InDret

Nicole Rafter Northeastern University, USA

Crimen, Cine y Criminología

Películas recientes sobre delitos sexuales

Sumario

-

Este artículo tiene como objetivo dotar al estudio de películas sobre delincuencia de una mayor relevancia y dirección mediante la pregunta: ¿Cómo se relacionan las películas sobre delincuencia con la criminología? Utilizando el ejemplo de películas recientes sobre delitos sexuales, voy a defender que que las películas sobre delincuencia deben entenderse como un aspecto de la criminología popular y la criminología popular como un aspecto de la criminología misma. Si definimos la criminología como el estudio de la delincuencia y de los delincuentes, queda claro que el cine es una de las fuentes de información principales a través de las cuales las personas obtienen sus ideas sobre la naturaleza de la delincuencia. Algunas de esas ideas son un eco de la criminología académica, mientras que otras aportan perspectivas éticas, filosóficas y psicológicas más allá del alcance de la investigación académica. Al reconocer que la criminología popular es parte integral de la criminología, podemos impulsar el estudio de las películas sobre delincuencia, además de la criminología misma.

Abstract

_

This article aims at giving crime-film research a stronger sense of purpose by asking: How do crime films relate to criminology? Using the example of recent films about sex crimes, I argue that crime films should be conceptualized as an aspect of popular criminology, and popular criminology as an aspect of criminology itself. If we define criminology as the study of crime and criminals, it becomes clear that film is one of the primary sources through which people get their ideas about the nature of crime. Some of those ideas echo academic criminology, while others bring to bear ethical, philosophical and psychological perspectives beyond the scope of academic research. By recognizing that popular criminology is integral to criminology, we can invigorate the study of crime films—and criminology itself.

Title: Crime, Film and Criminology. Recent sex-crime movies.

-

Palabras clave: Delincuencia y cultura popular, películas sobre delincuencia, criminología cultural, películas jurídicas, películas sobre delitos sexuales **Keywords:** *crime and popular culture, crime films, cultural criminology, law films, sex-crime films*

-

InDret

Índice

4.2022

- 1. Introducción
- 2. Películas sobre Delincuencia y Películas Jurídicas
- 3. Estudiando Películas sobre Delincuencia: Algunos Apuntes sobre Metodología
- 4. Películas Contemporáneas sobre Delitos Sexuales
- 5. Los Riesgos de Determinar la Culpabilidad
- 6. El Vecino de al Lado
- 7. Los Riesgos de Explorar la Autenticidad Sexual Personal
- 8. Películas sobre Delincuencia como Parte de la Criminología
- 9. Conclusión: Películas sobre Delincuencia y Criminología Académica
- 10. Notas
- 11. Bibliografía

-

1. Introducción*

En la actualidad, se está produciendo un nuevo desarrollo dentro de la criminología: una creciente conciencia sobre cómo el cine contribuye a la comprensión del crimen y, como resultado, la cantidad de estudios que analizan las películas sobre delincuencia ha incrementado considerablemente. Algunos de estos estudios se centran en películas específicas¹, mientras que otros tratan las películas sobre delincuencia de manera más general². Algunos miran un género o subgénero en particular³; otros examinan las películas sobre delincuencia en el contexto de un fenómeno criminológico más amplio, como por ejemplo la crisis carcelaria estadounidense⁴, el movimiento de milicias⁵ o la construcción social de los asesinatos en serie⁶. Por otro lado, otros autores se enfocan en las construcciones de género⁷. Este tipo de análisis - la lista podría extenderse por varias páginas difiere de los trabajos realizados en el dominio de los estudios cinematográficos que utilizan categorías delictivas de manera heurística con el fin de aislar un subgrupo para el propio análisis cinematográfico de tales géneros/subgéneros, tal como las películas de gánsteres⁸ o las películas sobre prostitución9. En cambio, los libros y artículos por los cuales me intereso en este documento se ocupan sobre el potencial que poseen este tipo de películas para una posible contribución sustancial a la criminología a través de las perspectivas que brindan sobre policías, traficantes de drogas, atracadores, prisioneros, asesinos en serie, víctimas, etc.

En el presente artículo analizo la relevancia criminológica de este creciente cuerpo de literatura que estudia las películas sobre delincuencia; mi objetivo es validar y estimular dicha investigación mediante el análisis sobre la relación entre las películas sobre delincuencia y la criminología académica. Comienzo comparando la literatura en torno a películas sobre delincuencia con el trabajo realizado en el campo de los estudios jurídicos respecto a «películas jurídicas», una literatura que está mucho mejor desarrollada y que posee una relevancia más definida. Por lo tanto, en este artículo reflexiono en torno a qué pueden aprender los estudiosos del cine sobre delincuencia del movimiento del «cine jurídico». Continúo examinando un conjunto de películas recientes sobre delitos sexuales, utilizándolas para corroborar e ilustrar la relación entre el cine y la criminología. A través del argumento sobre como las películas sobre delincuencia constituyen una forma de

^{*} Traducción por CANO-COBANO, Eric (eric.cano@upf.edu) de RAFTER, Nicole, «Crime, Film and Criminology. Recent sex-crime movies», en *Theoretical Criminology*, Vol. 11, Número 3, 2007, pp. 403-420.

¹ O'BRIEN/TZANELLI/YAR/PENNA, «The Spectacle of Fearsome Acts": Crime in the Melting P(l)ot in Gangs of New York», *Critical Criminology*, 13(1), 2005, pp. 17–35.

² TZANELLI/YAR/O'BRIEN, «Exploring Crime in the American Cinematic Imagination», *Theoretical Criminology*, 9(1), 2005, pp. 97–117. y RAFTER, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society* (2nd ed.), Oxford University Press, New York, 2006

³ Para películas policiacas, véase KING, *Heroes in Hard Times: Cop Action Movies in the U.S.*, PA: Temple University Press, Philadelphia, 1999. Para películas sobre psicópatas, véase RAFTER, «Badfellas», en FREEMAN (ed.), *Law and Popular Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2006, pp. 339–357.

⁴ Brown, *Penological Crisis in America: Finding Meaning in Imprisonment Post-Rehabilitation*, PhD diss., Dept of Criminal Justice and American Studies Program, Indiana University, 2003.

⁵ CHERMAK, Searching for a Demon: The Media Construction of the Militia Movement, MA: Northeastern University Press, Boston, 2002

⁶ JENKINS, *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*, Aldine de Gruyter, New York, 1994.

⁷ Véase SPARKS, «Masculinity and Heroism in the Hollywood Blockbuster», *British Journal of Criminology*, 36(3), 1996, p. 348–60; BAILEY/POLLOCK/SCHRODER, «The Best Defense: Images of Female Attorneys in Popular Films», en BAILEY/HALE (eds.), *Popular Culture, Crime, and Justice*, West/Wadsworth, Belmont, CA, 1998, pp. 180–195 y CAVENDER, «Detecting Masculinity», en FERRELL/WEBSDALE (eds.), *Making Trouble: Cultural Constructions of Crime, Deviance, & Control*, Aldine de Gruyter, New York, 1999, pp. 157–175.

⁸ MUNBY, *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*, University of Chicago Press, Chicago, IL, 1999.

⁹ CAMPBELL, *Marked Women: Prostitutes and Prostitution in the Cinema*, WI: University of Wisconsin Press, Madison, 2005.

criminología popular, constituyendo pues un discurso paralelo a la criminología académica y de igual significado social, a lo largo de este artículo sugiero un modelo para comprender el proceso a través del cual las películas sobre delincuencia dan forma a nuestro pensamiento sobre el crimen. Concluyo que los estudios del cine sobre delincuencia podrían adquirir la fuerza y el vigor del movimiento del cine jurídico si se centraran de forma más precisa y coherente en la importancia criminológica de las películas sobre delincuencia.

2. Películas sobre Delincuencia y Películas Jurídicas

En su forma actual, todavía emergente, la literatura de películas sobre delincuencia sigue siendo amorfa, carente de la coherencia que sí tiene la literatura de películas jurídicas. Las películas sobre casos y juicios se convirtieron en un tema dentro de los estudios jurídicos en la década de 1980, comenzando con estudios de películas de tribunales y abogados¹º, pero expandiéndose rápidamente para incluir, primero, todas las películas que tratan explícitamente fenómenos pertenecientes al derecho civil o penal¹¹ y, más tarde, películas que tratan sobre el derecho de manera implícita o indirecta¹². Así, la categoría de películas jurídicas ahora incluye (por ejemplo) *Dirty Harry* (1971), una película que trata, desde una perspectiva policial, la tensión legal entre las garantías del proceso por un lado y los objetivos de control del crimen por el otro: en lugar de un abogado, el protagonista es un héroe de acción. También incluye películas que tratan fundamentalmente, aunque de manera implícita, las relaciones de los individuos con el derecho - o procesos similares a la ley -, como, por ejemplo, *The Godfathers* (1972, 1974, 1990), *Do the Right Thing* (1989) y *Falling Down* (1993).

