

PATRICIA TRAPERO LLOBERA

Cuando las víctimas son especiales

Los miedos sociales en la ficción televisiva contemporánea*

RESUMEN: El género de la ficción criminal, más que ningún otro, enfatiza la relación entre las creaciones culturales y su momento de producción. El trabajo que proponemos pone en evidencia la relación entre los argumentos de la serie televisiva *Law & Order: Special Victims Unit* (NBC, 1999-) y la sociedad que lo enmarca; de este modo, intentamos plantear el reflejo de los consecuencias de la globalización en la construcción argumental de las distintas temporadas de la serie así como una propuesta de acercamiento a su análisis desde los parámetros de la criminología cultural y de la integración de los distintos acercamientos criminológicos teóricos y prácticos.

PALABRAS CLAVE: criminología cultural, miedos de la vida cotidiana, ficción criminal, televisión.

Introducción

No cabe duda de que cualquier fenómeno cultural se halla inmerso en el momento histórico de su producción. Más que ningún otro género, la ficción criminal —a la que debemos añadir las narrativas legales— va a poner en evidencia los conflictos entre la libertad individual y la responsabilidad social proponiendo discursos que pivotan entre el reflejo y la refracción de los valores del momento de su creación; y ofreciendo nuevos escenarios donde las ansiedades colectivas, la identidad social y los conceptos de verdad y justicia son retratados, evaluados y puestos en escena (Kamir, 2005: 27-28)¹. O, si se prefiere, las ficciones referidas al crimen y la justicia ofrecen las mejores claves para la comprensión de la sociedad que las acoge, al plantear nociones básicas de su estructura de pensamiento (Surette, 1994).

La premisa que acabamos de señalar conduce directamente al motivo de esta co-

*. Este artículo se enmarca en el proyecto de investigación “Amenazas globales y miedos de la vida cotidiana en las dramaturgias audiovisuales” (FFI2011-25404) financiado por el Ministerio de Educación

1. Tal como propondrán, entre otros Tyler, Tom R. (2006): *Managing Truth and Justice in Reality and Fiction*, *The Yale Law Journal*, 115,5: 1050-1085; o Marsh, Ian y Melville, Gaynor (2008): *Crime, Justice and the Media*, London and New York: Routledge.

municación, el análisis de *Law & Order: Special Victims Unit* (NBC, 1999-) que realizaremos desde su relación con la idea de la construcción social de la realidad del fenómeno criminal (por tanto policial, no legal), las distintas aproximaciones metodológicas propuestas desde el pensamiento criminológico y, finalmente, la constatación de que los argumentos desarrollados en las trece temporadas emitidas hasta el momento responden a la plasmación de los miedos de la vida cotidiana, los fallos del sistema y la escenificación de amenazas globales que la separará de otras producciones televisivas contemporáneas del género.

Extraído de los titulares: estas son ‘nuestras’ historias².

El 13 de septiembre de 1990 iniciaba su andadura *Law & Order* creada por Dick Wolf para la NBC (1990-2010). La serie que, en apariencia, sigue las convenciones del género policiaco televisivo episódico procedimental en el que una pareja de representantes del orden debe resolver el “crimen/agresión de la semana” y restaurar el orden en su comunidad (Cooke 2008:29) va a combinarse con el traslado de cada uno de los casos investigados a los tribunales. Una fórmula fija que va a continuar solo una de las franquicias posteriores, *Law & Order: Special Victims Unit* (NBC 1999-). Cabe mencionar la separación de las dos líneas argumentales mencionadas en *Law & Order: Criminal Intent* (NBC 2001-) que desarrolla el esquema policial; y el intento fallido de *Law & Order: Trial by jury* (NBC 2005- 2006) que solo contó con una temporada de emisión al no alcanzar los índices deseados de audiencia y que va a presentar la línea judicial.

La franquicia va a tener como fuente básica la realidad más inmediata. La utilización de casos aparecidos en los medios de comunicación (de los que podemos ver algunos ejemplos en los textos de Dwyer y Fiorillo, 2005-2006) van a servir a los guionistas para construir los argumentos de cada temporada, de manera que estos van a introducir a las audiencias en el desarrollo de casos de los que tienen referencias culturales recientes. De este modo, la ubicación de la franquicia en la llamada ‘reality-based television’ es evidente y reconocida como

2. Hemos utilizado el título del artículo de Manis, Shelley (2009): “These are [Our] Stories”: Engaging Cultural Debate and Performing Contradictions in *Law & Order*”, *Quarterly Review of Film and Video* 26,3: 195-205. Nos parecía interesante el cambio de “their” que aparece en los títulos de crédito de la serie por “our” al ajustarse la primera persona del plural a los contenidos de nuestra propuesta. La narración de *Law & Order* y *Law & Order:SVU* son las siguientes (la cursiva es nuestra): “In the criminal justice system, the people are represented by two separate yet equally important groups: the police, who investigate crime; and the district attorneys, who prosecute the offenders. These are *their stories*”/ “In the criminal justice system, sexually based offenses are considered especially heinous. In New York City, the dedicated detectives who investigate these vicious felonies are members of an elite squad known as the Special Victims Unit. These are *their stories*.”

tal por Dick Wolf (Paley Center for the Media, 2005) quien señalará el objetivo fundamental de la misma: plantear una discusión inteligente acerca de los problemas de nuestra sociedad (Gala,s.f) que, lejos de presentar una visión monolítica del sistema va a retratar la enorme cantidad de zonas grises del mismo. Así, la franquicia propondrá lo que McKinney (1993:16) denominara “una nueva ética de la violencia” en la que los conceptos morales duales fácilmente identificables y maniqueos se sustituirán por un tipo de violencia que evidencia situaciones que las audiencias niegan sistemáticamente pero que le hacen percibir la fealdad de la sociedad, un planteamiento que incide directamente sobre la mente del espectador.

