

Cine y criminología: género y raza.

*Narrativas interseccionales en El color púrpura**

Bruno Amaral Machado**

Recibido: 19 de noviembre de 2017 • Aprobado: 16 de mayo de 2018
<https://doi.org/10.22395/ojum.v17n34a5>

RESUMEN

El crimen es un producto cultural que sugiere diferentes miradas sobre las formas de control, el castigo y la justicia. El "cine crimen" juega un rol importante para el conocimiento criminológico, pues constituye una forma de criminología popular. Las intersecciones entre la desviación, el delito, el control y sus distintas representaciones simbólicas en el cine se volvieron objeto de interés de la criminología cultural. El artículo analiza las imágenes y los discursos sobre la violencia, desde una perspectiva interseccional (género y raza) de las semánticas criminológicas feministas, en la película "El color púrpura". En la adaptación para el cine de la obra literaria de Alice Walker, las imágenes captan momentos de la obra original. En el universo retratado por Spielberg, las escenas remiten a cuestiones contemporáneas debatidas por las teorías de género y, especialmente, por parte de la criminología feminista, abiertas a las intersecciones de raza. El camino recorrido en este artículo pretende evidenciar las potencialidades del lenguaje cinematográfico para discutir y ampliar el debate sobre temas relevantes de los distintos paradigmas criminológicos.

Palabras clave: cine; violencias; criminologías feministas; intersecciones (género, raza); sistema penal.

* El artículo integra la línea de investigación "Criminología y arte" del grupo Política Criminal, coordinada por Bruno Amaral Machado y Cristina Zackseski, programa de Doctorado en Derecho y Políticas Públicas del Uniceub, Brasilia. Con un enfoque distinto, fue publicada una versión resumida de esta investigación en portugués: Machado, Zackseski, Piza, 2016. Traducción de Marina Quezado Soares y Rafael Sánchez Montes. Revisado por Bruno Amaral Machado. Agradezco la revisión y los comentarios de Marcela Aedo Rivera.

** Abogado, Universidad Federal de Uberlandia, Uberlandia, Brasil; magíster y doctor en Derecho y Políticas Públicas, Centro Universitario de Brasilia, Brasilia, Brasil; doctor en Sociología Jurídico-Penal, Universidad de Barcelona, Barcelona, España; posdoctor en Sociología, Universidad de Brasilia, Brasil, con estancia de investigación en el College John Jay, Nueva York, Estados Unidos. Profesor de grado e Investigador asociado del Departamento de Sociología, Universidad de Brasilia. Correo electrónico: brunoamachado@hotmail.com. Orcid:000274257066

Cinema and criminology: gender and race. Inter-sectional narratives in "The Color Purple"

ABSTRACT

Crime is a cultural product that suggests different views on forms of control, punishment and justice. Cinema crime" plays an important role for criminological knowledge, as it constitutes a form of popular criminology. The intersections between deviation, crime, control and their different symbolic representations in cinema became an object of interest for cultural criminology. The article analyzes images and discourses on violence, from an inter-sectional perspective (gender and race) of feminist criminological semantics, in the film "The Color Purple". In the film adaptation of Alice Walker's literary work, the images capture moments from the original work. In the universe portrayed by Spielberg, the scenes refer to contemporary issues debated by gender theories, and especially by feminist criminology, open to intersections of race. The path taken in this article aims to highlight the potential of cinematographic language to discuss and broaden the debate on issues relevant to the different criminological paradigms.

Keywords: cinema; violence; feminist criminology; intersections (gender, race); criminal system.

Cinema e criminologia: gênero e raça. Narrativas interseccionais em "A cor púrpura"

RESUMO

O crime é um produto cultural que sugere diferentes olhares sobre as formas de controle, de castigo e de justiça. O "cinema de crimes" assume um papel importante para o conhecimento criminológico, pois constitui uma forma de criminologia popular. As interseções entre o desvio, o delito, o controle e suas diferentes representações simbólicas no cinema se tornaram objeto de interesse da criminologia cultural. O artigo analisa as imagens e os discursos sobre a violência, a partir de uma perspectiva interseccional (gênero e raça) das semânticas criminológicas feministas no filme A cor púrpura. Na adaptação para o cinema da obra literária de Alice Walker, as imagens capturam momentos da obra original. No universo retratado por Spielberg, as cenas remetem a questões contemporâneas debatidas pelas teorias de gênero e, especialmente, por parte da criminologia feminista, abertas às interseções de raça. O caminho percorrido neste artigo pretende evidenciar as potencialidades da linguagem cinematográfica para discutir e ampliar o debate sobre temas relevantes dos diferentes paradigmas criminológicos.

Palavras-chave: cinema; violências; criminologias feministas; interseções (gênero, raça); sistema penal.

INTRODUCCIÓN

La expansión de los discursos sobre el crimen ha sobrepasado el espacio ocupado por los penalistas y criminólogos. Las formas de observar y gestionar la desviación hace mucho tiempo atraen la atención del arte y sus imágenes ocupan cada vez más espacio en los medios masivos de comunicación. La criminología no es producida únicamente por profesores y teóricos; en ella colaboran todos los que participan de la cultura popular. El crimen es un producto cultural que sugiere diferentes miradas sobre las formas de control, el castigo y la justicia (Rafter y Brown, 2011a). El "cine crimen" juega un rol importante para el conocimiento criminológico, pues constituye una forma de criminología popular. Un discurso paralelo al académico, pero relevante desde una perspectiva social. No se trata del discurso teórico reproducido, sino expandido y transformado. Un proceso en el cual ambos son transformados, se interpenetran y se retroalimentan (Rafter y Brown, 2011b).

De un lado, el debate sobre la producción cultural de las imágenes y discursos sobre la desviación, las formas de control social y el castigo despierta especial interés para la investigación de las formas contemporáneas de la criminología popular. De otro, las criminologías académicas también son productoras de discursos e imágenes sobre el delito. Es interesante mapear la concurrencia entre los discursos académicos, como parte de una disputa por la hegemonía en aras de conquistar un público más allá de la

academia y, quizás, poder influir en las acciones político-criminales de control del delito y plantear las estrategias del castigo. La recíproca retroalimentación entre criminologías académicas y criminologías populares supone observar que determinados discursos pueden ser más atractivos que otros para algunas expresiones del arte.

A pesar de sus lógicas propias y distintos lenguajes, las criminologías populares pueden valerse de registros académicos según intereses y dinámicas específicas del género cultural. Y pueden pretender despertar a las audiencias sobre las opciones político-criminales subyacentes a los enunciados teóricos, como también pueden reforzar estereotipos y participar, de forma quizás mucho más efectiva y contundente, de la construcción mediática del "criminal nato", de las formas "adecuadas de castigo o tratamientos" y de la protección de la sociedad contra "enemigos internos".

Las criminologías populares, tal como las académicas, no son neutrales. Por el contrario, están orientadas por intereses e ideologías más amplias que remiten a sus visiones sobre la sociedad y los modelos de sociabilidad humana. Es cierto que las criminologías académicas, orientadas por el lenguaje codificado de la verdad y la programación de los métodos y las técnicas de investigación científica, están basadas en paradigmas epistemológicos que debaten lo que es la investigación científica, sus límites, protocolos, etc., y no siempre consideran el impacto social de su producción para las acciones polí-

ticas y la transformación social (Machado, 2012; Young, 2015).

