

PROFS. SALVADOR MONRÓS, VICENTE GARRIDO. UN MODELO DE ANÁLISIS DE LA OBRA FÍLMICA. 55-77. REVISTA CENIPEC. 36. 2024. ESPECIAL. ISSN: 0798-9202

PROF. SALVADOR MONRÓS
PROF. VICENTE GARRIDO

UN MODELO DE ANÁLISIS CRIMINOLÓGICO DE LA OBRA FÍLMICA

Recepción: 02/11/2024.

Aceptación: 24/02/2025.

Prof. Salvador Monrós
voromonros@gmail.com

UNIVERSIDAD INTERNAIONAL DE VALENCIA

Prof. Vicente Garrido
vicente.garrido@uv.es

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
VALENCIA-ESPAÑA

Resumen

La Criminología Popular ha prestado una gran atención en los últimos veinte años a los productos cinematográficos. Primero en su vertiente de ficción narrativa, y luego con el reciente éxito del formato *true crime*, se hace necesario ofrecer a los criminólogos un modelo de análisis para poder interpretar el valor criminológico de una producción fílmica. Este trabajo destaca el valor de la narración audiovisual como un elemento clave en la construcción del imaginario social vinculado al crimen y la delincuencia. En base a ello, propone un modelo de análisis que integra diferentes perspectivas y planteamientos y con el que el criminólogo podrá examinar la manera en la que una producción audiovisual hace su aportación a la construcción de dicho imaginario. **Palabras claves:** narración fílmica, análisis criminológico, causas del crimen.

A model of criminological analysis of the film work

Abstract

Over the last twenty years, Popular Criminology has focused on cinematographic products. First in its narrative fiction form, and then with the recent success of true crime format, it has become necessary to offer criminologists an analysis model to be able to interpret the criminological value of a film production. This work highlights the value of audiovisual narration as a key element in the construction of the social imaginary linked to crime and delinquency. And consequently, it proposes an analysis model that integrates different perspectives and approaches and with which the criminologist will be able to examine the way in which an audiovisual production makes its contribution to the construction of said imaginary.

Key words: film narrative, criminological analysis, causes of crime.

Un modèle d'analyse criminologique des œuvres cinématographiques

Résumé

Au cours des vingt dernières années, la Criminologie Populaire a accordé une grande attention aux produits cinématographiques. D'abord dans son aspect de fiction narrative, puis avec le succès récent du format true crime, il est devenu nécessaire d'offrir aux criminologues un modèle d'analyse pour pouvoir interpréter la valeur criminologique d'une production cinématographique. Cet article met en évidence la valeur du récit audiovisuel en tant qu'élément clé dans la construction de l'imaginaire social lié au crime et à la délinquance. Sur cette base, il propose un modèle d'analyse qui intègre différentes perspectives et approches et grâce auquel le criminologue pourra examiner la manière dont une production audiovisuelle contribue à la construction de cet imaginaire.

Mots clés: récit filmique, analyse criminologique, causes de la criminalité.

Um modelo de análise criminológica da obra cinematográfica

Resumo

A criminologia popular prestou grande atenção nos últimos vinte anos aos produtos cinematográficos. Primeiro na sua vertente de ficção narrativa, e depois com o sucesso recente do formato true crime, é necessário oferecer aos criminologistas um modelo de análise para poder interpretar o valor criminológico de uma produção cinematográfica. Este trabalho destaca o valor da narrativa audiovisual como elemento-chave na construção do imaginário social ligado ao crime e à delinquência. Com base nisso, propõe um modelo de análise que integra diferentes perspectivas e abordagens, e com o qual o criminólogo poderá examinar a forma como uma produção audiovisual contribui para a construção desse imaginário.

Palavras chave: narrativa cinematográfica, análise criminológica, causas do crime.

1.- Introducción

Prácticamente todas las personas han entrado en contacto alguna vez con la delincuencia. Desde robos, a agresiones, pasando por violencia de género, todos hemos sido, o conocemos a alguien que haya sido, víctima, testigo, o incluso autor, de algún delito. Sin embargo, la relación con la delincuencia y el crimen de la afortunada mayor parte de la sociedad se limita principalmente a la información que extrae de los medios de comunicación y de la cultura popular como películas, novelas o series de televisión. En otras palabras: no todo el mundo ha presenciado un asesinato con sus propios ojos, sino que la mayoría de la población ha sido informada de este delito a través de su representación en televisión, cine, series, libros, videojuegos, etc., es decir, en la cultura popular.

La fuente de la que se nutre la relación de las personas con el crimen es muy importante, puesto que ejerce una enorme influencia en cómo se articula la concepción de la delincuencia en el imaginario colectivo. Mientras que la concepción que tenemos sobre actividades como conducir o comer están basadas en nuestra propia experiencia personal, la concepción que se tiene del crimen, de nuevo, por suerte, es en la mayoría de los casos una concepción basada en información ajena a nuestra experiencia vital. Y como criminólogos, este es un elemento que bajo ningún concepto puede pasarse por alto o infravalorarse.

En efecto, si bien es innegable que los criminólogos se han centrado principalmente en estudiar y ampliar las teorías criminológicas desarrolladas por los investigadores académicos, son muchas las voces que creen conveniente acercar el estudio de la criminología a aquellos productos socioculturales que representan conceptos como el crimen, el delincuente, la víctima o el sistema de justicia.