Una relación crítica con la sociedad y los representantes de la ley y el orden que va a ser negada por programas como *Cops* (FOX, 1989-), *America's Most Wanted* (FOX, 1988-) o *Judge Judy: Justice Served* (Paramount Domestic Television, 1996-) en las que la cultura laudatoria de los representantes de la ley implica la preservación del orden establecido, fomentando no solo la conversión del crimen en un espectáculo mediático y populista (Cavender y Fishman, 1998) sino también la creación del ‘mean world syndrome’ al presentar una determinada –por no decir manipulada- percepción del mundo sin ningún tipo de discusión política o ética (Fishman 1999: 194).

Así, la marca “Law & Order” planteará una pluralidad de discursos sociales, un complejo sistema de ideas sobre la sociedad y sus valores exigiendo del espectador un trabajo de interpretación de los argumentos presentados a través de la comparación con los códigos culturales y la experiencia diaria. De hecho, y de acuerdo con la relación entre la realidad y la ficción televisiva, encontramos una multiplicidad de estudios sociológicos comparativos entre los argumentos de determinadas series (Greenfield y Osborn, 2004; Scaggs, 2005; Collins, 2009) con los datos suministrados por el FBI referidos a tipologías de crímenes cometidos o perfiles de las víctimas y agresores³ que intentarán convertir las ficciones criminales en una especie de documento fidedigno de la realidad del crimen en los Estados Unidos acusando a las series de televisión y los medios de comunicación del aumento del crimen así como de proporcionar nuevos modelos para ello.

3. Este tipo de estudios son los desarrollados en revistas como el *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* cuyos artículos pueden ser consultados en <http://www.albany.edu/scj/fcjcpc/>

No deseamos reproducir en estas páginas la gran cantidad de debates suscitados entorno a la influencia de los seriales televisivos en el comportamiento de los jóvenes, pero sí deseamos remarcar tres ejemplos, todos ellos referidos a la misma serie, *Dexter* (Showtime 2006-). La primera de ellas es el boicot del conservador Parents Television Council que, en 2008 puso en marcha una campaña contra la emisión de la serie en abierto acusándola de proponer una apología de la violencia en horario de máxima audiencia (PTC 2008:1), los dos siguientes corresponden a las detenciones en 2008 de Peter Twitchell, director de cine canadiense acusado de perpetrar un crimen inspirado por la serie, y la reciente detención en septiembre de 2010 de Edward Conley, de 17 años, quien asesinó a su hermano de 10 años siguiendo la estela del asesino serial; dos hechos estos últimos que preocuparon extraordinariamente a los productores en la cercana fecha de estreno de la quinta temporada de la serie⁴.

Unas quejas que también hallaremos reflejadas en los documentos correspondientes a los años 2004-07 realizados por los espectadores a la Federal Communication Commission referidas a *Law & Order: Special Victims Unit* (FCC, 2007) en las que, a partir de referencias al capítulo “Head” (5.25) leemos:

This is a more general complaint about the explicit violence and plots of television detective shows which show and explain bizarre, psychotic murders and violence such as the cold case in which a teenage was killed by being buried alive. The show showed his dead body and the box he was buried in with desperate scratch marks in the lid. A recent NCIS had a soldier handcuffed and tortured. Criminal Minds had a bathroom filled with blood and a plot which revolved around three people being tied and tortured. Law and Order routinely has plot lines involving rape and torture. Bad language and sexual innuendo do not concern me that much. Violent crimes and torture and rape plots do concern me. This is not appropriate fare for the public airways.

Una apreciación que conduce directamente a la idea expuesta, entre otros, por Gregg Barak (2010) quien comentará la existencia de tres nichos comunicativos en relación con la construcción social del crimen: el entretenimiento audiovisual, las noticias e internet, que se dividirán en subesferas de mediación con diferentes estilos de discurso en la construcción del crimen. En el caso de

4. Ver al respecto <http://www.formulatv.com/noticias/16368/andrew-conley-mato-hermano-inspirado-dexter> y http://www.nypost.com/p/entertainment/tv/item_sZRW7FDC6R9G21QQW110W

las producciones audiovisuales, estas van a caracterizarse por el extremo hiperrealismo de sus propuestas, la llamada imaginación postmoderna, en la que se desdibuja la separación entre la realidad y la ficción y donde se suele presentar una sociedad “en riesgo”. Unas líneas difusas que aprovecharán los argumentos televisivos para introducir al espectador en un mundo ficcional que presenta, de manera combinada, argumentos que, o han sucedido ya en el mundo real o pueden llegar a suceder. De este modo, las tácticas narrativas en la ficción criminal contemporánea se van a multiplicar considerablemente en la construcción de la realidad criminal.

Una divergencia de planteamientos que también observamos en la propia franquicia que ocupa estas páginas. Así, *Law & Order* va a escenificar las investigaciones realizadas por las parejas de policías formadas por los detectives Fontana /Green⁵ y Lupo/Bernard y el equipo de fiscales capitaneados por Jack McCoy; y, sin ningún tipo de intervención judicial, *Law & Order: Criminal Intent* va a presentar el trabajo de los detectives Logan/Wheeler/Eames, Goren/Eames, Nichols/Wheeler/Eames y Nichols/Stevens.

