en The Bad Seed (1956), en la cual una niña llamada Rhoda es una asesina serial. Un psiquiatra explica a la audiencia que existe “un tipo de criminal nato, sin capacidad de sentir remordimiento o culpa (...) sin sentido de lo que es bueno o lo que es malo”, porque “han nacido con la clase de cerebro que era normal 50000 años atrás”. Estas personas –continúa el psiquiatra- son “malas semillas, criaturas que están absolutamente condenadas a cometer un asesinato tras otro”. Esta explicación, tan cercana a la antropología criminal de Lombroso, llega a su punto de contacto más alto cuando, durante el film, conocemos que la abuela materna de Rhoda era también una homicida maníaca.

La teoría de Lombroso codificó un grupo de imágenes e ideas acerca de la criminalidad innata, sosteniendo que los peores criminales portan en sus cuerpos signos específicos de su naturaleza degenerada (*stigmata*, como lo llamaba Lombroso). Esta, y no otra teoría biológica del crimen, ha sido la más popular entre los cineastas, por ser la más visual, (la idea de que la causa del crimen se encuentra escondida en los genes no es tan visualmente atrayente).

Se hicieron malos. Teorías Sociales del Crimen

Otras películas describen a aquellos transgresores cuyas circunstancias los han forzado a delinquir, y en estos films (en contraste con los descriptas anteriormente),

los criminales son esencialmente normales. Pueden terminar siendo unos inadaptados, pero inicialmente son como cualquier otra persona: una pizarra en blanco en la cual el contexto social graba patrones de conducta. Films de este tipo son altamente deterministas: argumentando que escapar del destino es poco probable (por no decir imposible), ofrecen pocos cursos de acción alternativos para el protagonista. Si bien existe en criminología una división dentro de estas teorías sociales, los cineastas desdibujan estas distinciones y hablan acerca del impacto negativo de los ambientes desagradables en el sujeto y su comportamiento.

El film *Badlands* (1974), que trata sobre una pareja adolescente que comete un rally de asesinatos, es un ejemplo puro de este tipo. La película abre con Holly, relatando cómo las circunstancias la convirtieron en la adolescente que es:

“Mi madre murió de neumonía cuando yo era muy pequeña. Mi padre guardó su torta de bodas en el freezer por diez años; luego del funeral se la dio al funebrero. Trató de actuar alegre, pero nunca pudo sentirse consolado por la pequeña extraña que encontró en su casa. Entonces, un buen día, tratando de empezar una nueva vida, nos mudó de Texas a South Dakota”

El padre de Holly la castiga por una infracción menor matando a su perro, intensificando así su situación emocional y dándole un motivo para escapar. El niño del cual Holly se enamora, Kit, es también un producto de su ambiente: un recolector de basura tan pobre que regatea cigarrillos y revuelve los cestos de basura. Casi inevitablemente, ambos se fugan y empiezan a matar gente. Holly termina el relato con la misma voz desapasionada con la cual lo comenzó:

“Me salí del asunto con una probation y un montón de malas miradas. Me casé con el hijo del abogado que me defendió. Kit fue sentenciado a morir en la silla eléctrica... y así murió”.

Parece estar describiendo eventos sobre los cuales ninguno de ellos tuvo control.

Las explicaciones del medio ambiente dominan la mayoría de los films de Martin Scorsese: *Mean Streets* (1973) y *Taxi Driver* (1976), entre otras. En esta última, Travis Bickle es el resultado de oportunidades limitadas y de su estadía como soldado en Vietnam, donde aprendió a “salvar el mundo” matando gente. *Goodfellas* (1990), que trata de la vida del mafioso Henry Hill, comienza con éste explicando que, de niño, vivía enfrente de los gangsters. Mirando en retrospectiva a su juventud, recuerda:

“Para mí, ser un gangster era mejor que ser el Presidente de los Estados Unidos... Sabía que quería ser parte de ellos (la mafia local). Para mí significaba ser alguien en un vecindario que estaba lleno de ‘nadies’. Ellos hacían lo que querían; estacionaban enfrente de una boca de incendios y nadie nunca les hizo una multa... Gente como mi padre nunca pudo entenderlo, pero yo pertenecía, era tratado como un adulto. Cada día estaba aprendiendo a ganar”



Pulp Fiction (1994)

Para los personajes de Scorsese, la criminalidad está preordenada por sus circunstancias de vida.