Una de las principales valedoras de este tipo de análisis es Nicole Rafter (ya fallecida), profesora de criminología en la Northeastern University de Boston. Rafter centró buena parte de su actividad académica en explicar cómo la representación audiovisual del crimen influye y afecta a la sociedad y al imaginario colectivo, y en cómo se relaciona la criminología académica

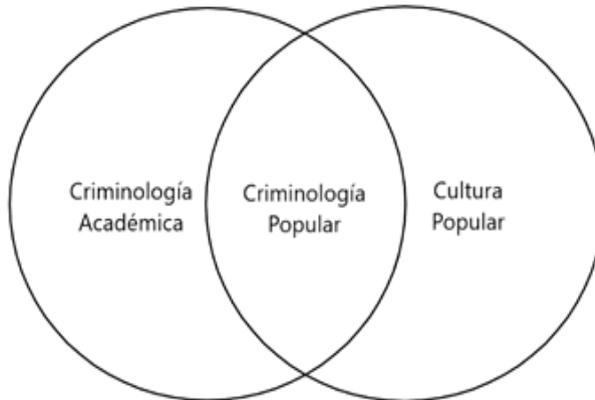
con producciones culturales en las que se aborda el crimen en cualquiera de sus formas. En varios de sus textos, Rafter defiende que no se puede dar la espalda a las "explicaciones sobre el comportamiento criminal" que aparecen en películas, novelas, televisión, y otros productos culturales. "Si definimos la criminología como el esfuerzo por comprender el crimen y los delincuentes, queda claro que incluso una pequeña muestra de películas (...) puede producir material criminológico fértil. Los temas de las películas criminales se superponen con los de la criminología académica" (Rafter, 2007, p. 415). Es en este punto donde nace lo que Rafter bautiza como la criminología popular:

"Sugiero llamarlo (a este ámbito) 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, novelas, música rap y mitos. La criminología popular difiere de la criminología académica en que no pretende una precisión empírica o validez teórica" (Rafter, 2007, p. 415).

Rafter no plantea la criminología popular como una suerte de escisión de la criminología convencional, sino que la sitúa como una rama más de ésta, que coexiste junto a la criminología académica bajo el concepto general de criminología. Además, tampoco plantea la criminología popular como el opuesto a la criminología académica. Para ella, estas ramas están relacionadas hasta el punto de poder definir a la criminología popular como el punto de encuentro entre la criminología académica y la cultura popular (figura 1). En palabras de la propia Rafter, "si definimos la criminología como el estudio del crimen y los delincuentes, queda claro que el cine¹ es una de las principales fuentes (aunque no científica) a través de las cuales las personas obtienen sus ideas sobre la naturaleza del crimen. De algunas de esas ideas se hace eco la criminología académica".

¹ En el año 2011, cuando escribí esto, Rafter no podía imaginar que iba a producirse una explosión del contenido audiovisual a través de las plataformas digitales, hasta tal punto que estas son también parte de la producción cinematográfica. Pero resulta evidente que donde ella habla expresamente de "cine" podría ponerse con el mismo sentido "producción audiovisual", para incluir toda obra cinematográfica relacionada con el crimen, ya sea en formato de película, serie de ficción o documental *true crime*.

Figura 1: "Criminología Popular: Donde se encuentran la Criminología Académica y la Cultura Popular". (Rafter y Brown, 2011).



La representación del crimen en la cultura popular tiene una audiencia mucho mayor que ningún otro campo, lo que supone que ejerza más impacto e influencia en la sociedad de lo que jamás lo harán ninguna de las teorías vinculadas a la criminología académica. En efecto, detrás de numerosas representaciones culturales del crimen y la delincuencia, subyacen elementos criminológicos de trascendental relevancia en la criminología académica, y abordarlos desde el punto de vista de la criminología popular puede suponer un aumento de su calidad y su relevancia. Por ejemplo, el modo en que la cultura popular representa a las víctimas de violación puede suponer un buen baremo para conocer qué modificaciones o reformas tendría que hacerse en el ámbito legislativo y profesional para atender mejor a tales víctimas.

En la criminología, la concepción que se tiene sobre el crimen puede jugar un papel fundamental, y no atender a las fuentes que generan esa concepción, es del todo contraproducente. En su libro de 2011 *Criminology Goes to the Movies: Crime Theory and Popular Culture*, Rafter y Brown hacen una férrea defensa de lo que se acaba de exponer: "Ignorar las representaciones culturales del crimen es ignorar el dominio público más grande en el que se producen las ideas sobre el crimen" (p. 3). La relevancia de medios de comunicación, cine, series, etc., es tal a la hora de generar la

concepción de distintos aspectos del crimen en el imaginario colectivo, que Rafter llega a afirmar que "los medios [the media] ya no son algo separable de la sociedad" (p.3). Y lo que es más importante, la sociedad ya no es algo separable de los medios, así como de las imágenes y representaciones que generan.

La influencia que esas representaciones ejercen en la sociedad puede materializarse de distintas formas. Rafter se centra principalmente en cómo esa representación del crimen influencia la concepción del mismo en el imaginario colectivo:

"En lugar de ignorar o [intentar] corregir estos espectáculos, debemos preguntarnos cómo ese punto focal cultural es relevante para la criminología. [...] Más bien, estamos afirmando que las imágenes organizan nuestros mundos y que las representaciones son fundamentales para nuestras vidas. [...] [Por ejemplo], nuestras creencias sobre los asesinos en serie y pederastas están estrechamente vinculadas a las imágenes con las que la cultura popular nos inunda" (Rafter y Brown, 2011, p. 5).