A diferencia de los estudios de películas sobre crímenes, la investigación de películas jurídicas se desarrolló rápidamente, generando un movimiento dentro de los estudios del derecho que construyó un cuerpo de literatura, impartió cursos de películas sobre casos y juicios y, en última instancia, aceptó las implicaciones de las películas jurídicas como íntegras a la definición de «derecho»¹³. Dentro de los estudios legales, las películas jurídicas se consideran una fuente válida de información sobre las actitudes populares hacia el derecho a la vez que una forma de discurso legal, representando pues un componente del derecho mismo¹⁴. Si bien varios factores explican este éxito, hay dos que son especialmente importantes. En primer lugar, aunque la definición de «películas jurídicas» evolucionó con el tiempo, los estudiosos del cine jurídico generalmente estaban de acuerdo acerca del objeto general de su investigación, al igual que hoy en día, y por lo general concordaban con una definición de película jurídica que incluía cualquier tipo de filme que tratase, de manera central, con temas y problemas legales¹⁵. Este consenso sobre cuál era el tema de análisis ha ayudado a unificar un movimiento de investigadores e investigaciones de películas jurídicas y crear una base sobre la cual los académicos pueden construir dicho cuerpo de literatura al respecto. En segundo lugar, dicho movimiento ha tenido éxito porque, aunque su literatura es diversa en cuanto a temas y enfoques, la mayoría de los estudios plantean la misma pregunta: ¿Cómo se relacionan las películas jurídicas con el derecho y el estudio del derecho 16? Además, estos tienden a

-

¹⁰ Por ejemplo, CHASE, «Lawyers and Popular Culture: A Review of Mass Media Portrayals of American Attorneys», *American Bar Foundation Research Journal*, 11(2), 1986, p. 281–300 y Post, «On the Popular Image of the Lawyer: Reflections in a Dark Glass», California Law Review 75, 1987, p. 379–389.

¹¹ Por ejemplo, BERGMAN/ASIMOW, *Reel Justice: The Courtroom Goes to the Movies*, Andrews & McMeel, Kansas City, MO, 1996 y DENVIR, *Legal Reelism: Movies as Legal Texts*, University of Illinois Press, Urbana, IL, 1996.

¹² Véase Chase, *Movies on Trial: The Legal System on the Silver Screen*, The New Press, New York, 2002. y Freeman (ed.), *Law and Popular Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2005.

¹³ ROBSON, «Law and Film Studies: Autonomy and Theory», en FREEMAN (ed.), *Law and Popular Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2005, pp. 21–46.

¹⁴ Véase Greenfield/Osborn/Robson, *Film and the Law*, Cavendish, London, 2001 y Chase, *American Bar Foundation Research Journal* 11(2), 1986, p. 281–300.

¹⁵ Por ejemplo, Greenfield/OSBORN/ROBSON, Film and the Law, 2001.

¹⁶ Por ejemplo, Freeman (ed.), Law and Popular Culture, 2005.

responder con una respuesta común: las películas jurídicas son parte integral del derecho en sí mismo y por lo tanto comprenden un discurso popular que debe entenderse si se quiere entender por completo la naturaleza del derecho. Este consenso general sobre los tipos de preguntas que deben realizarse y la forma en las que se enmarcan las respuestas les ha otorgado a los estudiosos del cine jurídico un sentido de «propósito común»: un sentido de misión. También, este movimiento ha conseguido que sus investigaciones se consideren relevantes por los demás académicos en el campo del derecho. En este sentido, la pregunta fundamental y sus respuestas han legitimado el estudio de las películas jurídicas, facilitando la introducción de cursos al respecto en los planes de estudio de las facultades de derecho. De igual modo, podría afirmarse que, si los estudiosos del cine sobre delincuencia también pueden encontrar puntos en común, su literatura podría madurar en líneas similares.

Las películas jurídicas y las películas sobre delincuencia se superponen. Tal como explico con más profundidad en otro lugar¹⁷, la mejor manera de definir las películas sobre delincuencia es como películas en las que el crimen o sus consecuencias son centrales en el desarrollo de la trama de la película en sí. Su relación con las películas jurídicas se vuelve clara si pensamos en las categorías de películas en términos de filas de cajas de diferentes tamaños. En el nivel inferior, en cajas del tamaño de un CD, hay películas específicas como el primer Dirty Harry de Clint Eastwood y The Veredict (1982), la película de Paul Newman sobre un abogado alcohólico a cargo de un caso de negligencia médica. En el siguiente nivel, en cajas un poco más grandes, hay grupos de películas relacionadas: todas las películas de la saga Dirty Harry, por ejemplo, o todas las películas sobre abogados que superan desafíos personales para triunfar en los tribunales. En el siguiente nivel superior, hay cajas aún más grandes que contienen géneros: películas sobre el derecho civil, películas de policías, películas de mujeres abogadas, películas sobre la pena de muerte, películas de psicópatas, etc. En el nivel superior, los recuadros más grandes representan categorías amplias, como películas sobre delincuencia y de derecho. Este modelo nos da una forma de pensar en la clasificación, pero también nos permite cambiar conceptualmente las películas de una caja a otra para estudiar su interrelación y, en ocasiones, agregar una nueva caja a uno de los estantes¹⁸. Además, el modelo deja claro que una película en particular puede ocupar más de un lugar. Por ejemplo, Dirty Harry podría colocarse en la categoría de película jurídica o sobre delincuencia, según el propósito analítico de cada uno.

Sin embargo, aunque las propias películas sobre delincuencia pueden definirse claramente y su relación con las películas jurídicas puede especificarse de forma concisa, la literatura con respecto a este tipo de filmes sigue desarrollándose sin una clara dirección. Si bien puede observarse una infraestructura teórica y cierto ímpetu en la nueva «criminología cultural»¹9, hasta ahora, salvo en algunas excepciones²0, esta corriente ha producido poco material correspondiente con el análisis cinematográfico. Este artículo tiene como objetivo dar al estudio de películas sobre delincuencia una dirección y una relevancia mayor al preguntar: ¿Cómo se relacionan las películas sobre delincuencia con la criminología? Esta pregunta, puede entenderse pues como la misma cuestión que se plantea en el movimiento que estudia las películas jurídicas: ¿Cómo se relacionan las películas jurídicas con el derecho y con el estudio del derecho? De manera similar, mi respuesta es

¹⁷ RAFTER, Shots in the Mirror: Crime Films and Society, (2nd ed.), 2006.

¹⁸ Tiso, «The Spectacle of Surveillance: Images of the Panopticon in Science-Fiction Cinema», s.f., Disponible en www.homepages.paradise.net.nz/gtiso/ filmessay

¹⁹ Véase Ferrell, «Cultural Criminology», *Annual Review of Sociology* 25, 1999, p. 395–418; Ferrell/ Sanders (eds.), *Cultural Criminology*, Northeastern University Press, Boston, MA, 1995; Ferrell/Websdale (eds.), *Making Trouble: Cultural Constructions of Crime, Deviance, & Control*, Aldine de Gruyter, New York, 1999; Ferrell/Hayward/Morrison/Presdee (eds.), *Cultural Criminology Unleashed*, GlassHouse Press, London, 2004 y Hayward/Young, «Cultural Criminology: Some Notes on the Script», *Theoretical Criminology* 8(3), 2004, p. 259–273.

²⁰ Véase Epstein, «The New Mythic Monster', en Ferrell/ Sanders (eds.), *Cultural Criminology*, Northeastern University Press, Boston, MA, 1995, pp. 66–79 y Cavender, en *Making Trouble: Cultural Constructions of Crime, Deviance, & Control*, Aldine de Gruyter, 1999, pp. 157–175.

también paralela a la respuesta que ha dotado de coherencia al estudio de las películas jurídicas: las películas constituyen un aspecto de la criminología, un discurso popular que necesita ser reconocido y analizado si se pretende que la propia criminología— el estudio de la delincuencia y los delincuentes —sea completamente entendida. En este sentido, no me pregunto ¿qué dicen las películas policíacas sobre las causas del delito?; si bien esta es una pregunta importante (y una que abordo en otra parte²¹), no se trata de la cuestión principal de esta pieza académica: mi preocupación central en este artículo es la relación entre las películas sobre delincuencia y la criminología.