La naturaleza de los casos investigados es conocida por los espectadores ya desde los títulos de crédito, en los que se nos especifica que las historias contempladas son generales y protagonizadas por los detectives (“sus” historias, tal como oímos en la presentación de cada episodio a la que nos hemos referido anteriormente); en ellas, los crímenes van a ser considerados como actividades depredadoras individuales de manera que estos se relacionarán con venganzas, ajustes de cuentas, crímenes contra el sistema desarrollados, sin embargo, en ambientes de exclusión o marginación que no siempre son el detonante de dichas acciones ni los crímenes presentados son consecuencia de las interacciones sociales (Surette 1992:24). Por otra parte, y a pesar del cambio efectivo en las narrativas criminales de la segunda mitad del siglo XX en la que la idea del detective privado (“private eye”) se desliza gradualmente hacia el trabajo en equipo (“public eye”) tal como comenta Scaggs (2005:87), el diseño de los personajes de las parejas de detectives, especialmente las protagonistas de *Criminal Intent*, muestran un claro hibridismo en las fórmulas señaladas; tanto Logan como Goren y Nichols forman parte de la policía de New York pero destacarán por sus especialidades particulares y responderán a tipologías preestablecidas: Logan por

5. El reparto de la franquicia es el siguiente: Joe Fontana (Dennis Farina), Ed Green (Jesse L.Martin), Cyrus Lupo (Jeremy Sisto), Kevin Bernard (Anthony Anderson), Jack McCoy (Sam Waterson), Mike Logan (Chris Noth), Megan Wheeler (Julianne Nichols), Alexandra Eames (Kathryn Erbe), Robert Goren (Vincent D’Onofrio), Zach Nichols (Jeff Goldblum) y Serena Stevens (Saffron Burrows).

su individualismo y visceralidad, Goren por el establecimiento de los perfiles psicológicos de los criminales en el más puro estilo de los *mind hunters* del FBI y, finalmente, Nichols por sus método analítico siguiendo el canon establecido por el personaje de Sherlock Holmes⁶. Esta primera declaración de principios conduce directamente a emparentar, desde nuestro punto de vista, a las dos series de la franquicia con la tradición clásica del género criminal (Sparks, 1992) y con el pensamiento criminológico tradicional que considera el crimen como un bloque genérico.

Una caracterización de personajes y de argumentos que encontramos también en recientes producciones televisivas contemporáneas del género como *Monk* con su precedente *Columbo* (ABC, 2002-09 y NBC, 1971-2003 respectivamente), *Numb3rs* (CBS, 2005-10), *Psych* (NBC, 2006-), *Cold Case* (CBS, 2003-10), *Bones* (FOX, 2005-), *The Closer* (Warner Bros. 2005-), *Lie to Me* (Imagine TV, 2009-), *The Mentalist* (Warner Bros. 2008-) o la franquicia *CSI* (CBS, 2000-) en las que cada uno de ellos van a plantear sus propios mecanismos contra el crimen (Ruble, 2008) que ocuparán tanto los elementos científicos y forenses como las técnicas de interrogatorio, las cualidades paranormales o la recuperación de la cultura de la memoria cotidiana. En cualquier caso, todas ellas siguen potenciando y legitimando la justicia criminal y sus puntos de vista con estéticas y planteamientos argumentales novedosos pero conservadoras en lo ideológico (Creeber, 2008:30) y unidimensionales en su estructura comunicativa (Barak, 2006).

La criminología cultural y los miedos de la vida cotidiana

En *Law & Order: Special Victims Unit*, los detectives Elliot Stabler (Christopher Meloni) y Olivia Benson (Mariska Hargitay), acompañados por los detectives John Munch (Richard Belzen) y 'Fin' Tutuola (Ice-T); y por las fiscales Alexandra Cabot (Stephanie March, temporadas 1-4) y Casey Novak (Diane Neal, temporadas 5-11 y 13) se enfrentarán a crímenes de naturaleza sexual. Cada uno de los episodios de las temporadas va a tener como elementos esenciales la inestabilidad social y la mezcla cultural, respondiendo a la idea de un mundo en constante flujo donde la exclusión/marginación social plantean nuevas relaciones

6. Justamente este aspecto es remarcado en un juego narrativo y conceptual sorprende en el episodio *Palimpsest* (9.14) en el que Nichols se ha trasladado a Londres para contarle a una amiga el caso de un asesinato en el que las apariencias de la escena del crimen y las relaciones personales del detective con la hija del hombre asesinado se mezclan con motivos un tanto esotéricos en el que el peso de las culpas recae en el mayordomo y el motivo del mismo se encuentra en todo momento ante los ojos de la policía.

interpersonales e ideológicas. De este modo, podemos emparentar los contenidos de la serie con los esquemas que Barak (2006) denominará *conflictual narratives* cuya principal característica reside en la explicación de la dualidad bien/mal desde perspectivas de carácter social.

Pero el desarrollo de los argumentos de *Law & Order: Special Victims Unit* también debe relacionarse con los presupuestos de la llamada criminología cultural (Ferrell 2008), un pensamiento criminológico que integrará el fenómeno violento en el circuito de la vida cotidiana de manera que este es el reflejo de las peculiaridades del entorno sociocultural del mundo moderno (Hayward, 2007), un mundo que se presenta como global y líquido siguiendo la definición propuesta por Zygmund Bauman (2000).