Dentro de esta área de influencia general que la representación cultural del crimen ejerce sobre la sociedad, se desprenden otros dos efectos mucho más concretos y cercanos a la propia delincuencia. Y es que, si la principal fuente a través de la cual la sociedad en general concibe la delincuencia y el crimen es la cultura popular, también podría ser la principal fuente de "inspiración" para posibles delincuentes, o incluso provocar un efecto de imitación (efecto copycat). Y no solo eso, la representación cultural del crimen, al igual que puede influir en la delincuencia, también lo hará en la gente encargada de perseguirla y estudiarla.

En definitiva, la concepción que una sociedad tiene sobre la delincuencia en todas sus formas, así como de los distintos tipos de delincuentes, o incluso víctimas, depende principalmente de cómo todo ello es plasmado a través de productos culturales como las películas y series, los libros, los videojuegos, o la música. Y lo que busca la criminología popular no es más que centrar sus análisis en ello.

2.- El análisis criminológico de la obra fílmica

Para analizar la relación entre el cine y la criminología, hemos optado por desarrollar un modelo de análisis de obras cinematográficas que combine varios enfoques previos. Este planteamiento pretende la consecución de dos objetivos. Primero, que dicho modelo aborde la relación espectador-película-imaginario social desde diferentes capas, aportando así un mayor grado de profundidad en el estudio de la relación de esos tres actores. Segundo, evitar caer en un error que suele darse cuando los criminólogos centran su interés en el cine: pasar por alto la teoría cinematográfica clásica y no recurrir a material académico propio del *film studies* o de la comunicación audiovisual. Nuestra combinación de enfoques se deriva principalmente a los planteamientos de cuatro autores. Por un lado, en el plano puramente cinematográfico, Carmona (1991) cuya propuesta metodológica se detallará en el siguiente apartado. Por el otro, en el plano criminológico, Young (2009), Yar (2010) y McGregor (2021).

En *The Scene of Violence* (2009), Alison Young propone dejar de poner el foco en la dicotomía sociedad-cine para centrarse en un plano más íntimo como es el de la relación de un espectador con una película. Tras desarrollar todas sus teorías sobre la 'imagen del crimen', Young se centra en lo que ella llama "el encuentro afectivo" entre las imágenes y el espectador. Young define el término afecto [affect] como "las formas en que el cuerpo puede conectarse con él mismo y con el mundo [...] son básicamente formas de conectar, con otros y con otras situaciones (p. 9)". Asimismo, viene a decir que ese encuentro afectivo es "la experiencia de ver, y las formas en que el espectador está implicado en la imagen de la pantalla" (p. 9). La autora basa esta afirmación en análisis previos que concluyen que "la imagen-afecto funciona directamente en el sistema nervioso afectivo, que tiene sus sensores en todas partes en el cuerpo. El afecto, donde sujeto y objeto coinciden, es la forma en que el sujeto se siente *desde adentro*" (Pisters, 2003, p. 70).

En definitiva, el plano en el que Young (2009) centra su análisis es el modo en que la representación de conceptos criminológicos en la gran pantalla influye en la vida real y, sin excluir (como no podría ser de otro modo) la interpretación (intelecto) de lo que está observando, pone el énfasis en la reacción fisiológica, emocional y sensorial que la obra genera en el espectador

que la ve. Este es un aspecto muy interesante que muchos investigadores han dejado de lado por centrarse en planteamientos más ambiciosos para sus trabajos, apelando fundamentalmente al conocimiento racional e intelectual.

Contar una misma historia empleando elementos artísticos y formales diferentes puede acabar generando reacciones totalmente dispares e incluso opuestas en el público. Es ahí donde reside la importancia del encuentro afectivo que se da entre cada película y los espectadores que la ven. Young se sirve de su experiencia personal para ejemplificar este fenómeno que se da en las salas: "Vi la película *Érase una vez en América* [Once upon a time in America] (Leone, 1984) en 1985, y todavía puedo recordar vívidamente no solo el contenido de su escena de violación, sino también la experiencia de ver esta escena, sentada en mi asiento, tensa y horrorizada en el cine a oscuras" (2009, p. 83). Es gracias a esta frase que se hace latente el principal problema de este tipo de enfoque: la dificultad de medir algo tan intangible y subjetivo como las emociones que surgen en el encuentro afectivo. Dentro de cada generación, cada espectador supone un mundo complejo en el que muchas variables influyen en la forma en la que su cuerpo reacciona a las imágenes del crimen. Ahora bien, este no tiene por qué ser un problema insalvable. Es evidente que la valoración de un producto cultural está sujeta a las circunstancias de su contexto (época y lugar). El impacto sobre el discurso del racismo de una película como *Adivina quién viene esta noche* [Guess who is coming to dinner] (Kramer, 1967) no podría tener cabida hoy, porque nuestra época ha superado con creces el conflicto social del movimiento por los derechos civiles en el que estaba inmerso los Estados Unidos en los años 60 del pasado siglo. Lo importante del modelo de Young es que, para cada época y contexto, el "encuentro afectivo", el impacto emocional de las películas ha de ser tomado en consideración cuando se valora dicho film en un momento y lugar dados. La valoración emocional de una obra será siempre algo subjetivo, pero la evaluación cualitativa permite una aproximación útil para este enfoque, como se demuestra, por ejemplo, en la bibliografía existente acerca del impacto emocional que supuso en los espectadores la célebre secuencia de la ducha de *Psicosis* [Psycho] (Hitchcock, 1960), considerada hoy en día quizás la secuencia más famosa de la historia del cine (Fotograma 1).