3. Estudiando Películas sobre Delincuencia: Algunos Apuntes sobre Metodología

Para abordar este tema, examino seis películas recientes sobre delitos sexuales: *L.I.E.* (2001), *Capturing the Friedmans* (2003), *In the Cut* (2003), *Monster* (2003), *Mystic River* (2003) y *The Woodsman* (2004). Permítanme decir algunas palabras sobre mis principios de selección, ya que cualquiera que estudie películas sobre delincuencia se enfrenta casi inmediatamente de frente con un problema metodológico: la amplia gama de ejemplos disponibles hace que sea fácil respaldar casi cualquier argumento en el caso de que se seleccione de forma asistemática. Este problema, que yo sepa, no ha sido considerado ni por los especialistas en estudios cinematográficos ni por los estudiosos del cine jurídico. Se trata de un problema que los criminólogos, muchos de los cuales cuentan con experiencia en métodos sociológicos, pueden abordar, contribuyendo así a los estudios cinematográficos en general. *Heroes in Hard Times* (1999), de KING²², es uno de los pocos estudios de cine sobre delincuencia que soluciona dicho problema (véase también CAVENDER²³). KING se realiza la selección de su muestra definiendo cuidadosamente el universo de películas que analizará (películas de acción policíaca de EE. UU.) y luego examinando cada ejemplo producido en un período de tiempo específico.

Siguiendo el ejemplo de KING²⁴, limité mi muestra a todos los dramas estadounidenses centrados en delitos sexuales y estrenados entre 2000 y 2004. Elegí el año 2000 como mi fecha de inicio para poder ver lo que estaba sucediendo a partir del nuevo milenio y 2004 como mi fecha límite debido a comenzar esta investigación a principios de 2005. Para identificar las películas que caían dentro de mis parámetros, hice una 'búsqueda avanzada' a través de la base de datos de películas de Internet (www.imdb.com), usando las palabras clave 'delitos sexuales' como mi referencia de búsqueda y excluí comedias, películas hechas para televisión, cortometrajes y producciones directas a video. Las limitaciones hicieron que tuviera que excluir de la discusión varios ejemplos excelentes y recientes como *Happiness* (1998) y *La Mala Educación* de Pedro Almodóvar (2004). Sin embargo, la naturaleza sistemática de mi muestra me permitió hablar definitivamente sobre cómo las películas estadounidenses realizadas en el período 2000-2004 «*enmarcaban*» los delitos sexuales²⁵, es decir, cómo dotaban de significado a esta clase de delitos.

Las seis películas varían considerablemente entre sí, pero todas comparten una falta de interés en analizar este tipo de problemas de forma simplista o en términos de *blanco y negro*. Evitando las divisiones fáciles entre víctimas y perpetradores, examinan el entrelazamiento de la culpabilidad y la inocencia, mostrando que los delincuentes pueden haber sido víctimas alguna vez de tales delitos, o que las propias víctimas se comportaron de manera ambigua. La mayoría está preocupada por las brechas entre la apariencia y la realidad. Los filmes que tratan sobre menores en particular se preguntan si las medidas adoptadas para proteger a los jóvenes pueden resultar contraproducentes

²¹ RAFTER, Shots in the Mirror: Crime Films and Society, (2nd ed.), 2006.

25

²² KING, Heroes in Hard Times: Cop Action Movies in the U.S., 1999.

²³ CAVENDER, Gray, en Making Trouble: Cultural Constructions of Crime, Deviance, & Control, 1999, pp. 157–175.

²⁴ KING, Heroes in Hard Times: Cop Action Movies in the U.S., 1999.

²⁵ GAMSON/CROTEAU/HOYNES/SASSON, «Media Images and the Social Construction of Reality», *Annual Review of Sociology*, 18, 1992, p. 373–393.

y causar más daño que bien. Algunos preguntan si deberíamos tratar de vivir con delincuentes sexuales en nuestras comunidades y si esas personas son moralmente responsables o si tienen enfermedades mentales. Estos largometrajes tienden a utilizar paletas oscuras, en parte debido a la severidad de su tema, en parte porque buscan expresar la oscuridad moral, la confusión y la omnipresencia del riesgo.

En la siguiente sección, comienzo poniendo las seis películas en contexto, esbozando brevemente la historia de las películas de delitos sexuales y los cambios recientes en la comprensión del mismo tipo de crímenes. Luego, analizo los ejemplos en base a tres temas principales: la dificultad de determinar y asignar la culpabilidad en casos de delitos sexuales; la banalidad y la ubicuidad de los delincuentes sexuales ('el tipo de al lado'); y los riesgos en que un individuo incurre al buscar su autenticidad sexual.

4. Películas Contemporáneas sobre Delitos Sexuales

Hasta hace poco, el cine evitaba tratar el tema de los delitos sexuales. Este fenómeno estuvo censurado durante mucho tiempo por el Código de Producción de Hollywood, que prohibió la representación de cualquier imagen que pudiera ofender la «decencia común» 26 . Asimismo, el tema también suponía un tabú para la sociedad y, en cualquier caso, nadie - incluidos los criminólogos - sabía mucho al respecto 27 . Además, la complejidad de las dinámicas y las relaciones víctima-agresor en los delitos sexuales no se presta a las distinciones explícitas y reductivas habituales de Hollywood entre el bien y el mal. En algunos casos, podemos ver como se trata de una ofensa notoria aquello que inspira la trama de una película, como sucedió cuando Fritz Lang basó M (1931) en los actos de Peter Kürten, el «Vampiro de Dusseldorf». En otras ocasiones, los guionistas cuelan los delitos sexuales por la puerta de atrás, como en el caso de $Cape\ Fear$ (1961), en la que el psicópata pretende violar a la hija de su antagonista. No obstante, en su mayor parte, la naturaleza desagradable del tema se alió con la censura y la ignorancia para mantener al delito sexual fuera de la agenda cinematográfica.

El cambio comenzó a principios de la década de 1980, cuando un pánico moral sobre el abuso sexual infantil por parte de los trabajadores de las guarderías se extendió por todo Estados Unidos. En la actualidad, estos casos se recuerdan generalmente como el resultado de la histeria colectiva, como una cacería de brujas nacional alimentada por investigaciones apresuradas o como la implantación de falsos recuerdos en menores^{28 29}. Durante ese periodo, tales sucesos provocaron que la sociedad hablara sobre la posibilidad de explotación sexual por parte de figuras de confianza en la vida cotidiana y estimularon debates legales sobre cuestiones tales como si se debería exigir a los menores que testifiquen delante de una audiencia pública. Las discusiones sobre delitos sexuales se continuaron sucediendo al surgir casos de abuso por parte del clero, junto con las evidencias de encubrimientos masivos por parte de sacerdotes católicos de casos de explotación sexual infantil. De igual forma, varios casos particulares e infames erosionaron aún más el muro de secretismo que tradicionalmente había protegido a los delincuentes sexuales; por ejemplo, en EE. UU., la tragedia de Megan Kanka, de siete años, atraída a la casa de un vecino con la promesa de ver un cachorro, solo para ser violada y asesinada, causó indignación nacional, especialmente cuando se supo que el

-

²⁶ ELLIS, A History of Film. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, New Jersey, 1979.

²⁷ En la escuela de posgrado en la década de 1970, me enseñaron que el incesto es algo que ocurre en los Apalaches cuando las adolescentes caminan en calzoncillos frente a sus padrastros.

²⁸ Véase Nathan/ Snedeker, *Satan's Silence: Ritual Abuse and the Making of a Modern American Witch Hunt*, Basic Books, New York, 1995; Loftus/Ketcham, *The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse*, St Martin's Press, New York, 1994; Mitry, *Semiotics and the Analysis of Film*, The Athlone Press, London, 2000 y De Young, *The Day Care Ritual Abuse Moral Panic*, McFarland & Company, Jefferson, NC, 2004.

²⁹ Nota 1.

vecino había sido condenado previamente por delitos sexuales. Del mismo modo, las extrañas predilecciones sexuales de asesinos en serie como Jeffrey Dahmer provocaron amplios debates sobre la responsabilidad legal de las personas con enfermedades psicosexuales. El reconocimiento de la violación durante citas románticas y del acoso sexual también ayudó a sacar a la luz el tema de los delitos sexuales, lo que volvió a aumentar la sensación de vulnerabilidad de las personas: los falsos recuerdos, los recuerdos recuperados, las acusaciones contra líderes religiosos y scouts, los registros de delincuentes sexuales y la ubicuidad del peligro se convirtieron en los temas favoritos de los medios de comunicación. Fue en este contexto que comenzaron a aparecer más películas de crímenes sexuales sexualmente explícitas. No es sorprendente que algunos de ellos trataran con dificultades en la percepción de tales sucesos.

5. Los Riesgos de Determinar la Culpabilidad

Mystic River tiene lugar en un barrio de Boston donde el río Mystic desemboca en el puerto, cerca del centro de la ciudad, pero en una especie de mundo aparte: una comunidad pequeña, aparentemente estable, de clase trabajadora, católica, dura y distante con los forasteros. La película, basada en una novela de Dennis Lehane, comienza con una escena de tres niños jugando. Uno de ellos es secuestrado por dos hombres adultos que lo retienen durante varios días en un sótano y lo violan repetidamente. El resto de la película muestra cómo los efectos del crimen original repercuten en la vida adulta de los menores y en la siguiente generación.