Las explicaciones del crimen a través del medio ambiente también aparecen en películas acerca de ghettos, tal como *Boyz N the Hood* (1991) La imagen inicial muestra lo que encuentran los niños del *ghetto* al volver del colegio: basura, cadáveres, jóvenes desempleados y madres adictas al crack. El único niño que logra escapar, Tre Styles, es aquel que ha sido criado por padres que se oponen activamente a los valores del ghetto y al racismo que los alimenta.

Las películas que tratan con esta teoría nos dicen que la violencia tiene origen en una sociedad violenta. Incluso los personajes más despreciables comienzan como inocentes, iguales al resto de nosotros pero con menos chances de escapar del destino que las circunstancias le imponen. De todas las teorías criminológicas, la del medio ambiente negativo es la que es tomada con más frecuencia por los cineastas, ya que limpia de culpa a los criminales, permitiendo a los guionistas glorificarlos, o, al

menos, retratarlos como hombres y mujeres normales, tanto pecadores como víctimas del pecado.

Psiquis desviadas. La psicología anormal como causa del crimen

Son numerosos los films que explican al crimen en términos de anormalidad psicológica, entre los cuales cabe destacar *Cape Fear* (1991) -en la cual un ex convicto loco acecha al fiscal que lo puso tras las rejas-, *Seven* (1995) -donde el protagonista disfruta matando a los pecadores- y *The Jagged Edge* (1985). Los ofensores en este tipo de films sufren de una variedad de impedimentos psicológicos: algunos son obsesivos, otros sadomasoquistas, narcisistas o asesinos maníacos. Una de las categorías favoritas de los cineastas es la psicopatía, una condición fotogénica particular en la cual el protagonista (aunque carismático y seductor) carece totalmente de conciencia, al punto de ser encasillado como loco.

Es importante distinguir entre las películas en las cuales se incluye una actuación particular psicópata, para amenizar el film, de aquellas en las que se explica la psicología del personaje. Un ejemplo de lo primero sería el papel "la mujer mala" en los films *noir*: su criminalidad, aunque profunda, está dada y no es analizada. Le informa al personaje masculino sus motivos para delinquir (por lo general, sexo y codicia) pero éstos no son usados para explorar en su psiquis y explicar el comportamiento criminal.

Las películas que explican el comportamiento psicópata datan de la época del expresionismo alemán (*The Cabinet of Dr. Caligari* [1919], *Nosferatu* [1922]). En los '40, los films *noir* revivieron la tradición expresionista e incorporaron a Freud; desarrollos que alentaron a representar la patología mental. Muchos de los criminólogos de mitad del siglo XX usaron un doble estándar, explicando la mayoría de los crímenes masculinos en términos de codicia y los femeninos en términos de una psicología anormal. Los films *noir* representaron a los criminales masculinos como repugnantes, pero normales, mientras que las criminales femeninas eran exhibidas como infantiles y moralmente depravadas. Un ejemplo de lo anteriormente dicho se ve en la película *Kiss Me Deadly* (1955), donde los criminales masculinos son mafiosos comunes y científicos, pero una de las tres protagonistas es una fugitiva de un manicomio, la segunda es una psicótica de carácter infantil y la tercera es una ninfomaniaca.

La más celebrada investigación cinematográfica de la psiquis criminal es la película de Alfred Hitchcock Psycho (1960), protagonizada por Anthony Perkins en el papel del joven que ha asesinado y momificado a su madre, y continúa asesinando huéspedes de su hotel, tirando sus cuerpos en un pantano. Hacia el final de la película, un psiquiatra trata de explicar la patología mental de Norman Bates:

“Su madre era una mujer pegajosa y demandante... luego ella conoció a un hombre. El (Norman) los mató a ambos... tenía que borrar el crimen, al menos de su propia mente... escondió el cuerpo en la bodega. Ella estaba ahí, pero era un cadáver, entonces él comenzó a pensar y hablar por ella... A veces, él podía encarnar ambas personalidades... pero otras veces, la mitad perteneciente a su madre tomaba control completamente... si él se sentía atraído por alguna otra mujer, la mitad materna se ponía salvaje... la Madre mataba a la chica”

Una escena clave ocurre en el salón del Motel Bates, donde Norman le sirve a Marion su última cena. El salón está lleno de aves disecadas, que anticipan tanto la muerte de Marion como la condición de taxidermista de Norman. Los predadores con ojos crueles y temerosos picos, representan también a Norman, que pronto estará observando a Marion en la ducha y rasgando su piel. Asimismo, la cámara se detiene en las aves (como también en Norman), intensificando su amenaza. La disposición de los personajes, la sala y los pájaros; todos estos elementos contribuyen poderosamente al mensaje que Hitchcock quiere transmitir: la anormalidad psicológica como causa del crimen.