El siguiente modelo, denominado Modelo Sintético-Crítico, es bautizado por el propio Yar (2009) como "un marco sintético y crítico para el análisis del cine criminal" (p. 15). Se trata de un método basado en sus trabajos previos con O'Brien et al. (2005a, 2005b) y Tzanelli et al, (2005).

La principal aportación que este modelo hace es la del concepto de *sentido común criminológico* [criminological common sense]. Tanto Yar como O'Brien y Tzanelli apoyan las afirmaciones de la criminología cultural de que las películas criminales [crime films] (y la cultura popular en general) juegan un papel significativo en la construcción de un "sentido común criminológico" (p. 16) vinculado con las prácticas institucionales y la política criminal. Algo que ellos llaman "imaginarios populares del crimen" (p. 16). Además, argumentan que estos imaginarios no deben reducirse a una ideología monolítica creada estratégicamente por actores sociales poderosos.

Fotograma 1: La secuencia de la ducha en Psicosis (A. Hitchcock, 1960).



Para ejemplificar esta aproximación al cine criminal, Tzanelli et al. (2005) analizan la película *Atrápame si puedes* [Catchme if you can] (2003) de Steven Spielberg, que retrata al estafador Frank Abagnale Jr. Los autores establecen que, a nivel superficial, la película refuerza creencias tradicionales sobre las causas del crimen, como la importancia de los modelos parentales y el impacto de la desestructuración familiar. Sin embargo, también presenta elementos que podríamos calificar de 'subversivos', como el placer que

genera cometer actos delictivos, lo que refleja una ambigüedad cultural hacia el crimen, visto a un tiempo tanto algo seductor como patológico.

Yar matiza que esta ambigüedad es fruto "del reflejo inconsciente de una característica profundamente arraigada en nuestras disposiciones culturales comunes, una en la que simultáneamente mantenemos visiones normativamente conflictivas del crimen como [un fenómeno] malvado y heroico, como repulsivo y seductor" (2010, p. 19). En síntesis, el sentido común criminológico es un concepto que hace referencia a las imágenes culturales del crimen. A todas las ideas, imágenes, alegatos o representaciones que una película hace sobre los delincuentes, los crímenes o sobre el sistema de justicia, que pasan a formar parte de ese sentido común criminológico que se conforma dentro del imaginario colectivo.

Finalmente, el enfoque más reciente que incluimos en el análisis criminológico de la obra filmica la representa Rafe McGregor en su libro *A Criminology of Narrative Fiction* (2021). En él, el autor alega que tanto el cine como el resto de los formatos de ficción narrativa pueden proporcionar a sus espectadores tres tipos de conocimiento: fenomenológico, contrafáctico y mimético o descriptivo. Y, por ende, esa transmisión de conocimiento se vuelve criminológicamente relevante cuando la ficción narrativa versa sobre el crimen, las víctimas, el sistema de justicia o las causas de la delincuencia. En ese sentido, lo correcto es hablar de tipos de conocimiento criminológico, que el autor centra en las causas del delito, por lo que su foco inicialmente se pone en el elemento del delincuente, ya que es este quien realiza la acción criminal o delictiva. Pero es evidente que dicho conocimiento puede ser también extrapolado al ámbito de la victimología en cuanto queremos conocer las causas y procesos de la experiencia de victimización, e incluso también sobre las causas del delito, ya que la perspectiva de la víctima (en cuanto esta sobreviva) puede ser igualmente relevante para comprender las causas de su victimización (en términos no de responsabilidad moral, pero sí como parte del proceso del resultado delictivo). Y desde esa visión criminológica, el autor desarrolla estos tipos de conocimiento criminológico de la siguiente manera:

Conocimiento fenomenológico: Este tipo de conocimiento se define como "el conocimiento de cómo es una experiencia vivida particular" (2021,

p. 59). McGregor establece que el conocimiento fenomenológico tiene dos tipos de preocupaciones: hacer el mundo objetivo inteligible para los humanos, y describir al detalle experiencias humanas subjetivas. La ventaja de la ficción narrativa con respecto a la transmisión de conocimiento fenomenológico es que es un formato que permite acercar al público experiencias vividas particulares que no podrían conocerse de otra forma. El autor se apoya en Gibson (2008) para reafirmar sus conclusiones:

"Basándome únicamente en mis propias experiencias y mis libros preferidos, no adquiriré ningún conocimiento significativo de lo que es ser víctima de una opresión racial sistemática o un inmigrante que lucha por abrirse camino en un país poco acogedor. Pero puedo leer *El hombre invisible*, de Ralph Ellison, o ver *América, América* (1963), de Elia Kazan, y al hacerlo familiarizarme con una región de la experiencia humana que, de otro modo, me resultaría desconocida" (pp. 582-583).