Tal como sucediera en series anteriores como *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87) y *NYPD Blue* (FOX 1993-2005) del género policial o *The Practice* (FOX 1997-2004) en el género legal, la producción de NBC va a combinar tres niveles interactivos: el social (el crimen violento como reflejo de la vida cotidiana), el interpersonal (las consecuencias de los crímenes investigados afectan a las relaciones de los miembros de la unidad) y el personal (los crímenes investigados tienen una relación directa con los personajes o son el reflejo de sus propias situaciones). Si en *Hill Street Blues* (Deming, 1985) los niveles mencionados plantean una red de relaciones personales que serán explotadas en la narrativa televisiva contemporánea⁷, en *Law & Order: SVU* los casos investigados van a servir de reflejo de situaciones personales y familiares, habitualmente conflictivas, que se alejan de la visión monolítica de los representantes policiales como *supercops* (Tithecott, 1998) para convertirse en seres imperfectos presentados desde una perspectiva emocional alejada del discurso dominante de la cultura laudatoria del FBI, un planteamiento ya iniciado también en las ficciones criminales, legales y médicas de la llamada “segunda edad de oro de la televisión” (Thompson, 1996).

Unas narrativas que también romperán con una de las características de la ficción criminal del siglo XX, la calificada por Cassuto (2009) como *hard boiled sentimentality* que plasmará la idea de la familia como centro de los valores de la sociedad, como lugar del descanso y la seguridad de un mundo exterior agresivo. Frente a la conservadora familia formada por Rita Bennett y el forense-asesino en serie Dexter Morgan (al menos hasta la cuarta temporada de la serie)

7. Con ejemplos emblemáticos como *24* (FOX, 2001-2010), *Six feet under* (HBO, 2001-05), *Desperate Housewives* (ABC, 2004-), *Lost* (ABC, 2004-10) o *The Sopranos* (HBO, 1999-2007)

y al refugio privado de la fiscal Annabeth Chase (*Close to Home*, Warner Bros. 2005-2007), la dedicación de Olivia Benson a la unidad de víctimas especiales se debe a que ella misma es hija de una mujer violada, un hecho que la hace especialmente sensible a los casos que investiga, a quien el recuerdo del alcoholismo de su madre le impide desarrollar su maternidad⁸ y mantener una relación sentimental estable; Elliot Stabler tiene un carácter violento y constantes problemas familiares, especialmente con su hija por la que realiza acciones al margen de la legalidad, su separación matrimonial y posterior reconciliación no ayudarán a resolver los conflictos emocionales del detective; y, finalmente, el detective Fin Tutuola tendrá una vida privada solitaria acentuada por las acusaciones de abandono de su ex mujer y su hijo homosexual que le recriminarán su falta de sentido familiar. Unas líneas esquemáticas de los personajes que se irán perfilando a lo largo de los años de emisión de la serie a través de desarrollos argumentales que presentan temáticas comunes con otras producciones televisivas coetáneas y que merecen un análisis comparativo que excede estas páginas.

Los niveles social, interpersonal y personal se articularán argumentalmente a partir de discursos múltiples simultáneos (de las víctimas, de los criminales, de los testigos, de los fiscales y defensores, de los jueces, de la policía) que trastocarán la visión hegemónica binaria tradicional (bien/mal, justicia/verdad) produciendo lecturas ambiguas y contradictorias (resoluciones no positivas, finales abiertos) que romperán la lógica tradicional de la ficción criminal y judicial. Una ruptura que conlleva la construcción por parte de las audiencias de su propia valoración de los argumentos expuestos en relación con su experiencia cotidiana o personal, cumpliéndose el objetivo de Dick Wolf de establecer a través de la serie una dialéctica con la sociedad o, como proponen Newcomb y Hirsh (1994) al referirse a la comunicación televisiva, la serie se convertirá en una especie de fórum cultural con un proceso de negociación ritualizada con la realidad.

Una realidad que vendrá marcada por una construcción argumental que plantea la codificación de fobias y miedos de la sociedad contemporánea. Un concepto, el de miedo, que a lo largo de la historia ha tenido distintos referentes pero que han formado un corpus ideológico constante que ha permitido su sistematización en categorías más o menos establecidas (Glassner, 1999) independientemente de los referentes históricos de cada época y que Joana Bourke (2006) ha sistematizado y agrupado en cinco modalidades: fatalidad, incertidum-

8. Un tema recurrente en la narrativa seriada contemporánea tal como podemos ver en los personajes de Gabrielle Solis en *Desperate Housewives*, Constance Brennan en *Bones*, y de manera especial en el de Dana Scully de *The X-Files*.

bre, confrontación, irracionalidad y ansiedad. Cinco modalidades a las que Gardner (2008) añadirá una nueva: el miedo a las consecuencias sociales de la crisis económica actual y la globalización.

Así, la muerte, los desastres naturales, las enfermedades, los desastres aéreos, la histeria social, las guerras, los ataques a civiles, las amenazas nucleares y biológicas o el miedo a los extraños y sus múltiples variantes van a tener su reflejo en producciones cinematográficas y televisivas de todos los tiempos dando lugar a géneros y subgéneros que plantean la creación de miedos colectivos. El concepto derivado de esta primera aproximación va a ser el de *alteridad* que va a enfrentar el *nosotros con los otros* de manera que la existencia real o imaginaria de un mundo exterior hostil a un determinado colectivo humano (Garland, 2003 y Adams, 2003) creará un miedo subjetivo basado en impresiones de la sociedad y que encontramos desarrollado en series como *Lost* (ABC, 2004-2010), *24* (FOX, 2001-2010), *Jericho* (CBS, 2006-08), *True Blood* (HBO, 2008-), *The X-Files* (FOX, 1993-2002) o *Battlestar Gallactica* (British Sky Broadcasting y NBC, 2004-09) entre otras⁹, cuyos argumentos suelen estar emparentados con las nociones de seguridad e identidad en el sentido más amplio del concepto tanto referido a la esfera pública como privada y con el momento histórico de su producción; de esta manera, se produce una repercusión conceptual en la ficción televisiva por efecto de una historia que va más allá de la identidad nacional para convertirse en una identidad global. Una reconstrucción histórica con distintos planteamientos ideológicos que también va a recoger *Law & Order: SVU* en un único episodio, “Goliath” (6.23) en el que un soldado recién regresado de Afganistán mata a su esposa y se suicida, la investigación conduce hacia la experimentación con fármacos en el ejército y cuyas consecuencias judiciales ponen en evidencia el poder de las corporaciones económicas y militares. Ni que decir tiene que la emisión del episodio tuvo inmediatas quejas ante la Federal Communication Commission (FCC, 2004-2007) acusando a la producción de comparar las experimentaciones del ejército de los Estados Unidos con los experimentos llevados a cabo por Josef Mengele en el campo de concentración de Auschwitz-Birkenau.