Las películas que relacionan la criminalidad con la desviación sexual forman un subtipo de las películas que tratan la anormalidad psicológica. El asesino de niños en la película de Fritz Lang M (1931) es un psicópata sexual, y Norman Bates, con su cara de bebé, su tenue cuerpo y sus modales mañosos, está mostrado como afeminado. Los policías con los cuales Clint Eastwood se enfrenta en Magnum Force (1973) son descritos como sexualmente “raros”. Buffalo Bill, uno de los asesinos seriales en Silence of the Lambs (1991), es un transexual. En el caso de personajes femeninos, los films frecuentemente presentan a la sexualidad propiamente dicha como desviación, la cual luego es usada para explicar por qué la mujer merece ser dañada: En Psycho, por ejemplo, vemos a Marion en ropa interior, en un hotel con su amante; internamente sabemos que va a ser castigada por este comportamiento.

Aspiración y deseo. Explicaciones racionales del crimen

Muchas películas atribuyen el crimen a la aspiración y al deseo: ambición, sueños, lujuria o simple aburrimiento. Los criminales en este tipo de películas, como en aquellas en que el medio ambiente es una influencia negativa, son seres humanos normales, motivados por la necesidad y la codicia, aunque tienen más opciones. Mientras que en los films que tratan acerca del medio ambiente los personajes tienen pocas alternativas (por no decir ninguna, ya que han sido determinados por fuerzas externas), los films aquí descritos dotan a los criminales de libre albedrío. Sus personajes analizan sus circunstancias y deciden delinquir. Estas decisiones son soluciones racionales y lógicas para los problemas que se presentan. Los personajes tienden a ser complicados, atravesados por dilemas morales: toman decisiones equivocadas, convirtiéndose así en figuras trágicas y condenándose a sí mismos.

El crimen es una decisión racional en *Dog Day Afternoon* (1975), donde el director Sidney Lumet retrata al más dulce ladrón de bancos, Sonny (Al Pacino), quien roba un banco de Brookling, a pesar de todas las fuerzas aunadas para mantenerlo a derecho (su madre acosadora, su esposa, la responsabilidad de ser padre de familia, su sentido de la decencia y su naturaleza no violenta). En todo sentido, Sonny es la antítesis del tradicional ladrón de bancos. Solo luego de entrado el film, se revela a la audiencia el motivo del atraco: Sonny necesita dinero para financiar una operación de cambio de sexo para su amante León (el director pospone esta revelación hasta que el espectador aceptó a Sonny como completamente normal). La mala decisión de robar el banco por voluntad propia, lleva al protagonista a perder a su cómplice y a una condena de prisión.

La tradición alternativa y el “mundo caído”⁴

Hasta ahora, se han discutido las causas del crimen en los films tradicionales, en los cuales el patrón común es infracción, descubrimiento, castigo y resolución. Alguien viola la ley –ya sea por su mala composición biológica, el mal ambiente, la psicología anormal, libre albedrío o alguna otra razón- , dicha violación es descubierta y atribuida a aquel criminal que, independientemente de su carisma, inocencia, coraje y otras virtudes, es castigado, restaurando el equilibrio. Pero ¿qué puede decirse acerca de los crímenes en la tradición alternativa, en aquellas películas críticas que rehúsan las vías normales y los valores de los films tradicionales? Este tipo de films carecen de

⁴ En el contexto religioso, “mundo caído” se refiere a que, como resultado del pecado de Adán, el mundo debe lidiar con enfermedad, pena, maldad y muerte. Cada persona que nace en este mundo tiene el pecado original dentro suyo. Por lo antedicho, nadie nace puro e inocente, y contiene el innato deseo de pecar.

héroes convencionales y tienden a ser alienados y distantes. ¿Qué tienen que decir estas películas acerca del crimen?

Criminológicamente, estos films se remontan a los films *noir*, los cuales están relativamente desinteresados en las causas específicas del crimen y toman una visión no muy clara de la naturaleza humana en general. La corrupción es intrínseca en films *noir* como *Double Indemnity* (1944), *The Lady from Shanghai* (1948) y *The Maltese Falcon* (1941). Se ha dicho⁵ que:

“Proyectan un mundo universalmente corrupto y moralmente caótico... muchos personajes en estos films noir eran impotentes ante el mal, cediendo a su fuerza, la cual parece residir en una naturaleza humana inalterable. Otros luchaban contra el mal, pero en el proceso eran tentados por el mal, aún cuando hubieran logrado la victoria. Incluso, había otros personajes que actuaban como si fueran la personificación de esa corrupción”

En este mundo caído, el crimen no es la excepción sino la regla.