La clave reside en que ese conocimiento sobre experiencias vividas de determinados personajes de la ficción es extrapolable a personas reales que son como ese personaje. Uno de los ejemplos que usa McGregor es el de *El Padrino* [The Godfather] (Coppola, 1972). En ella se cuenta la historia de Michael Corleone y cómo es su experiencia vital en la que debe aceptar y asumir su legado familiar criminal. Esta película nos muestra cómo es el personaje de Michael Corleone, pero al mismo tiempo también proporciona conocimiento sobre personas como él en la realidad. Y es ahí donde reside el valor criminológico del conocimiento fenomenológico: representar experiencias vividas vinculadas con la comisión de delitos puede aportar conocimiento sobre las causas reales del delito y el daño social [social harm].

Conocimiento contrafáctico: Esta segunda categoría responde al "conocimiento de la realidad que se proporciona mediante la exploración de alternativas a esa realidad" (p. 81). Esta forma de conocimiento se articula representando simultáneamente una alternativa a la realidad y sugiriendo que esta alternativa puede ser parcial o totalmente cierta. Por lo tanto, "la explicación ficticia de circunstancias, prácticas o teorías puede servir como una explicación histórica, contemporánea o real" (2021, p.

95). El valor criminológico del conocimiento contrafáctico reside en que representar el crimen y sus causas en esas realidades alternativas puede dar conocimiento sobre el crimen y sus causas en la vida real. Uno de los ejemplos que emplea McGregor para representar cómo se articula este conocimiento en la ficción narrativa es la película *The Ghost* (Polanski, 2010), conocida en los países de habla hispana como *El Escritor*. La película comienza con el protagonista, un escritor fantasma anónimo (Ewan McGregor), siendo entrevistado para completar las memorias del ex primer ministro británico Adam Lang (Pierce Brosnan) tras la muerte de Mike McAra, su amigo y asistente. McAra no era un autor profesional, por lo que el escritor 'fantasma' debe reescribir el manuscrito. Durante este proceso, investiga tanto la vida de Lang como las circunstancias de la muerte de McAra. El escritor sospecha que Lang fue reclutado por la CIA durante sus años como estudiante en la Universidad de Cambridge. Al confrontar a Lang con las pruebas que ha reunido, este niega con vehemencia la acusación. Poco después, Lang es asesinado por un exoficial del ejército cuyo hijo murió en Irak. Las memorias se publican, y la historia parece concluir sin una resolución definitiva, dejando a Lang como un posible pero no confirmado agente de la CIA. En los últimos minutos de la película el escritor fantasma descubre que la verdadera agente de la CIA es en realidad Ruth, la esposa de Lang (Olivia Williams), quien fue reclutada mientras estudiaba en la Universidad de Harvard. De manera imprudente, le revela a Ruth que ha descubierto su secreto, y la historia concluye con su asesinato, solo minutos después de este enfrentamiento. Lang, McAra y Ruth son versiones ligeramente ficticias de Tony Blair, Alastair Campbell y Cherie Blair, respectivamente. La historia está estructurada en torno a una ingeniosa mezcla de la relación subordinada de Blair con la administración Bush y la falta de popularidad de Cherie entre el público británico. Esta versión alternativa plantea que Blair, sin saberlo, trabajaba para el gobierno de Estados Unidos, manipulado por su esposa, quien era el contacto de la CIA. Polanski presenta a su audiencia una situación hipotética pero plausible, que siembra dudas sobre la realidad histórica mediante su poder explicativo.

Conocimiento mimético o descriptivo: Si la mimesis es la recreación e imitación de la realidad, el conocimiento mimético es conocimiento sobre

la realidad que se genera a través de recrear e imitar a la misma en la ficción narrativa. McGregor diferencia entre la recreación y la imitación de la realidad, estableciendo que la primera "responde a un interés estético" y la segunda a "un interés antropológico" (2021, p.98). El propio autor también afirma que el cine es el mejor medio para transmitir conocimiento mimético y pone a *Miami Vice* (Mann, 2006) como ejemplo. En esta película se muestra con todo lujo de detalles el funcionamiento interno y las dinámicas de poder existentes en el crimen organizado transnacional vinculado al tráfico de drogas. Esa es la ventaja que presenta el cine o la ficción con respecto a otros medios en lo que a descripción de la realidad se refiere. Films como *Miami Vice* muestran cosas que, por motivos éticos, legales o por falta de medios, serían imposibles de mostrar fuera de la ficción. Es sencillo entonces ver dónde reside la importancia o el valor criminológico del conocimiento descriptivo. La descripción o la imitación de crímenes o problemas sociales en la ficción puede ayudar a entender las causas de esos crímenes y problemas sociales en la realidad. El problema de este tipo de conocimiento es que, en ocasiones, una ficción narrativa puede representarlo de manera desacertada o equivocada. Es decir, si la supuesta recreación o imitación de la realidad se realiza de manera capciosa o sin la suficiente información, o directamente se presenta (voluntaria o involuntariamente) como recreación de la realidad algo que realmente no lo es, se transmitirá una información adulterada que afectará negativamente a comprender las causas del crimen en la vida real.

Esta importancia que McGregor le da a la ficción como agente generador de conocimiento parte de la negación de que "existe una distinción epistémica significativa entre narrativas ficticias y no ficticias", como podrían ser los productos culturales *true crime* (2021, p. 93). Para él, las ficciones están llenas de verdades y el planteamiento de la ficción y la no ficción como una dicotomía verdadero-falso o existente-inventado es erróneo. No obstante, la existencia de esos tipos de conocimiento no es algo que siempre se dé con cualquier ficción narrativa: "Mi tesis es que algunas ficciones narrativas pueden proporcionar al menos uno o más de los tipos de conocimientos criminológicos" (2021, p. 92). En otras palabras, una obra de ficción narrativa puede transmitir conocimiento fenomenológico,

contrafáctico y mimético a la vez, solo transmitir uno o dos de ellos, o incluso ninguno.