Sin embargo deseamos fijarnos de manera exclusiva en aquellas fobias que afectan a la vida cotidiana (Gardner, 2008) y que, tal como comentará David Altheide (2002: 172) van a constituir un sistema complejo en que los mitos

9. Remitimos al lector al trabajo de Trapero, Patricia y Martorell, Martí: “Old Fears, New US TV Fiction: ‘It’ and ‘The Other’” en *A Comparison of Popular TV in English and Spanish Speaking Societies: Soaps, Sci-Fi, Sitcoms, Adult Cartoons, and Cult Series*, UK: Mellen Press, 2010, eds. Marta Fernández Morales y José-Igor Prieto Arranz.

tradicionales han sido sustituidos por otros provenientes principalmente de los medios de comunicación e información – y también de algunos productos televisivos- que actuarán como lentes de creación de la idea de estar en constante riesgo y, por tanto, como catalizadores de la creación del miedo como emoción social individual y colectiva que, de manera importante, afecta a la vida familiar.

Si en el primer caso, el concepto de alteridad era esencial para la creación de miedos colectivos, en este caso debemos referirnos a la idea de *victimización* (Altheide, 2002 ; Stearns, 2006 y Denney, 2009). El estatus de víctima va a tener una estrecha relación con la ruptura de determinados códigos morales que va a conducir a la identificación de las audiencias con un hecho realizado en circunstancias especialmente negativas o vergonzosas; una identificación que va a tener dos vertientes esenciales: el proceso que implica la posibilidad de creer que todos y cada uno de nosotros es una víctima potencial de determinados actos criminales, aspecto que se emparentaría directamente con la idea de “sociedad en peligro”; y la concienciación social respecto a este tipo de hechos.

Desde estos planteamientos, *Law & Order: SVU* resulta ser un ejemplo perfecto y, nos atreveríamos a decir que didáctico, de los grandes temas que conforman la idea de violencia en la contemporaneidad y que resumen los títulos de cada uno de los episodios al recoger la idea esencial que se quiere transmitir a las audiencias. Ideas que van a girar en torno a grandes bloques temáticos como las necesidades del sistema sanitario (Parts, 6.22), el papel de la ciencia en las nuevas estructuras familiares (Birthright, 6.1; Identity, 6.12) o la homofobia (Closet, 9.16) pero que van a tener en la *violencia contra la mujer y la infancia* sus principales argumentos mostrando una disección conceptual asimilable a las grandes líneas de discusión pública.

Las agresiones procedentes del entorno familiar, laboral y el círculo de amistades van a dar lugar a las distintas manifestaciones violentas contra la mujer y contra la infancia de entre las que destacan la violación, la trata de blancas relacionada con el tráfico ilegal de emigrantes y el abuso a menores; en los distintos episodios acerca de estos casos se nos describirán las distintas fases de sentimiento de culpabilidad de la violación basado en la idea de debilidad/provocación por parte de la mujer hasta la aceptación del hecho que conduce a la denuncia (como en *A single life*, 1.2; *Outcry*, 6.5 *Weak*, 6.9; *Doubt*, 7.8) así como las circunstancias socioeconómicas ligadas al secuestro de mujeres (*Debt*, 6.2). Por su parte, la agresión sexual a menores va a recorrer distintas posibilidades

que van desde la manipulación de los presuntos abusos por personas del entorno familiar y la creación de culpables sociales (Contagious, 6.11; Intoxicated, 6.19) hasta la influencia de los medios de comunicación en las agresiones sexuales (Obscene, 6.3; Unorthodox, 9.13) pasando por los perfiles de los pederastas (Legacy, 2.4; Dolls, 4.7).

Mención aparte merece el episodio *Ridicule* (3.10) en el que tres mujeres son acusadas de violar a un stripper en la despedida de soltera de una de ellas. El episodio, que provocó algunas quejas ante la Federal Communication Commission (FCC, 2004-2007) por las pormenorizadas descripciones físicas que sirven como base de la acusación en el correspondiente juicio, supone un debate sobre la revisión de la idea de victimización que comentábamos en páginas anteriores al romper deliberadamente la hegemonía del perfil exclusivamente femenino hacia una nueva tipología de agresión (Altheide, 2002) en el que el proceso de identificación de las audiencias y su código moral es subvertido¹⁰.