En estos films alternativos, como en los *noir*, la atmósfera está saturada con depravación y peligro. Películas como *Chinatown* (1974), *The Grifters* (1990), *Normal Life* (1996) y *Q&A* (1990) presentan personajes con motivos específicos, tales como lujuria o envidia, pero en ellos, como también en los *noir*, todo el contexto está teñido de corrupción. Los films alternativos incorporan el “mundo caído” propio de los films *noir*, los modernizan con drogas y mujeres mafiosas, y lo hacen propio. En ellos, la salvación y la entereza son imposibles.

Romeo Is Bleeding (1993) es un ejemplo de estos films alternativos. Jack es un policía degenerado que acepta coimas, hace favores a los mafiosos y engaña a su mujer. El se deteriora, en parte por su codicia, pero mayormente porque la auto destrucción es parte de la naturaleza humana. Hacia el final, dándose cuenta de cómo ha arruinado su vida, trata de salvar a su mujer enviándola fuera de la ciudad y arregla para encontrarse con ella en un parador desierto y destruido, el cual simboliza no sólo su situación, sino la condición humana. Su mujer nunca aparece.

⁵ Auster, Albert; Quart, Leonard, *American Film and Society since 1945*, USA, Greenwood Publishing Group, 2002, pag. 28.

Películas, Crimen e Ideología

Más allá de su mensaje criminológico, las películas tienen otras connotaciones, que pueden definirse como ideológicas, porque contribuyen a nuestras creencias acerca de las causas del crimen. Uno de los mensajes ideológicos más potentes que emanan de las películas es, simplemente, que el crimen puede ser explicado. Esta asunción es una parte tan familiar de nuestro pensamiento que raramente nos detenemos a analizarla. La aceptamos porque, en parte, casi todos los films implican que el delito, incluso en sus formas más bizarras y atroces, es comprensible. Las películas se meten en la mente y la vida de los criminales, ofreciendo narrativas que dan cuenta de sus acciones. Además, al sostener ciertas explicaciones del crimen, le dan credibilidad a estas teorías. Solo los films alternativos erigen la posibilidad de que el crimen es una forma del mal o un acto misterioso de la vida social que no puede ser explicado. Solo ellos sugieren que el crimen no puede ser arreglado.

Otro mensaje ideológico transmitido por los films es que existen personas con la capacidad y el talento para descubrir tanto las causas como las soluciones de un delito. Estos individuos varían según el film: en algunos es un psiquiatra, en los films *noir* es el investigador privado, y en los films de policías y prisiones, tiende a ser un oficial de la justicia o un abogado. Sea quien sea, el punto radica en que estos films asumen la existencia de una autoridad cultural que puede explicar el crimen y sabe qué hacer con él, lo cual transmite a la audiencia.

Este mensaje es reconfortante. Los films acrecientan nuestra ansiedad y temor, pero usualmente concluyen enviándonos algún experto al rescate. En las películas, no muchos criminales son tan monstruosos como para no ser entendidos, o tan listos como para eludir a las autoridades.

En tercer lugar, estos films alimentan la ideología definiendo "el problema del crimen". En realidad, el tipo de delito más común es aquel cometido contra la propiedad, lo cual no es reflejado por las películas: en éstas, el homicidio parece ser el delito más común, seguido por tentativa de homicidio y homicidio serial. Los medios captan aquella parte de la realidad que encaja con la ideología dominante, un ejemplo dado por Michael Welch⁶ es que en los Estados Unidos el costo del crimen callejero es de 4

⁶ Fenwick, Melissa; Roberts, Meredith; Welch, Michael, State managers, intellectuals, and the media: A content analysis of ideology in experts' quotes in feature newspaper articles on crime, USA, Justice Quarterly, Volume 15, Number 2, 1998, pag 223.

billones de dólares por año, mientras que el del crimen corporativo y los delitos de cuello blanco alcanza los 200 billones. Asimismo, destaca que en 1995 se cometieron 24 mil homicidios, mientras que en el mismo período más de 56 mil trabajadores murieron, víctimas de lesiones o enfermedades causadas por condiciones de trabajo inseguras. En definitiva, se acentúa el crimen callejero, pero se presta poca atención al daño social ocasionado por los crímenes de cuello blanco, por razones meramente ideológicas.