3.- Una propuesta de modelo de análisis criminológico de la obra fílmica

A continuación presentamos una propuesta para el análisis criminológico de una obra fílmica, entendiendo por esto tanto las producciones pensadas para exhibirse en los cinematógrafos como en las pantallas de televisión. Igualmente es aplicable tanto a las obras de ficción como de *true crime* (Garrido, 2021).

La propuesta que formulamos combina elementos propios del análisis cinematográfico clásico con la perspectiva afectiva de Young, el concepto de sentido común criminológico de Yar y la tipología de conocimientos de McGregor. Todo ello con el objetivo de someter a una determinada película al examen más exhaustivo posible y conocer qué aspecto criminológico representa, cómo lo representa, con qué intención lo hace, bajo qué contexto y circunstancias, y de qué elementos artísticos se sirve para ello. Para poder responder a todas esas preguntas, el modelo desarrollado sigue la siguiente estructura:

Ficha técnica y sinopsis breve

Contextualización de la obra: Este apartado está destinado a resaltar aspectos relevantes relacionados con la realización de la película, los cuales pueden ir desde la comparación con obras originales en el caso de adaptaciones literarias, hasta relatar los hechos reales en los que puede estar basada la película, pasando por la censura que pueda haber experimentando, ahondar en la corriente cinematográfica a la que pertenece el director, o hacer un repaso a su filmografía.

Análisis fílmico: Análisis de la obra desde un punto de vista puramente audiovisual. El fin último de este apartado es resaltar cómo todos los elementos formales y artísticos de cada una de las películas están puestos al servicio de la idea o mensaje que la obra pretende transmitir. A la hora de analizar esos mencionados elementos formales y artísticos, se partirá de la estructura que Ramón Carmona desarrolla en su libro 'Cómo se comenta

un texto fílmico' (1991). En consecuencia, se tendrán en cuenta los siguientes aspectos de la obra:

- > Los códigos de la obra: tecnológicos (formato, cámaras, etc.), visuales (fotografía, planificación y encuadres, etc.), sonoros (sonido diegético/ extradiegético, voces, etc.), gráficos (títulos de crédito, etc.)
- > Montaje de la obra: articulación del espacio-tiempo y tipo de montaje (alternativo, convergente, paralelo, etc.)
- > Puesta en escena de la obra: escenario, vestuario y maquillaje, iluminación, reparto y dirección de actores, etc.

Encuentro afectivo buscado: Partiendo de la propuesta de Young (2009), en este apartado se analizará qué encuentro afectivo a nivel emocional y sensorial se produce con el espectador en la película. Si bien medir cómo cada espectador reacciona a una película es imposible, algo que sí puede ser factible y relevante es el análisis de la intencionalidad de la obra para con el encuentro afectivo con el espectador. En otras palabras, en este apartado se analizará qué tipo de encuentro afectivo buscaba generar la obra y de qué elementos se sirve para tal fin.

Aportaciones al sentido común criminológico: Análisis criminológico de las obras basado en los planteamientos de Yar (2009), O'Brien (2005) y Tzanelli (2005). Es en este punto donde se enumerarán y expondrán todas las imágenes e ideas que cada una de las películas aporta al imaginario colectivo sobre el crimen, el delincuente, las víctimas o el sistema de justicia y el control social de la delincuencia. Además, se desarrollarán algunas de las teorías criminológicas, psicológicas, político-criminales, o de cualquier otra índole que hay detrás de la historia que cuenta la cinta. También se resaltarán el alegato o posicionamiento intencionado o inintencionado que la película pueda llegar a hacer en materia de política criminal.

Los tres conocimientos de McGregor: Finalmente, y tomando como referencia la obra de McGregor (2021) y sus tres tipos de conocimiento, se señalará cuál es el valor fenomenológico, contrafáctico o mimético de la obra analizada.

Conclusión: una valoración final integrada de todos los análisis efectuados

4.- Ejemplo de un análisis criminológico sobre la obra filmica "Monster" (P. Jenkins, 2003)

Para explicar brevemente cómo se aplicaría este modelo en una película en concreto, emplearemos como ejemplo *Monster* (Jenkins, 2003). La película protagonizada por Charlize Theron adapta el caso real de Aileen Wuornos, una exprostituta de Florida que entre 1989 y 1990 acabó con la vida de siete hombres. Aileen afirmó hasta el día de su ejecución que esos siete hombres la habían violado o amenazaban con hacerlo. La cinta se centra concretamente en una etapa de la vida de Aileen en la que conoce a Selby Wall, una joven lesbiana un tanto naif y sensible. Ambas mujeres inician una relación sentimental y Aileen se ve abocada a volver a prostituirse para poder mantener a Selby. La película muestra varios de sus asesinatos. En el primero, uno de sus clientes la viola y ella termina matándolo. La última víctima que se muestra en la película es un hombre que, lejos de querer nada con Aileen, tan solo se limita a llevarla a casa. Sin embargo, Aileen deja ver su revólver por un descuido y se ve obligada a acabar con la vida del hombre por precaución. La película termina con Aileen siendo detenida y condenada a muerte por sus crímenes. Selby testificó en su contra.