Unas décadas más tarde, la hija adolescente de Jimmy Markum (Sean Penn) - uno de estos niños -, quien se disponía a escaparse con su joven amante, es brutalmente asesinada. Jimmy, cuya familia está relacionada con dinámicas criminales, sospecha que Dave Boyle (Tim Robbins), el personaje que fue violado cuando era niño, es el asesino de su hija. Durante una noche y con la compañía de sus amigos matones - acertadamente llamados los hermanos Savage - Jimmy mata a Dave en la orilla del río. El tercer miembro del trío original, el policía estatal Sean Devine (Kevin Bacon), empieza a investigar la muerte de la hija y acaba descubriendo a su verdadero asesino además del delito cometido por Jimmy. Sin embargo, al menos por el momento, carece de pruebas para llevar a Jimmy ante la justicia. Así, los tres personajes centrales cumplen los roles de criminal, víctima y vengador, aunque el vengador no puede funcionar de manera efectiva. Su impotencia se ve subrayada por el hecho de que su esposa lo ha dejado y él no puede comunicarse con ella.

Los temas centrales en *Mystic River*: la percepción errónea a la hora de juzgar la realidad, el abandono, la pérdida de los padres, la pérdida de parejas e hijos, la pérdida de la infancia, la venganza... se desarrollan en un contexto de escenas nocturnas e interiores de acceso restringido. Por otro lado, puede verse como otro gran tema atraviesa el conflicto central de la película: el choque de valores entre la comunidad pequeña y cerrada y la sociedad en general, un fenómeno que los criminólogos describen como «conflicto cultural» 30. Durante la historia, las maniobras de la empresa criminal de Jimmy, el código de silencio del vecindario y las generaciones de resentimiento hacia el mundo exterior trabajan para frustrar la investigación policial y hacer que la comunidad vuelva a organizarse con sus propios recursos. Al igual que la esposa de Sean, la comunidad es incapaz de hablar, incapaz de comunicarse más allá de sí misma. La resistencia de la comunidad al mundo exterior se resume en la escena final con la sonrisa que la esposa de Jimmy (Laura Linney) le dedica a la viuda de Dave, un asentimiento escalofriante y triunfal que afirma: te dejaremos sobrevivir aquí si no haces preguntas y juegas con nuestras reglas; el hambre de poder y el hambre de justicia de la viuda se han encontrado de frente, y el poder ha ganado. El barrio define sus propios valores.

Una comparación entre *Mystic River* y una película de un período anterior, *To Kill a Mockingbird* (1962), pone de relieve las cualidades distintivas de la obra más reciente. Ambas películas muestran

³⁰ SELLIN, «Culture Conflict and Crime», Bulletin 41. Social Science Research Council, New York, 1938.

un pequeño pueblo dividido por un crimen (en Mockingbird, acusaciones falsas de un crimen) contra una adolescente. Ambas hablan apasionadamente sobre la necesidad de guiar moralmente a los menores, de las esperanzas de los padres para sus hijos y de la corrosión del crimen; ambas muestran cómo se llevan a cabo acusaciones y vigilancias sobre personas equivocadas; y ambas tienen a alguien asociado con la ley que finalmente resuelve el crimen, aunque es demasiado tarde para evitar el juicio social. Sin embargo, Mockingbird tiene un héroe (uno cuyo nombre, Atticus Finch, se ha convertido en sinónimo de heroísmo) y una clara víctima (el hombre negro a quien dispararon los aspirantes a linchadores), mientras que en Mystic River no hay ningún héroe y la victimización es difusa, extendiéndose a círculos cada vez más amplios a través de la comunidad y las generaciones. Aunque Jimmy Markum no es un héroe, su acción de justiciero tampoco lo convierte en un villano; sigue siendo un personaje bien percibido por la comunidad, quien lucha por hacer lo correcto por su hija. Mockingbird, sin embargo, tiene villanos que los espectadores pueden odiar: los fanáticos que están dispuestos a negarle el derecho de justicia a un hombre negro. Mystic River vuelve a Mockingbird del revés, reemplazando sus brillantes escenas infantiles con tristeza y oscuridad. Sus mensajes criminológicos son, en general, más pesimistas, incluso trágicos. En su mundo, el mal es omnipresente, el crimen intratable, el sistema de justicia penal impotente y la redención moral es imposible.

Capturing the Friedmans también medita sobre los peligros de la determinación de culpabilidad, pero desde un ángulo totalmente distinto. El director Andrew Jarecki creó este documental sobre un caso real de abuso sexual infantil en Long Island, Nueva York, utilizando los videos caseros de la familia Friedman, dos miembros de los cuales fueron acusados a mediados de la década de 1980 de abusar sexualmente de menores que tomaban clases de informática. En su comunidad, Arnold Friedman, padre de tres hijos, antes considerado un ciudadano honrado, fue acusado de múltiples cargos de abuso sexual infantil. Este se declaró culpable y fue enviado a prisión, donde murió debido a un aparente suicidio. Su hijo adolescente, Jesse, también se declaró culpable, ya que su abogado le advirtió que la condena era inevitable y que una declaración de culpabilidad reduciría su condena: Jesse, quien casi con certeza no era culpable, cumplió 13 años.³¹ Jarecki intercala imágenes de películas caseras filmadas obsesivamente por los Friedman con entrevistas que él mismo filmó años después; al hacerlo, crea una película que plantea preguntas, quizás sin respuesta, sobre la naturaleza de la culpa y la justicia.

El rompecabezas central de *Capturing the Friedmans* se centra en Arnold: ¿Fue un gran padre o un abusador de menores? ¿Un ciudadano modelo o un pervertido mentalmente enfermo? Nunca seremos capaces de saberlo. La respuesta es probablemente que era tanto un gran padre como un abusador de menores, aunque es dudoso que Arnold realmente abusara de menores en su casa de Long Island.

La intratabilidad de los problemas criminológicos planteados por *Capturing the Friedmans* surge a través de una comparación con una película sobre delincuencia clásica temprana, *M* de Fritz Lang. En *M*, la policía y el inframundo se unen para cazar a un hombre que viola y mata a niños, Hans Beckert, para así poder llevarlo ante algún tipo de justicia. En esta obra no hay héroe, ni tampoco hay una solución para el dilema moral central la historia, ya que Lang deja abierta la cuestión de la responsabilidad penal de Beckert, retratándolo como enfermo, indefenso y asqueado de sí mismo. Pero en *Capturing the Friedmans*, ni siquiera podemos estar seguros de que Arnold haya cometido un crimen, y no sabemos qué podría constituir una evidencia válida (en esta película, incluso las confesiones parecen ser sospechosas). Mientras que Beckert es un monstruo moral, Arnold es el buen padre de la casa de al lado. Desde el punto de vista criminológico, la película de Jarecki ofrece aún menos esperanza de que las comunidades puedan hacer frente a los delitos sexuales y, lo que es

³¹ Para conocer los antecedentes del caso, consultar NATHAN, «Complex Persecution: A Long Island Family's Nightmare Struggle with Porn, Pedophilia, and Public Hysteria», *Village Voice*, 26 December, 2000, Disponible en http://www.villagevoice.com/news/0321

peor, muestra que, en el curso de la determinación de culpabilidad, los propios agentes del sistema de justicia penal pueden llegar a causar un daño inmenso e irreparable.

Otra versión más del entrelazamiento de la culpa y la inocencia se encuentra en *Monster*, la biografía de la prostituta Aileen (Lee) Wuornos (los medios de comunicación la llamaron «la primera asesina en serie de Estados Unidos»), ejecutada en Florida en 2002 por una serie de asesinatos. A primera vista, Wuornos no parece material prometedor para un argumento sobre los peligros de determinar la culpabilidad. Pero Patty Jenkins, la autora y directora de la película, logra excavar a través de las capas de ofuscación de los medios hasta la base de la personalidad de Wuornos.

Que *Monster* tenga éxito se debe en gran parte a las dotes dramáticas de Charlize Theron, la actriz que interpreta a Wuornos. Theron es capaz de expresar una amplia gama de emociones, a menudo emociones conflictivas, a través de su rostro y cuerpo. Cuando Wuornos busca clientes, por ejemplo, vemos una mezcla de disgusto, aprensión y esperanza en su comportamiento. A medida que se vuelve más desesperada, sus muecas reflejan simultáneamente un tipo de tensión nerviosa, dolor, desafío y determinación. Theron, que ganó 30 libras para el papel, llegó a parecerse mucho a la propia Wuornos, dura y beligerante, excepto cuando su rostro se ilumina de amor.

Si bien el guion de Jenkins se mantiene cercano a los hechos de la vida de Wuornos, da forma a esos hechos de una manera diseñada para evitar un juicio moral rápido y superficial. Lo hace, por ejemplo, retratando a Selby, la amante de Wuornos, como una especie de niña, con una mujer pequeña, Christina Ricci, en el papel. El sentido de responsabilidad de Wuornos emerge en contraste con la dependencia infantil de Selby; vemos a Wuornos haciendo esfuerzos heroicos para salir adelante, desafiando situaciones desesperadas para poder proporcionarle a Selby *«una casa, autos, todo el jodido asunto»* mediante su conversión en *«una persona de negocios, o algo por el estilo»*. Ella entierra sus propios miedos para proteger a Selby, quien la traicionará al final de la historia.