La producción cultural (ficción) sigue una lógica distinta, aunque la producción de las ciencias puede atraer la atención hacia las manifestaciones artísticas. La fascinación que despiertan las criminologías académicas para la producción cinematográfica es un tema que sugiere nuevas líneas o posibilidades de investigación. En los últimos años, especialistas en el campo de la criminología cultural, afirman que el significado del crimen y del control punitivo se debe buscar, no en los datos estadísticos o hechos registrados por las agencias de control sino en su presentación simbólica, en las interpretaciones culturales o negociaciones en torno a la representación del crimen (Ferrell y Sanders, 1995; Ferrell, Hayward, Morrison y Presdee, 2004).

El objetivo de este artículo es, en el primer apartado, comprender cómo las representaciones del crimen y del control en el cine, forma de criminología popular, se volvieron objeto en el campo de investigación de la criminología cultural. En el segundo apartado el objetivo es, a partir del estudio de caso, analizar la película "El color púrpura", basada en la premiada obra de Alice Walker. No se pretende profundizar en la obra literaria, pero será referenciada cuando algún aspecto se diferencia de la película adaptada por Spielberg al cine.

"El color púrpura" propicia elementos para el análisis de distintas ideologías, discursos, imágenes y sonidos. Un camino

desafiante es identificar las posibilidades semióticas de las imágenes para hacer pensar sobre las violencias, las crueldades, la justicia y el castigo. El foco son los fragmentos del discurso criminológico feminista inmortalizados en la narrativa de Spielberg. Lo que supone presentar enunciados del pensamiento criminológico en su interfaz con las teorías feministas y de género¹. Para este artículo, una versión reinterpretada por la criminología crítica, se plantean dos preguntas: ¿de qué manera el sistema cinético (Gonçalves y Renó, 2009; Luhmann, 1994) se abre a las semánticas criminológicas? ¿Qué significados sugieren los discursos y las escenas de "El color púrpura" para pensar las violencias, el crimen y el control?

En el mapa cognitivo propuesto (Teubner y Paterson, 1998), la mirada indaga en los discursos criminológicos feministas², en especial, sus vertientes rearticuladas por lecturas críticas que contemplan la interseccionalidad entre las perspectivas de género y raza. Así, se plantea, desde las escenas e imágenes seleccionadas de la película, en diálogo con los enunciados de las criminologías académicas, también seleccionadas, la necesidad de discutir y repensar las violencias, incluso estructu-

¹ Los conceptos de *género* e *identidad de género* son incorporados en la investigación del estadounidense John Money, sexólogo y especialistas en endocrinología infantil, en 1955. A partir de su origen clínico, el concepto desarrolla, en la década siguiente, su connotación política y social, gracias a los aportes de autoras feministas (Tubert, 2008, p.65-66).

² Confrontar, en especial sobre la violencia de género, Radner y Stringer (2011). Ver también Rauch (2012).

rales, el rol del Estado y de las políticas del castigo.

1. EL CINE EN LA AGENDA DE LA INVESTIGACIÓN CRIMINOLÓGICA

1.1 El lenguaje cinematográfico: posibilidades teóricas y metodológicas

El cine constituye lo que Stam define como "discurso o práctica significativa caracterizado por condiciones específicas o procedimientos de ordenación" (2001, p. 136). El lenguaje cinematográfico surge cuando los cineastas empiezan a cortar la película en escenas, editadas por medio del montaje. La combinación de escenas y tomas se destina a producir sensaciones en los espectadores (Carrière, 1997). En esta relación invisible entre una escena y otra se construye una gramática y un vocabulario propios. Se diferencia un lenguaje, se cristaliza la imagen como signo. Según Carrière, "alrededor de su mirada, las imágenes hablan. Y hablan para todo el mundo, a diferencia de la escritura, el sueño de un lenguaje universal" (1997, pp. 17-18).

La memoria de imágenes es mucho más duradera —y los cineastas lo perciben— que las palabras o frases. Con la cristalización de nuevos signos, el cine utiliza tecnologías y otras expresiones artísticas, pero se autorreproduce. Se reinventa incluso con la creación de nuevas funciones y profesiones (director, cámara, ingeniero de sonido). Por medio de la repetición de determinadas formas de expresión, destinadas a plateas variadas, "el lenguaje, en constante mutación, es reconfigurado

(...) se expande" (Carrière, 1997, p.19). En el inicio había la pretensión de totalidad, la imagen debería abarcar todo y evitar zonas de penumbra. A lo largo del siglo XX, el lenguaje cinematográfico se diversifica. Surgen nuevas técnicas de rodaje y proyección, nuevos ángulos y tomas. "Un lenguaje vivo, expuesto a errores" (Carrière, 1997, p. 25). La evolución del lenguaje cinematográfico supone una adaptación de elementos temporales y espaciales a sus necesidades y cambios. Otras discursividades artísticas también manipulan el tiempo y el espacio. La pintura y otras manifestaciones del arte pueden generar la sensación de un inmovilismo arrogante. La literatura también reconfigura el tiempo, ajustado a la diferenciación de los discursos. El cine, como "caja mágica", permite la transgresión constante de los patrones de normalidad. El espacio es transportado, las eras mezcladas y unidas en un único tiempo pasado (Carrière, 1997).

El lenguaje cinematográfico condensa unas estructuras y una disciplina propias. Al contrario de la visión que apostaba por la conversión del cine en un arte total que sustituiría a todas las otras artes, parece superada la utopía del lenguaje único. Se diferencian los discursos del arte, pero sin una relación evolutiva hacia al cine (Carrière, 1997). La exuberancia técnica del lenguaje cinematográfico ha desempeñado un papel insustituible al explorar las asociaciones: imágenes, técnicas, discursos. El cine vive de asociaciones entre imágenes, emociones y personajes. Al incorporar, por medio de la técnica, nuevos signos, el cine emprende viajes

exploratorios que no son indiferentes a otras expresiones artísticas y a otras discursividades (Carrière, 1997).

En otras palabras, un arte heterogéneo, marcado por combinaciones semánticas (significación tempo-espacial) y sintácticas (formas de comunicación por la disposición de sus elementos). Se producen múltiples géneros, escrituras, narrativas, influenciados por el contexto productivo de la obra y por las relaciones sociales en los procesos de producción y distribución del producto final. Un discurso en el cual distintos géneros se interrelacionan (sistema cinético).

Una forma de género secundario, transformado, que pierde relación con una supuesta realidad existente y con la realidad de enunciados ajenos. Se configura un juego significativo de representaciones de la realidad. En la acepción predominante entre los teóricos de la Escuela de Bakhtin, oponiéndose a los formalistas, el cine no presenta una realidad. Esta es construida por un recorte, una visión (Gonçalves y Rocha, 2011). Las nuevas tecnologías digitales han acentuado las conexiones entre distintos discursos, transpuestas al plano cinematográfico (intertextualidad). "La intertextualidad remite a los interdiscursos" (Fairclough, 2008, p.133). Un juego entre discursos, que altera o amplía el significado o el lenguaje original (Gonçalves y Renó, 2009).