Las víctimas presentadas en la serie son supervivientes de las agresiones de manera que deben enfrentarse no solo a procesos individuales sino a los distintos procedimientos legales que no siempre les resultan positivos pero que siempre implican el seguimiento de las normas democráticas a pesar de la constatación de los fallos del sistema (Poison, 5.29; Cold, 9.19), un aspecto este último que va a contrastar estrepitosamente con las propuestas de otra serie televisiva, *Dexter*, que en sus primeras temporadas va a presentar las mismas fobias sociales desde una perspectiva populista ya que el código moral enseñado por Harry Morgan a su hijo va a implicar la selección de personas que, por fallos del sistema judicial, merecen morir¹¹. La clasificación de personas susceptibles de desaparecer de la sociedad remite directamente al tratamiento televisivo del agresor y no de la víctima y su entorno sociocultural, como harán también la mayoría de ficciones televisivas contemporáneas a las que no son ajenas el resto de las pertenecientes a la franquicia creada por Dick Wolf.

10. Respecto al estatus de victimización y los códigos morales, Altheide pondrá como ejemplo la violación de un preso por parte de sus compañeros de manera que los agredidos, desde la perspectiva de los receptores, raramente suelen ser considerados como víctimas de una agresión sexual.

11. El concepto de *righteous kill* y el debate de si *The Bay Harbor Butcher/Dexter* es un héroe o un criminal presentado en la segunda temporada de la serie va a tener como referentes a sacerdotes pederastas, directores de snuff movies, ángeles de la muerte (que serán protagonistas de otra serie televisiva, *Nurse Jackie*, Showtime 2009-), traficantes de inmigrantes, profesionales de la medicina, misóginos violadores de mujeres, proxenetas, viudas negras, traficantes de drogas, pedófilos, jefes de bandas callejeras y fiscales asesinos. Remitimos al lector al texto de Trapero Llobera, Patricia: “*Dexter* y la dramaturgia televisiva contemporánea: entre la ficción criminal y la (auto)biografía, en *Dexter: ética y estética de un asesino en serie*, 23-68, Barcelona: Laertes, 2010, ed. Patricia Trapero Llobera.

Contrariamente a este planteamiento, el proceso de victimización en *Law & Order: SVU* es descrito como consecuencia de una sociedad patriarcal y jerárquica con dominación masculina que va más allá de la circunscripción estadounidense para convertirse en global, recorriendo una trayectoria que va de lo particular a lo general. La denuncia de los casos de violencia contra las mujeres y la infancia en el que reside, desde nuestro punto de vista, el valor de la serie va a contar con un artificio dramático importante que hemos mencionado anteriormente y que merece un estudio complementario: la importancia de los personajes femeninos.

Tal como hemos esbozado, Olivia Benson es hija de una mujer violada y va a desarrollar a lo largo de cada una de las temporadas una actitud sórica hacia las víctimas que compartirán las distintas fiscales de las temporadas (DeTardo-Bora, 2009), concentrada en dos actitudes derivadas del feminismo y los estudios de género: la insistencia en la necesidad de visibilidad –policial y judicial- de los distintos escenarios de la violencia contra la mujer que beneficiará a todo el colectivo; y, a partir de esta visibilidad, la reafirmación de la autoestima y superación de los estigmas sociales que van emparejados a una agresión sexual. O, si se prefiere, su empoderamiento.

Por este motivo discrepamos de los planteamientos de Britto (2007) –por otra parte uno de los pocos trabajos de investigación dedicados a la serie– quien, tras realizar un análisis estadístico de los perfiles de las víctimas que aparecen en la misma concluirá que estas no son “especiales” sino estereotipadas; una propuesta analítica que obvia el reconocimiento de la idea de victimización tal como la hemos expuesto anteriormente. Y del que nos atrevemos a decir que también discreparía la actriz Mariska Hargitay a quien la interpretación de la detective Olivia Benson sirvió, como ella misma confiesa, de concienciación frente a la realidad del silencio social que rodea a las víctimas creando en 2004 la fundación *Joyful Heart*¹² cuyo objetivo es el de ayudarlas a recuperar su dignidad como personas a través no solo de un equipo de apoyo sino, de manera especial, de su visibilidad pública en los medios televisivos.

Si en los casos de la violencia física van a ser los personajes femeninos los que van a tener un protagonismo relevante, en el caso de la violencia sociofamiliar los argumentos van a incidir directamente en el nivel personal de los personajes masculinos, especialmente de los detectives Stabler y Tutuola para

12. <http://www.joyfulheartfoundation.org>

quienes, tal como hemos comentado anteriormente, las investigaciones van a significar una reflexión sobre sus circunstancias personales en una clara subversión de los roles genéricos de la ficción criminal tradicional en que el ámbito privado corresponde al mundo femenino y el ámbito público corresponde al mundo masculino (Cassuto 2009).

Si anteriormente nos hemos referido a la infancia agredida, debemos referirnos ahora a la *infancia agresora*. Los jóvenes sociópatas normalmente de las clases sociales pudientes, los delincuentes escolares que aplican los valores de dominación sobre iguales más débiles, los creadores de realidades alternativas y de estados de opinión a través de los medios de comunicación son retratados en *Law & Order: SVU* como generadores de nuevos hábitos de relaciones interpersonales que cuentan, de manera consciente o inconsciente, con la complicidad de los jóvenes caracterizados como extraordinariamente influenciables, por tanto como víctimas potenciales, y ejecutores de una violencia que para ellos resulta ser natural; por tanto, también como agresores potenciales.