El análisis de *Monster* (2003) debe comenzar contextualizando la cinta mediante la descripción del caso real de Aileen Wuornos, resumiendo el mismo, haciendo hincapié en el historial de abuso y maltrato que marcó su vida desde la infancia y prestando especial atención al grado de fidelidad que la adaptación cinematográfica tiene con respecto a los hechos reales, indicando en qué elementos difieren la recreación dramática de la realidad conocida.

Después, es momento de analizar la película desde un punto de vista cinematográfico, enumerando sus aspectos formales característicos y profundizando en cómo estos se articulan en el propio metraje. Algunos de los aspectos formales a tener en cuenta en el análisis de *Monster* (2003) serían los siguientes: la renombrada interpretación de Charlize Theron y su cambio físico para el papel; la combinación de la estética sucia y lúgubre

que acompaña los momentos relacionados con la prostitución con los códigos románticos con los que se aborda en varios puntos la relación sentimental de Aileen y Selby; o el astuto uso de la voz en off de Aileen, que nos acompaña a lo largo de toda la película y facilita empatizar con el personaje a pesar de ser una serial killer.

El siguiente paso es analizar qué tipo de respuesta sensorial y emocional buscaba conseguir Patty Jenkins con esta película al mostrar la historia de Aileen de la forma en la que lo hizo. Grosso modo, la intencionalidad del encuentro afectivo se podría resumir con el propio título de la película: *Monster*. La cinta está planteada de la forma en la que lo está para lograr que el público empatice con Aileen Wuornos, una asesina en serie (un monstruo contemporáneo) condenada a muerte por siete asesinatos. Con este fin, la película empieza con una breve recreación de la infancia de Aileen, donde se puede ver cómo el abuso entró en su vida desde bien temprano. Luego se nos muestra su vida cotidiana con una dureza y una sordidez (Fotograma 2) que están a la altura de las propias escenas en las que se prostituye o de la escena en la que es brutalmente violada. Todo ello acompañado de la complicada relación con Selby, donde queda patente la forma en la que Aileen cuida y se desvive por la joven. Lo que busca todo lo anterior es que el espectador sienta empatía e incluso lástima por Aileen. Busca que lleguemos a entender y a comprender cómo una persona puede terminar actuando de esa manera y qué hay detrás de sus actos criminales. En definitiva, la película busca que a nivel emocional el espectador reconozca a Aileen Wuornos como una víctima que termina por convertirse en victimaria.



Fotograma 2: La sordidez en *Monster* (P. Jenkins, 2003).

Tras ello, sería momento de enumerar todas las aportaciones que *Monster* (2003) hace al imaginario colectivo en materia de victimología. Es decir, qué información transmite sobre la condición de víctima de Aileen y de personas como ella, cómo narra su proceso de victimización, si el film culpa o no a la protagonista de ser victimizada, etc. En este caso, habría que ahondar en el duro retrato que la película hace sobre la historia personal de Aileen y el modo en que toda una vida sumida en el abuso y la victimización la abocan a un estallido criminal y a dejar un reguero de cadáveres a sus espaldas. Otra aportación realmente importante que hace esta película y que sería necesario analizar se articula a través de la dura escena de la violación. En ella se transmite al público la idea de que las prostitutas son víctimas de alto riesgo que conviven con el peligro constante de que algún cliente exceda los ya de por sí cuestionables límites que existen en estos encuentros sexuales, un hecho que ha documentado la investigación de modo fehaciente (Stardust et al., 2021; Zara et al., 2022).

Finalmente, para concluir el análisis se abordaría qué tipo de conocimiento criminológico alberga la cinta. En este caso, *Monster* (2003) es eminentemente una película que alberga dos tipos de conocimiento: el mimético o descriptivo y el fenomenológico. Por una parte, en un sentido estético y antropológico, la película recrea las duras condiciones de vida a las que se tiene que enfrentar la protagonista y, por consiguiente, las prostitutas en general, plasmando además cómo esas condiciones de vida convierten a las trabajadoras sexuales en el sector de mujeres más susceptible de sufrir violencia sexual. Una violencia sexual que se representa como el motivo único que desencadena la carrera delictiva de Aileen, que se mueve entre el papel de víctima y criminal a lo largo del metraje.

Por otra parte, si nos situamos exclusivamente en Aileen como víctima, *Monster* también es una fuente de conocimiento fenomenológico, puesto que explica detalladamente cómo es la experiencia vivida de Aileen Wuornos y por extensión la de muchas mujeres victimizadas desde la infancia que se prostituyen para subsistir. Una forma muy clara de evidenciar cómo se representa este conocimiento que transmite la película es prestando atención a algunos de los diálogos o a la propia voz en off de la protagonista

que, como ya hemos dicho, nos acompaña durante toda la película. En una escena cerca del ecuador de la película, Aileen decide que quiere cambiar de vida, abandonar la prostitución y acceder a otro puesto de trabajo con el que poder mantener a Selby, por lo que acude a una entrevista de trabajo para un puesto de secretaria. La interacción entre la protagonista y el entrevistador representa a la perfección la dificultad y escasez de oportunidades que tienen tanto las prostitutas en particular, como las mujeres con escasos recursos y formación en general para acceder al mercado laboral:

Entrevistador: Bien, veamos si lo he entendido todo bien. En definitiva, no tiene experiencia ni titulación universitaria, ni currículum. De hecho, carece de toda experiencia laboral. Y ahora quiere ser abogada.