Los discursos y las representaciones sobre las violencias, el crimen y el control en el cine constituyen un campo fértil para la investigación criminológica. El reciente

interés de la criminología cultural por las imágenes y por el cine requiere el análisis de las perspectivas y de las técnicas aplicadas. Lo que se propone en el siguiente apartado.

1.2 De las imágenes a las imágenes del cine: crimen, violencias y control

Las visiones difundidas y compartidas sobre el crimen y el castigo por los *mass media* inspiraron investigaciones sobre las imágenes del delincuente y de la policía en los periódicos, la televisión, los videojuegos, la música popular y la internet. La construcción cinematográfica del crimen debe incluirse en el rol de este proyecto más amplio, ya que la imagen en acción es considerada una de las formas más emblemáticas del arte en el siglo XX. Aunque el derecho, la justicia, el delito y el castigo hayan siempre ocupado la atención de los *medias*, las conexiones entre el crimen y sus representaciones en la cultura popular apenas ha llamado la atención de los estudios criminológicos. Y entre los estudios de las representaciones en los *mass media*, el cine, comparativamente con la televisión y con los periódicos, es marginal, por ocuparse, en gran parte, de la ficción. Lo que no se justifica, pues las sensibilidades sociales son moldeadas por distintas imágenes, tanto factuales como ficcionales (Yar, 2010).

Los análisis de contenido están entre las técnicas más difundidas en los estudios de las representaciones en los *mass media*, y se mostró útil en investigaciones sobre la representación del crimen en el cine, y sugiere la saturación por las imágenes del

delito y el incremento de las escenas de violencia (Yar, 2010). Sin embargo, dicho análisis de contenido poco evidencia los sentidos de tales imágenes y representaciones. En contraste, la epistemología marxista y la tradición gramsciana inspiraron investigaciones que buscaron desvelar la concurrencia entre visiones conservadoras, liberales y radicales sobre la moralidad, la justicia, el orden y el castigo en las películas con la temática del delito (Kellner y Ryan, 1998).

En un análisis que buscó contemplar las diferentes ideologías en el cine de este género, Rafter, de forma similar, diferenció las películas tradicionales de las críticas. Las primeras tienden a enfatizar la imagen de decencia de los agentes del orden, en contraste con los acusados, celebrando el ideal de justicia y del castigo debido. Las segundas subvertirían esta lógica del bien contra el mal, y se decantarían por una visión pesimista sobre el control social y la imposibilidad del heroísmo y la inevitabilidad de la injusticia (Rafter, 2006).

Los enfoques marxistas son criticados por la visión monolítica sobre la ideología, se afirma que no valoran contradicciones y tensiones en el mismo texto, la coexistencia de significados que convocan posiciones tanto conservadoras como críticas. Es así porque no consideran el rol de los espectadores en la construcción de los significados en el cine. Recientes análisis, desde perspectivas descritas como posmodernas, señalan la indeterminación de los sentidos. Así, resulta imposible atribuir un sentido definitivo a cualquier representación. Es decir, el texto pue-

de traer (y tener) distintos contenidos ideológicos. Es por eso que parece más adecuado evitar las clasificaciones a raíz de los sentidos ambivalentes. Los significados son, a la vez, articulados, explorados y negociados. Estas ambivalencias en el cine son el reflejo de los sentidos contradictorios que circulan en la sociedad. Lo que supone una lectura abierta y sensible del complejo contexto cultural de las películas sobre crimen para acercarse a la diversidad de mensajes que pueden interactuar en las políticas más amplias del orden y del castigo (Yar, 2010).

Este breve recorrido por distintas perspectivas y técnicas de análisis evidencian un amplio repertorio para la investigación criminológica. Es relevante conocer de qué forma los enunciados (algunos en particular) de las criminologías académicas (científicas) son capturados por el arte, en general, o por la síntesis texto/guion/fotografía/soundtracks, en la construcción particular del cine (experiencia casi alquimista), transformándose luego en una de las expresiones de la criminología popular. Es en la traducción del léxico criminológico al popular, más o menos libre, que la investigación empírica puede arrojar luz, donde los enunciados y los discursos académicos pueden aparecer explícita o implícitamente. Y, como producto cultural, pueden sugerir miradas reflexivas/críticas, despertar al espectador sobre las imágenes de la desviación y hacer reflexionar sobre las formas de control (¿Según cuáles intereses? ¿Qué modelo de sociabilidad?). De otro lado, las criminologías populares pueden ampliar el alcance de determinados enunciados

biocriminológicos y reificar visiones sobre el criminal y el castigo, sobre la ley y el orden (Walby y Carrier, 2010).

Las múltiples formas de leer el texto y la imposibilidad, destacada por los posmodernos, de atribuir un sentido único y definitivo no quiere decir, sin embargo, que se pueda extraer cualquier sentido (Lyotard, 1990). Los horizontes históricos de sentido actúan como guías hermenéuticas en la lectura actualizada de los textos (Gadamer, 1999). Bajo la del psicoanálisis lacaniano, se afirma que en lo real no hay exceso. Es a partir del orden simbólico que se atribuye sentido al texto (Žizek, 1996).

En esta última perspectiva, si el texto puede traer distintos sentidos ideológicos, lo que se propone en seguida es analizar narrativas y escenas de la película a partir de las semánticas criminológicas feministas, guías hermenéuticas de esta investigación.

2. NARRATIVAS Y ESCENAS EN "EL COLOR PÚRPURA": GÉNERO Y RACISMO EN UNA PERSPECTIVA FEMINISTA CRÍTICA

2.1 De la narrativa literaria al lenguaje cinematográfico

El escenario es el sur de los Estados Unidos, a inicios del siglo XX. La adolescente Celie, protagonizada en la primera parte de la película por Desreta Jackson, acaba de tener su segundo hijo con aquel que cree es su padre, quien se lo arrebató, desapareciendo con él. Albert, personaje interpretado por Danny Glover, viudo con hijos, va a casa del supuesto padre de Ce-

lie y Nettie, quien se niega a entregarle a esta última para casarse con él, motivado por el deseo en relación a la más joven de las hermanas. Celie es obligada a casarse con Albert.

Ya en su nueva casa, Celie es subyugada por el marido y los hijastros. La protagonista vive ahora en otro espacio doméstico, pero la violencia continúa. El escenario es amenizado cuando Nettie, en la piel de Akosua Busia, escapa a las embestidas paternas que habían sido re-dirigidas a ella y busca refugio con Celie y su nueva familia. La convivencia con Nettie es enriquecida cuando ella decide enseñar a Celie a leer y a escribir, adelantando una manera de seguir comunicadas ante la inminente separación forzada, lo que no tardaría mucho en ocurrir. Albert muestra interés en su cuñada y, frente al rechazo de la joven, la expulsa de casa, separando una vez más a las hermanas.

La trama acompaña la trayectoria de Celie en las cuatro décadas siguientes. La identidad moldeada por la violencia y sumisión es reconstruida a partir de la experiencia compartida con dos mujeres. Sofía, interpretada por Oprah Winfrey, esposa de Harpo, hijo de Albert, personifica la antípoda de Celie. Fuerte, temperamental y rebelde, se niega a asumir el papel sumiso que le sería "naturalmente" reservado. Sin embargo, la resistencia no se quedaría impune, el futuro le reservaría un castigo al *outsider*.