En el área de la justicia y el crimen, un resultado del rol central de los medios es la construcción de mitos acerca del crimen, que no tienen casi punto de contacto con la realidad pero que, sin embargo, proveen un conocimiento que se incorpora de manera permanente a nuestros modelos sociales. Un ejemplo de esto es la sensación que crean en la población de que vivimos acechados por asesinos seriales (un tipo de agresor que, estadísticamente hablando, es poco común). Las películas también refuerzan el mito de que existe una relación entre las enfermedades mentales y el crimen (de hecho, la gente que sufre de problemas mentales es más propensa a ser victimizada que a ser victimizadora). Otro mito típico es el de la mujer malvada que lleva a los hombres a la perdición, una figura perpetuada por los films *noir* y más recientemente por *Body Heat* (1981) y *Basic Instinct* (1992). La única razón de ser de estas visiones que transmiten las películas es atraer público con fórmulas eficaces: acción, suspenso y violencia.

Mientras que el énfasis puesto en la violencia y la muerte pueden distorsionar la visión del público en lo que respecta al problema del crimen, las películas también tienen el poder de corregir tales malentendidos, y concientizar a la audiencia acerca de los efectos del crimen. Las representaciones de las violaciones carcelarias en *An Innocent Man* (1989), *Short Eyes* (1979) y *The Shawshank Redemption* (1994), por ejemplo, probablemente ayudaron a incrementar la sensibilidad al problema de la violencia en la prisión, mientras que las descripciones de violencia familiar de los films *River's Edge* (1987) y *Dolores Claiborne* (1994) dirigen la atención al hecho de que ese tipo de delito puede causar un daño intergeneracional.

Finalmente, los films nos condicionan acerca de cómo sentirnos respecto del crimen y del contexto en que ocurre. Los homicidios y los robos a mano armada pueden ser crímenes, pero algunas veces pueden ser cometidos por inocentes, tal como deja entrever el film *Thelma and Louise* (1991). Si bien las películas no determinan nuestras emociones, sí nos proveen narrativas que usamos para enmarcar nuestras respuestas emocionales a la realidad delictiva. El argumento de las películas puede borrarse de nuestra memoria, cancelarse mutuamente, o apilarse para crear una

impresión acumulativa. Algunas glorifican a los transgresores, otras nos alientan a buscar a un psicópata en cada taxista o gerente de hotel. De manera colectiva, dan forma a nuestros sentimientos y emociones acerca del crimen y sus contextos.

Pocos films desarrollan simultáneamente todas estas funciones ideológicas: asegurar que el crimen puede ser explicado, identificar a las autoridades criminológicas, definir “el problema del crimen”, y guiar nuestras reacciones emocionales hacia el crimen. Pero todos contribuyen a establecer aquellas imágenes mentales que los espectadores suelen tener acerca del crimen y del control del mismo.

Más allá de los mensajes ideológicos ya discutidos, muchos films tienen un contenido ideológico específico, un punto que puede ser ilustrado mediante comparación de tres versiones de uno de los crímenes con más repercusión del siglo XX: el de Bobby Franks. Cuando eran jóvenes, Nathan Leopold y Richard Loeb mataron a este niño del vecindario de Chicago, en la creencia que, al ser personas tan inteligentes, estaban más allá de la ley. El contexto de la historia del crimen incluía un número de elementos, tales como la homosexualidad, debates acerca de las enfermedades mentales y responsabilidad criminal, la Idea de Nietzsche acerca del superman, religión y bienestar económico (tanto Leopold como Loeb provenían de familias judías con un buen porvenir económico). Como resultado, este evento ha inspirado una obra, una novela y otros libros, como así también tres versiones del mismo film.

La primera película (*Compulsion*, 1959), basada en una novela hecha sobre el evento, apunta principalmente la atracción sexual entre Leopold y Loeb, aunque (quizá para confundir al Comité de Censura), les da novias. Su énfasis ideológico no recae sobre el sexo sino sobre la ley. Esta película canta un himno a la ley, personificada por tres personajes masculinos: el fiscal, que resuelve el crimen, el abogado de la defensa, quien exitosamente lucha contra la pena de muerte, y el juez, que trata de equilibrar entre la justicia y la piedad, condenando a los acusados a prisión de por vida, a más 99 años. Esta búsqueda incansable de la justicia contrasta con la teoría del superman⁷ de los asesinos. Inexorablemente, la heroica y majestuosa ley demuestra una

⁷ Superman, según Nietzsche, ha alcanzado un estado del ser donde no es afectado por el sufrimiento, la lástima, la tolerancia de lo débil, el poder del alma sobre el cuerpo, la creencia en una vida después de la muerte, la corrupción de los valores modernos. Superman está en constante cambio y en un estado de renacimiento y crecimiento. El determina lo que es malo y lo que es bueno, no permitiendo que la religión o la sociedad determine esto por él: determina sus propios valores. No cree en la vida después de la muerte, porque no cree en la religión y no tiene la prueba de que exista un Dios, razón por la cual sus actos son totalmente libres y no dependen de una recompensa (El Cielo) o un castigo (El Infierno). Superman no tolera o siente lastima por los débiles; siente que la compasión humana es la mayor debilidad de todas, porque permite que los débiles restrinjan el crecimiento de los fuertes.

imparcialidad y una compasión que ellos nunca podrán comprender.