La ira y el terror de Wuornos hacia los hombres se vuelven comprensibles cuando nos enteramos de que fue violada a la edad de ocho años y tuvo su primer bebé cuando tenía trece. Ella es horriblemente agredida por un cliente antes de que comience su ola de asesinatos, y muchos de sus clientes son criminales y se comportan de forma agresiva y arrogante. La película no encubre los crímenes de Wuornos, ni la muestra como algo más que una persona torpe, mentalmente enferma, maleducada, socialmente analfabeta y autoengañada:

«Estoy bien con el Señor ... ¿Quién carajo sabe lo que Dios quiere? ... La gente se mata todos los días, ¿y para qué, eh? por política... y por religión... y son héroes. No soy una mala persona, soy una muy buena persona».

No obstante, su historial de victimización y su autodesprecio complican nuestro juicio sobre ella. Al final, mientras Wuornos es llevada a toda prisa a su ejecución, la vemos, no como una asesina en serie a la que podemos odiar, sino como una mujer patética en la que el bien se mezcla con el mal.

6. El Vecino de al Lado

Tales casos de abuso sexual en las guarderías además de los escándalos que involucraban a los jefes de los *boyscouts* y a los sacerdotes depredadores sembraron una desconfianza generalizada en la sociedad en torno a las figuras familiares a las que los padres confían a sus hijos y de quienes dependen para recibir ayuda y formación. Esta desconfianza fomentó el surgimiento de un nuevo villano cinematográfico: el pervertido del barrio, camuflado por la cotidianidad, tanto más peligroso cuanto que carece de los estigmas escenográficos e inconfundibles de las estrellas de cine tradicionales. Este nuevo tipo de villano aparece en *Mystic River*, *Capturing the Friedmans* y *The Woodsman*, pero en ninguna parte con mayor fuerza que en *L.I.E.*, la película semiautobiográfica del director Michael Cuesta sobre un chico de 15 años acosado por un pilar patriótico de la comunidad.

Asimismo, la imagen de la víctima infantil en L.I.E. se representa, no como una presa indefensa, sino como un agente de su propio destino.

L.I.E. comienza con Howie Blitzer (Paul Dano), de 15 años, balanceándose peligrosamente sobre un puente sobre la autopista de Long Island y una voz en off nos cuenta que la carretera ha matado a mucha gente, incluida su madre. *«Espero que no me atrape»*, continúa mientras bromea con la posibilidad de suicidio. En las escenas siguientes, Howie pierde a su mejor amigo, pelea con otros menores que lo acusan de «deslizar salamis» (masturbar a otros muchachos), es asaltado y aparentemente abandonado por su padre y es arrestado por los robos que ha estado cometiendo con amigos. Además, él está siendo acosado por un ex-Marine del barrio, Big John o BJ (Brian Cox), un gran depredador vulgar y astuto con una colección de armas en su sótano, el cual funciona también como dormitorio para los huérfanos que «salva» de vez en cuando.

En la escena principal, BJ rescata a Howie del centro de detención juvenil y lo lleva de vuelta a casa, enviando a Scottie, su actual «compañero adolescente», a un motel por unos días. BJ, repentinamente paternal, le enseña a Howie a afeitarse - con ternura, repulsión, peligrosamente. Luego se abrazan y Howie le indica que está sexualmente listo para lo que parece seguro que vendrá; de hecho, puede que incluso tenga un poco de curiosidad. Sin embargo, BJ, conmovido por la «mirada de cachorro» asustada de Howie y al darse cuenta de que el menor acaba de quedar devastado por la noticia del encarcelamiento de su padre, se abstiene, por el momento, de proceder con el abuso, en vez de acomodarlo para la noche en una cama individual. A la mañana siguiente, durante el desayuno, BJ vuelve a mostrar su lado paternal, apresurándose a preparar el desayuno y organizando lo necesario para que Howie visite a su padre en prisión.

Los espectadores sabemos que no debemos confiar en BJ, quien despiadadamente ha exiliado a Scottie en un motel y está intentando cazar a su nueva presa. Por otro lado, el aparente malvado pederasta, ha cuidado de Howie de forma cariñosa y eficiente durante algunas horas, lo cual sugiere que incluso BJ, quien anteriormente admitió sentirse avergonzado por su comportamiento sexual, guarda todavía algo de decencia. Además, esta dosis de crianza anima a Howie a ponerse de pie, dándole el coraje para confrontar a su padre y enfrentarse a su futuro. Mientras tanto, Scottie, desplazado y abandonado, dispara a BJ mientras este último busca a menores por el L.I.E., un acto que libera a Howie de la amenaza sexual. La escena final nos lleva de nuevo al puente sobre la autopista, donde Howie vuelve a reflexionar sobre las capacidades mortales de la carretera, pero ahora concluye, en otra voz en off, «No voy a dejar que me atrape».

Una comparación con *Sleepers* (1996), una película anterior que también trata la pederastia, destaca como *L.I.E.* incorpora un análisis y comprensión reciente sobre la victimización sexual. En *Sleepers*, cuatro menores condenados por una pequeña broma son enviados a un reformatorio juvenil en donde los guardias los sodomizan y torturan durante meses. Los guardias son villanos de una sola dimensión: sádicos, oficiales de índole nazi quienes se excitan por la crueldad, cuya representación se basa en un, ahora anticuado, estereotipo del pederasta como un individuo abiertamente monstruoso. BJ, por el contrario, se representa como alguien familiar, cordial y digno de confianza; impulsado por el remordimiento, así como la lujuria, es un pedófilo además de un pederasta, aterrador, pero no totalmente malvado. Por otro lado, en *Sleepers*, el guardia principal (Kevin Bacon) es fácilmente reconocible como un mal tipo: enjuto, de pelo grasiento, patológico. BJ, en cambio, parece una especie de buen familiar, hasta que se descubre lo que está haciendo. En *Sleepers*, los buenos - los chicos - ganan y los malos - los guardias - pierden; en *L.I.E.* un tipo complicado hace algo generoso y, en lugar de una victoria triunfal, la película se cierra con un muchacho triste que ha sobrevivido a la depredación sexual.

En lo que respecta a sus reflexiones sobre investigaciones recientes sobre delitos sexuales contra menores, *L.I.E.* se parece en gran medida a otra película reciente, *The Woodsman*, protagonizada por

Kevin Bacon como Walter, un pedófilo que acaba de ser liberado después de 12 años en prisión por abusar de niñas pequeñas. La película de la directora Nicole Kassell, basada en una obra de Steven Fechter, está dedicada íntegramente al desarrollo del personaje de Walter. A Walter se le llama leñador (*Woodsman*), en parte porque solía ser carpintero, pero principalmente en recuerdo del personaje en el cuento de Caperucita Roja, quien corta al malvado lobo y libera a la niña que se había tragado el lobo, intacta. En este contexto, el leñador es un héroe ambiguo, un salvador que, al final, obtiene el control de una niña, tal como lo hace el propio Walter más tarde en un parque. Walter, que no quiere reincidir bajo ninguna circunstancia, debe enfrentarse diariamente contra sus impulsos y contra sus compañeros de la fábrica, quienes tratan de sacarlo de su lugar de trabajo. Aunque Walter es ayudado por una nueva amiga, este sufre una existencia sombría: es además rechazado por su familia y odiado por un oficial de libertad condicional desdeñoso (Mos Def). Si bien es cierto que la película no pide a los espectadores que tengan lástima por Walter, no lo es menos que esta sigue su historia de forma desapasionada y sobria, y no conduce al personaje a una resolución final total sino hasta una pequeña y precaria victoria, en la que puede verse como abraza contento a una niña en un parque, justo antes de enviarla a su casa.

Las películas recientes usan el lado personal, ordinario y común del criminal sexual para enfatizar la vulnerabilidad de los menores y la dificultad de predecir y percibir tales ofensas. En *Monster* nos enteramos que Aileen Wuornos fue violada por un vecino, y parece haber sido abusada sexualmente por su padre también. Arnold Friedman fue un maestro y un músico respetado; uno de los secuestradores en *Mystic River* usa un anillo de sacerdote. BJ, el cordial veterano de Vietnam de *L.I.E.*, es otra figura respetada por la comunidad y un amigo de los policías. El leñador produce sensaciones e imágenes constantemente dudosas: cuando Walter envía a la chica del parque para su casa, este actúa como un padre que cuida a su hija en su regazo; desde una ventana vecina, se ve como a un hombre que atrae a los menores para luego meterlos en su automóvil. Estas películas nos advierten que no podemos determinar dónde se halla la corrupción y que el delincuente sexual de hoy puede ser la víctima de ayer.