Shug Avery es otra mujer fuerte que cruza el camino de Celie, que asume una faceta también por ella desconocida. Cantante

de la noche y rechazada por su padre, pastor protestante, es llevada a casa por Albert en una situación al menos inusitada. Celie deberá cuidar de la amante del marido, deprimida y alcohólica. Rechazada y ridiculizada por Shug, Celie, acostumbrada a los malos tratos y a la sumisión, construye una relación de afectividad que va más allá de la fraternidad, como si Shug atenuara la pérdida de Nettie. La relación entre Shug y Celie marca una diferencia importante en la perspectiva de la película, que apenas sugiere la relación homosexual, mucho más explorada y central en la narrativa de Walker. En un mundo de violencia y agresión, Shug aparece como un soplo de afectividad para Celie, inmortalizado en la inolvidable escena en que la cantante entona "Sister", en el recién inaugurado Harpo's, en honor a aquella que le ayudara en sus peores momentos.

La obra de Alice Walker, ganadora del premio Pulitzer en 1982, asume un lenguaje epistolar, repleto de regionalismos, errores gramaticales y registros informales. Celie se dirige a Dios y a la hermana por cartas jamás enviadas. En la versión cinematográfica, las cartas enviadas por Nettie a Celie relatan las argucias del destino. La hermana, en África, acaba cuidando de los hijos de Celie, dados en adopción por el propio padre, como forma de ocultar el incesto. Las cartas, interceptadas por Albert, no llegan a la destinataria. Solo algunas décadas después las cartas son encontradas por Shug y Celie. En este momento, la película transita entre el mundo desconocido e idealizado por Celie, desde las descripciones de la hermana, y la dura

realidad vivida con Albert, con breves intervalos en compañía de Shug.

La redención de Celie solo tiene lugar al final de la película, cuando abandona a Albert y reconstruye su trayectoria, contando solo con la herencia dejada por aquel que creía su padre, en realidad padrastro, y con su trabajo de costurera. La película termina con el reencuentro de las hermanas y sus hijos, apartados por la violencia e intolerancia. Entonada por la inolvidable banda sonora de Quincy Jones, la película celebra la frase de Shug: "Creo que Dios se enfada si pasas ante el color púrpura en el campo sin fijarte en él. Todo quiere ser amado. Nosotros cantamos y bailamos y gritamos solo para que nos amen." Un desafío difícil y una advertencia al lector: ¿cómo resumir esta película sin el apoyo de la banda sonora, repleta de blues y sentimientos?

2.2 Fragmentos de la criminología feminista en perspectiva crítica

Desde la década de 1970 se consolida una fuerte crítica epistemológica a la producción de conocimiento fundado en bases masculinas. Entre los estudios inaugurales, Harding se destaca al proponer la definición del paradigma de género, oponiéndose al modelo biológico³. El lenguaje y las instituciones están imbricadas por la dicotomía masculino/femenino. Los géneros son construidos socialmente, no son la simple y mera transposición del sexo biológico. Los pares de cualidades y respectivas debilidades configuran mecanis-

³ Parte del texto fue extraído de esta investigación (Machado, 2014).

mos simbólicos que afectan las relaciones de poder (Harding, 1996). Se delinea una fuerte crítica al modelo androcéntrico de la ciencia. Así, la propuesta de una teoría feminista de la consciencia se contrapone a los pares binarios masculino/femenino, transpuestos en lente epistemológica: sujeto/objeto, razón/emoción, espíritu/cuerpo (Andrade, 2004; Baratta, 1999b; Britton, 2000; Chesney-Lind, 2006; Potter, 2006; Smart, 1976).

A lo largo de las últimas tres décadas esta perspectiva fue decisiva en la reconstrucción de las más diversas áreas de investigación en las ciencias sociales, siendo relevante el debate sobre la tutela penal en situaciones de violencia contra la mujer. El campo de interés fue ampliado y confrontó las diversas corrientes del pensamiento criminológico. Estudios pioneros de la década de 1970 evidenciaron el enfoque sexista de las teorías criminológicas de matriz etiológica (Chesney-Lind, 2013). La crítica feminista también se dirigió a los abordajes inspirados por el Labelling Approach y la criminología crítica, que invisibilizaron el género y la criminalidad femenina (Belknap, 2015)

Algunas de las cuestiones expuestas por las representantes del movimiento feminista suscitaron respuestas y transformaciones en las propuestas criminológicas críticas. En una lectura que actualiza las corrientes criminológicas y el movimiento crítico, Baratta propone un mecanismo operatorio marcado por la sinergia entre los paradigmas de género y la criminología crítica. Así, la cuestión criminal es

indisociable de las variables de género, constituyendo un único modelo teórico. Pero los puntos de contacto todavía son tímidos, conforme alerta Smaus, al señalar que el paradigma de la reacción social fue contemporáneo al surgimiento del feminismo. Ambos, no obstante, marcados por la escasa repercusión recíproca de sus principales proposiciones (Smaus, 1999).

El cuestionamiento central recae en el papel criminógeno de la construcción social del género masculino. Con este punto de partida, cuestionan las teorías tradicionales del pensamiento criminológico (Smart, 1976). No obstante, el incipiente cuestionamiento criminológico feminista pasa de largo una cuestión central en el debate de la década de 1970: el derecho penal y sus procesos de producción y aplicación selectivas. No es la criminalidad, sino el derecho penal, la variable central en la propuesta de la criminología crítica (Baratta, 1999a; Young, Walton y Taylor, 2001; Aniyar de Castro, 1987; Van Swaaningen, 1997; Anitua, 2005).

Como pondera Baratta, en una tentativa de reconstrucción de la criminología crítica en su permeabilidad al debate orientado por la crítica feminista, la variable de género permitió redimensionar el análisis de la selectividad en los procesos de criminalización. La división social del trabajo en la sociedad patriarcal reservó a los hombres el protagonismo en la esfera productiva y a las mujeres el círculo reproductivo (Baratta, 1999b). Al contrario del sistema penal, dirigido al control de las relaciones de trabajo, las relaciones de propiedad y el orden público, el or-

den privado, espacio de la reproducción y creación, gravita al margen del control punitivo. El sistema de control dirigido al papel ejercido por la mujer en las relaciones de género es informal, concretado por el dominio patriarcal y garantizado por la violencia física o moral (Smaus, 1999).

Tanto el sistema de control formal, por medio del derecho penal, como el informal, dirigido a la esfera privada, son dominados por el género masculino. Los discursos, instrumentos e ideologías reproducen la diferenciación social de las cualidades y valores masculino/femenino. Aunque las diferenciaciones internas intervienen de maneras distintas en los respectivos sistemas. La violencia física emerge como factor masculino en la resolución de conflictos. En el sistema penal prevalecen cualidades masculinas, tales como la abstracción y la objetividad. En el sistema informal de la esfera privada prevalecen otros elementos atribuidos al hombre: activo/pasivo, fuerte/débil, dominante/dominado (Baratta, 1999b).