La segunda versión es de Alfred Hitchcock, *Rope* (1948), deja a un lado la calidad de judíos de los asesinos y relega su homosexualidad a un subtexto, para así focalizarse en el crimen y en las teorías del superman que lo inspiraron. Proveniente de una obra, esta versión sitúa los eventos en un penthouse de Manhattan, donde Leopold y Loeb le sirven la cena a la familia de su víctima, usando como mesa el mueble donde han escondido el cuerpo. También se encuentra presente el director del colegio, quien se da cuenta de lo sucedido y llama a la policía. Esta versión se relaciona con el crimen en si mismo y con la relación entre padres e hijos, especialmente aquella figura paterna del director, que atrapa “a los chicos malos” y se asegura de que sean castigados.

En un nivel más profundo, se relaciona con la auto destrucción, no solo la de los asesinos, sino la del director del colegio quien, por haberles enseñado la teoría del superman, es en parte responsable.

La tercera y más reciente versión, *Swoon* (1991), comienza el relato en un punto más lejano en el tiempo que las otras dos películas, sigue a través de la muerte de Leopold en 1971 y reanaliza las identidades de los protagonistas, tanto como judíos como homosexuales. El director explora el rol del film en la construcción social de eventos pasados, y en nuestras ideas acerca de sexualidad, género y raza. A diferencia de *Rope*, que se mantiene afuera de la sala de audiencias, *Swoon* incluye escenas del juicio, pero no hay aquí heroicos abogados, sino psiquiatras que patologizan la relación sexual de los protagonistas. Este film destaca el amor entre Leopold y Loeb, lo normaliza y lo trae a la mesa del debate. La película termina realizando una afirmación ideológica acerca de las películas en si mismas: lo que pueden ser, estilísticamente hablando, y lo que pueden revelar tanto de las vidas privadas de los protagonistas como de los eventos de la propia Nación.

¿Las películas causan delitos?

Una de las controversias centrales de nuestro tiempo gira acerca de si las películas alientan a la gente a comportarse violentamente y a involucrarse en cualquier tipo de actividades criminales. Sociólogos y psicólogos diseñan estudios a fin de determinar si los medios influyen en el comportamiento.

Hay buenas razones para sospechar que existe una conexión entre mirar películas de este género y el comportamiento criminal. Publicistas y políticos gastan billones de dólares por año en la creencia de que la prensa influye el comportamiento. Los

crímenes violentos parecen ser ubicuos, al igual que los films violentos. Lo que es más, todos sabemos que las películas pueden marcar tendencias en la moda, en el lenguaje e incluso en la elección de las carreras (como sucedió luego del estreno de *Silence of the Lambs*: hordas de jóvenes decidieron unirse al FBI). La asunción de la idea que los films pueden inducir a comportamiento antisocial reside en la historia de control y censura de USA. Hoy, grupos como *Women Against Pornography* continúan manifestándose contra la violencia de los medios, sobre la base de que ésta alienta a la violencia en la vida real.

Un ejemplo de esto puede encontrarse en la noche que la película *Boyz N the Hood* se estrenó: la violencia que produjo la audiencia luego de la proyección dejó dos espectadores muertos y más de treinta lesionados. Los films criminales muchas veces inspiran imitaciones en la vida real, como cuando John Hinckley Jr., imitando al personaje de De Niro en *Taxi Driver*, intentó asesinar al Presidente Reagan, en la esperanza de impresionar a Jodie Foster, una de las actrices del film. En 1998 en Olympia, Washington, cinco jóvenes que habían mirado varias veces *Set it off* (1996), una película sobre ladronas de bancos, atracaron el banco local, evento que los diarios locales caratularon "Atraco a un banco que imita a un film". Tales anécdotas sugieren que, al menos, bajo determinadas circunstancias, las películas conducen directamente al crimen.



Psycho (1960).