Estos filmes subrayan la incapacidad de las comunidades para proteger a sus menores. El vecindario unido de *Mystic River* es, de hecho, uno de niños perdidos y padres fallidos. El oficial de libertad condicional de *Woodsman* puede vigilar de cerca a Walter, pero mientras otro hombre está acosando a menores al otro lado de la calle. Los funcionarios de justicia penal en la ciudad de clase media alta en *The Friedmans* pueden haber implantado recuerdos falsos en los menores que interrogaron implacablemente. Inclusive, en el barrio rico en el que vive Howie Blitzer, con sus extensos jardines y sus casas de exhibición, sus consejeros de orientación escolar y sus especialistas de los tribunales juveniles, no pueden hacer nada ante la duplicidad de BJ.

7. Los Riesgos de Explorar la Autenticidad Sexual Personal

Capturing the Friedman, L.I.E. y The Woodsman apuntan a los peligros inherentes que conlleva una búsqueda de autenticidad sexual, pero ninguna obra investiga esos riesgos tan a fondo como In the Cut (2003), la película de Jane Campion sobre una maestra de escuela joven (Meg Ryan) en busca de amor y significado. In the Cut, basada en una novela de Susanna Moore, fue criticada duramente por críticos y espectadores por igual. El público se quejó de que no era más que un «thriller erótico barato», que Meg Ryan se había despojado de su habitual personalidad de niña buena para volverse una especie de «golfa» y que su personaje no debería haber corrido tantos riesgos en un entorno de alta criminalidad. «Una versión mediocre de Fatal Attraction», escribió un molesto crítico, mientras que otro informó que «La única sorpresa en esta película es tener la oportunidad de ver a Meg Ryan desnuda, aunque creo que la mayoría de los hombres siguen prefiriendo a Halle Berry». Como indican estos comentarios, los espectadores buscaban entre categorías tradicionales de Hollywood para encajar In the Cut, y cuando no pudieron encontrar una, experimentaron una gran decepción. Campion asumió el riesgo de hacer una película sobre la autenticidad sexual y emocional de una

persona mediante una trama que sigue incursionando en los géneros tradicionales (la historia de amor, la película de acción protagonizada por colegas policías, la pornografía, los filmes sobre asesinos en serie) pero que luego regresa para encontrar su propio ritmo. En este sentido, dicho riesgo supone pues una de las virtudes con las que Campion desarrolla su historia sobre la dificultad de identificar un camino propio.

Esta película narra la historia de Frannie Avery, una maestra de secundaria que vive en una zona devastada por el crimen: el East Village de Nueva York. La protagonista, decidida a no dejarse intimidar por la violencia, se muda a esta nueva comunidad, con la esperanza de tener una experiencia erótica genuina al relacionarse con los estudiantes y con la ciudad. Soñadora e independiente, Frannie presta poca atención a su apariencia o a las reglas convencionales de comportamiento, y en cambio se deja llevar por sus propios valores y su sentido de la sexualidad. Cuando una mujer es asesinada y desmembrada en su vecindario, Frannie se involucra sexualmente con el policía que la interroga, Malloy (Mark Ruffalo). No obstante, parece posible que él sea el asesino. Otras mujeres son asesinadas y descuartizadas, incluida su hermana. Los espectadores, junto con Frannie, comienzan a sospechar de una variedad de hombres: Malloy, un estudiante, un ex amante y un ladrón no identificado. Frannie parece ponerse constantemente en situaciones peligrosas: se viste de manera provocativa y pasa el rato en lugares inseguros. Eventualmente, el asesino comienza a perseguir a Frannie, pero ella logra vencerlo y regresa finalmente con Malloy.

In the Cut es una película sobre una mujer que vive con la amenaza constante de la violencia de género. También es una película cargada con escenas de amor y sexualidad gráfica y convincentes, a diferencia de la mayoría de filmes. En un momento, la hermana de Frannie realiza una reflexión con cierta tristeza sobre cómo ella siempre piensa en el sexo en términos de lo que les gusta a los hombres, en lugar de sobre sus propias preferencias. Campion ha hecho una película sobre la experiencia sexual desde el punto de vista de una mujer, sin preocuparse de si los hombres podrían preferir a Halle Berry a Meg Ryan. Su negativa a objetivar los deseos de Frannie hace de In the Cut una exploración audaz de cómo sería el sexo si las mujeres tomaran las decisiones, así como de los peligros inherentes a seguir un camino personal.

Al igual que Frannie, los espectadores no pueden estar seguros de poder percibir todo su mundo y con precisión. ¿Quién es peligroso, quién un amigo? ¿Qué escenarios son amenazantes y cuáles son simplemente parte del paisaje de la ciudad? ¿Se debe mantener la guardia, evitando los bares de mala muerte y los hombres desconocidos, o perseguir la autenticidad, durmiendo con la ventana abierta y atravesando calles desiertas a pesar de los riesgos? Además, los personajes de los dos policías sirven para dramatizar los problemas relativos a la confianza y a la percepción. Malloy mismo supone una figura ambigua, nerviosa, agresiva, incoherente, ajena a los límites, desconocida. Una escena en la que conduce a Frannie a un embalse boscoso hace que no solo Frannie, sino también los espectadores, sientan aprensión. Al igual que Malloy, su compañero es completamente inquietante, especialmente debido a su uso constante de referencias e insultos sexistas y racistas. En este sentido, Campion juega con la audiencia, frustrando nuestras expectativas al presentar a un policía que juega el papel del oficial dominante, obligándonos nuevamente a tomar el punto de vista de Frannie y a darnos cuenta de que simplemente no podemos saber dónde está el peligro. En este contexto, el asesino en serie se convierte en una metáfora de la convivencia con el riesgo.

8. Películas sobre Delincuencia como Parte de la Criminología

Si definimos la criminología como aquellos esfuerzos que se realizan para comprender la delincuencia y a los delincuentes, parece obvio que incluso una pequeña muestra de películas como la que acabamos de analizar puede producir material criminológico relevante. Los temas de las películas sobre delincuencia se superponen con los de la criminología académica: por ejemplo, en los ejemplos discutidos aquí, uno ve la idea del crimen como un producto fruto del choque cultural

y la presentación estereotipada del abusador de menores. Pero las películas sobre delincuencia también tratan asuntos que van más allá del alcance de la criminología académica. Filosóficamente, plantean cuestiones relativas a la naturaleza del bien y del mal. Psicológicamente, instigan a los espectadores a identificarse con víctimas y delincuentes, incluso asesinos en serie, cuyas sexualidades, vulnerabilidades y moralidades pueden ser totalmente desconocidas. Éticamente, estas toman posiciones morales apasionadas que estarían fuera de lugar en los análisis académicos. Este género fílmico pues constituye un tipo de discurso diferente de la criminología académica, uno con sus propios tipos de verdad y sus propias limitaciones.

Este tipo de discurso criminológico y no académico del que hablo aquí necesita un nombre. Sugiero llamarlo «criminología popular» y definirlo como una categoría compuesta por discursos sobre el crimen que se encuentran, no solo en el cine, sino también en Internet, en la televisión y en los periódicos, en las novelas, en la música rap y en la mitología. La criminología popular se diferencia de la criminología académica en que, la primera, no pretende precisión empírica ni validez teórica. Pero en alcance, cubre tanto territorio, posiblemente más, si consideramos los tipos de cuestiones éticas y filosóficas planteadas incluso por esta pequeña muestra de películas. La audiencia de la «criminología popular» es mayor (incluso un fracaso cinematográfico llegará a una audiencia mayor que la de este artículo). Y su significado social es mayor, ya que la criminología académica no puede ofrecer una gama tan amplia de productos criminológicos. La criminología académica no puede ver en la mente de una mujer como Frannie, quien reflexiona sobre la posibilidad de ser amada contra la posibilidad de ser asesinada; tampoco puede profundizar tanto en la problemática que representa la memoria falsa como sí lo hace *Capturing the Friedmans*. Los dos tipos de criminología, la popular y la académica, se complementan y cada una contribuye a su manera a la comprensión del delito.

Con este artículo, propongo que pensemos en la «criminología» como una categoría general que abarca tanto la criminología académica como la popular. Las subdivisiones no deben concebirse como opuestos, uno relacionado con la razón y el otro con la emoción; uno procedente de la cabeza y otro del corazón; uno «duro» y otro «blando». Tales polaridades engañosas refuerzan la falsa jerarquía familiar en la que el conocimiento científico se considera superior. Más bien, estoy sugiriendo una epistemología igualitaria en la que las dos formas de conocimiento se conciben como socios en la tarea de definir y explicar la delincuencia. De hecho, las categorías de criminología académica y popular ya se están desdibujando, pues el movimiento de criminología cultural lleva una década erosionando sus límites conceptuales, demostrando que ambos espacios se interrelacionan. De esta manera, este artículo supone un intento de acelerar y orientar un proceso que ya está en marcha.