De nuevo, un entorno familiar ultraconservador y protector va a propiciar la creación de sociópatas juveniles (Conscience, 6.6) como también lo hará un equivocado sistema educativo en el que las apariencias y el mantenimiento del estatus de los centros y familias conducen al encubrimiento de comportamientos agresivos (Sophomore Jinx, 1.6). Sin embargo, la incidencia de la tecnología va a ser el tema recurrente en la creación de la violencia juvenil que va a centrarse, de manera especial, en la influencia de los videojuegos en la falta de discernimiento entre la realidad y la ficción (Game, 6.14) y la incidencia de las redes sociales y el uso incontrolado de internet en el comportamiento de los usuarios más jóvenes y en las nuevas formas de pornografía y prostitución (Chat Room, 1.8; Head, 5.25; Painless, 5.22; Hooked, 6.15). Una influencia de los medios de comunicación que crean cánones de belleza, comportamientos consumistas y hábitos sociales que conducen a la exclusión juvenil tal como plantea el episodio Fat (7.20) en el que un obeso joven negro es agredido por sus compañeros blancos y delgados poniendo en escena no solo las nuevas formas sociales de racismo sino también la incidencia de los desórdenes alimenticios y el consumismo incontrolado entre este segmento de la población debido, en muchas ocasiones, a la escasa incidencia del entorno familiar en la educación. La complejidad del retrato socioeconómico del mundo contemporáneo es evidente.

Una circunstancia que conduce en la serie a la presentación de la cons-

trucción de la violencia simbólica propugnada por Bourdieu como estrategia larvada por parte de las instituciones sociales y culturales para reproducir las desigualdades bien personales bien entre clases sociales o intergeneracionales (Fernández 2005: 11-12) y que están en manos de productores simbólicos.

En la mayoría de los casos presentados en la franquicia, la construcción de las distintas formas de la violencia simbólica tiene un origen educativo o como consecuencia de las distintas formas de desestructuración familiar, no necesariamente entendida como ruptura de los valores familiares tradicionales sino como consecuencia del entorno laboral y cultural de la familia contemporánea en la que se cuestionará y desintegrará la figura paterna como trasmisor jerárquico de conocimientos y figura que supone el respeto, el orden y la autoridad; un tema recurrente en la ficción televisiva contemporánea con casos paradigmáticos como *Dexter* (Harry Morgan y su código de conducta), *Lost* (con los personajes de Jack Shepard y su padre), *House* (en la que el personaje de Chase en las primeras temporadas de la serie reconoce no llevarse bien con su padre) o la propia *Law & Order: Criminal Intent* en la que el detective Zach Nichols va a confesar su falta de contacto con su eminente padre psicólogo de quien, por otra parte, ha aprendido el comportamiento criminal. Independientemente de los presupuestos ideológicos que se puedan desprender de la serie y que serían motivo de otro estudio, la sustitución de las jerarquías tradicionales por otras derivadas de los modelos comunicativos y culturales globalizados va a crear nuevas cosmovisiones que afectarán a la vida cotidiana resultando ser, en muchos casos, creaciones de nuevas identidades individuales que permiten la supervivencia en un mundo hostil globalizado con nuevas estructuras simbólicas de poder. Justamente este aspecto hará que la serie que ha ocupado estas páginas pueda ser considerada como un espejo de los miedos sociales en la ficción televisiva contemporánea, unos miedos que presentará de manera concienzuda en todas las variables posibles y en los que, en mayor o menor grado, nos podemos ver reflejados.

Finale

Hemos intentado esbozar en estas páginas posibles líneas de trabajo a partir de una serie, *Law & Order: SVU*, en la que la visión poliédrica y transversal de su construcción dramática conduce directamente a la idea de que el estudio de la ficción criminal debe ser considerado como un cuerpo de trabajo dinámico como el mismo pensamiento criminal y que, por tanto, debe ser explorado desde distintas perspectivas culturales (Ferrell et al., 2008). Así, la incorporación de las

metodologías generadas por los estudios culturales, los estudios de género, el feminismo, la economía, la semiótica en sus más recientes postulados, los estudios étnicos, los estudios de los medios de comunicación, la ecología o la teoría del caos deben ser aprovechadas por el análisis de la ficción criminal en un proceso de integración tal como propusiera Barak (1998:233) para la criminología. Cada una de estas vías de trabajo, separada o conjuntamente, ofrecerá una interpretación de la acción criminal como una actividad humana consistente en la ruptura de las normas, una ruptura que debe considerarse casi siempre como un reflejo de la sociedad.

Universidad de les Illes Balears

Bibliografía

- Adams, John. "Risk and Morality: three framing devices" In Ericson, Richard and Doyle, Aaron (Eds), *Risk and Morality*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 2003: 87-105.
- Altheide, David L. 2002. *Creating Fear. News and the Construction of Crisis*. New York: Walter De Gruyter.
- Barak, Gregg. 1998. *Integrating Criminologies*. USA: Allyn and Bacon.
- Barak, Gregg. 2006. A Critical Perspective on Violence, en *Advancing Critical Criminology*, eds. Walter S. DeKeresedy y Barbara Perry, Lexington Books, disponible en http://www.greggbarak.com/custom3_2.html , consultado el 20 de junio de 2010.
- Barak, Gregg. 2010. Mass Media and the Social Construction of Crime: a Critique and Implications for the Future, en http://www.greggbarak.com/whats_new_6.html , consultado el 20 de junio de 2010.
- Bourke, Joanna. *Fear. A cultural History*. Great Britain: Shoemaker & Hoard, 2006.
- Britto, Sarah et al . 2007. "Does 'special' Mean Young, White and Female? Deconstructing the meaning of 'Special' in Law & Order: Special Victims Unit", *Journal of Criminal Justice and Popular Culture* 14/1: 39-57.
- Cassuto, Leonard. 2009. *Hard-boiled sentimentality. The secret history of American Crime Stories*. New York and Chichester: Columbia University Press.
- Cavender, Gray y Fishman, Mark. 1998. *Entertaining Crime*. Aldine Transaction.
- Cavender, Gray y Bond-Maupin, Lisa .1993. "Fear and Loathing on Reality Television: an Analysis of *America's most wanted and Unsolved Mysteries*", *Sociological Inquiry* 63, 3: 305-317.
- Collins, Marti Cecilia. 2009. "Ripped from the headlines: the use of real crime in Law & Order episodes". *The Journal of the Institute of Justice and Informational Studies* 9: 88-98.
- Cooke, Lez. 2008. "The Crime Series". En *The Television Genre Book*, ed G.Creeber, 29-33. London: British Film Institute.
- Deming, Caren J. (1985): "Hill Street Blues as Narrative", *Critical Studies in Mass Communication* 2 (1): 1-22.
- Denney, David. 2009. *Living in Dangerous Times. Fear, Insecurity, Risk and Social Policy*. New Jersey: Wiley-Blackwell.
- DeTardo-Bora, Kimberly A. (2009) "Criminal Justice "Hollywood Style": How Women in Criminal Justice Professions are depicted in Prime-Time Crime Dramas", *Women & Criminal Justice*, 19/2: 153-168.