Los estudios sociales realizados indican, sin embargo, que la relación entre los medios y el comportamiento criminal no es tan simple. Por décadas, los sociólogos han tratado de determinar si los medios influyen el comportamiento y, de ser así, de qué manera. Sus estudios demostraron que algunos medios influyen el comportamiento de algunas personas en algún momento. Sin embargo, esta evidencia es difícil de interpretar, y no necesariamente se aplica a las películas. De hecho, la mayoría de los

estudios se focalizaron en los efectos de la violencia televisiva sobre niños y de las campañas publicitarias sobre los consumidores y los votantes. Muchos estudios fueron realizados bajo condiciones muy diferentes de las normales (por ejemplo, en laboratorios psicológicos), y muchos se han concentrado en la medición de la agresión (por ejemplo, el número de puñetazos dados a un muñeco inflable). Los experimentos indican que la violencia de los medios tiende a incrementar el grado de violencia en el comportamiento, pero estos efectos son generalmente de corta duración, y no aparecen en todos los espectadores. Resumiendo estos estudios, Surette escribe:

“La evidencia referente a los medios como un factor criminógeno claramente sostiene la conclusión de que los medios tienen un efecto a corto plazo significativo en algunos individuos (...) Cuanto más confía el consumidor en la información suministrada por los medios acerca del mundo, y cuanto más grande es su predisposición al comportamiento criminal, más grande es el efecto... Los niños propensos a la violencia y los inestables mentalmente están particularmente en peligro de emular la violencia de los medios”⁸.

Pero es prematuro e incluso simplista sugerir que las películas determinan a la gente a delinquir. El comportamiento humano es influenciado por múltiples factores, en combinaciones tan complejas que nadie ha todavía concebido una manera de aislarlos unos de los otros.

Y, con respecto a los incidentes en los cuales mirar una película llevó a ciertos individuos a delinquir, los detalles de estos casos particulares sugieren otras explicaciones más verosímiles. John Hinckley Jr. era una de esas personas “mentalmente desbalanceadas” a quien Surette describe como “en riesgo de emular la violencia de los medios”. Las ladronas del banco parecen haber sido inusualmente *naive*, hasta un punto de estupidez (dejaron una copia del film en su casa y se jactaron del atraco, antes de cometerlo). En el caso de *Boyz n the Hood*, parece extraño culpar a esta película anti violencia por los incidentes violentos que acompañaron su estreno. Por lidiar con el tema del racismo, puede haber exaltado la frustración de algunos espectadores relacionado con el racismo, llevando a esta posterior violencia. Pero la causa oculta de la violencia parece haber sido el racismo en si mismo en vez de la película. Cualquiera sea el caso, solo una pequeñísima fracción de la gente que vio la película agredió a la gente inmediatamente después.

La experta en cine Sharon Willis advierte acerca de la creencia de que si alguien se

⁸ Surette, Ray, *Predator as Media Icons*, <http://pegasus.cc.ucf.edu/~surette/>

identifica con un personaje de una película, esa persona querrá imitar su comportamiento. Argumenta que:

“la identificación no es un estado sino un proceso, y tiende a ser móvil e intermitente, más que consistente. Haríamos mejor en pensar en las identificaciones del espectador como escenarios más que obsesiones... Finalmente, un análisis más complicado concluiría que las identificaciones con los personajes forjadas a través de las películas no son llevadas a cabo directamente en el comportamiento diario. Y esto es así, porque la identificación no es necesariamente imitación”⁹

Esta parece una manera sensata de entender las reacciones de los espectadores a las películas. Cuando nos identificamos con los personajes, obtenemos “escenarios” que luego almacenamos en nuestra memoria. La mayoría de nosotros está consciente de que esos escenarios son fantasías, la identificación no lleva necesariamente a la imitación en las películas mucho más que en las novelas.

Las películas, entonces, nos dan narrativas de historias, las cuales son de crucial importancia en nuestros esfuerzos de darle sentido a nuestras vidas. Donald. E. Polkinghorne, un especialista en esta área, sostiene que la narrativa “es la primera forma por la cual la experiencia humana obtiene significado”¹⁰. Somos constantemente bombardeados por estímulos, ninguno de los cuales tienen significados obvios; nosotros les ponemos sentido organizando los fragmentos de experiencia en historias. Las películas son una fuente de nuestras líneas narrativas. Como escribe Graeme Turner:

“El mundo ‘viene hacia nosotros’ en forma de historias...esto no significa que todas nuestras historias explican el mundo, sino que las historias nos proporcionan una manera fácil e inconsciente de construir nuestro mundo (...) y compartir ese ‘sentimiento’ con otros”¹¹.

Las películas probablemente no causan violencia, pero crean narraciones, proporcionan argumentos, imágenes y escenarios, que almacenamos en nuestras reservas de líneas narrativas.