A medida que la «criminología popular» gane reconocimiento académico, una tarea clave será analizar el proceso a través del cual las películas sobre delincuencia afectan las creencias sobre el crimen. La pregunta aquí se refiere pues a la percepción y el impacto, no a la recepción. Los académicos del campo del séptimo arte han producido excelentes estudios sobre la recepción, preguntando quién mira qué películas y por qué (el clásico es el trabajo de CLOVER sobre películas de terror para adolescentes: *Men, Women, and Chainsaws*³²). Sin embargo, se ha prestado mucha menos atención a los procesos a través de los cuales las películas influyen en las percepciones del crimen. Aunque no puedo explorar este tema en profundidad aquí, puedo esbozar un modelo explicativo que me parece que vale la pena seguir, derivado de un trabajo reciente sobre la sociología del conocimiento y de la cultura.

A mediados de la década de 1980, los sociólogos comenzaron a rechazar la visión tradicional de la cultura como un conjunto de creencias, costumbres, objetivos, valores e instituciones aceptados de manera uniforme por todos los miembros de un grupo, y adoptaron en cambio una visión de la

³² CLOVER, *Men, Women, and Chainsaws*. Princeton University Press, Princeton, NJ, 1992.

cultura que se asemeja más a algo parecido a una «caja de herramientas»³³, o lo que el sociólogo DIMAGGIO llama «una bolsa sorpresa de cachivaches: un pastiche de representaciones mediatizadas, un repertorio de técnicas»³⁴. En base a este punto de vista, se puede anticipar que los individuos y los grupos percibirán³⁵, interpretarán y recordarán las películas de manera diferente, que las interpretaciones variarán con el tiempo y que los espectadores se llevarán, de las películas, diferentes fragmentos de información cultural (ver, de manera más general, PHILO³⁶ y SWIDLER³⁷). Discutiblemente, este marco teórico concuerda con las reacciones a las películas expuestas. Un espectador puede concluir que *In The Cut* respalda la asunción de riesgos sexuales, mientras que otro puede interpretar el mensaje de que las mujeres deben salir de la ciudad de Nueva York. Aunque la nueva sociología de la cultura no analiza directamente las películas, implica que las películas proporcionan fragmentos de cultura (enfoques o principios organizativos, así como fragmentos de información) y que la cultura se encuentra tanto en la mente de los espectadores individuales como en la conciencia colectiva.³⁸

De igual modo, sociólogos y psicólogos han estudiado cómo las personas perciben y organizan los fragmentos de cultura en sus mentes³9. Si bien gran parte de este trabajo es especulativo, parece que los fragmentos de información cultural en nuestras mentes se forman primero en forma de marcos teóricos y luego en esquemas o plantillas (marcos teóricos más grandes y completos) que utilizamos en forma de suposiciones, normas, principios, etc., es decir, como guías prácticas y semiautomáticas de comportamiento para que no estemos obligados a pensar desde un principio en cada acción o reacción. Luego, los esquemas se agregan a estructuras mentales aún más grandes: ideologías (incluidas las suposiciones sobre la naturaleza de los héroes y los villanos), paradigmas, lógicas y narrativas del yo (por ejemplo, el «yo» como víctima o como perpetrador de un delito sexual). En esta línea, las películas representan una fuente de información cultural, la mayor parte de la cual simplemente da vueltas por nuestras mentes, esperando a que «la llamemos», pero parte de la cual alimenta nuestras ideologías y otros esquemas mentales. Los esquemas, a su vez, interactúan con el mundo externo, donde nos encontramos con delitos de la vida real y la criminología popular (incluidas quizás nuevas películas sobre delitos sexuales) que luego retroalimentan nuestros esquemas, reforzándolos o refutándolos. Por ejemplo, podríamos despreciar íntegramente a los

abusadores de menores hasta que veamos su compulsión a través de los ojos de uno de ellos, como en *The Woodsman*, o darnos cuenta de que también pueden ser admirables además de depredadores, como en *Capturing the Friedmans*, o confrontar su ambigua complejidad incluso cuando son repugnantes, como en L.I.E. En definitiva, este modelo de interacción película-mundo externo necesita elaboración, pero ofrece una plataforma sobre la que pueden construir los criminólogos

.

interesados en el análisis de películas.

⁵³ SWIDLER, «Culture in Action: Symbols and Strategies», American Sociological Review 51(2), 1986, p. 273–86.

 $^{^{34}}$ DIMAGGIO, «Culture and Cognition», $Annual\ Review\ of\ Sociology\ 23,\ 1997,\ p.\ 263-87.$

³⁵ ZERUBAVEL, Social Mindscapes: An Invitation to Cognitive Sociology, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1997.

³⁶ PHILO (ed.), Media and Mental Distress, Glascow Media Group. London: Longman, 1997.

³⁷ SWIDLER, *Talk of Love: How Culture Matters*, University of Chicago Press, Chicago, IL, 2001.

³⁸ Para un análisis relacionado desde la perspectiva de la criminología cultural, ver Ferrell, «Cultural Criminology», *Annual Review of Sociology* 25, 1999, p. 395–418; para un trabajo relacionado con los estudios cinematográficos, ver Turner, *Film as Social Practice* (3rd ed.), Routledge, New York, 1999 o Mitry, *Semiotics and the Analysis of Film*, The Athlone Press, London, 1999.

³⁹ DIMAGGIO, Annual Review of Sociology 23, 1997, p. 263–87; ZERUBAVEL, Social Mindscapes: An Invitation to Cognitive Sociology, 1997.

9. Conclusión: Películas sobre Delincuencia y Criminología Académica

«Defender la identidad metódica de la criminología contra las incursiones de "otros lugares"», escriben GARLAND/SPARKS⁴⁰:

«es ahora tan inviable como indeseable... Dada la centralidad, la emotividad y la prominencia política de los problemas actuales que devienen de la delincuencia, la criminología académica ya no puede aspirar a monopolizar el discurso "criminológico" o esperar reclamar derechos exclusivos sobre la representación y disposición del delito».

La acumulación gradual de una literatura con respecto a películas sobre delincuencia mencionada al comienzo de este artículo, y mi argumento para reconocer a la «criminología popular» como un discurso criminológico por derecho propio, son signos de los cambios disciplinarios que discuten GARLAND/SPARKS⁴¹. Ya no es posible equiparar «criminología» con «criminología académica» ⁴².

Si bien la criminología académica ha tardado en dar cabida al estudio de la criminología popular, parte del problema ha residido en la literatura sobre cine y delincuencia, la cual ha crecido en tamaño y riqueza, pero con objetivos difusos. En este sentido, contrasta con la literatura de películas jurídicas, que maduró más rápidamente y desde un principio demostró su relevancia para los estudios jurídicos. He argumentado que la investigación de películas sobre delincuencia necesita concentrarse más clara y consistentemente en la relevancia criminológica de las películas.

La intención de este artículo ha sido la de establecer dicha relevancia. Utilizando el ejemplo de las películas recientes sobre delitos sexuales, he recomendado que concibamos las películas sobre delincuencia como un aspecto de la «criminología popular», y la «criminología popular» como un aspecto de la criminología misma. Si definimos la criminología como el estudio de la delincuencia y de los delincuentes, queda claro que el cine es una de las principales fuentes (aunque no científica) a través de la cual la gente obtiene sus ideas sobre la naturaleza del crimen. Algunas de esas ideas hacen eco de la criminología académica: por ejemplo, la comprensión de la gran frecuencia con la que se cometen delitos sexuales y la comprensión de que dichos delitos son cometidos habitualmente por miembros conocidos y confiables de la comunidad. Pero otras ideas desarrolladas por la criminología popular aportan perspectivas éticas, filosóficas y psicológicas que están fuera del alcance de la investigación académica, al menos en su estado actual. El reconocimiento de que la «criminología popular» es parte integral de la criminología podría aumentar el estudio de las películas sobre delincuencia y de la criminología misma.

10. Notas

Quisiera agradecer a HAN, Robert/TALARICO, Susette/YAR, Majid/CHANCER, Lynn y a los revisores anónimos de Theoretical Criminology por los comentarios sobre las versiones anteriores de este artículo.

1. Otros países, incluidos Inglaterra y Nueva Zelanda, experimentaron una ola de casos de abuso sexual en guarderías casi al mismo tiempo. Un caso australiano relacionado, aunque no implicó cargos de abuso sexual, provocó la película protagonizada por Meryl Streep Cry in the Dark (1988).

⁴⁰ GARLAND/SPARKS (eds.), Criminology and Social Theory, Oxford University Press, Oxford, 2000.

⁴¹ GARLAND/SPARKS (eds.), Criminology and Social Theory, Oxford University Press, Oxford, 2000.

⁴² Véase también Braithwaite, «The New Regulatory State and the Transformation of Criminology», in GARLAND/SPARKS (eds.), Criminology and Social Theory, Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 47–70 y ZEDNER, «Pre-Crime and Post-Criminology?», Theoretical Criminology 11(2), 2007, p. 261–81.