La supuesta inmunidad de la mujer o complacencia dedicada por el sistema de justicia criminal actuaría como mensaje subliminar, latente, de que el lugar de la mujer no es en la cárcel, pero sí en casa con los hijos. El rol reservado a la mujer es desafiado cuando ella osa aventurarse en roles masculinos. Ejemplo empírico de esta última situación estaría en el crecimiento de la población de mujeres negras encarceladas en los Estados Unidos. O los crímenes atribuidos a las mujeres que ocurren en contextos diversos de aquellos impuestos a los roles femeninos, o

cuando "aquellas se comportan como hombres" al asumir posturas violentas o cuando utilizan armas de fuego. En otras palabras, cuando violan la construcción de los roles de género (Smaus, 1999; Chesney-Lind, 2006).

La criminología feminista ha dedicado especial atención a la selectividad negativa del derecho penal, y que opera en relación a los varones que ejercen la violencia patriarcal en el espacio privado. De este modo, la inmunidad de los hombres al control penal, detentores del poder patriarcal, independientemente de sus posiciones sociales, se ha vuelto objeto privilegiado de investigación en el área. La referida inmunidad sería comparable a la de los hombres que detentan poder económico o social en la esfera pública. Por su parte, la ausencia de intervención del sistema penal en la esfera privada es interpretada como "ausencia estructural de tutela de las mujeres" que legitima el poder patriarcal (Baratta, 1999b).

Entre las criminólogas feministas, Smaus se destacó en Alemania por cuestionar los estrechos límites de la criminología etiológica y por incorporar la perspectiva sociológica multidisciplinar en las investigaciones sobre el papel de la mujer en el sistema de justicia criminal (Smaus, 1999). Y propone una relectura del feminismo. Los análisis de género, son así enriquecidos por la incorporación de enfoques raciales, étnicos y clasistas en las experiencias vivenciadas por la mujer como víctima o autora en el sistema de justicia criminal (Burgess-Proctor, 2006; Chesney-Lind, 2006; Potter, 2006). Sin

embargo, la propuesta unificadora de elementos distintivos, como "pobre, mujer, negra", requiere una empresa teórica que no es fácil (Smaus, 1999).

El tema ha recibido nuevos e importantes aportes. Las violencias practicadas contra la mujer, en razón de su condición de sexo femenino, son objeto de análisis recientes. Segato propone profundizar en el conocimiento de las estructuras de género subyacentes a la diversidad de violencias. Es decir, comprender la violencia de género supone ir más allá de las acciones racionales. Interpreta Segato: "hay un gesto de más, una marca de más, un rasgo que excede su finalidad racional", y se puede decir "que se trata de una violencia instrumental orientada hacia un valor, esto es, la reparación o adquisición de un prestigio" (Segato, 2010, p.42-44).

En el enfoque crítico, Baratta (1999b) sugiere la ampliación de las posibilidades de interpretación de situaciones problemáticas por códigos de diferentes disciplinas⁴. Al favorecer enfoques multidisciplinares, la sinergia entre actores y agencias sociales y la construcción de soluciones, se le reserva al derecho penal un papel subsidiario. El derecho penal es reconstruido

como un derecho penal mínimo. En una relectura de las teorías de género, el filósofo italiano contempla la relativización de la identidad global, comprendida, no como una negación, sino como enriquecimiento de la identidad de género.

La androginia emerge como condición ideológica para la superación de otras separaciones. En su concreción, se deben promover las capacidades humanas más allá de las dependencias de procesos de dominación y exclusión. En la síntesis de Baratta, "Lo andrógino no es solo femenino y masculino sino también blanco y de color, niño y adulto" (1999b, p.68). Pero esta sería una faceta, entre otras. La androginia es apenas una dimensión del proyecto global de emancipación, indisociable de la transformación de la estructura económica y de las divisiones entre público y privado. A esta altura el lector se debe estar preguntando: ¿cómo tales discursos aparecen o son sugeridos en la narrativa de Spielberg?

2.3 *Flashes de un discurso criminológico feminista*

Celie y Sofía: representaciones sobre la violencia de género

ESCENA 1: Diálogo en la plantación

Harpo (desorientado con la desobediencia de Sofía):
"Señora Celie... ¿qué hago con Sofía?"

Celie (cabizbaja y constreñida):
"Pégala"...

ESCENA 2: Familia y amigos reunidos para la cena en la Casa de Albert y Celie

⁴ En el enfoque criminológico moderno, se distinguen dos abordajes: el comportamental, orientado al estudio de las relaciones problemáticas; y el de la reacción social, orientado al estudio del sistema de justicia criminal. Profundizar el enfoque sociológico supone apostar por la segunda perspectiva. En suma, superar la criminología como ciencia de los comportamientos problemáticos. No se trata de negar su existencia, sino de desafiar sus múltiples posibilidades de construcción social.

- SHUG: *Albert, Celie irá con nosotros a Memphis...*
- ALBERT: *Eres negra, eres pobre. Shug sabe cantar, es bonita. ¿Qué vas a hacer tú, limpiar su orinal?*
- CELIE: *Soy pobre, negra. Puede que sea fea. Pero, por Dios, estoy aquí. ¡Estoy aquí!*

2.3.1 De la violencia de género a la violencia del sistema de justicia criminal

En este momento la mirada va hacia Sofía, el *outsider*. En el clásico texto de Becker, aquel que no se ajusta a las pautas culturales y normas establecidas es rotulado como desviado. Se instaura un proceso social de definición y rotulación de la práctica desajustada a los patrones (Becker, 1971). Oprah da vida al personaje que, como se ha dicho, representa el contrapunto de Celie. Embarazada de Harpo, Sofía resiste a la violencia aprendida y transmitida al sucesor de Albert. En la sociedad patriarcal y discriminadora de inicio del siglo XX, Celie se resigna a su destino. No se resiste a la violencia del marido. Las constantes palizas son naturalizadas como rutina. La identidad moldeada por la violencia aparece en el consejo que Celie da a Harpo ante a la absoluta irreverencia de Sofía a las órdenes de su marido: ¡"Pégala"! Sofía abandona su marido, llevando sus hijos consigo.

La violencia sufrida y vivenciada por estas dos mujeres remite al centro del debate criminológico feminista. El cuestionamiento de los límites de la criminología crítica redirige el foco hacia la violencia silenciosa y naturalizada por las relacio-

nes patriarcales. La ausencia de políticas públicas relegaría a la mujer a la situación de precariedad y absoluta desprotección. En el debate de la década de 1980, la crítica al carácter selectivo y clasista del control penal sugería la restricción al uso del poder punitivo (Baratta, 1999a; Van Swaaningen, 1997; Anitua, 2005).

Parte del movimiento feminista, al apostar por el activismo de las políticas penales redirigidas contra la violencia de género, reafirma la simbología de la criminalización de la violencia de género, bandera de algunas criminólogas feministas (Larrauri, 2000). En un criticado artículo de la década de 1980, Scheerer asocia las demandas feministas a las prácticas de los empresarios morales aludidos por Becker en su obra clásica (Larrauri, 2000). A diferencia del análisis del sociólogo norteamericano, la búsqueda de protección de derechos fundamentales por medio del derecho penal es rotulada por el criminólogo alemán como empresa moral atípica. La provocación no pasó desapercibida. En los últimos años, se reconoce la dudosa capacidad del derecho penal para solucionar problemas sociales como la violencia de género. Sin embargo, el enfrentamiento a la violencia de género supone distintas estrategias, y entre ellas está la intervención penal, sea como mecanismo de protección a la víctima, sea por el potencial simbólico de la criminalización.