⁹ Willis, Sharon, Hardware and Hardbodies, What do women want?: A reading of Thelma and Louise, Film Theory goes to the movies, New York, Routledge, 1993, pag. 121

¹⁰ Polkinghorne, Donald, Narrative Knowing and the Human Science, Albany, State University of New York Press, 1988, pag. 1

¹¹ Turner, Graeme, Film as Social Practice, New York, Routledge, 1993, pag 68

Pocos de nosotros somos pasibles de ser perseguidos por un ex amante maníaco, o de embarcarnos en un crimen a través del país. Sin embargo, el despliegue argumentativo de las películas coincide con nuestras propias experiencias, quizás abriendo nuevas posibilidades de interpretación o de acción. En tales casos, los films no nos “hacen” actuar de una manera particular, pero pueden llegar a darnos una línea de acción más clara o más convincente de la que estuvimos contemplando (esto es lo que evidentemente sucedió en el atraco al banco de Olympia, Washington). Mayormente, los films entretienen, dándonos algo más que la acción diaria. Saboreamos aquellas narraciones que nos alejan de nuestras vidas rutinarias y nos llevan a un mundo más excitante y romántico: las películas causan placer.

De hecho, la pregunta ¿Las películas causan crimen? no es tan buena pregunta como ¿Por qué la gente disfruta las representaciones de violencia? Nos rodeamos de imágenes violentas, que pueden encontrarse en pinturas religiosas, cuentos de niños y obras de Shakespeare, así como también en las películas. *Why we watch*, una colección de ensayos sobre los atractivos del entretenimiento violento, concluye que la gente disfruta las representaciones de violencia cuando éstas proveen “una fantasía agradable, un camino impredecible hacia un fin predecible, la restauración de la justicia y la representación de la moralidad”¹². Muchos espectadores se oponen a la violencia en las películas, pero muchos otros la buscan, lo cual indica que si las películas causan algo, no es el crimen, sino el placer.

En suma, los films de crimen nos proporcionan narraciones para pensar acerca de la naturaleza y causas del crimen. Muchos incorporan una teoría del crimen, pero la mayoría lo hace por cuestiones de oportunidad más que para promover una interpretación específica. Los films de crimen influyen las ideologías de crimen y justicia a través de las suposiciones acerca de la comprensión del comportamiento criminal, quién está mejor calificado para lidiar con él, y su distribución según el tipo de ofensa cometido. Pero, hasta donde se sabe, las películas no causan delitos; su poder para influenciar el comportamiento se limita, aparentemente, a “dar un empujón” a aquellos individuos propensos al crimen, en la dirección en la que estaban encaminados. Lo que sí causan las películas son narraciones, historias que, para bien o para mal, nos ayudan a interpretar tanto el crimen como nuestras vidas. Forman un puente, con tránsito pesado en ambas direcciones, entre “el mundo real” y nuestras imaginaciones, entre la experiencia social y su interpretación.

¹² Goldstein, Jeffrey, *Why we watch: the attractions of violent entertainment*, New York, Oxford University Press, 1998, pag. 225

Filmografía mencionada:

An Innocent Man (1989)
Badlands (1974)
Basic Instinct (1992)
Body Heat (1981)
Bonnie and Clyde (1967)
Boyz N the Hood (1991)
Bulletproof Heart (1995)
Cape Fear (1991)
Chinatown (1974)
Compulsion (1959)
Dirty Harry (1971)
Dog Day Afternoon (1975)
Dolores Claiborne (1994)
Double Indemnity (1944)
Goodfellas (1990)
Kiss Me Deadly (1955)
Little Caesar (1930)
M (1931)
Magnum Force (1973)
Mean Streets (1973)
Natural Born Killers (1994)
Normal Life (1996)
Nosferatu (1922)
Psycho (1960)
Public Enemy (1931)
Pulp Fiction (1994)
Q&A (1990)
River's Edge (1987)
Robocop (1987)
Romeo Is Bleeding (1993)

Rope (1948)
Scarface (1932)
Set It Off (1996)
Seven (1995)
Short Eyes (1979)
Silence of the Lambs (1991)
Swoon (1991)
Taxi Driver (1976)
Thelma and Louise (1991)
The Bad Seed (1956)
The Cabinet of Dr. Caligari (1919)
The Grifters (1990)
The Jagged Edge (1985)
The Lady from Shanghai (1948)
The Neanderthal Man (1953)
The Texas Chainsaw Massacre (1974)
The Shawshank Redemption (1994)
To Die For (1995)