Aileen: Em... No, verá... Pensaba... Disculpe, pero cuando leí el anuncio decía que buscaban una secretaria.

Entrevistador: Cierto. Bien, solo debería aprender mecanografía, informática... La mayoría de nuestras secretarias tienen título universitario. De hecho, muchas se han especializado en derecho. No quisiera parecer duro, pero, francamente, esto es un poco insultante. Veo que es usted de Daytona Beach y me parece estupendo, debe ser maravilloso. Pero déjeme decirle algo, cuando se acabe la fiesta de la playa, no puede decir: "¿Sabes qué? Ahora quiero tener lo que han conseguido los demás después de muchos años de esfuerzo". No funciona así.

Aileen: ¡Vete a la mierda tío! Sí, ¡Vete a la mierda! ¿Qué sabes tú de mí?

Entrevistador: Bien. Genial, es genial ¿Ve? Ahora lamento no haberla contratado. (Monster, P. Jenkins, 2003 [00:41:30-00:42:32]).

A modo de conclusión, podemos decir que Monster muestra la profunda vulnerabilidad de las víctimas de la prostitución, y en particular la aciaga infancia que padecen muchas de ellas que no les deja otra alternativa que dedicarse a esta actividad. Aunque la protagonista es aquí la autora de diversos asesinatos, el espectador, a través del encuentro afectivo que propone la directora, puede trascender ese hecho y llegar a empatizar con la víctima, gracias al conocimiento mimético-descriptivo y fenomenológico

que ofrece el film. En este sentido podríamos decir que el tema del asesinato serial como tal queda en un segundo plano por detrás de la tragedia de una mujer que reaccionó con violencia ante unas circunstancias profundamente humillantes y empobrecedoras.

5.- Conclusión

Esta propuesta de modelo supone un avance para la consolidación de la Criminología Popular como una rama de la Criminología académicamente válida y relevante. Su planteamiento integrador permite al criminólogo combinar de manera equilibrada teorías criminológicas con conceptos teóricos cinematográficos, potenciando la obtención de resultados más ricos y profundos. Ese mismo planteamiento integrador y la estructura escalonada que sigue permiten al criminólogo analizar cómo se interrelaciona la parte artística de una película con la respuesta emocional del espectador, y dicha respuesta emocional con la construcción del imaginario colectivo y con la creación de los tres tipos de conocimiento.

Además, la amplitud de su enfoque permite cubrir un gran abanico de representaciones criminológicamente relevantes. Este modelo no solo permite analizar como se representa un tipo de criminal o de delito (así como sus causas y consecuencias), también permite profundizar en la representación de las víctimas y sus procesos de victimización; y en el sistema de justicia, su funcionamiento, la penas aplicadas, el monopolio de la fuerza e incluso diferentes tipos de política criminal. Este modelo es perfectamente aplicable a cualquier película en la que se represente cualquier proceso, concepto, elemento o teoría con un mínimo de peso en la criminología.

Referencias bibliográficas

- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra. Madrid.
- Garrido, V. (2021). *True crime: la fascinación del mal*. Ariel. Barcelona: España.
- Jenkins, P. (Director). (2003). *Monster* [Film]. Newmarket, Media 8 Entertainment, DEJ Productions.
- Gibson, J. (2008). *Cognitivism and the Arts*. *Philosophy Compass*, 3(4), 573- 89.

- McGregor, R. (2021). *A criminology of narrative fiction*. Policy Press.
- _____. (2021). "Synopsis: A Criminology of Narrative Fiction". *Journal of Theoretical & Philosophical Criminology*, 13, 92-98.
- O'Brien, M. (2005). What is Cultural About Cultural Criminology? *British Journal of Criminology*, 45: 599-612.
- Pisters, P. (2003). *The matrix of visual culture: Working with Deleuze in film theory*. Stanford University Press.
- Rafter, N. (2007). "Crime, film and criminology: Recent sex-crime movies". *Theoretical Criminology*, 11(3), 403-420.
- Rafter, N. H., y Brown, M. (2011). *Criminology goes to the movies: Crime theory and popular culture*. New York: New York University.
- Stardust, Z., Treloar, C., Cama, E., & Kim, J. (2021). 'I wouldn't call the cops if I was being bashed to death': Sex work, whore stigma and the criminal legal system. *International Journal for Crime, Justice and Social Democracy*, 10(3), 142-157.
- Tzanelli, R., O'Brien, M., and Yar, M. (2005) "Con Me If You Can": Exploring Crime in the American Cinematic Imagination', *Theoretical Criminology*, 9: 97-117.
- Yar, M. (2010). "Screening crime: Cultural criminology goes to the movies". *In Framing crime* (pp. 80-94). Routledge-Cavendish.
- Young, A. (2009). *The scene of violence: Cinema, crime, affect*. Routledge-Cavendish.
- Zara, G., Theobald, D., Veggi, S., Freilone, F., Biondi, E., Mattutino, G., & Gino, S. (2022). "Violence against prostitutes and non-prostitutes: an analysis of frequency, variety and severity". *Journal of interpersonal violence*, 37(15-16), NP13398-NP13424.