2. No obstante, algunos críticos sí se entusiasmaron con *In the Cut*—ver Anderson⁴³ y Press⁴⁴. Para los comentarios de los espectadores citados aquí y más adelante en esta sección, me basé en *Internet Movie Database*.

11. Bibliografía

ANDERSON, Jeffrey M., «A "Cut" Above the Rest», *San Francisco Examiner*, 31 de Octubre, 2003. Disponible en http://www.examiner.com/article/index. cfm/i/103103a_inthecut

BAILEY, Frankie Y./POLLOCK, Joycelyn M./SCHRODER, Sherry, «The Best Defense: Images of Female Attorneys in Popular Films», en BAILEY, FRANKIE/HALE, DONNA (eds.), *Popular Culture, Crime, and Justice*, West/Wadsworth, Belmont, CA, 1988, pp. 180–195.

BERGMAN, Paul/ASIMOW, Michael, *Reel Justice: The Courtroom Goes to the Movies*, Andrews & McMeel, Kansas City, MO, 1996.

BRAITHWAITE, John, «The New Regulatory State and the Transformation of Criminology», en GARLAND, DAVID/SPARKS, RICHARD (eds.), *Criminology and Social Theory*, Oxford University Press, Oxford, 2000, pp. 47–70.

BROWN, Michelle, *Penological Crisis in America: Finding Meaning in Imprisonment Post-Rehabilitation*, PhD diss., Indiana University, Dept of Criminal Justice and American Studies Program, 2003.

CAMPBELL, Russell, *Marked Women: Prostitutes and Prostitution in the Cinema*, University of Wisconsin Press, Madison, WI, 2005.

CAVENDER, Gray, «Detecting Masculinity», en Ferrell, Jeff/Websdale Neil (eds.), *Making Trouble: Cultural Constructions of Crime, Deviance, & Control*, Aldine de Gruyter, New York, 1999, pp. 157–175.

CHASE, Anthony, «Lawyers and Popular Culture: A Review of Mass Media Portrayals of American Attorneys», American Bar Foundation Research Journal 11(2), 1986, p. 281–300.

CHASE, Anthony, *Movies on Trial: The Legal System on the Silver Screen*, The New Press, New York, 2002.

CHERMAK, Steven, *Searching for a Demon: The Media Construction of the Militia Movement*, MA: Northeastern University Press, Boston, 2002.

CLOVER, Carol J., Men, Women, and Chainsaws, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1992.

DENVIR, John (ed.), Legal Reelism: Movies as Legal Texts, University of Illinois Press, Urbana, IL, 1996.

DE YOUNG, Mary, The Day Care Ritual Abuse Moral Panic, McFarland & Company, Jefferson, NC, 2004.

DIMAGGIO, Paul, «Culture and Cognition», Annual Review of Sociology, 23, 1997, p. 263–287.

 $^{\rm 43}$ Anderson, «A "Cut" Above the Rest', San Francisco Examiner», 31 Octubre, 2003.

⁴⁴ PRESS, «Making the Cut: Jane Campion's Feminist Film Noir Stirs up Pheromones and Occult Mystery in a Malevolent East Village», 2003. Disponible en http://www.villagevoice.com/news/0343,press,48035,1.html

ELLIS, Jack c., A History of Film, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, NJ, 1979.

EPSTEIN, Su, «The New Mythic Monster», en FERRELL, JEFF/SANDERS C.R. (eds.), *Cultural Criminology*, Northeastern University Press, Boston, MA, 1995, pp. 66–79.

FERRELL, Jeff, «Cultural Criminology», Annual Review of Sociology, 25, 1999, p. 395–418.

FERRELL, Jeff/SANDERS, C.R. (eds.), *Cultural Criminology*, Northeastern University Press, Boston, MA, 1995.

FERRELL, Jeff/WEBSDALE, Neil (eds.), *Making Trouble: Cultural Constructions of Crime, Deviance, & Control*, Aldine de Gruyter, New York, 1999.

FERRELL, Jeff/HAYWARD, Keith/MORRISON, Wayne/PRESDEE, Mike (eds.), *Cultural Criminology Unleashed*, GlassHouse Press, London, 2004.

FREEMAN, Michael (ed.), Law and Popular Culture, Oxford University Press, Oxford, 2005.

GAMSON, William A./CROTEAU, David/HOYNES, William/SASSON, Theodore, «Media Images and the Social Construction of Reality», *Annual Review of Sociology*, 18, 1992, p. 373–393.

GARLAND, David/SPARKS, Richard (eds.), Criminology and Social Theory, Oxford University Press, Oxford, 2000.

GREENFIELD, Steve/OSBORN, Guy/ROBSON, Peter, Film and the Law, Cavendish, London, 2001.

HAYWARD, Keith/YOUNG, Jock, «Cultural Criminology: Some Notes on the Script», *Theoretical Criminology*, 8(3), 2004, p. 259–273.

JENKINS, Philip, *Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide*, Aldine de Gruyter, New York, 1994.

KING, Neal, *Heroes in Hard Times: Cop Action Movies in the U.S*, PA: Temple University Press, Philadelphia, 1999.

LOFTUS, Elisabeth, *The Myth of Repressed Memory: False Memories and Allegations of Sexual Abuse*, St Martin's Press, New York, 1994.

MITRY, Jean, Semiotics and the Analysis of Film, The Athlone Press, London, 2000.

MORGAN, David L./SCHWALBE, Michael L., «Mind and Self in Society: Linking Social Structure and Social Cognition», *Social Psychology Quarterly* 53(2), 1990, p. 148–164.

MUNBY, Jonathan, *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*, University of Chicago Press, Chicago, IL, 1999.

NATHAN, Debbie, «Complex Persecution: A Long Island Family's Nightmare Struggle with Porn, Pedophilia, and Public Hysteria», *Village Voice*, 26 December, 2000. Disponible en http://www.villagevoice.com/news/0321

NATHAN, Debbie/SNEDEKER, Michael R., Satan's Silence: Ritual Abuse and the Making of a Modern American Witch Hunt, Basic Books, New York, 1995.

O'BRIEN, Martin/TZANELLI, Rodanthi/YAR, Majid/PENNA, Sue, «The Spectacle of Fearsome Acts: Crime in the Melting P(l)ot in *Gangs of New York*», *Critical Criminology* 13(1), 2005, p. 17–35.

PHILO, Greg (ed.), Media and Mental Distress, Glasgow Media Group, London: Longman, 1997.

POST, Robert C., «On the Popular Image of the Lawyer: Reflections in a Dark Glass», *California Law Review* 75, 1987, 379–389.

PRESS, Joy, «Making the Cut: Jane Campion's Feminist Film Noir Stirs up Pheromones and Occult Mystery in a Malevolent East Village», 2003. Disponible en http://www.villagevoice.com/news/0343,press,48035,1.html

RAFTER, Nicole, «Badfellas», en Freeman, Michael (ed.), *Law and Popular Culture*, Oxford University Press Oxford, 2005, pp. 339–357.

RAFTER, Nicole, *Shots in the Mirror: Crime Films and Society* (2nd ed.), Oxford University Press, New York, 2006.

ROBSON, Peter, «Law and Film Studies: Autonomy and Theory», en Freeman, Michael (ed.), *Law and Popular Culture*, Oxford University Press, Oxford, 2005, pp. 21–46.

SELLIN, Thorsten, «Culture Conflict and Crime», *Bulletin 41*, New York: Social Science Research Council, 1938.

SPARKS, Richard, «Masculinity and Heroism in the Hollywood Blockbuster», *British Journal of Criminology*, 36(3), 1996, p. 348–360.

SWIDLER, Ann, «Culture in Action: Symbols and Strategies», *American Sociological Review*, 51(2), 1986, p. 273–286.

SWIDLER, Ann, Talk of Love: How Culture Matters, University of Chicago Press, Chicago, IL, 2001.

SWIDLER, Ann/ARDITI, Jorge, «The New Sociology of Knowledge», *Annual Review of Sociology*, 20, 1994, p. 305–329.

TISO, Giovanni, «The Spectacle of Surveillance: Images of the Panopticon in Science-Fiction Cinema», s.f., Disponible en www.homepages.paradise.net.nz/gtiso/filmessay

TURNER, Graeme, Film as Social Practice (3rd ed.), Routledge, New York, 1999.

TZANELLI, Rodanthi/YAR, Majid/O'BRIEN, Martin, «Exploring Crime in the American Cinematic Imagination», *Theoretical Criminology* 9(1), 2005, p. 97–117.

VARESE, Federico, «The Secret History of Japanese Cinema: The Yakuza Movies», *Global Crime*, 7(1), 2006, p. 107–126.

ZEDNER, Lucia, «Pre-Crime and Post-Criminology?», *Theoretical Criminology*, 11(2), 2007, p. 261–281.

ZERUBAVEL, Evitar, *Social Mindscapes: An Invitation to Cognitive Sociology*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1997.