- Dwyer, Kevin y June Fiorillo. 2006. *True Stories of Law and Order: The real crimes behind the best episodes of the Hit TV Show*. USA: Berkely Books.
- Dwyer, Kevin y June Fiorillo. 2007. *True Stories of Law and Order: Special Victims Unit. The real crimes behind the best episodes of the Hit TV Show*. USA: Berkely Books.
- Federal Communications Commission. 2004-2007. Informal complaints about Law & Order-Special Victims Unit television show made to the Federal Communications Commission, en http://www.governmentattic.org/docs/FCC_complaints_Law-and-Order-SVU_2004-07.pdf, consultado el 30 de Julio de 2010.
- Fernández, J.Manuel. 2005. “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica”. *Cuadernos de trabajo social* 18: 7-31.
- Ferrell, Jeff; Hayward, Keith and Jock Young .2008. *Cultural Criminology: an invitation*. Sage Publications
- Fishman, Jessica .1999. “The Populace and the Police: models of social control in reality-based crime television”. *Critical Studies in Media Communication* 16:3: 268-288.
- Gala, Megan. S.f. “Dragnet (2003) A case Study in the Evolution of American Television’s Police Procedural”. <http://gnovisjournal.org/files/Megan-Gala-Dragnet-2003.pdf> . Consultado el 29 de septiembre de 2010.
- Gardner, Daniel .2008. *The Science of Fear. How the Culture of Fear Manipulates our Brain*. New York: Penguin Books.
- Garland, David. “The Rise of Risk”. En *Risk and Morality*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 2003: 48-86, eds. Richard Ericson y Aaron Doyle.
- Glassner, Barry .1999. *The Culture of Fear*. New York: Basic Books.
- Greenfield, Paul y Osborn, Guy. 2004. “Film Lawyer: above and beyond the law”. En *Criminal Visions: Media representations of Crime and Justice*, ed. Paul Mason, 283-253, Portland: Willan Publishing.
- Hayward, Keith .2007. “Cultural criminology” en *The Dictionary of Youth Justice* Cullompton:Willan, ed. Barry Goldson, disponible en <http://www.culturalcriminology.org/papers/youth-justice-dictionary.pdf>
- Kamir, Orit. 2005. Cinematic Judgement and Jurisprudence: A Woman’s Memory recovery, and Justice in a Pos-Traumatic Society (A study of Polanski’s *Death and the Maiden*) en *Law on the Screen*, ed. Austin Sarat: 27-81. Stanford University Press.
- McKinney, Devin. 1993. “Violence: The Strong and the Weak”. *Film Quarterly* 46/4: 16-22
- Newcomb, Horace and Hirsch, Paul. 1994. “Television as a Cultural Forum”. En

- Television: The Cultural View*. London and New York: Oxford University Press, 1994. pp. 503-515.
- Paley Center For the Media. 2005. Law & Order, the Brand, disponible en Audible.com
- Parents Television Council, PTC .2008. "CBS Shows Ultra-Violent Serial Killer Drama *Dexter* in Prime Time", PTC Insider, vol. 10/3: 1.
- Ruble, Raymond S. 2008. "Justice for all", en *Round up the usual suspects: criminal invest in Law & Order, Cold Case and CSI*, Praeger, 107-145.
- Scaggs, John. 2005. *Crime Fiction*. London and New York: Routledge.
- Sparks, R. 1992. *Television and the Drama of Crime: Moral Tales and the Place in Crime in Public Life*. Bristol, United States: Open University Press
- Stearns, Peter N. 2006. *American Fear. The causes and consequences of High Anxiety*. New York and London: Routledge
- Surette, Ray. 1992. *Media, Crime & Criminal Justice. Images and Realities*. Pacific Grove: Brooks/Cole Publishing Company.
- Surette, Ray. 1994. "Predators criminals as Media Icons", en *Media, Process and the Social Construction of Crime: Studies in Newsmaking Criminology*, 131-158, ed Greg Barak, New York: Garland. Disponible en <http://pegasus.cc.ucf.edu/surette/pred.html>
- Thompson, Robert J. 1996. *Television's Second Golden Age*. New York: Syracuse University Press.
- Tithecott, Richard. 1998. *Of Men and Monsters: Jeffrey Dahmer and the construction of serial killer*. Winsconsin: University of Winsconsin Press.