En el lente de Spielberg y en la narrativa de Walker, la trayectoria de Celie es contada al margen del Estado y de las políticas de protección. Más que eso. Se habla al inicio

de la redención de Celie. ¿Cuál redención? ¿Cuándo? La violencia sufrida y vivenciada por la protagonista se asocia a los signos coproducidos en los procesos comunicativos gestados en la intersubjetividad de las prácticas y experiencias compartidas. Las primeras experiencias de violencia y sumisión moldean la pasividad esperada de la protagonista. La violencia del sujeto (¿sujeta?) a que se refiere Wieviorka (2004). La óptica del sujeto privilegia la multiplicidad de las vivencias de quien sufre y ejerce la violencia. La violencia es redefinida, se muestra como lenguaje y forma de comunicación. En la interpretación del sociólogo francés, la violencia ejercida por Albert también revela la marca de un sujeto infeliz, imposible. Pero hay algo más que sobrepasa y no aparece en los análisis del francés (Wieviorka). Las imágenes de las escenas de violencia que sufre Celie, antes por su padre, luego por Albert, su marido, desvelan, como afirma Segato, un "gesto más" que excede su finalidad racional (pp. 42-44).

La inconformidad de Sofía expresa con claridad las argucias de la violencia simbólica, como sugieren las escenas reservadas a los diálogos y al intercambio de experiencias entre aquella y su amiga, la señora Celie. Esta se resiste a aceptar la posibilidad de un destino diferente. Distinto de aquel que le fue reservado. Quizás por eso no luchará o se opondrá. El cuerpo y la mente adiestrados por el poder. El poder materializado y disimulado por la autoridad del poder doméstico, transmitido de padre a marido. La sujeta resuena su silencio: ¿Qué violencia? ¿Las cosas no deben ser así?

La transformación de la protagonista se opera por la resignificación de su mundo, de sus experiencias, de sus relaciones sociales. La capacidad de comunicarse, comprender y compartir mensajes, central en la narrativa de Walker, ocupa gran parte de la trama, cuando Celie encuentra las cartas enviadas por la hermana y retenidas por el marido. La ausencia de Nettie es llenada por los relatos de las aventuras en África, por la idealización de un mundo desconocido y por las memorias de infancia.

En la narrativa literaria, las cartas dirigidas al destinatario divino es la manera con la cual la autora invita al lector a adentrarse en el mundo de Celie. En la versión adaptada al cine, las cartas son el medio de comunicación disponible, aunque los mensajes de Nettie se queden sin respuesta. La imposibilidad que ronda a la protagonista es desafiada por el horizonte de nuevas experiencias, de otro mundo.

2.3.2 Sistema penal, racismo y disciplina

En la primera parte de la película los personajes blancos casi no surgen en escena. Algunas apariciones son emblemáticas. En la figura del cartero, personificación de la presencia del Estado. Otras veces aparecen como dueños de los negocios en la ciudad o consumidores que van y vienen. O en el mundo de la política local: en la figura del alcalde. En una escena importante, Sofía, ya separada de Harpo, es invitada a ser empleada por la esposa del alcalde del pueblo. Ante la dura reacción de Sofía, ella es agredida y responde a la agresión. Entra en escena el sistema de

justicia criminal. La acusación: la agresión a un señor blanco.

Sofía es presa y condenada. En la trama, aparecen todos los ingredientes de la crítica al racista sistema de justicia criminal norteamericano. Poca atención se da a las circunstancias del hecho. La suerte ya estaría echada. La acusada, negra, agradece a la víctima, blanca. Se inician los rituales de la degradación humana. La personalidad insurgente de Sofía es forjada por años de agresiones y por la vivencia en la prisión. Años después, Sofía es puesta en libertad, pero ya no es la misma. Ya no resiste al destino. Sofía ya no es ella misma. Otra vez, en la narrativa de Walker, aparecen otras dimensiones de la tragedia humana. El sistema de justicia criminal y la prisión aparecen como instrumentos de punición a *outsiders* como Sofía (Becker, 1971). La ceremonia de rotulación y aplicación de la etiqueta. La disciplina de la mente y de cuerpos insurgentes, como los de Sofía (Foucault, 1987).

La suerte no le reservaría mejor destino. Físicamente debilitada, no queda vestigio alguno de la mujer fuerte, indignada con el sitio "naturalmente" reservado a la mujer. El lugar destinado a Sofía es notable en la escena en que se reencuentra con sus hijos después de años de separación. La madre ya no reconoce a sus hijos. Y no puede resistir más a las imposiciones de la élite blanca, que recluta sus servicios domésticos. Servidumbre y sumisión a servicio de otro señor. Las imágenes y representaciones sobre la trayectoria de Sofía remiten al objeto central de las teorías del etiquetamiento o rotulación de

finales de la década de 1950 y principios de los 60. En la obra de Becker, la vivencia de la desviación surge en su doble dimensión. En la intersubjetividad de los procesos de construcción y definición de las prácticas por los propios sujetos participantes de las relaciones sociales y en las relaciones de poder, donde determinados sujetos hacen prevalecer las normas del *establishment*.

Aquí se debe volver a la primera situación. La opción por la pauta desviada remite al contexto de naturalización de la violencia de género. A diferencia de Celie, Sofía se resiste a asumir los patrones de sumisión de esposa. Sofía se construye como *outsider* en la medida en que desafía los supuestos patrones de normalidad e invierte en la posibilidad de escaparse a las argucias de la violencia simbólica, aunque en su caso ello implique desencadenar nuevas situaciones de violencia. No obstante, llama la atención que el Estado es un actor ausente en este proceso. Lejos de las demandas feministas, Sofía cuenta solo con ella misma para oponerse a su destino. Ni siquiera su amiga Celie parece comprenderla...

En el segundo momento entra en escena el Estado represor. No el supuesto y mítico Estado protector y garante de derechos fundamentales, sino el Estado que reprime la violación de sus normas fundamentales. Contra la violencia doméstica, tan natural como esperada y recusada por Sofía, nada se puede hacer. Pero cuando esta se opone a la violencia de la discriminación y de la inequidad, se convocan las fuerzas de la represión. Las ceremonias de

degradación y estigma forman parte de la reconstrucción del personaje. La imagen transformada de nuestra actriz secundaria, tan bien representada en la versión cinematográfica, le pega un puñetazo en el estómago al telespectador: la heroína altiva y desafiante ahora tiene una mirada cabizbaja y adiestrada por el castigo.

2.3.3 Género y política criminal: desafíos del control penal de las violencias contra la mujer

Las trayectorias de Celie, Sofía y Shug remiten a los roles atribuidos y asumidos por las mujeres en sociedades bajo el dominio patriarcal, divididas por otras fragmentaciones sociales. Protagonista y secundarias vivencian y son subjetivamente moldeadas por relaciones sociales marcadas por el racismo y por la persistencia de estructuras económicas, sociales (y mentales) de una sociedad con fuerte herencia esclavista.

Sin fuerzas o disposición para resistir, no es en el Estado donde Celie encuentra el camino para su transformación como sujeto(a). En la trayectoria de Celie, la ausencia de Nettie es amenizada por la intensa presencia de Shug, quien también sufre por el desprecio del padre, pastor protestante que condena el destino de la hija, cantante de la noche. Shug, así como Sofía, son reconstruidas en la versión llevada al cine como mujeres con personalidades fuertes. En el paradigma sugerido por Harding, representan atributos masculinos. Cada una resiste al poder patriarcal, racista y clasista con sus armas. Shug echa mano de sus atributos físicos y de su potente voz. Sofía, por su

lado, no vacila en utilizar la fuerza física. La reconstrucción del mundo de Celie pasa por los dramas, alegrías y momentos compartidos.

La ausencia del Estado y de cualquier política pública de protección a la mujer no debe causar sorpresa al espectador, que sigue las primeras cuatro décadas del siglo XX, en una especie de microhistoria del sur de los Estados Unidos, vivida, imaginada y contada por Celie. El mismo Estado, ausente y distante de la realidad de los personajes, aparece en su dimensión punitiva cuando Sofía rompe las convenciones y acuerdos tácitos en la escena en que devuelve una agresión de un señor blanco. La indignación y la resistencia sobrepasan la frontera del espacio privado. En el espacio público, las reglas serían otras. Aparece en el lente el Estado penal.

La narrativa sugiere el debate contemporáneo sobre la criminalización de la violencia contra la mujer y la ausencia histórica del Estado. Y no es indiferente a la necesidad de reconstrucción de la variable género por la intersección con otras cuestiones, como la racial y social (Burgess-Proctor, 2006; Chesney-Lind, 2006; Potter, 2006). En los últimos años, han proliferado las legislaciones que buscan, de alguna manera, castigar y controlar la violencia contra la mujer (Pasinato, 2008,⁵). Algunos liderazgos convergen hacia la importancia del uso simbólico de la legislación penal (Larrauri, 2000). No obstante, no se ignora la selectividad

⁵ Sobre el derecho penal como instrumento de control ver: Melossi, 1992; Garland, 2001.

del sistema de justicia criminal, la posible reproducción de modelos de violencia y la debilidad del derecho penal como mecanismo de solución de conflictos.

Interpretaciones no muy lejanas de la sugerida por Baratta apuestan a la restricción del uso del sistema penal (Baratta, 1999). Los problemas sociales deben ser reconstruidos en sus múltiples construcciones posibles y se deben privilegiar soluciones creativas. Lo que no supone excluir la intervención penal como estrategia válida del movimiento feminista. En el paradigma crítico, el foco es reorientado hacia perspectivas multidisciplinares, atento a las políticas de *empoderamiento* que no siempre pasan por la solución punitiva (Andrade, 1999; Campos, 2008; Machado, 2014). ¿Qué nos sugiere "El color púrpura"? La transformación vivida por Albert en la última parte de la película no es irrelevante. El maltratador, un personaje dominado por el padre, promueve la vuelta de Nettie y el reencuentro de Celie con su hermana e hijos, años exiliados en África. La trayectoria del personaje no se hace a través del poder punitivo del Estado. Se transmite el mensaje del remordimiento y del dolor de la soledad. Un castigo informal, lento, que transcurre a lo largo del sistema penal, como respuesta a la violencia y a la crueldad. Con Wieviorka, las violencias practicadas también desvelarían la marca de un sujeto infeliz, imposible (Wieviorka, 2004).

CONCLUSIONES

El recorrido hecho sugiere entrever más allá de las vertientes criminológicas esta-

blecidas en las distintas tradiciones feministas sobre el crimen y en las respuestas del pensamiento criminológico crítico, instado a contemplar en su repertorio conceptual y metodológico perspectivas como raza y género. La propuesta se orienta hacia otras tradiciones contemporáneas. La diferenciación interna de los discursos criminológicos sugiere otros frentes para el análisis, influenciado por los estudios de la cultura.

La criminología cultural interpela a la escrita y a la interpretación de nuevos escenarios y posibilidades de interlocución entre cultura y crimen. Lo que interesa en este estudio no es la criminalización de las manifestaciones culturales, tema que dominó la agenda en los albores de criminología cultural. Es relevante para este análisis comprender la forma como el arte, en general, y el cine, en particular, se han hecho receptivos y permeables a los lenguajes estilizados de los pensamientos criminológicos.

Al inicio se han planteado dos preguntas. La primera: ¿de qué manera el sistema cinético (Gonçalves y Renó, 2009) se abre a las semánticas criminológicas? Por una parte, un intento de respuesta a esta cuestión supone observar la concurrencia de modelos reproducidos por las nuevas manifestaciones de la biocriminología, con innumerables ejemplos en la industria cinematográfica, que recurren a la fórmula del hombre delincuente. De otro lado, confluyen imágenes reproducidas en el sentido común sobre el crimen y las formas de control. Así como en otras disciplinas, el sentido común concurre

con la ciencia en la interdiscursividad reproducida en el lenguaje del séptimo arte. Como manifestación cultural, la narrativa del cine puede reproducir estereotipos, patrones sexistas u orientados por criterios racionales, con la fuerza de los "saberes poderes" de los discursos científicos. Así, los discursos científicos ganan nueva visibilidad e impacto. El cine puede reproducir prejuicios, naturalizar situaciones inicuas, reafirmar la moral hegemónica. Y la historia de los pensamientos criminológicos propicia un amplio repertorio para nuevas posibilidades cinematográficas. La forma como el cine recibe y transforma los discursos de la criminología supone comprender la lógica y la racionalidad de la producción artística, los intereses económicos involucrados, organizaciones, productores y actores.

Finalmente, la segunda pregunta planteada: ¿qué significados sugieren los discursos y las escenas para pensar las violencias, el crimen y el control? En la película aparecen cuestiones relevantes para las criminologías feministas y críticas. Por un lado, la violencia contra la mujer y la ausencia del Estado. El marido es el señor absoluto del espacio privado. La transformación vivida por Albert, el maltratador, no se debe al derecho penal sino a su transformación por el sufrimiento y la soledad. Por otro lado, son evidentes las críticas a la selectividad racista del sistema penal norteamericano y al tratamiento reservado a los afrodescendientes que vulneran las normas en el espacio público. Es este, en definitiva, el espacio desigual del control y de la punitividad.

Experiencias como "El color púrpura" remiten al potencial del cine como artefacto útil para la reflexión. En este sentido las últimas reflexiones están acopladas a las semánticas de las criminologías feministas y críticas seleccionadas, que conforman un sistema de ideas que direcciona la mirada del investigador (Luhmann, 1994). En la obra de Spielberg el espectador se encuentra con un universo particular, repleto de significados y atento a la escucha de los personajes. Lejos de los modelos preestablecidos y del maniqueísmo del bien contra el mal, la narrativa apuesta por las trayectorias de los sujetos, autores de su propia historia.

REFERENCIAS

- Andrade, Vera Regina Pereira de. (1999). *Criminologia e feminismo: da mulher como vítima à mulher como sujeito de construção da cidadania*. En C. H. Campos (Org.), *Criminologia e Feminismo* (pp. 105-117). Porto Alegre: Sulina.
- Andrade, Vera Regina Pereira de. (2004). A soberania patriarcal: o sistema de justiça criminal no tratamento da violência sexual contra a mulher. *Revista Brasileira de Ciências Criminais*, 48(2), 260-290.
- Anitua, G. (2005). *Historia de los pensamientos criminológicos*. Buenos Aires: Del Puerto.
- Aniyar de Castro, L. (1987). *Criminología de la liberación*. Maracaibo: Universidad de Zulia.
- Baratta, A. (1999a). *Criminología crítica e crítica do direito penal: Introdução à sociologia do direito penal*. Rio de Janeiro: Freitas Bastos.
- Baratta, A. (1999b). O paradigma de gênero: da questão criminal à questão humana. En C.

- H. Campos (Org.), *Criminologia e Feminismo* (pp.19-80). Porto Alegre: Sulina.
- Britton, D. M. (2000). Feminism in Criminology: Engendering the Outlaw. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 571(1), 57-76.
- Burgess-Proctor, A. (2006). Intersections of Race, Class, Gender and Crime: Future Directions for Feminist Criminology. *Feminist Criminology*, (1), 27-46.
- Becker, H. S. (1971). *Los extraños: sociología de la desviación*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Belknap, J. (2015). *The Invisible Woman: Gender, Crime and Justice*. Stanford: Cengage Learning.
- Hein de Campos, C. (2008). Lei Maria da Penha: Mínima intervenção punitiva, máxima intervenção social. *Revista Brasileira de Ciências Criminais*, 73(1), 244-260.
- Carrière, J-C. (1997). *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós.
- Chesney-Lind, M. (2006). Patriarchy, Crime and Justice: Feminist Criminology in an Era of Blacklash. *Feminist Criminology*, 1, 6-26.
- Chesney-Lind, M. (2013). *Girls, women and crime: selected readings*. Los Angeles: Sage.
- Fairclough, N. (2008). *Discurso e mudança social*. Brasília: Editora UnB.
- Ferrell, J. y Sanders, C. (Eds.). (1995). *Cultural Criminology*. Boston: Northeastern University Press.
- Ferrell, J., Hayward, K., Morrison, W. y Presdee, M. (Eds.). (2004). *Cultural Criminology Unleash* Ed. Londres: GlassHouse Press.
- Foucault, M. (1987). *Vigiar e Punir: História da Violência nas Prisões*. Petrópolis: Vozes.
- Gadamer, H. (1999). *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme.
- Garland, D. (2001). *The Culture of Control: Crime And Social in Contemporary Society*. Chicago: Chicago University Press.
- Hayward, K. y Presdee, M. (2010). *Framing the Image: Cultural Criminology and the Image*. Londres: Routledge.
- Hayward, K. (2010). Opening the lens: Cultural Criminology and the Lens. En K. Hayward y M. Presdee (Eds.), *Framing the Image: Cultural Criminology and the Image* (pp.1-16). Londres: Routledge.
- Harding, S. (1996). *Ciencia y feminismo*. Madrid: Morata.
- Kellner, D. y Ryan, M. (1998). *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Larrauri E. (2000). *La herencia de la criminología crítica* (3.ª Ed.). Madrid: Siglo Veintiuno de España.
- Liotard, J. F. (1990). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Luhmann, N. (1994). What is the case? What lies behind it? The two sociologies and the theory of society. *The Sociological Theory*, 12(2), 126-139.
- Machado, B. (2012). Discursos criminológicos sobre o crime e o direito penal: comunicação e diferenciação funcional. *Revista de Estudos Criminais*, 45, 77-116.
- Machado, B. (2014). O caso espanhol. En T. A. Pierobom (Ed.), *Modelos europeus de enfrentamento à violência contra a mulher: experiências e representações sociais* (pp. 45-134). Brasília: ESMPU.

- Machado, B., Zackseski, C. y Piza, E. (2016). *Criminología e Cinema: narrativas sobre a violência*. Sao Paulo: Marcial Pons.
- Melossi, D. (1992). *El Estado del control social*. (Trad. Martín Mur Ubasart). Ciudad de México: Siglo veintiuno.
- Moraes, E. y Porto, D. (2009). A montagem audiovisual como ferramenta para a construção da intertextualidade no cinema. *Razón y Palabra*, (67). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2947301>
- Moraes, E. y Rocha, R. (2011). O mundo discursivo do cinema: a construção de sentidos. *Razón y Palabra*, (76). Recuperado de http://www.razonypalabra.org.mx/N/N76/monotematico/05_Goncalvez_M76.pdf
- Pasinato, W. (2008). Violência contra a mulher e legislação especial. Ter ou não ter? Eis a questão? *Revista Brasileira de Ciências Criminais*, (70), 321-345.
- Potter, H. (2006). An Argument for Black Feminist Criminology: Understanding African American Women's Experience with Intimate Partner Abuse Using an Integrated Approach. *Feminist Criminology*, 1(2), 106-123.
- Radner, H. y Stringer, R. (2011). *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Society*. Nueva York: Routledge.
- Rafter, N. (2006). *Shots in the Mirror: Crime Films and Society* (2.ª Ed.). Nueva York: Oxford University Press.
- Rafter, N. y Brown, M. (2011a). *Criminology goes to the Movies: Crime Theory and Popular Culture*. Nueva York: NY Press.
- Rafter, N. y Brown, M. (2011b). Taking criminology to the movies. En N. Rafter y M. Brown (Eds.), *Criminology goes to the Movies: Crime Theory and Popular Culture*. Nueva York: NY Press.
- Rauch, J. (2012). *Gender differences in Superhero Character's Roles, appearance and violence as portrayed in Superhero Movies*. Masters of Art in Criminal Justice. Reno: University of Nevada.
- Segato, R. (2010). *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo.
- Smart, C. (1976). *Women, Crime and Criminality: a feminist critique*. Londres: Routledge Kegan Paul.
- Smaus, G. (1999). Teoría del conocimiento feminista y criminología de la mujer. *Revista Brasileira de Ciências Criminais*, 27, 235-251.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Teubner, G. y Paterson, J. (1998). Changing Maps: Empirical Legal Autopoiesis. *Social and Legal Studies*, (7), 451-486.
- Tubert, S. (2008). La crisis del concepto de género. En P. Laurenzo, M. Maqueda y A. Rubio (Eds.), *Género, violencia y derecho* (pp. 65-100). Buenos Aires: Del Puerto.
- Yar, M. (2010). Screening Crime: Cultural Criminology goes to the Movies. En K. Hayward y M. Presdee (Eds.), *Framing the Image: Cultural Criminology and the Image*. (pp. 68-82). Londres: Routledge.
- Young, J. (2015). *La imaginación criminológica*. (Trad. Andrea Gavela Llopis). Barcelona: Marcial Pons.
- Young, J., Walton, P. y Taylor, I. (2001). *La nueva criminología: contribución a una teoría social de la conducta desviada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Walby, K. y Carrier, N. (2010). The rise of bio-criminology: Capturing observables bodily economies of "criminal man". *Criminology and Criminal Justice*, (10), 261-285.

- Walker, A. (1982). *The Color Purple*. Nueva York: Pocket Books/ Washington Square Press.
- Van Swaaningen, R. (1997). *Critical Criminology: Visions from Europe*. Londres: Sage.
- Wieviorka, M. (2004). Pour comprendre la violence: L'hypothèse du sujet. *Sociedade e Estado*, 19(1), 21-51.
- Žižek, S. (1996). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto.