

Pedofilia y representación en el cine



UNIVERSITAT
JAUME·I

Grado en Comunicación Audiovisual
TRABAJO FIN DE GRADO

Autor/a: Eduardo Bolaños Fernández
DNI: 48.592.128-M

Tutor/a: Francisco Javier Gómez Tarín

Julio, 2014

Resumen

La presente investigación aborda el controvertido tema de la pedofilia partiendo de la base de que los medios de comunicación tradicionales como la prensa realizan un tratamiento unilateral, sensacionalista y homogéneo de dicha enfermedad. A través de un análisis cualitativo de tres textos fílmicos, *The Woodsman* (Nicole Kassell, 2004), *De Nens* (Joaquím Jordà, 2003) y *Jagten* (Thomas Vinterberg, 2012) se intenta demostrar que el cine es capaz de ofrecer visiones heterogéneas, humanizadas y en definitiva más realistas acerca de la pedofilia, además de ayudar a comprenderla como enfermedad.

Palabras clave: pedofilia, medios, pánico moral, cine, abuso a menores.

Abstract

This research addresses the controversial subject of pedophilia on the basis of a unilateral, sensationalist and uniform treatment of the disease in traditional media such as press. Through a qualitative analysis of three films, *The Woodsman* (Nicole Kassell, 2004), *De Nens* (Joaquim Jorda, 2003) and *Jagten* (Thomas Vinterberg, 2012) we attempt to demonstrate that film is able to provide heterogeneous, humanized and more realistic representations of pedophilia, which help to understand this disease.

Keywords: paedophilia, media, moral panic, cinema, children sexual abuse.

Índice

1. Introducción.....	4
2. Justificación y oportunidad de la investigación.....	6
3. Objetivos e hipótesis	7
4. Marco teórico y revisión de la literatura académica	8
4.1 Cine al servicio de la sociedad.....	8
4.2 Medios y pánico moral	9
4.3 Juicios paralelos	11
4.4. Pedofilia, construcción social y consideraciones.....	12
5. Metodología	15
5.1 Criterios de selección del corpus	16
5.2 Metodología de análisis	17
6. Análisis del <i>corpus</i>	17
6.1 <i>Jagten</i>	17
1. Introducción.....	17
2. Sinopsis argumental.....	19
3. Estructura del filme y tiempo	20
4. Análisis textual e interpretativo.....	20
6.2 <i>The Woodsman</i>	33
1. Introducción.....	33
2. Sinopsis argumental.....	34
3. Estructura del filme.....	35
4. Análisis textual e interpretativo.....	36
6.3 <i>De Nens</i>	50
1. Introducción.....	50
2. Sinopsis argumental.....	51
3. Estructura del filme.....	52
4. Análisis textual e interpretativo.....	52
5. Conclusiones.....	59
7. Resultados	60
8. Conclusiones y futuros desarrollos de la investigación	63
8. Bibliografía	66
9. Filmografía	68

1. Introducción

El abuso sexual a menores se considera como uno de los crímenes menos entendidos por la sociedad. El temor y la repulsión que este tipo de actos generan son entendibles y queremos dejar claro que la presente investigación, en ningún caso, se plantea la defensa de los mismos. Dicho temor y repulsión son reforzados, en gran medida, por los medios de comunicación, que se presentan como los grandes constructores del imaginario social, testigos de los acontecimientos y encargados de dictar el tratamiento y relevancia que estos merecen. Por tanto, los medios se han ocupado de construir su propio discurso en torno a la pedofilia, generando, para bien y para mal, una imagen del pedófilo y unas reacciones sociales determinadas ante dichos actos y actores.

Como punto de partida para entender la naturaleza de esta investigación es importante tener en cuenta que no todos los abusadores de menores son pedófilos y que no todos los pedófilos llevan a cabo sus fantasías sexuales abusando de menores. A diferencia de la pederastia, en la que sí existe la consumación de dichos actos, la pedofilia es una enfermedad de origen desconocido en la que la persona que la sufre se siente sexualmente atraída por niños o púberes.

Son muchas las películas que han tratado el tema desde diferentes perspectivas, e igual de variadas han sido las reacciones del público. Es en este punto, en el que el discurso fílmico puede ser más libre y creativo, donde la sociedad se encuentra con determinados temas tabú que se desvían de la representación legitimada que los medios tradicionales han llevado a cabo. Sin ir más lejos, el estreno de la película *Mysterious Skin* (Gregg Araki, 2004) levantó controversia en Australia, donde la *Australian Family Association* y el *Festival of Light* reclamaban la prohibición de dicho filme por ser considerado como un manual para pedófilos. Cualquiera que vea esta película entenderá que no se trata de eso, sino de un retrato de cómo un mismo acto pedófilo puede influir de forma diferente en la vida de las víctimas.

Sexual abuse is considered one of the least-understood crimes by society. Fear and repulsion generated by such acts are understandable. We want to make clear that this research by any means defends a crime or someone convicted of a crime. The aforementioned fear and repulsion are reinforced largely by the media, which are presented as the great builders of the social imaginary, witnesses of the events and responsible for delivering the treatment and relevance they deserve. Therefore, the media have focused on building their own discourse on pedophilia generating, for better or worse, an image of the pedophile and a certain social reactions to such acts and actors.

As a starting point to understand the nature of this research is important to note that not all child molesters are pedophiles and not all pedophiles carry out their sexual fantasies abusing minors. Unlike pederasty, which implies the consummation of such acts, pedophilia is a disease of unknown origin in which the person who suffers it is sexually attracted to children or pubescent.

There are many films that have dealt with this subject from different perspectives and have received equally varied audience reactions. Film discourse can be more free and creative; confronting society with certain taboo subjects that deviate from the legitimate representation that traditional media has been carrying out. For instance, the premiere of the film *Mysterious Skin* (Gregg Araki, 2004) raised controversy in Australia, where the Australian Association Family and Festival of Light and demanded the prohibition of the film, considered a manual for pedophiles. Anyone who sees this movie will understand that it actually is a portrait of how a pedophile act can affect victims differently.

2. Justificación y oportunidad de la investigación

La motivación del presente trabajo viene determinada por la escasez de investigaciones en torno a la pedofilia y su representación en el cine. Se decidió llevar a cabo esta investigación debido a la observación de las siguientes conductas en torno a este tema:

- Prensa: titulares sensacionalistas y noticias enfocadas exclusivamente a la parte de la víctima, además del uso indistinto de los términos abusador sexual/pedófilo.
- Cine: rica variedad en historias, puntos de vista y tratamiento.
- Países como Reino Unido, EUA o Australia refuerzan sus políticas de protección de menores y algunas asociaciones consiguen la prohibición de películas que abordan el tema.

En este sentido nos preguntamos: ¿por qué en los últimos años se ha levantado tanta expectación y temor acerca de la pedofilia? Si este problema no se considera nuevo, ¿por qué países como Reino Unido y EUA han decidido a estas alturas implantar medidas contra pedófilos y abusadores sexuales? Entre ellas destaca la creación de bases de datos *online* en las que cualquiera puede acceder a la foto y al perfil de personas que han cometido tales crímenes, pues todo ciudadano tiene derecho a saber si en su barrio reside este tipo de personas¹. Destaca un hecho curioso en América y es que, justo nueve días después del estreno de *The Woodsman* (Nicole Kassel, 2004), película que trata el tema desde la perspectiva del abusador en la que este aparece en una base de datos *online* de pedófilos, California decidió implantar su propia base de datos (IMDb).

¹ Database of UK and Eire paedophiles/child abusers, disponible en: <http://paedophiles4.rssing.com/channel-7987652/all_p1.html/> Accedido el 31 de mayo del 2014.

The U.S. Department of Justice, NSOPW, disponible en: <<http://www.nsopw.gov/%28X%281%29S%284ba4pgrajojn4pfn1ty5hyyq%29%29/es>> Accedido el 31 de mayo del 2014.

En definitiva, se cree que la pedofilia se presenta como un tema de actualidad con importancia suficiente como para merecer un análisis de su representación en los medios, sobre todo en el cine, pues se considera el medio más libre y controvertido para tratar dicho tema.

3. Objetivos e hipótesis

La hipótesis de la que partimos es:

Los discursos sobre la pedofilia que se generan a través de los textos audiovisuales, tanto documentales como de ficción, suelen ser más realistas y heterogéneos que los propuestos por los medios de comunicación, los cuales ofrecen un enfoque sensacionalista y homogéneo.

Los objetivos que esperamos conseguir con esta investigación son:

- Demostrar que el cine cumple una importante función social en la construcción de puntos de vista variados en torno a la pedofilia.
- Observar si la concepción de los pedófilos como lacra social creada por la prensa se ve disminuida en los discursos que propone el medio fílmico.
- Detectar si el cine ayuda a comprender la pedofilia como enfermedad mejor que el enfoque tradicional propuesto por la prensa.

4. Marco teórico y revisión de la literatura académica

4.1 Cine al servicio de la sociedad

Si en los inicios del cine este era considerado por algunos intelectuales como una amenaza frente a la literatura y las artes, hoy en día se presenta como un medio que goza de pleno reconocimiento artístico y social (Hauser, 1985: 290). La naturaleza de este no es solo la de entretener; gracias al medio fílmico la sociedad es capaz de comprender la realidad y abastecerse de un rico abanico de visiones, interpretaciones y valores que otros medios son incapaces de proveer. Prueba de ello son las reflexiones que suscitan y los cambios de comportamientos que proponen incontables *films* de ficción y documentales como la trilogía sin ánimo de lucro *Zeitgeist* (Peter Joseph, 2007, 2008 y 2011) o la propia *Matrix* (Andy y Lana Wachowski, 2003) para irnos a un ejemplo más popular.

Cierto es que no todo discurso fílmico se erige como apto para traspasar la barrera del entretenimiento y más cierto es que no todo el mundo quiere dedicar su tiempo de ocio a reflexionar sobre una película o analizarla en profundidad para conocer lo que realmente propone. Pero, a nuestro parecer, hay veces en las que un *film* puede tener la misma o mayor relevancia social que una noticia, aunque este deambule en el territorio de la ficción. Además es importante atenerse a lo que las imágenes evocan, más aún en esta época, pues su poder de persuasión es enorme: “La civilización democrática se salvará únicamente si hace del lenguaje de la imagen una provocación a la reflexión crítica, no una invitación a la hipnosis” (Eco, 1977: 367).

Por tanto, el cine potencia de manera individual y colectiva los sueños, valores y temores del espectador haciendo que este se sumerja en los más variados fenómenos sociales. Es en temas delicados y dignos de juicio social, como el que se pretende abordar en esta investigación, donde el discurso fílmico adquiere relevancia frente a la opinión pública creada por los medios de comunicación.

4.2 Medios y pánico moral

Aunque en el cine la producción es más costosa y se encuentra sujeta a unos parámetros financieros normalmente constreñidores, medios como la prensa no poseen la libertad creativa e ideológica de este, el cual puede dar cabida a mayor número de prismas e interpretaciones por no estar constantemente sujeto a una agenda y a intereses privados. Será una compilación de estos factores, agenda e intereses privados –entre otros–, junto con hechos noticiosos que acontecen en el día a día los que marquen en gran medida el pensamiento social y las reacciones hacia ciertos acontecimientos. Explícita e implícitamente, la opinión pública se va formando y reformulando gracias a los medios. Y es que, como apunta acertadamente Denis McQuail, los medios de comunicación tienen un enorme poder en la sociedad en el sentido de que construyen e influyen la opinión pública mientras que al mismo tiempo informan sobre un tema determinado y lo legitiman, restableciendo así la credibilidad de la historia (Mc Quail, 2005: 541).

Los investigadores Shanto Iyengar y Donald R. Kinder (1987) indagaron en la forma en la que los medios influyen las perspectivas de los públicos a la hora de recibir las noticias. Llegaron a la conclusión de que “los medios influyen en la percepción pública no tanto por el hecho de mencionar asuntos delicados, sino por la forma en la que se los presenta” (citados en Aruguete y Amadeo, 2012: 178). Esta “forma en la que se los presenta” encaja a la perfección con la teoría periodística del *framing*, la cual defiende que el periodista o medio selecciona los aspectos de la realidad más relevantes para la sociedad y los encaja en el texto comunicativo, promoviendo así una definición determinada, una evaluación moral o una recomendación del punto de vista para el asunto en cuestión (Entman, 1993). Por tanto, y como es lógico, la información que nos llega es el resultado de la aplicación de una serie de filtros que van desde la recopilación de los hechos hasta la recepción.

Resulta imposible que la labor periodística dé igual importancia y tratamiento a las diversas fuentes de una misma historia, sobre todo cuando no la tienen por igual (Sábada, 2008: 61) pero normalmente cuando se presentan las noticias, los medios dejan entrever un interés más dramático que fáctico (Bennett y Edelman, 1985 citados en Aruguete y Amadeo, 2012: 180). Así pues, se estarían creando historias alrededor de los actores más que de los acontecimientos en sí y, como apunta Iyengar (1991): “según cuánta relevancia le dé a los individuos en la cobertura [...] el personaje quedará más o menos implicado y su prestigio se verá más o menos dañado” (citado en Aruguete y Amadeo, 2012: 180).

El problema en estos casos se plantea cuando la actividad periodística no es capaz de proveer más de un punto de vista sobre un acontecimiento, cuando el bombardeo sobre un hecho noticioso es unilateral e intenta condenar, como si la Justicia le perteneciera, a una persona o a un colectivo. Siguiendo a Young (1971: 37), los medios de comunicación pueden –en cierto sentido– crear problemas sociales, pueden presentarlos de forma dramática y desmesurada, y, lo más importante, pueden hacerlo rápido. De forma fugaz y efectiva, los medios tienen el poder de provocar la indignación del público y construir miedo social sobre cierto tipo de desviación.

En ocasiones, la construcción de la opinión pública deriva en lo que algunos autores han denominado pánico moral (Cohen, 1972; Young, 1971). El pánico moral podría ser definido como un episodio, normalmente desencadenado por las historias alarmantes de los medios y reforzado por leyes y políticas públicas, de dimensiones exageradas y de interés público mal dirigido, de ansiedad, miedo o rabia frente a una amenaza que puede perturbar el orden social dominante (Krinsky, 2014: 1). El objeto del pánico puede ser un tema o acontecimiento reciente o puede ser algo que ha existido tiempo atrás pero que de repente se convierte en el centro de atención por diversas razones. A veces el pánico acaba rápidamente y se olvida con facilidad, excepto en el folklore y en la memoria colectiva; otras veces puede tener repercusiones serias y más

duraderas, e incluso puede producir cambios en la política social o legal de la sociedad (Krinsky, 2014: 4).

Los elementos que, según Cohen (Cohen 2009 [1972] citado en Aruguete y Amadeo 2012: 182), conforman el pánico moral y que más adelante serán aplicables a un ejemplo filmico son:

1. Preocupación, acerca de la amenaza potencial o imaginada.
2. Consenso o acuerdo generalizado de que la amenaza existe, es seria y se deberían tomar medidas al respecto.
3. Desproporción, exageración del número o magnitud de los casos, en términos del daño causado, la ofensa moral y el riesgo potencial si se ignora el problema.
4. Hostilidad hacia los actores protagonistas de la historia y que encarnan el problema.
5. Volatilidad, cuando el pánico entra en erupción y se disipa de repente y sin previo aviso.

4.3 Juicios paralelos

En el caso de España y demás países democráticos, los medios llevan a cabo una función vital en el desarrollo de la opinión pública y del conocimiento social. La publicidad en los juicios se presenta como un asentado principio del Estado de Derecho y está plasmada constitucionalmente a través del art. 120 CE y por otras muchas disposiciones constitucionales (Montalvo, 2012: 107). Siguiendo a Montalvo, el principio de publicidad permite además la formación de un espíritu cívico y fundamenta la confianza pública en la Justicia y refuerza la independencia de esta (2012: 111).

A pesar de su innegable importancia, el principio de publicidad puede desviarse y tomar caminos ilegítimos que desembocan en consecuencias no deseadas. Es el caso de los juicios paralelos, a los que Montalvo define como:

(...) aquel conjunto de informaciones y noticias, acompañadas de juicios de valor más o menos explícitos, difundidas durante un determinado periodo de tiempo en los medios de comunicación sobre un caso, y con independencia de la fase procesal en la que se encuentre (2012: 111).

Por tanto, al investigar y promover información sobre asuntos *sub iudice*, los medios pueden “inducir en la opinión pública un veredicto anticipado de culpabilidad de una persona, con grave menoscabo de sus derechos fundamentales a la defensa, al honor y a la presunción de inocencia” (Barrero, 2002: 1). No es lo mismo, sigue Barrero, cuando la investigación del periodista saca a la luz asuntos y acciones ilegales que posteriormente acaban en los tribunales, pues en este caso los medios estarían cumpliendo su función constitucional (2002: 2).

Además de realizarse una valoración social de los hechos sometidos a la investigación judicial, es propio del juicio paralelo que la información se presente de manera sesgada, fragmentada y descontextualizada, y se suele sustituir información por opinión para finalizar con una sentencia de condena en la moral colectiva (Montalvo, 2012: 112). A veces esta pre-condena se lleva a cabo también por parte de los jueces, quienes (como personas en contacto con los medios de comunicación) se ven afectados por la influencia de las noticias y crean inconscientemente un prejuicio frente a los acusados, como ocurre en el documental a analizar *De Nens* (Joaquim Jordà, 2003). Claro está que esto no siempre ocurre, el buen profesional sabe separar los enjuiciamientos de los medios y alejarse del *media circus* que puede llegar a crearse a partir de un suceso determinado.

4.4. Pedofilia, construcción social y consideraciones

Sin cuestionar la innegable existencia de la pedofilia y el abuso sexual a menores, Kieran McCartan plantea si en nuestra época existen dos conceptos o realidades acerca de la pedofilia: “Is paedophilia actually two things, the

physical act and the socially constructed term?”². El autor va más allá afirmando que efectivamente lo que hoy conocemos como pedofilia es una construcción social y que el término ha perdido su significado profesional – enfermedad psicológica– hacia otros derroteros marcados por una mayor exposición al público –lo que no quiere decir que ahora existan más casos de pedofilia–, una mejor investigación policial y mediática y mayor preocupación gubernamental.

Sigue McCartan argumentando que uno de los mayores motivos que han llevado a esta construcción social viene dado por la manera en la que se retrata en los medios de comunicación, quienes comunican de forma pobre las historias de abuso sexual a menores y además usan indistintamente los conceptos “abuso sexual a menores” y “pedofilia”. Yendo un paso más allá, la prensa escrita –en este caso británica– utiliza un lenguaje emotivo con titulares como: “My brave girl caged a monster” (Coles, 2007 citado en McCartan, 2009), “Britain’s got perverts” (Patrick & Nathan, 2007, citado en McCartan, 2009), “Lonely heart sicko was paedo” (Patrick, 2009 citado en McCartan, 2010) y “Mobs and monsters” (Younge, 2000 citado en McCartan, 2009) entre otros. Mientras que en prensa encontramos numerosos ejemplos de noticias enfocadas únicamente al terreno del abusado, dejando el entorno del abusador aparcado y calificándolo de paria social, el cine da una oportunidad a ese lado olvidado y, aunque ficcionalmente, se intenta dar un acercamiento a esa otra perspectiva tal vez para intentar comprender mejor las causas y el contexto. O intenta mostrar cómo un mismo acto pederasta puede afectar de manera diferente a dos niños, lo cual resulta también interesante y reflexivo. Es el caso de *Mysterious Skin* (Gregg Araki, 2004) donde las consecuencias de un abuso se presentan como totalmente diferentes en dos niños: uno de ellos queda profundamente marcado con sus capacidades sociales y sexuales mermadas mientras que el otro desarrolla una atracción sexual hacia hombres mayores,

² Kevin McCartan, “Paedophilia: the actual vs. the constructed? Is a change of terminology needed?”, 2009, ATSA Forum, Vol. XXI, 2, pp. 16-21. Disponible en: <<http://newsmanager.commpartners.com/atsa/issues/2009-03-23/6.html>> [Accedido el 24 de mayo de 2014].

supuestamente justificada por la falta de una figura paternal en la infancia y por el abuso acaecido.

Por otra parte, si bien es cierto que las conductas pedófilas son un hecho innegable, se tiene constancia de la presencia de falsas acusaciones en aras de beneficios secundarios, obligando a menores a declarar haber sido víctimas de abusos sexuales que no han ocurrido (Romi y García Samartino, 2004: 104). Según Eduardo Padilla en los últimos años se ha producido un aumento de falsas alegaciones en lo relativo a acusaciones de abuso sexual a menores, atribuido a que “en los últimos tiempos se ha hecho ‘popular’ como tema en los medios masivos de comunicación” (Padilla, 2002: 1). Como afirma Padilla las acusaciones de adulterio, consumo de drogas u homosexualidad son motivos que “conmueven poco” a la hora de descalificar moralmente a alguien.

Estudios realizados por Danya Glaser (1999) situaban la cifra de abusos no verídicos en un 10% del total mientras que una investigación sobre 576 casos llevada a cabo por Jones y McGraw (citado en Padilla, 2002: 11) detectó que un 6% de las acusaciones eran falsas mientras que un 17% no eran verdaderas aunque fundamentadas no en mentiras sino en errores de buena fe, lo cual asciende a 23% abusos no verdaderos.

Siguiendo de nuevo a Padilla, la memoria infantil puede ser influenciada por diversos factores externos pudiendo ser rellenada o borrada si se insiste desde una posición de poder:

Si una persona adulta y con influencia sobre un niño lo induce a tomar ciertos hechos como que no [o sí] acontecieron, una vez que se forma una construcción de este tipo en su mente, *ese niño actuará y hablará con la mayor convicción de que está en lo cierto*. Más aún será así, si dichos relatos son repetidos a través de un tiempo suficientemente prolongado y máxime si son reforzados por otras múltiples entrevistas a cargo del equipo profesional (Padilla, 2002: 3).

Se trate de influencia o no, la memoria infantil divaga y crea historias imaginarias con facilidad, ya sea para evitar una reprimenda, conseguir algo o

por otros motivos. Es el caso del filme propuesto a análisis *Jagten* (Thomas Vinterberg, 2012), en el que la niña desencadenante de la trama inventa, por motivos que se interpretarán más adelante, que su profesor ha cometido actos pederastas con ella.

En todo caso, la actitud de un entrevistador frente a un niño debe ser la de creerle *a priori* (Padilla, 2002: 1). Pero además de esto es recomendable que el entrevistador tenga una sólida experiencia previa en el contacto con niños y niñas sin historias de abuso, que las preguntas sean lo más neutrales y abiertas posibles y que el especialista no se encuentre comprometido emocionalmente a descubrir abusadores por experiencias personales previas o por otros motivos (Padilla, 2002: 7).

Por tanto, y para concluir, si existe una parte de la pedofilia que es resultado de un constructo social propiciado por los medios de comunicación veamos cuáles son los medios que se acercan más a la realidad de esta enfermedad. Ya hemos visto que la prensa suele ser unilateral en el enfoque debido a su naturaleza y sabemos que el cine intenta dar más respuestas y puntos de vista. ¿Pero es útil para la comprensión social el enfoque propuesto por este último o simplemente merece permanecer en el ámbito de la ficción?

5. Metodología

En primer lugar, se ha llevado a cabo una revisión de la literatura académica a través de libros, fuentes *online*, diarios impresos y digitales, tesis doctorales, artículos reconocidos y documentales de ficción. Esto nos ha permitido aproximarnos al contexto actual de la pedofilia, a su construcción social y a la confusión de términos que se da, sobre todo, en la prensa y al peligro que pueden suponer los juicios mediáticos.

Por lo tanto, a través de fuentes secundarias se han asentado las bases para llevar a cabo el análisis del *corpus* seleccionado y observar si la hipótesis propuesta se cumple a partir de los objetivos estipulados.

5.1 Criterios de selección del corpus

El *corpus* a analizar de forma cualitativa se compone de tres textos fílmicos, dos puramente ficcionales y uno documental:

1. *Jagten* (Thomas Vinterberg, 2012).
2. *The Woodsman* (Nicole Kassel, 2004).
3. *De nens* (Joaquim Jordà, 2003).

La selección del *corpus* está pensada para dar cabida tanto a filmes que muestran la esfera del acusado de forma ficcional (*Jagten* y *The Woodsman*) así como la parte mediática y testimonial de la vida de acusados y familiares basada en hechos reales (*De nens*).

Para la selección se han visionado cantidad de películas que también serían dignas de análisis por su rica visión plural pero que se ha decidido excluir por la enorme extensión que supondría dicho análisis y por la naturaleza del mismo, que acabaría siendo más cuantitativo que cualitativo. Entre los filmes descartados destacan: *Little Children* (Todd Field, 2006), *Mysterious Skin* (Gregg Araki, 2004), *Mystic River* (Clint Eastwood, 2003), *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), *Hard Candy* (David Slade, 2005), *Notes on a Scandal* (Richard Eyre, 2006) y *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003). Dichas propuestas podrían aportar un mayor reconocimiento, valoración y profundidad a futuras investigaciones.

5.2 Metodología de análisis

La metodología de análisis aplica la propuesta de los profesores Marzal-Felici y Gómez-Tarín (2007, 2010) y se ha llevado a cabo tras una revisión de la bibliografía específica para ello, con publicaciones pertenecientes a *Guías para ver y analizar* de películas como *Pulp Fiction* (Pulp Fiction, 1994), *Seven* (David Fincher, 1995), *In the Mood for Love* (Wong Kar-Wai, 2000) y *The Truman Show* (Peter Weir, 1998).

Los tres *corpus* analizados incluyen una introducción, la sinopsis argumental, una breve descripción de la estructura narrativa, el análisis textual e interpretativo con mayor o menor profusión según importancia acorde a la investigación de la secuencia, escena o plano e interpretaciones y simbolismos que se generan en el discurso fílmico analizado.

6. Análisis del *corpus*

6.1 *Jagten*

1. Introducción

En 1999, un prestigioso psicólogo infantil danés visitó a Thomas Vinterberg con una propuesta de película diferente basada en documentos reales sobre niños y sus fantasías. Según el propio director el psicólogo hablaba de conceptos que en ese momento no le interesaron, como “repressed memory” y comparaba el pensamiento humano con los virus. Vinterberg no prestó atención alguna al material proporcionado. Sería diez años después cuando Thomas necesitó un psicólogo y acudió a él, leyó los documentos por cortesía y quedó tan impactado que decidió llevar a cabo una película con el ánimo de contar al mundo una historia basada en esas lecturas.

Después de su aclamada *Festen* (1998) merecedora de siete premios entre los cuales destaca el Premio Especial del Jurado del Festival de Cannes, Thomas Vinterberg vuelve sobre el drama social con el resultado de esas lecturas psicológicas: *Jagten* (2012), filme que también ha sido galardonado con más de catorce premios internacionales y que se presenta como una de las mejores obras del director danés hasta la fecha.

Vinterberg, cofundador del movimiento *Dogme95* junto con Lars Von Trier, se aleja de los recursos expresivos del Dogma y de la austeridad que conllevó aunque conserva algún elemento que recuerda a este, como el uso de la cámara en mano o la casi ausencia de música. Tal vez la adopción de estos mecanismos se deba más a un estilo propio que al homenaje al Dogma, el cual se marchitó hacia el año 2005. El filme se aleja de los efectos especiales y la acción recae en gran medida sobre las interpretaciones de los actores, con un Mads Mikkelsen (Lucas) totalmente introducido en el papel y merecedor del *Best Actor Award* que se le otorgó con este trabajo en 2012 en el Festival de Cannes.

El guión es el resultado de la colaboración de Vinterberg con el escritor y también director Tobias Lindholm, los cuales ya trabajaron de la misma forma en *Submarino* (2010), filme que recibió el prestigioso *Nordic Council Film Award* y que fue premiado en el *Berlin Film Festival* entre otros. La producción de *Jagten* fue llevada a cabo por Morten Kaufmann y Sisse Graum Jørgensen para *Zentropa Entertainment*, productora que comenzó en 1992 de la mano del director Lars Von Trier encargada de lanzar la mayoría de los filmes pertenecientes al movimiento *Dogme95*. Dicha productora, en coproducción con *Film I Väst* y *Zentropa International Sweden*, contó con el apoyo de *The Danish Film Institute*, *DR*, *Eurimages*, *Nordisk Film & TV Fond*, *Svenska Film Institutet*, *SVT* y el *MEDIA Programme of the European Union*. Con un presupuesto aproximado de 2,7 millones de euros el filme se rodó íntegramente en Dinamarca, en idioma danés en su mayoría, polaco e inglés como segundas lenguas con aparición esporádica.

2. Sinopsis argumental

La película nos sitúa en una idílica localidad rural de Dinamarca que parece tener sus propias leyes debido a los pocos habitantes que la pueblan. En esta comunidad danesa, de rigurosos valores y unida por rituales de cacería y amistad vive Lucas, un querido profesor que se enfrenta a la pérdida de su antiguo trabajo, a un duro divorcio y a la custodia de su hijo adolescente. Cuando la vida de Lucas parece sonreírle, con un trabajo en el que disfruta de la compañía de los niños en un *kindergarten*, una nueva pareja y con su hijo por fin a punto de vivir con él, el simple comentario de la hija de su mejor amigo, Klara, lo arruina todo. Al verse “rechazada amorosamente” por al parecer la única figura adulta que le comprende e influenciada por alguna imagen sexual que las amistades de su hermano adolescente le enseñan, Klara inventa y relata a la directora del *kindergarten*, Grethe, que su profesor Lucas le ha enseñado el pene y deja abierta la posibilidad a un posible abuso sexual. Grethe, como persona encargada de la institución infantil y especialmente sensible con estos casos, decide reportar el asunto al psicólogo del *kindergarten* quien, tras una entrevista forzosa con Klara en la que el único resultado obtenido es la desestabilización de la memoria de la niña, decide que el asunto debe quedarse a cargo de las autoridades, pues no parece venir de la imaginación de Klara. Bajo la premisa “los niños nunca mienten” y la concepción de que la negación de los abusos por parte de la niña se debe a parte del trauma que este conlleva, se va gestando una cacería real en contra de Lucas que empieza con la prohibición de comprar en el supermercado y acaba con sangre inocente y verdaderos traumas psicológicos. La pequeña comunidad, al margen del poder policial y judicial, se toma la justicia por su mano y ataca directamente a la presunción de inocencia del protagonista, destrozando las relaciones personales (pues pocas amistades creerán en su no culpabilidad) y en definitiva su vida desde los cimientos.

3. Estructura del filme y tiempo

Jagten presenta una estructura narrativa sencilla, sin artificios temporales y extremadamente fácil de ubicar en el tiempo. La historia es lineal y avanza acorde a la construcción presentación-nudo-desarrollo-desenlace. La intención del director era crear una historia verosímil, cercana y cargada de dramatismo, por ello la estructura está subyugada a la necesidad de ir relatando los hechos tal y como acontecerían en la vida real, con las elisiones temporales justas y necesarias para conseguir tal objetivo. Las únicas elipsis considerables, que a nuestro parecer no se echan en falta pues dan un mayor poder a la comunidad como única justiciera, son las relativas a investigaciones y procesos policiales sobre Lucas.

Los rótulos *NOVEMBER* al inicio del filme, *DECEMBER* cerca del ecuador del mismo y *JULEAFTEN* (Nochebuena) casi al final sitúan al espectador, concretan la acción en un periodo de tiempo bastante limitado de menos de dos meses. El único salto temporal considerable sería de un año, el correspondiente al epílogo. Tal vez este corto periodo temporal en el que transcurre la trama acentúe el dramatismo de la historia y demuestre cómo, en cuestión de dos meses, la vida de una persona puede verse truncada por la desconfianza, el pánico y la catarsis colectiva.

4. Análisis textual e interpretativo

4.1 Presentación

En la que la vida de Lucas y Klara son expuestas para la comprensión de las circunstancias que acompañan y unen a ambos.

4.1.1 Los títulos de crédito y el prólogo

Mientras se presentan de modo tradicional las referencias a la producción de la cinta, mediante fondo negro y rótulos blancos, escuchamos voces en *off* de los personajes que pronto veremos en pantalla. Los hombres apuestan dinero, en tono jovial, por el primero que se tire a las frías aguas del lago. El grupo de amigos aparece después de los créditos, desnudándose para entrar en el lago y observados por el público, que pasea en bicicleta o simplemente se detiene a mirarlos. Entre ellos se encuentra el hijo de Lucas, que anima y aplaude mientras observa a los amigos y a su padre. A través de planos en su mayoría cortos y la cámara en mano se representa una escena alegre, de amistad y en plena naturaleza a la vez que aparece y desaparece el rótulo *NOVEMBER* a través de sendos *fadings*. Las risas y el alboroto continúan en el bosque cuando cae la noche y son dos planos largos, uno estático general de los hombres y otro de seguimiento con un pequeño *zoom*, los que dan paso por corte neto a un tercer plano también largo que presenta a través de un fundido el título de la película que irá desapareciendo poco a poco, enmarcado por árboles y niebla.

Toda esta secuencia está acompañada por el ritmo de *Moondance* de Van Morrison, una de las pocas canciones que encontraremos a lo largo del filme. El tono cercano y cálido que aporta esta composición musical contrasta con el brusco y frío silencio que cierra la secuencia con el título de la película.

4.1.2 El *kindergarten*, Lucas y Klara

Un plano general y estático nos presenta el vecindario, tranquilo y vacío. El siguiente plano medio muestra la cabeza de un niño observando por encima de una valla, al igual que el siguiente en el que aparecen dos niños acechando entre las ramas mediante un *zoom*. A través de un plano subjetivo del punto de vista de los pequeños vemos a Lucas acercándose a lo lejos, cabizbajo. Un

plano americano presenta a Lucas mirando a través de la valla del *kindergarten*. Los dos niños se alejan y esconden mientras un *zoom* les persigue hasta que desaparecen. Tres planos por corte muestran a los demás niños escondiéndose y esperando la entrada del profesor. Lucas entra de espaldas al recinto en un plano general y a través de varios planos por corte más cerrados vemos como los niños se abalanzan sobre él mientras Lucas los eleva y juega con ellos a ser “el profesor malo”. A primera vista parece que la intención del director con esta secuencia es la de presentar la buena relación entre el profesor y sus alumnos, pero por otra parte podría interpretarse como una caza (los niños acechando y abalanzándose sobre el profesor diciendo “*Get him!*” mientras este grita “*Now I’m dangerous!*”) que adelantará lo que va a ocurrir más adelante.

La siguiente secuencia se desarrolla dentro del *kindergarten*, donde Grethe le pide a Lucas que acompañe a un niño al baño y que le limpie. La intimidad que el protagonista tiene con los niños es obvia y el espectador sabe, aparentemente, que el profesor mantiene las distancias con los pequeños.

Mediante un corte neto se nos presenta la siguiente secuencia que empieza con un plano general estático de Lucas saliendo del supermercado con su perra Fanny, el mismo supermercado en el que más adelante no se le permitirá comprar. A las puertas de la tienda se encuentra a Klara, sola y mirando al horizonte. Lucas se acerca y Klara le dice que se ha perdido y que no sabe cómo ha llegado hasta ahí. La conversación de ambos en plano-contraplano continúa con Lucas preguntando a Klara: “*You still not allowing yourself to step on the lines on the ground?*” Veremos cómo las líneas en el suelo y la imposibilidad de seguirlas por parte de Klara juegan un papel simbólico a lo largo del filme que une a estos dos personajes. En la siguiente escena Lucas acompaña a Klara a casa y es aquí cuando vemos que Klara no es una niña cualquiera: pregunta a Lucas sobre su pasado y sobre su plato favorito, a lo que el protagonista contesta “*venison*” (carne de ciervo, animal que también guarda una importante carga simbólica en la película). Esta conversación en la

que Klara se presenta con unas capacidades de raciocinio bastante avanzadas para su edad continúa con ella diciéndole que su padre Theo, el mejor amigo de Lucas, piensa que este se encuentra triste por vivir en una casa tan grande sin compañía. Es en este momento cuando la cámara sube de forma audaz desde la altura de Klara hacia la cara de Lucas, sin corte alguno, a diferencia de los cortes que regían la conversación. La charla acaba con Klara demostrando que absorbe todo lo que ve y escucha en casa, como cualquier otro niño de su edad. Expresiones como *a kick in the ass* forman parte de su vocabulario.

Cuando ambos llegan a su destino, Theo pregunta a Klara que dónde ha estado y que le tiene dicho que no se vaya de casa. Con esto el espectador comprende que no es la primera vez que la niña sale de casa sola. Inmediatamente, Theo manda a Klara a su habitación y pasa con Lucas al comedor donde se encuentra su mujer, Agnes. En ese momento Klara entra en el espacio y Theo vuelve a decirle en un tono más duro que se vaya a su cuarto mientras ella le contempla seria desde un plano medio. Cuando Lucas y Theo quedan por fin solos hablan sobre el divorcio de Lucas y de la custodia de su hijo, con la confianza y complicidad que caracteriza a dos amigos de toda la vida. Es curioso cuando empieza la conversación plano-contraplano pues, cuando Theo se dirige a Lucas y levanta el cuchillo en un acto inocente de gesticulación, el perro de Lucas comienza a ladrar y no parará de hacerlo (aunque a regañadientes) hasta que Lucas se lo pida.

Un corte nos lleva a la casa de Lucas, el cual está manteniendo una conversación telefónica con su ex mujer. Mientras discuten sobre las preferencias de su hijo a la hora de vivir con cada uno, vemos el reflejo de Lucas en un espejo a través de planos medios y primeros planos. El encuadre deja ver al fondo de la habitación una estatua de un hombre de torso desnudo con una lanza que, gracias a la composición creada, apunta directamente a la cabeza de Lucas. Cuando acaba la conversación vemos a Lucas afectado y triste mientras su mascota vuelve a ladrar. Esta concepción de hombre

atrapado y acechado (tanto por los niños al comienzo como por la estatua y su perro defensor) avecina lo que ocurrirá más adelante; una verdadera cacería.

De nuevo volvemos a la casa de Klara, donde un primer plano nos muestra a la pequeña sola contando las líneas verticales (de nuevo líneas) de la ventana, tal vez ensayando para no volver a perderse como le dijo su profesor. En ese momento entran en escena su hermano adolescente y un amigo, contemplando en un *iPad* imágenes pornográficas. Klara escucha la palabra *cock* repetidas veces y es expuesta a la visión de un pene en erección mientras le dicen: “*Look it is stiff like a stick!*”, palabras que repetirá más adelante refiriéndose al miembro de su profesor. Tras la frase “*What a huge whore cock!*” Klara queda sola de nuevo y se agacha llevándose las manos a la cara, afectada por lo que ha visto y escuchado.

Un plano general encuadra a Klara a las puertas de su casa, en primer plano y con la mirada perdida mientras se escuchan las voces de sus padres discutiendo en el interior de la casa. Lucas se acerca hacia ella en segundo plano y cuando llega hasta donde está sentada le saluda y le pregunta que si está triste. Ella contesta: “*No, he deserves a kick in the ass*”, refiriéndose a su padre. Tras una llamada telefónica de Lucas a Theo en la que este último le dice que han perdido a Klara, Lucas le contesta que la niña está en la puerta de casa y que él la llevará al *kindergarten*. Mientras ambos caminan hacia el *kindergarten* Klara le da la mano a Lucas, a lo que este la mira extrañado, y la niña le dice que mire por dónde van mientras ella se fija en las líneas del suelo.

La siguiente secuencia comienza con Klara guardando un corazón de plástico que ella misma ha hecho en un sobre y escribiendo con rotulador rojo en él. En ese momento suena de fondo una leve melodía inquietante que cesará pronto. Un corte nos lleva a una habitación con cojines en la que Lucas está jugando con los demás niños mientras Klara observa sonriente desde la puerta. Su sonrisa cesa cuando Lucas se hace el muerto y se deja caer entre los cojines. Al ver que Lucas está vivo y que todo forma parte del juego, Klara vuelve a

sonreír y corre hacia Lucas para plantarle un beso en la boca mientras la cámara le sigue. El rostro de Lucas en primer plano se muestra inquieto y se levanta mientras la niña sale rápidamente de la habitación. Lucas va tras ella y la cámara va siguiendo en plano medio a Klara, que se siente avergonzada porque sabe que ha hecho algo que no está bien. Cuando Lucas consigue alcanzarla comienza una conversación plano-contraplano de ambos en la que el profesor le dice que ha encontrado un regalo en el bolsillo de su abrigo, el corazón que Klara estaba metiendo en el sobre. A pesar de la evidencia (pues su nombre está puesto en el sobre), Klara niega que el corazón sea suyo y llama mentiroso a Lucas mientras hace algo que repetirá a lo largo del filme: arrugar la nariz cada vez que miente o se siente incómoda. Klara se aleja, molesta por la reprimenda al besarle en los labios y un niño ataca a Lucas por detrás con un cojín, como queriendo decir que la caza va a dar comienzo.

4.2 La caza

4.2.1 El detonante

Esta secuencia es decisiva en el filme, pues a partir de ella la vida de Lucas no será la misma. Grethe, directora del *kindergarten*, entra en escena y encuentra a Klara sentada en la oscuridad de su despacho. Un plano medio nos muestra a Klara arrugando la nariz y con semblante serio y cabizbajo: “*I hate Lucas*”. Al decir estas palabras, la directora la mira y le pregunta por qué. En el mismo plano medio Klara continúa hablando desde la oscuridad del despacho: “*He’s stupid, he has a penis [...] but his is stiff...like a stick*”. Klara repite exactamente las mismas palabras que escuchó decir a su hermano y al amigo, claramente con intenciones vengativas aunque seguramente sin imaginar lo que sus palabras pueden acarrear. Tras esta frase, un plano medio de Grethe expone su expresión desconcertada y pregunta que si ha pasado algo. Klara continúa con su inocente mentira diciendo que Lucas también le ha dado el corazón de plástico (que ella le regaló) y acto seguido cambia de tema hablando de Santa Claus. Un plano más cerrado de Grethe nos muestra su expresión pensativa y de sospecha. La secuencia finaliza con la entrada de Agnes llevándose a la

niña y un primer plano de las manos de Grethe sujetando el corazón en la oscuridad.

4.2.2 Veda abierta

A partir de aquí, a excepción de los quince minutos en los que la vida de Lucas parece florecer y recomponerse poco a poco gracias a la noticia de que su hijo va a vivir con él, a la afición que comparte con sus amigos (la caza de venado) y a su nueva relación amorosa respectivamente, el filme cambia de tono y se preocupa por mostrar la entrada en pánico de la sociedad y la cacería que se cierne en torno a Lucas.

Los elementos que conforman el pánico moral, descritos por Cohen (1972), encajan acertadamente con la estructura narrativa del filme y nos permiten trazar una comparación entre su teoría y la película:

1. Preocupación, acerca de la amenaza potencial o imaginada.

La amenaza, en este caso imaginada, es Lucas y la concepción de que ha abusado de la alumna e hija de su mejor amigo Klara. En un principio, la preocupación la encarnaría Grethe, como primera persona enterada del suceso. Varios planos nos muestran su preocupación, desde los que forman parte de la conversación detonante en el despacho con la niña, pasando los de la charla que mantiene con Lucas informándole de lo que “un niño” le ha dicho y hasta que tiene lugar la entrevista con Ole, el psicólogo del *kindergarten*. A partir de aquí, su preocupación se transforma en rabia y hostilidad, a pesar de que ella misma reconoce en dos ocasiones que Klara “*has a big imagination*”. Pero la preocupación no solo la encontramos en Grethe. El mismo Lucas se muestra preocupado inmediatamente después de la charla con Grethe en el despacho: un plano general lo sitúa en medio de los niños, pero ya no juega con ellos, ahora permanece pensativo y con las manos

en los bolsillos. El siguiente primer plano con un ligero picado muestra su cara de preocupación mientras observa cómo la directora se reúne con los demás profesores en el jardín.

2. Consenso o acuerdo generalizado de que la amenaza existe, es seria y se deberían tomar medidas al respecto.

Tras la entrevista entre Klara y el psicólogo, en la que la niña se ve en una especie de encerrona desencadenada por sus propias mentiras y sus negaciones son vistas como parte del trauma, del miedo y la vergüenza, Grethe y Ole deciden reportar el caso a la policía. El asunto policial y judicial se omite a lo largo del filme, se prefiere mostrar la reacción de la comunidad y únicamente vemos a las autoridades cuando detienen a Lucas para interrogarle. Como se ha dicho, esto aporta mayor poder a la comunidad como única justiciera que, a pesar de no tener pruebas y basar su posición en rumores, decide condenar a Lucas. De esta forma, Grethe informa por fin a Agnes, quien se encuentra destrozada al saber que su hija ha sido “víctima de abusos sexuales por parte de un amigo de la familia”. Además, Grethe organiza una reunión con todos los padres (consenso) para explicar la situación advirtiendo a los adultos que vigilen posibles síntomas como dolores de cabeza, pesadillas y micción incontrolada nocturna. Síntomas, por otra parte, bastante normales en niños de esa edad.

3. Desproporción, exageración del número o magnitud de los casos, en términos del daño causado, la ofensa moral y el riesgo potencial si se ignora el problema.

Como era de esperar, muchos de los padres reportan a las autoridades que sus hijos tienen síntomas de abuso. Todos los niños describen las mismas imágenes: el sótano de Lucas, el papel de las paredes y el sofá. Ninguna de las descripciones coincide con la realidad, pues la casa de

Lucas ni siquiera tiene sótano. Los rumores, la exageración y el pánico invaden a la comunidad y la voz del pueblo se transforma en la dictadora del juicio. Al tratarse de una comunidad tan reducida, la voz del pueblo es la que esparce el pánico y los medios de comunicación ni siquiera tienen cabida a lo largo de la película pues no son necesarios.

4. Hostilidad hacia los actores protagonistas de la historia y que encarnan el problema.

Hostilidad hacia Lucas por parte de toda la comunidad menos por el padrino de Marcus, Elias y Erik. Son estos los únicos que confían en él y un rayo de esperanza en la historia.

A raíz de la desesperada llamada de su hijo Marcus contándole que no le dejan verle después de lo que Grethe ha contado a todos, Lucas se dirige al *kindergarten* y descubre esta hostilidad por parte de todos: Grethe huyendo de él y diciéndole que está enfermo por haber abusado de Klara; las miradas de desaprobación y los lloros de los padres en el despacho de Grethe; uno de sus amigos echándolo bruscamente del *kindergarten*...

Cuando aún Lucas conserva esperanzas y se presenta en casa de Theo para hablar sobre la confusión que se ha producido se encuentra con que su mejor amigo tampoco le cree y, es más, le amenaza con matarlo si las acusaciones son ciertas y según él lo son porque su hija nunca miente. Agnes, la mujer de Theo, también le amenaza con cortarle el miembro y le llama enfermo por lo que ha hecho.

Pero la hostilidad va más allá y también afecta a Marcus. En el supermercado del pueblo no se le permite comprar comida ni para él ni para su padre. Para más *inri*, Marcus es golpeado cuando visita a los padres de Klara en un vano intento de hacer que estos entren en razón y

ayuden a su padre a salir del bucle de marginación en el que no se merece estar.

5. Volatilidad, cuando el pánico entra en erupción y se disipa de repente y sin previo aviso.

Serán dos escenas que tendrán lugar casi al final del filme las que demuestren cómo el pánico reinante llega hasta límites insospechados. La primera de ellas es el asesinato de Fanny, el perro del protagonista. Avisados por una piedra de un tamaño considerable que entra de repente por la ventana y la rompe, Lucas y Marcus salen al patio y descubren a la mascota muerta dentro de una bolsa de basura. Fanny suponía un apoyo importante para el protagonista, a lo largo de la historia vemos cómo el perro intenta defender a Lucas: cuando al comienzo del filme Theo levanta el cuchillo inocentemente y Fanny ladra, cuando Lucas habla por teléfono con su ex mujer Kirsten la mascota ladra y por último cuando el amigo de Lucas pronuncia el nombre de Kirsten, Fanny vuelve a ladrar como sabiendo todo lo que acarrea ese nombre para su amo.

Lucas decide que Marcus debe irse porque no está seguro con él después de lo que ha pasado y tras una escena en la que Lucas entierra a su perro bajo la lluvia pidiendo estar solo, vemos cómo este se presenta en el supermercado en el que se le ha prohibido comprar. Cuando Lucas pide dos trozos de carne en el mostrador, el carnicero sale y, sin previo aviso, golpea a Lucas en la cara desde un plano medio. Cuando Lucas insiste de forma educada en su derecho a comprar en la tienda, dos trabajadores arremeten contra él mientras la cámara en mano nos muestra a Lucas tirado en el suelo recibiendo golpes y tras un corte neto lo lanzan a la calle y comienzan a tirarle latas a la cabeza. Sangrando y cojeando, Lucas vuelve a entrar en el supermercado y golpea con la cabeza al carnicero que cae de espaldas.

Tras este único acto de rebeldía que lleva a cabo el buen ciudadano Lucas, se le permite comprar los alimentos y se le deja ir sin ser molestado. Al salir de la tienda, un plano americano sigue a Lucas de perfil con las bolsas de la compra y es en este estado deplorable cuando Theo y su familia lo contemplan desde la furgoneta aparcada enfrente del supermercado. Cuando Theo hace ademán de ir a hablar con Lucas su mujer Agnes le detiene. Tras un plano medio en el que se observa mejor el rostro ensangrentado de Lucas caminando, un primer plano deja ver la duda y el posible arrepentimiento de Theo, que agacha la cabeza y parece que se pregunte si no se estará equivocando. Es a partir de aquí cuando el pánico comienza a disiparse.

4.3 Desenlace

Un primerísimo primer plano encuadra la parte superior del rostro de Lucas, las heridas, la oscuridad y la mirada vacía muestran la desolación del personaje tras ver su vida destrozada en menos de dos meses. El siguiente plano general marca mediante un rótulo la llegada del *Juleaften* mientras Lucas está sentado solo, en Nochebuena, en la soledad de su hogar. Así comienza el desenlace del filme, que se ha optado por separar en dos partes por su clara diferenciación narrativa.

4.3.1 Misa y revelación

Mientras Lucas se prepara frente al espejo del baño para ir a misa, comienza a sonar un *christmas carol* celestial que enlaza con la siguiente secuencia. Un plano general de la iglesia al fondo enmarca a Lucas de espaldas entrando por el arco principal, recorre el camino hasta la iglesia esta vez de frente en otro plano medio y entra por la puerta de la iglesia mientras una mujer y cuatro hombres se apartan para dejarle paso y le lanzan miradas de desaprobación. Lucas se sienta en un banco que al final queda libre, pues la mujer que había en él parece que no quiere compartir asiento con él. La música cesa y un primer plano de Theo refuerza su expresión de desconfianza y algo más al ver

a Lucas sentado solo. Mientras una mujer lee desde el altar versos de la Biblia se presenta uno de los planos decisivos que establecerá el cruce de miradas entre Lucas y Theo que resolverá la trama. En un estupendo primer plano que ha dado lugar al póster de la película, Lucas gira su cabeza y vemos su mirada vacía e inocente que se dirige directamente a su antes mejor amigo, como en un intento de conseguir que Theo vea la verdad en sus ojos. Otro primer plano de Theo le devuelve la mirada, extrañado. El mismo plano, con la misma expresión de Lucas mirando a Theo. De nuevo Theo mirando a Lucas, esta vez pensativo y acaba desviando la mirada. Un plano medio con ligero contrapicado nos devuelve a Lucas mirando hacia Theo de perfil y agachando la cabeza. En un plano medio vemos que Theo le dice a Agnes: “*I can see it in his face*”. Cuando aparece el coro de niños del *kindergarten* y comienzan a cantar *The Child is born in Bethlehem* volvemos al mismo primer plano de Lucas girándose y mirando hacia Theo. Agnes y Theo cuchichean, se nos impide saber qué están diciendo. El protagonista se derrumba y avanza hacia donde están los padres de Klara y le lanza la Biblia a Theo. Tras darle unos cuantos puñetazos le coge la cabeza y le pregunta que qué ve en sus ojos, a lo que el mismo Lucas contesta: “*Nothing, there is nothing. Nothing at all*”. Lucas se marcha, por primera vez derrumbado y abatido.

Será en la habitación de Klara cuando Theo acabe de darse cuenta de que Lucas es inocente. La pequeña, entre sueños, cree ver a Fanny y confunde a su padre con Lucas. Klara reconoce que lo que dijo no era verdad y su padre por fin cree sus palabras, pues se dirige a casa de Lucas con algo de comida y bebida.

En casa de Lucas, todavía oscura y vacía, Theo y Lucas hablan y se intuye que finalmente se reconcilian. Se intuye porque, aunque se nos escondan las palabras que cruzan, el último plano antes del epílogo muestra a través de las ventanas y de un pequeño *travelling* la casa del padrino de Marcus, en la que una luz cálida invade una escena de unión familiar alrededor de un árbol de Navidad.

4.3.2 Epílogo

Un plano general de un camino de piedra rodeado de árboles y el coche de Lucas al fondo marca la entrada del epílogo mediante el rótulo *Året efter*, acompañado de la banda sonora de Nicolaj Egelund.

Lucas, su pareja y Marcus bajan del coche y saludan al vecindario de forma natural. Parece ser que tras un año todo ha vuelto a la normalidad. Todos se reúnen para contemplar cómo Marcus obtiene su licencia de caza en el día en el que “el niño se convierte en hombre y el hombre en niño”. Todos parecen orgullosos menos Lucas, que aparece en un primer plano pensativo y tragando saliva, aunque aplaude gustosamente cuando su hijo recibe el rifle que ha pertenecido a la familia durante décadas. Observamos algunas miradas que se dirigen a Lucas, miradas que parecen no perdonar o no están seguras de su total inocencia.

Después de la celebración, Klara y Lucas se encuentran ante un suelo lleno de líneas. De nuevo las líneas que impedían a Klara ubicarse y recordar el camino de regreso a casa. Lucas ayuda a la pequeña a cruzar la habitación llevándola en brazos y ambos se despiden cordialmente.

La secuencia final en la que padre e hijo van juntos a cazar ciervos es decisiva en cuanto a que nos muestra que no todo está cicatrizado y, a nuestro parecer, existen dos interpretaciones del desenlace. Entre planos de ciervos y de un bosque de tonos anaranjados, Lucas pasea esperando a la presa idónea. En un plano medio de Lucas junto a un árbol vemos cómo un disparo pasa rozándole y da en el árbol. Lucas, asustado, se lanza al suelo y se cubre. Un contraluz del cazador cargando de nuevo el rifle, apuntándole y finalmente alejándose corriendo avisa de que alguien aún no le ha perdonado. Esta interpretación de que la sociedad no perdona a la primera de cambio es válida y encaja con las miradas que algunos personajes le lanzan durante la ceremonia de su hijo. Por otra parte, podría entenderse que Lucas ha imaginado el disparo y al cazador, que estos son productos de su mente

dañada por el trauma que le han producido los acontecimientos pasados. Se decante por una interpretación o por otra, el espectador sabe que este final se trata de un “final feliz a medias”, pues ni a Lucas le resultará fácil olvidar lo sucedido ni la comunidad volverá a mirarlo con los mismos ojos.

6.2 The Woodsman

1. Introducción

En marzo del 2000, Nicole Kassell, por aquel entonces estudiante del *Graduate Film Program* en la Universidad de Nueva York, acudió al teatro para ver *The Woodsman*, una obra producida por Arthur Miller. Tras quedar impresionada y sobrecogida por la inquietante actuación, Kassell preguntó al dramaturgo Steven Fechter sobre la opción de compra para llevar a cabo una película. En un principio este se negó, pues Kassell todavía era una estudiante. Pero cuando Nicole le entregó el primer borrador del guión Fechter aceptó y ambos trabajaron juntos en la elaboración del mismo. Finalmente, el guión de *The Woodsman* ganó en 2001 el *Slamdance Screenplay Competition* y en ese mismo año Kassell presentó en el *Sundance Film Festival* su tesis final, un corto llamado *The Green Hour* que no pasó desapercibido por la industria del cine.

Cuando Lee Daniels, productor del filme, recibió la idea por primera vez colgó el teléfono y pensó que el argumento era demasiado atrevido y abordaba un tema tabú para la sociedad. Pero cuando comenzó a leerlo se sintió atrapado por la historia y decidió participar en el proyecto. Es cierto que la película tiene unas intenciones ambiciosas en el sentido de que pide al público algo muy arriesgado: que empatice con un pedófilo convicto que ha pasado doce años en prisión y lucha por reincorporarse a la sociedad. Pero, como apunta la directora, el filme no intenta dar una respuesta o una solución al problema que se plantea pues en la vida real no existe solución a esta enfermedad. Muestra, desde un punto de vista atrevido, la dificultad que supone integrarse en el panorama social para un pedófilo en libertad condicional.

Las influencias de Kassell en esta su primera película recaen en producciones de los setenta como *Five Easy Pieces* (Bob Rafelson, 1970) y *One Flew Over The Cuckoo's Nest* (Milos Forman, 1975). Ambas importantes obras pertenecientes al género del drama que la directora reconoce ha tomado como gran referencia a la hora de llevar a cabo *The Woodsman*. Así, con un estilo propio y a la vez perfectamente comercial, Kassell consigue asentarse como una prometedora directora que sigue su trabajo con producciones para televisión como la serie *The Killing* (2011) nominada a los premios BAFTA TV y a seis *Emmy* o la película *A Little Bit of Heaven* (2011).

The Woodsman se rodó íntegramente en la ciudad de Philadelphia, en un total de veintiocho localizaciones. Kevin Bacon, que encarna a Walter el protagonista, decidió tomar parte de la producción ejecutiva por los riesgos que encarnaba la producción. Por otra parte, Kassell llevó a cabo una ardua preproducción mediante investigaciones, entrevistas a víctimas, familiares y psicólogos que trabajaban con abusadores sexuales. De la misma forma, Kevin Bacon acudió a gran cantidad de sesiones terapéuticas grupales para conocer el entorno de abusadores sexuales y sus experiencias reales. Todo ello para dar una visión lo menos hollywoodiense posible y fidedigna a una historia de tales características.

2. Sinopsis argumental

Walter queda en libertad condicional después de cumplir los doce años de condena que el juez sentenció por abusar sexualmente de niñas menores. Tras encontrar un trabajo en una ciudad sin nombre y un piso situado justo enfrente del patio de un colegio, Walter se dispone a comenzar una nueva vida alejada de su pasado. Atormentado por su inseparable condición de pederasta comienza una relación amorosa con la única persona que le apoya y confía en él, Vickie. Por otro lado, el sargento Lucas le vigilará de cerca mientras su cuñado Carlos le visita de forma esporádica para darle noticias sobre su hermana, que poco quiere saber de él. En esta situación de exclusión social,

Walter contempla desde su ventana cómo un hombre, *Candy*, vigila constantemente a los niños e intenta seducirlos.

3. Estructura del filme

Aunque la estructura de *The Woodsman* es bastante sencilla hay determinadas secuencias que merecen especial atención por el uso de *flashbacks* que alteran ligeramente la linealidad del tiempo en la historia. A grandes rasgos, la película se podría dividir en los títulos de crédito iniciales que funcionan a modo de presentación y el resto de la cinta, pues no hay ningún suceso que desate una trama secundaria de gran relevancia que necesite resolverse. De hecho, la trama principal en sí no se resuelve en el sentido de que Walter lucha constantemente con él mismo, de principio a fin.

Se ha decidido dividir el filme a través de las siguientes partes y subpartes a analizar, sin seguir el orden cronológico de la película:

1.1 Los créditos iniciales

1.2 De vuelta a la sociedad

1.2.1 El almacén de madera

1.2.2 Vickie (porcentajes, apoyo, violación por parte de sus hermanos)

1.2.3 Carlos

1.2.4 Policía bueno, policía malo

1.2.5 *Candy*

1.2.6 Robin

1.2.7 Terapia (cuenta los pasos, escribe el journal)

Se cree que adoptando esta forma de análisis no cronológico la comprensión y la puesta en práctica del mismo serán más sencillas y efectivas. A través del

análisis de las diferentes relaciones que Walter mantiene con la gente de su alrededor se llegará a una mejor contemplación de su vida en sociedad y cómo va superando las circunstancias que se le plantean.

4. Análisis textual e interpretativo

4.1 Los créditos iniciales

Los títulos de crédito son importantes y reveladores, tanto por su duración de cinco minutos como por su estructura. Mediante saltos por corte, *frames* congelados y *flashbacks* el montaje de esta primera secuencia nos presenta la reincorporación inmediata de Walter a la vida en sociedad. La forma en la que esta secuencia está montada recuerda a otra de las influencias del filme, *The Getaway* (Sam Peckinpah, 1972), en la que la escena de apertura dura un total de catorce minutos y da una visión completa de la vida del protagonista.

De esta forma, a través de primerísimos primeros planos de Walter mirando a través de la ventana de un autobús y planos borrosos del paisaje intercalados con *flashbacks* de su puesta en libertad (planos detalle de la ficha de Walter en el que leemos *supervised parole* y demás descripciones físicas del personaje), el espectador se sitúa en la inmediata liberación del protagonista.

El autobús deja a Walter en la calle, se detiene en una esquina y consulta una dirección. Un corte neto nos lleva a un plano medio picado en el que vemos a Walter y a la dueña del piso quitando el cerrojo y entregándole las llaves a Walter para que se instale. Un plano en el que observamos a través de la mirilla de la puerta deja entrever a Walter abriendo la estancia y en un movimiento de cámara, seguramente fruto de la posproducción, la cámara sale de la mirilla y Walter ya se encuentra dentro del piso cerrando la puerta.

Los créditos continúan con imágenes del nuevo trabajo de Walter en un almacén de madera en el que desde un primer momento se deja claro que Walter ha conseguido el trabajo por los buenos servicios que realizó en un pasado para el padre de su jefe: *“So yo be here on time, you do your work. I don’t want any kind of problem”*. Con estas cortantes palabras es recibido Walter su primer día laboral, sabiendo el revuelo e indignación que puede formarse si los trabajadores se enteran de que entre la plantilla se encuentra un pedófilo.

De nuevo en el piso, diferentes planos medios y primeros planos muestran a Walter adaptándose a la estancia. Las sábanas quedan congeladas en un *frame* mientras Walter hace la cama y los créditos continúan. Un plano medio sitúa a Walter de espaldas en contraluz mirando por la ventana, se escuchan gritos de niños jugando en lo que parece ser el patio de un colegio situado enfrente de su apartamento.

Desde el inicio de la película se nos muestra lo difícil que resulta para el protagonista reincorporarse a la sociedad empezando por el trabajo. Walter está comiendo en el descanso mientras una chica de color que desempeña el puesto de secretaria, Mary-Kay, se sienta a comer frente a él. Mary-Kay intenta establecer un vínculo de amistad ofreciéndole a Walter, a través de un plano cenital, un bocado de su sándwich de pollo. Walter se niega y, tras la insistencia de la muchacha, contesta *“I said no, thank you”* de forma cortante y fría. La cara de Mary-Kay, en plano medio, muestra su decepción y en otro plano medio Walter se disculpa con la excusa de volver al trabajo. Un primer plano con Mary-Kay de perfil mirando a Walter de forma desconfiada se congela y vuelven los créditos, que parecían haber terminado.

Un corte nos lleva a un primerísimo primer plano de los ojos de Walter mirando tristemente a través de la ventana de su piso mientras se escucha a los niños jugar. Será el primer plano de Walter en contraluz alejándose de la ventana mientras este queda congelado el que de fin a los créditos.

4.2 De vuelta a la sociedad

4.2.1 El almacén de madera

En el trabajo Walter pasa desapercibido excepto por parte de Mary-Kay, quien desde el principio y a raíz de su imposibilidad de establecer un contacto íntimo con el protagonista, decide averiguar qué es lo que llevó a Walter a la cárcel. De esta forma, empieza preguntándole a su jefe sobre el pasado de Walter sin obtener respuesta alguna.

Varios planos muestran cómo la secretaria observa desde la lejanía la nueva relación que Vickie y Walter establecen, con reproche y frustración. Incluso se atreve a advertir a Vickie que se aleje de él, pues es una persona peligrosa.

Un plano detalle de la foto de sus dos niños, tal vez para justificar la frustración de esta mujer al conocer la naturaleza del crimen de Walter, se desplaza hasta parar en las manos de Mary-Kay escribiendo sobre un teclado de ordenador. Otro plano detalle y uno seguido más abierto dejan ver que Mary está tecleando el nombre de Walter Rossworth en un buscador. La búsqueda le lleva directamente a la base de datos central de abusadores sexuales de Pennsylvania. Bajo la premisa *Sex Offenders: The More We Know The Better!* la página le proporciona la información que estaba buscando. La fotografía de Walter aparece en primer plano en la pantalla del ordenador y un plano detalle muestra las manos sorprendidas de Mary-Kay al desvelar la verdad. Recordemos que, tan solo pocos días después del estreno de *The Woodsman*, California decidió poner en marcha su propia base de datos para proporcionar información a los ciudadanos sobre abusadores sexuales. Sea casualidad o no, es innegable que la película levantó ampollas y consiguió generar discusión acerca del tema.

Será a mitad del filme cuando Walter abra su taquilla y encuentre un cartel en el que aparece la imagen de una niña en un columpio y las palabras escritas en rotulador rojo "*We are watching you*". En un primer plano Walter cierra la taquilla y vemos cómo mira alrededor, incómodo. En el siguiente plano medio, mientras Walter corta madera ve a su jefe hablando con un compañero y señalando hacia donde él está. Walter piensa que su jefe se acerca para hablar con él y, preocupado, se quita las gafas esperando una reprimenda. Su jefe pasa de largo y se dirige hacia otro hombre. Walter suspira, se pone las gafas y continúa con su trabajo. Un corte neto nos dirige al despacho de Mary-Kay, donde Walter va a firmar una carta para la hija recién nacida de un compañero. En un plano medio vemos como Mary-Kay le dice a Walter con desdén "*It's a baby girl*" para decirle acto seguido "*I heard you're looking for another job*". Walter lo desmiente y contesta que no está interesado en dejar su trabajo cuando Mary-Kay insiste diciéndole que hay una fábrica en la que buscan a gente. Cuando Walter sale del despacho, un plano medio de Mary-Kay muestra su cara de enfado.

El conflicto se desatada cuando un día Walter vuelve a abrir su taquilla y encuentra la ficha de la base de datos con su fotografía impresa. Los demás observan a Walter con desprecio cuando uno de los empleados, Pedro, se acerca a Walter y le agrede físicamente. Vickie defiende a Walter mientras un plano medio muestra a Mary-Kay observando con los brazos cruzados apoyada en la pared. El jefe aparece y la pelea cesa, con este advirtiéndole a sus empleados que serán despedidos si tienen algún problema con la situación de Walter. Con la frase "*Watch your back bitch*" y miradas de reproche por parte de sus compañeros Walter se queda solo. Será cuando Vickie, ese mismo día, entre al despacho de Mary-Kay y se dé cuenta de que ha sido la secretaria la que ha impreso la ficha y la que intenta que Walter deje el trabajo. Mary-Kay sostiene "*People have the right to know*".

Nada más vuelve a saberse del trabajo de Walter, no queda claro si finalmente le despiden, lo deja por él mismo o continúa en la misma empresa. Como vemos, los compañeros le rechazan, excepto su jefe y Vickie que le defienden.

4.2.2 Vickie

Walter encontrará su único apoyo en Vickie, a la que conoce en el almacén de madera y se atreve a hablar con ella al ver que esta se enfada por la actitud machista de sus compañeros. Al notar que Walter tuvo el detalle de preocuparse por ella, Vickie le pregunta que si quiere que le lleve a casa en coche.

Este viaje se convierte en la primera cita de la pareja, que acabará en el piso de Walter. Vickie intenta saber el secreto de Walter: “*So, you gonna tell me your deep, dark secret?*”. Walter se niega y a pesar de ello acaban teniendo sexo en una escena que recuerda, en palabras de la propia directora, a la legendaria escena de *Don't Look Now* (Nicolas Roeg, 1973). Dicha escena da comienzo con un primer plano de Walter como aturdido mientras Vickie se desnuda, para dar paso a un plano de ellos en la cama y volver al mismo plano de Walter. Diferentes cortes y saltos de tiempo acaban con la pareja hablando en la cama y un plano medio de Walter sentado, preocupado. Un plano contraluz de este mirando por la ventana cómo Vickie se aleja da fin al primer encuentro de la pareja.

Una secuencia que comienza con los dos en la cama, Vickie fumado un cigarrillo y Walter sufriendo en sueños, será en la que por fin Walter se confiese. Cuando Walter contesta en un plano picado tumbado desde la cama: “*I molested Little girls*”, Vickie se ríe y no se lo toma en serio, hasta que se da cuenta de que Walter está diciendo la verdad. Mientras Walter mira por la ventana en un plano medio, otro plano medio de Vickie muestra su cara de desconcierto al escuchar las palabras de este. Walter, afectado, la invita a salir

de su casa y Vickie se marcha sin palabras. En un primer plano de ella, ya en el coche, vemos cómo se lleva las manos a la boca y aparece un corte negro.

Las siguientes escenas de Vickie y Walter nos mostrarán su indiferencia en el trabajo y lo mal que ambos lo están pasando por el nulo contacto entre ellos. Continuará así hasta que, antes de la mitad de la película, Vickie se presente en casa de Walter con un regalo: una planta. La tensión en la conversación plano-contraplano que mantienen se va disipando cuando deciden ir a dar un paseo. Tras subirse en el coche y llegar a un río, planos generales con únicamente música extra diegética muestran a la pareja reconciliándose para dar paso a planos detalle y primeros planos contraluz de los dos en la cama. Cuando Walter le pregunta: *“Why do you stay?”*, ella contesta *“I see something in you, something good”*. La conversación continúa con un plano cenital de la pareja en la cama, acariciándose y Walter diciendo que los porcentajes están en contra de él, pues la mayoría de pedófilos en libertad consicional vuelven a recaer. Vickie le hace olvidar esa idea y le cuenta que cuando ella era niña fue violada por tres de sus hermanos, a los que sigue queriendo a pesar de todo. En un primer plano ella sigue contando que sus hermanos ahora son hombres “normales”, con familia y que negarán a toda cosa que tal cosa pasara.

Al final del filme, la relación entre ambos continúa y va a más, pues ambos se mudan a una nueva casa para comenzar una vida juntos.

4.2.3 Carlos

El cuñado de Walter, Carlos, también es una pieza importante en la historia, pues es el único nexo de unión que le mantiene informado sobre el estado de su hermana, a la que nunca veremos, únicamente al final del filme, de espaldas y a lo lejos. La relación entre los dos hombres está justificada por el apoyo familiar que Walter mostró cuando su hermana decidió casarse con Carlos, un hombre latinoamericano que la familia de Walter no aceptó.

La primera escena en la que aparece Carlos deja claro cómo será la relación entre ambos: Carlos le apoya y es el único de sus familiares con el que puede hablar, pero aún así Carlos no olvida y está de parte de su mujer. Sin ir más lejos, en esta primera escena Carlos deja caer: "*Living across the street from a grade school. Jesus,*". Aunque Carlos desvía el tema diciendo que tiene que ser un piso ruidoso por los niños, su comentario va claramente destinado a la sorpresa que le produce que un pedófilo esté viviendo enfrente de un colegio de niños. La conversación plano-contraplano acaba con Carlos diciéndole que el próximo sábado van a celebrar una fiesta con motivo del aniversario de su hija de 12 años, a la que Walter no podrá asistir por petición de su hermana.

La rápida escena en la que Carlos se presenta en casa de Walter y le devuelve la mesa de cerezo que su cuñado hizo para Carlos y Anette como regalo de boda refuerza la desesperación del protagonista por sentirse rechazado por su hermana. "*I love that table, but I also love my wife*", contesta Carlos cuando Walter le reprocha que no puede devolverle un regalo que él mismo fabricó para ellos.

La crispante relación entre ambos va a más cuando Walter advierte a Carlos diciéndole que no debería querer tanto a su hija por las palabras que su cuñado dice: "*You should have seen Carla. She was so pretty, she looked like a princess. She's the light of my life man*". Pero será en la última escena entre ambos, en un bar, donde la relación llegue al clímax. Mientras toman una cerveza, Carlos le comenta a Walter que en unos meses, cuando su hija Carla no esté en casa, su hermana Anette aceptará hablar con Walter. "*I'm not a monster*", contesta Walter. Carlos ignora su comentario y en un plano medio le dice que la próxima semana Anette no estará en casa y que, cuando esto ocurre, Carlos se siente muy atraído por otras mujeres y que entiende la situación de Walter: "*It's crazy out there. I mean, girls wearing mini-this, mini-that...you wouldn't believe the things Carla and her friends are wearing these days*". Cuando Walter escucha este comentario referido a su sobrina de doce años y a las amigas, le pregunta a Carlos que si alguna vez ha tenido

“sentimientos” por ella, tal vez en un intento de no sentirse un monstruo al ver que Carlos también puede sentir atracción por niñas. Al escuchar esto, Carlos se levanta y agarra a Walter por la camisa y le advierte en un primer plano: *“Look man, I ain’t got your sick fucking...disease? Is that what it is? So if you ever touch my daughter, I’ll kill you”*.

4.2.4 Policía bueno, policía malo

El Sargento Lucas aparecerá transcurridos los primeros treinta minutos de la cinta y serán tres las veces que se presente en casa de Walter para velar por el buen comportamiento de este.

En la primera visita, el Sargento Lucas parece en principio amable y amistoso, pero pronto veremos lo que el policía piensa del protagonista. Las frases de desprecio que Walter recibe en lo que prácticamente es un monólogo son las siguientes:

- *Get your hands out of your fucking pockets!* Cuando Walter se levanta de la silla con las manos en los bolsillos.
- *I know every fucking move you make (...) when you jack off...when you are sitting by the window watching the little girls (...) Do you show your cock to little girls when you jack off?*
- *That’s what you are to me, a piece of shit.*
- *I would throw you out that window right now. Think somebody is gonna miss you? You’d just be a dead piece of shit.*

Tras esta dura conversación, el Sargento le desea un buen día y se marcha. Como dice Walter, Lucas no tiene derecho a hablarse así, mucho menos cuando el protagonista está llevando a cabo una terapia para lidiar con sus impulsos. Por otro lado, es cierto que el Sargento vigila cada movimiento de Walter. Prueba de ello son las cámaras de vídeo vigilancia que capturan el momento de entrada y salida de Walter en el autobús. Los planos cenitales en

la puerta del autobús nos dan la sensación de que Walter es vigilado constantemente.

La segunda visita tiene lugar cuando Walter está escribiendo su diario frente a la ventana, como el terapeuta le recomendó. Llaman a la puerta, Walter abre y entra el Sargento bromeando y recomendándole que no exponga la planta que Vickie le regaló a tanta luz. Como siempre, Lucas se presenta en un principio de manera amistosa. Desde un plano medio, Lucas le indica a Walter que tome asiento y le pide explicaciones sobre por qué en su último viaje en autobús bajó en una parada diferente a la habitual. Tras la evasiva de Walter, Lucas comienza a relatar, a través de un ligero *travelling* que acabará en un primer plano, la dura historia de un pederasta que acabó matando a una niña de siete años. Walter escucha, también a partir de un plano medio que acabará en primer plano, cabizbajo y serio. Lucas nombra el cuento de la Caperucita Roja para explicar que no existen hombres (pederastas) como los del cuento, no existen leñadores (woodsmen) que acaben salvando a la niña. Esta comparación es reveladora en la cinta, como veremos más adelante (4.2.6). El *travelling* de ambos personajes va cerrando el plano cada vez más conforme la historia se hace más cruda, hasta que finalmente el Sargento dice que no entiende cómo gente como Walter puede estar en libertad. Tras la partida de Lucas con un plano de la puerta cerrándose y Walter al fondo sentado, un primerísimo primer plano por corte neto muestra la cara del protagonista a punto de estallar de rabia. Walter se levanta y varios planos rápidos dejan ver la frustración del hombre, que se desahoga arrancando las páginas de su diario. En un primer plano Walter mira hacia la izquierda y un corte nos enseña la puerta de su habitación por donde está entrando una niña que desaparece dejando un balón rojo en el umbral de la puerta. En el mismo plano anterior, Walter se lleva las manos a la cabeza y llora desesperadamente hasta que su cabeza toca el suelo y la cámara le sigue. Un plano desde la puerta de su habitación, con Walter al fondo en la misma posición, va desenfocándose hasta dar paso a la siguiente secuencia.

Tras el altercado con *Candy* (4.2.5) casi al final del filme, el Sargento visitará por última vez a Walter. Mientras este está haciendo la colada, Lucas toca a la puerta y entra. Walter se sienta conforme Lucas entra, ya no hace falta que se lo vuelva a pedir. Esta vez la visita es mucho más relajada: el Sargento le pregunta a Walter que si sabe algo sobre el ataque a un hombre pedófilo que ocurrió la noche anterior cerca del piso de Walter. Walter miente y niega saber algo al respecto, pero Lucas sabe que fue él quien capturó al pedófilo, tanto por el arañazo en el cuello de Walter como por la pregunta que le lanza este último: “*You think tou’re gonna catch this guy?*”. Lucas se marcha, reflexionando sobre la actitud de Walter y su posible “recuperación”.

4.2.5 Candy

Cuando Walter comienza su terapia (4.2.7) va plasmando en su diario todo lo que siente y lo que ve a través de su ventana. La voz en *voice over* de Walter va relatando lo que escribe en su diario. Será en este diario donde Walter hable por primera vez de *Candy*: “*I watch the kids arrive at school. But for the last few weeks, I’ve noticed someone else watching them. I call him Candy*”. En esta corta secuencia se mezclan planos detalle del diario de Walter, planos cerrados del patio del colegio a través de la ventana y de *Candy* esperando en la salida y regalando caramelos a los niños que pasan.

Otra secuencia, que tiene lugar a los treinta minutos de la cinta y coincide con la primera entrada del Sargento Lucas, comienza con Walter de nuevo sentado en su mesa de cerezo enfrente de la ventana, observando a *Candy* y escribiendo en su diario: “*So what should I do? Call the cops? Yeah, that’s pretty fun*”. Walter se plantea la paradoja de un pedófilo acusando a otro pedófilo. Al mismo estilo que la secuencia anteriormente descrita, primeros planos de Walter, de los niños y de *Candy* a través de la ventana se presentan mientras la voz de Walter suena hablando para sí mismo. Cuando el Sargento llama a la puerta Walter deja de escribir y guarda el diario.

La siguiente secuencia comienza con Walter esperando al autobús mientras en la esquina de enfrente vemos a *Candy* sentado en el capó de su coche hablando con un niño. Cuando el autobús llega tapa la visión de Walter y para cuando Walter se ha subido y mira por la ventana buscando al pedófilo este se ha esfumado.

Cerca del final del filme tiene lugar una escena curiosamente construida que Walter observa desde su ventana. A través de una voz en *off* el narrador nos va guiando, como si de un partido de boxeo se tratase con sonidos del *ring* incluidos, de los movimientos que *Candy* lleva a cabo para engatusar a un niño que sale de la escuela. Cortes, planos congelados y mismas situaciones vistas desde emplazamientos de cámara distintos acaban por mostrar cómo el niño finalmente se sube en el coche de *Candy*.

Prácticamente al final de la película vemos a Walter llegando a casa de noche. Cuando pasa por delante del colegio ve a *Candy* saliendo del coche y al niño que se subió con él huyendo cuando este le abre la puerta. En un plano medio, Walter corre hacia él y lo lanza contra el suelo. En primeros y medios planos Walter golpea a *Candy* en la cara repetidas veces. En una fracción de segundo vemos cómo el rostro de *Candy* se transforma en el del propio Walter, que se presenta golpeándose a sí mismo. La escena finaliza con un plano medio de Walter contrapicado con el puño en alto, sollozando. Aquí tiene lugar la materialización de la lucha contra sus propios demonios, el pedófilo que intenta a toda costa no serlo y que se ve reflejado en *Candy*.

4.2.6 Robin

Robin es la niña de doce años que ayudará sin saberlo a que Walter controle sus impulsos sexuales no deseados.

La niña aparece a la hora de metraje, cuando el filme ha superado su ecuador. Sube al autobús, mientras Walter la observa desde un primer plano. Walter

solicita su parada habitual, lo vemos a través de un plano detalle de su mano estirando de la cuerda. El siguiente plano cenital de la cámara de videovigilancia del autobús muestra cómo las puertas se abren, pero Walter no baja. El autobús continúa su trayecto y Walter baja en la misma parada que Robin. Un plano americano de Walter muestra cómo este contempla a la niña adentrándose en un parque, con su abrigo rojo que recuerda al cuento de Caperucita Roja del que el Sargento Lucas le hablará a Walter. Un plano medio de las piernas de Walter y un plano contrapicado de los árboles del parque darán paso a una panorámica que unirá en el encuadre a Robin en primer plano y a Walter detrás de ella. Tras saludarse y hablar sobre pájaros, pues Robin acude al parque con frecuencia para observarlos, la niña se marcha a casa rápidamente antes de que anochezca tal y como le tiene dicho su padre. Un plano general de Robin alejándose y Walter mirándole da paso a un plano medio de Walter mirando hacia el suelo, pensativo.

El siguiente y último encuentro entre Walter y Robin tiene lugar en el mismo parque donde se conocieron. Walter va en el autobús, con la mirada perdida y obcecado por el trato que sus compañeros de trabajo y el Sargento Lucas le han dado. Mientras, Vickie conduce preocupada hacia casa de Lucas, intuyendo que algo va mal. Volvemos a Walter, al que vemos llegar al parque a través de un plano medio de sus piernas adentrándose en él. Ora vez Vickie conduciendo nerviosa para dar paso a un plano medio de Walter caminando entre los árboles del parque. Vickie llega a la puerta del piso y llama a la puerta, ve que no hay nadie y entra en el piso, en el que encuentra la silla en el suelo y el diario de Walter hecho pedazos. Recoge los trozos, los guarda en una bolsa y vuelve al coche. Un plano medio de las piernas de Walter sentado en un banco del parque espera a Robin, que llega por detrás y se detiene. Ambos conversan tranquilamente sentados en plano medio hasta que Walter, en primer plano, le pregunta que si quiere sentarse en su regazo. Otro primer plano de Robin le mira con cara de disgusto y le contesta que no. El ambiente se tensa, el espectador cree que en cualquier momento Walter atacará. Entonces Robin dice: *“My daddy lets me sit on his lap”*, apenada. Cuando

Walter le pregunta que si le gusta sentarse en el regazo de su padre, un primer plano nos muestra a Robin, mirando a Walter y a punto de llorar, contestando que no. Otro primer plano de Walter muestra cómo su sonrisa se va borrando y cae en la cuenta de que el padre de Robin abusa de la niña. Tras preguntas incómodas para ella, Robin le pregunta al protagonista con lágrimas en los ojos: *“Do you still want me to sit on your lap? I will. I don’t mind”*. Walter le dice que no, que se vaya a su casa. Después de darle un abrazo a Walter, Robin se marcha y vemos a Walter en un primer plano agachando la cabeza afectado.

4.2.7 Terapia

Como todo pedófilo en libertad condicional, Walter sigue una terapia para evitar volver a recaer. Entre las pautas que le marca su terapeuta destaca escribir un diario y las entrevistas constantes con él.

Justo después de los créditos ya través de un fundido en negro tiene lugar la primera sesión de terapia, en la que únicamente escuchamos la voz del terapeuta y vemos a Walter en plano medio contestando a las preguntas sobre su adaptación al nuevo trabajo y hogar.

En la segunda sesión, el terapeuta le pide a Walter que comience a escribir un diario, pues le puede ser de gran ayuda. Al principio este se niega mostrándose hostil, pero finalmente acepta. En la siguiente secuencia, vemos a Walter contando los pasos que hay desde su casa a la puerta del colegio que tiene enfrente. Ya sea por motivación propia o por petición del terapeuta, cosa que no queda clara, vemos la predisposición que Walter tiene a la hora de tomar medidas contra él mismo. Cuando Walter llega a la puerta del colegio vemos que se detiene en un plano medio y mira hacia su derecha, hacia la puerta cerrada. El siguiente muestra a una pelota roja en una panorámica yendo hacia la puerta, esta vez abierta, y llegando hasta los pies de Walter. Walter se agacha, coge la pelota y mira hacia el colegio. El siguiente plano muestra a Walter desde dentro del colegio, con la puerta cerrada y sin pelota alguna. Aquí

se muestra el tormento de Walter, que tiene que vivir constantemente con el recuerdo de lo que hizo.

“*When will I be normal?*”, se pregunta Walter mientras escribe en su diario. “*What’s your idea of being normal?*”, le contesta el terapeuta, pues esta sesión está construida mezclando tiempos y espacios del filme: la terapia, el autobús que coge normalmente Walter y la casa de este.

El siguiente encuentro con el terapeuta tiene lugar después de que Walter vaya a un centro comercial y persiga a una niña, únicamente observándola mientras esta camina con las amigas. Su terapeuta le pregunta que si es la primera niña a la que ha seguido y Walter, alterado, le contesta que sí. El terapeuta le dice que tal vez siguió a la niña para ver que sentía después de tantos años, para probarse a sí mismo. Un primer plano de Walter nos muestra su cara pensativa mientras escucha estas palabras. Cuando Walter se dispone a salir de la sala, en plano medio, se detiene en la puerta y le dice al terapeuta: “*Remember you asked me what my idea of normal was?*”. Un plano medio más cerrado nos muestra su rostro al decir: “*Normal is when I can see a girl, be near a girl, even talk to a girl and not think about...That’s my idea of normal*”. Vemos cómo Walter intent luchar contra él mismo y cómo desea nos sentir atracción por niñas. Al final del filme, en sus dos charlas con Robin (4.2.6) el protagonista conseguirá, por lo menos, reprimir sus impulsos.

La última sesión con el terapeuta es la más dura para Walter. En ella vemos cómo el terapeuta intenta rescatar retazos de la memoria de Walter a través de preguntas acerca de su pasado. Walter habla sobre su hermana y responde negativamente cuando su terapeuta le pregunta si mientras dormía con su hermana la tocaba y le quitaba la ropa. Asegura, con lágrimas en los ojos, que únicamente le gustaba olerle el cabello, que encontraba placer en ello. La siguiente secuencia presenta a Walter y a Vickie en la cama, sentados mientras Vickie se sienta en el regazo de este y Walter le huele el cabello. Esta

secuencia se podría interpretar como una adaptación de los nuevos instintos de Walter, que tendrá que conformarse con su nueva novia y reprimirse.

La última secuencia del filme, en la que por fin Walter se encuentra con su hermana después de doce años, nos muestra de lejos a Walter hablando con su hermana mientras Vickie espera en el coche. Mientras hablan sin que el espectador escuche lo que dicen, vemos cómo la hermana se aleja cuando Walter intenta tocarla y se marcha enfadada. Las voces en *off* de Walter y su terapeuta cierran el filme con imágenes de Walter agachado mirando al suelo tras el rechazo de su hermana: “*I saw my sister. It was hard. She’s still really hurt and angry. I understand that. I do.*”. “*It’s gonna take time, Walter*”, contesta el terapeuta. “*Time?*” responde el protagonista. Mientras Walter avanza en plano medio hacia Vickie escuchamos: “*How do you feel about that Walter?*”. Este, mirando a Vickie y sonriendo contesta: “*I feel...okay*”.

6.3 De Nens

1. Introducción

Joaquim Jordà (1935-2006) se licenció en Derecho por la Universidad de Barcelona, para más tarde estudiar en la Escuela de Cine de Madrid. Reconocido como uno de los maestros del documental español, Joaquim fue uno de los fundadores de la denominada Escuela de Barcelona. En 1967 dirigió junto a Jacinto Esteva *Dante no es únicamente severo*, película representativa de este movimiento que ganó el Premio Filmcrítica y el Premio Pentagrama de Oro en el Festival de Cine de Pesaro.

Tras volver de París, donde entró en contacto con la Cinemateca y con personalidades influyentes como François Truffaut y André Bazin, dirigió incontables producciones como *Il perché del dissenso Lenin vivo* (1970), *I tupamaros ci parlano* (1970), el documental *Portogallo paese tranquillo* (1969) y *María Aurèlia Capmany parla de ‘Un lloc entre els morts’* (1968).

Entre finales de los años 80 y principios de los 90 se dedicó a la escritura de guiones más que a la dirección, entre los que destaca *El Lute, camina o revienta* (1987), *Los jinetes del alba* (1991), *La vieja música* (1985) y *Así como habían sido* (1985) entre otros.

Numerosos premios como el Premio Ciudad de Barcelona y Mención Especial en el Festival de Cine Mediterráneo de Montpellier por su segundo largometraje en España *Un cuerpo en el bosque* (1996), el Premio de la Asociación Catalana de Escritores y Guionistas Cinematográficos en el Festival de Sitges, el Premio Cinematografía a la Trayectoria Profesional, el Premio Ciudad de Barcelona Audiovisuales y el Premio Nacional de Cinematografía de la Generalitat de Catalunya por *Monas como Becky* (1999) lo asientan como uno de los directores más reconocidos en el ámbito nacional.

En su última aparición pública Jordà presentó su biografía, *Joaquim Jordà, la mirada libre* (2006), escrita por Laia Manresa, en la que el director plasma sus experiencias y libertad a la hora de hacer cine. Tras su fallecimiento salió a la luz *Más allá del espejo* (2006), obra póstuma documental que recoge las experiencias de enfermos cerebrales desde el punto de vista de estos.

2. Sinopsis argumental

De Nens (2003) es una obra documental que pone en evidencia la manipulación del caso de pederastia en el barrio barcelonés de El Raval que tuvo lugar en el año 1997. A través de la grabación del juicio a los imputados, de entrevistas a las diferentes asociaciones vecinales del barrio (*L'Associació de Veïns del Raval* y *La Taula del Raval*) y a vecinos, de inserciones ficcionales y del análisis de cómo los medios son capaces de manipular las noticias y juzgar a una persona con la correspondiente legitimación de la sociedad, Jordà muestra la relación entre la Justicia y los medios mediante un caso de pederastia que pretende encubrir otros sucesos.

3. Estructura del filme

La estructura del documental es densa y costosa de desentramar debido a la mezcla de entrevistas, imágenes ficcionales y grabaciones del juicio. Durante las tres horas de duración de la cinta el director intercala imágenes que, *a priori*, parecen no tener relación. Algunas tienen relación, otras cambian completamente el tema pasando de la pederastia al sistema urbanístico de Barcelona, pero durante el filme descubrimos que con esto el director quiere poner en evidencia que el famoso caso de pederastia no es otra cosa que una tapadera para desviar la atención del verdadero propósito del Gobierno de Barcelona: purgar el barrio más conflictivo de la ciudad y reorganizarlo acorde a los intereses turísticos.

Debido a esta estructura no lineal y caótica se ha decidido llevar a cabo un análisis exclusivo del tratamiento que se hace en el filme del juicio a los acusados y de los medios de comunicación.

4. Análisis textual e interpretativo

4.1 Juicio

Nuria Martín Castillo, Antonio Durán, Josefa Guijarro Ramos, Jaime Arturo Lli Docasar y Xavier Tamarit Tamarit son los acusados de formar parte de la “mayor red de pederastia de Europa”. Durante el juicio vemos varias incongruencias en las pruebas, tales como la equivocación del Tribunal al valorar las fotografías de los niños como pornográficas, la ausencia de las supuestas cintas pornográficas de Josefa Guijarro, el desconocimiento por parte de los jueces de las personas que van a declarar y el parentesco entre acusados y testigos entre otras.

4.1.1 Xavier Tamarit Tamarit

Xavier Tamarit Tamarit es el principal acusado de liderar la red de pederastia del Raval y testifica ante el juez. Vecino del barrio del Raval durante 10 años, reconoce haber frecuentado la Plaza Negra para relacionarse con menores. Desde el primer momento Tamarit se defiende diciendo que nunca propuso a ningún menor nada obsceno a cambio de dinero, simplemente acudía a la plaza a estar con ellos charlando. Desde los catorce años su actividad profesional ha estado enfocada a trabajar con menores, desde actividades de tiempo libre hasta la fundación y presidencia de la residencia infantil *Casal dels Infants* de la Generalitat de Cataluña.

Tamarit reconoce, apoyando el perito que presenta su defensa, que padece pedofilia con atracción a ambos sexos tanto sexual como afectivamente. Según Tamarit, esas inclinaciones las satisfacía en solitario y en su casa a través de revistas pornográficas y vídeos, nunca las ha llevado a cabo. Xavier reconoce haber dormido con menores, pero niega comportamientos sexuales por ambas partes. A pesar de esto, una menor declaró, después de diez años, que tales abusos existieron. Tamarit se sorprende porque asegura haber estado manteniendo una relación de amistad con esta persona años después. Mientras Tamarit responde estas cuestiones tres de los jueces duermen y alguno cabecea descaradamente. Jordà presenta esto sin cortes y dirigiendo la cámara tanto a Tamarit mientras habla como a los jueces, para que el espectador vea que no existe montaje que haya construido tal escena.

Cuando la juez vuelve a preguntarle que si ha mantenido relaciones sexuales con algún menor Tamarit contesta que no por respeto y por el amor que siente hacia los niños, que le impide hacerles daño. Pero reconoce que no las descartaría si el propio menor se lo propusiera.

Destaca el comportamiento de los medios, que se centran en el último comentario de Tamarit y lo protagonizan al máximo, dejando en un segundo plano su declaración de inocencia.

4.1.2 Josefa Guijarro

Josefa Guijarro, acusada de permitir que se realizaran filmaciones pornográficas de sus hijos en casa y de prostituir a sus niños a cambio de dinero.

Cuando se le acusa de que la policía encontró grabaciones pornográficas en su domicilio, Josefa lo niega y asegura que son grabaciones de recetas de cocina y de dibujos animados. Cuando los jueces se disponen a buscar entre las pruebas las supuestas cintas no las encuentran. Una canción suena mientras las imágenes de los jueces en evidencia pasan sin encontrar tales pruebas.

Por otra parte, cuando a Josefa se le pregunta por una fotografía supuestamente tomada por Xavier Tamarit en la que su hijo sale en una pose haciendo sus necesidades Josefa contesta que esa foto no la realizó Tamarit, sino que fue uno de los niños el que la hizo.

A Josefa se le juzga por haber ejercido en dos ocasiones la prostitución para mantener a sus hijos, pensando que si ella se ha prostituido también puede haberlo hecho con sus hijos. Una escena ficcional introducida estratégicamente por el director nos muestra una conversación en la que dos mujeres y un transexual hablan sobre la prostitución. Concluyen que este debería ser un trabajo reconocido, de libre elección por el que, tanto mujeres como hombres pudiera cotizar y no ser considerados como lacra social.

4.1.3 Entrevistas a los niños

Hay una frase de la defensa que define a la perfección el contexto de algunas de las entrevistas que se llevaron a cabo en el caso: “Todo esto se ha hecho para defender y proteger a la infancia, pero lo que no podemos hacer es masacrar a la infancia y a la adolescencia para protegerla”.

En esta parte del documental testifica un miembro de la policía encargado de realizar las entrevistas a los menores que supuestamente fueron víctimas de la red de pederastia.

Como recalca la defensa, dos menores que no se conocían de nada declararon en dos días contiguos ante la policía que un tal José Guijarro, supuesto hijo de Josefa Guijarro, se encargaba de reclutar a menores para prostituirlos. Es curioso que los dos coincidieran en describir al mismo personaje, pues esto no existía. La defensa continúa diciendo que al preguntarle a los menores sobre lo que habían dicho estos aseguraron que se limitaron a seguir las indicaciones de la policía, que ellos dijeron lo que se les había obligado a decir. Mientras la defensa dice estas palabras el juez grita: “¡Absténgase de hacer comentarios, si no le voy a retirar la palabra!”, cuando lo que la defensa está argumentando no son comentarios, sino declaraciones de los menores.

Cuando la defensa continúa preguntando si en todas las entrevistas a menores se siguió el mismo procedimiento, el testigo contesta que sí. Pero entonces el juez interrumpe y dice que afortunadamente no, porque hubo un menor que testificó el cuádruple de veces que los demás y en situaciones muy dispares. Además se realizaron entrevistas a menores que duraron hasta seis horas.

El testigo presenta una fotografía en la que aparecen, supuestamente porque nunca la vemos, dos niñas desnudas en una playa en poses obscenas. La letrada de la defensa le pregunta al testigo que si no es más cierto que únicamente la niña menor de unos cuatro años aparece desnuda, cosa normal en las playas de Cataluña, mientras que la hermana más mayor lleva puesto un

bikini. El testigo lo niega y la letrada dice: “No considero para nada que estas fotos sean fotos pornográficas y sostengo que la niña mayor está vestida”. El juez contesta, notablemente molesto: “La valoración de la prueba la hace el Tribunal”. Como juicio abierto al público, la letrada insiste en que el público vea la fotografía y valore si es pornográfica o no, a lo que el juez se niega.

4.1.4 Arcadi Espada

El periodista Arcadi Espada compadeció ante el juez en la parte de la defensa, con unas declaraciones que molestaron bastante a la parte judicial. Espada se basa en la información que recolectó para su libro *Del amor a los niños*, en el que defiende la misma causa que Joaquím Jordà sobre el caso del Raval.

Entre lo más importante de sus declaraciones destaca que el matrimonio Durán-Martín fue procesado únicamente porque la policía añadió una coetilla a la declaración de su hijo; que la señora Josefa Guijarro fuera separada de sus hijos porque un informe de asistencia social se refería vagamente a rumores relacionados con la entrada de personas adultas en su casa y que los padres de uno de los menores padecieran tanto (procesamiento y retirada de la custodia de su hijo que posteriormente fue corregido) por un error gramatical. Espada continúa diciendo que el Jefe Superior de Policía y el Jefe Superior de Menores declararon ante él: “Es posible que nos hayamos equivocado en algunas cosas, pero al fin y al cabo hay dos pederastas (Xavier Tamarit y Jaume Artuto Lli) que ya no suponen un peligro para la sociedad barcelonesa”.

El juez le pregunta al testigo que cómo tuvo el acceso al sumario, a lo que Espada contesta que eso forma parte de su secreto profesional. Tras una intensa discusión sobre cómo Espada había llegado a tales informaciones los jueces quedan en evidencia por presentar menos pruebas de las que el testigo aporta. Además, estos interrumpen constantemente a Espada, molestos, lo que nos lleva a pensar que, efectivamente, la Justicia en este caso también ha sido víctima del juicio paralelo de la prensa y de los errores que la policía cometió.

4.1.5 Declaraciones de los médicos

Cuando comparece el médico y psicólogo de Xavier Tamarit Tamarit, este declara ante el juez que el paciente siguió por voluntad propia un tratamiento de castración química para inhibir sus impulsos sexuales. Además apunta que se trata de una persona tranquila, que dispone de un historial limpio en el que no aparece ninguna evidencia de que haya llevado a cabo sus deseos sexuales con menores. Añade que en el caso de Tamarit, sus preferencias sexuales por niños pre púberes son suplidas en solitario y a través de material pornográfico. Finalmente explica las enfermedades y patologías de la familia de Tamarit, en concreto de sus padres y de su hermana. Esta familia desestructurada explica, según el psicólogo, la personalidad mixta y en algunos casos infantil del acusado, además de su orientación sexual alterada.

Sin previo aviso, el juez pregunta al psicólogo que si la conducta de Tamarit sería compatible con una práctica sexual en la que “el menor refiere dolor físico, daño y ruega que se termine y que haya una insistencia en alcanzar ese placer sexual (por parte del pedófilo) pese a esta muestra de dolor en el menor”. A esto el psicólogo contesta que lo que ha podido observar en el paciente es que se trata de una persona con ciertas capacidades de inhibición y que es un paciente que, aunque creía que sus conductas pedófilas no tenían por qué afectar de forma negativa a los niños, ha llevado a cabo una terapia conductual en la que esa distorsión se ha disipado y ya contempla la conducta pedófila como algo dañino para los niños, además del mencionado tratamiento antiandrogénico de castración química para bajar los niveles de su lívido.

El juez pregunta al médico que si después de la condena hacia Tamarit no se sospechó ningún cambio en su conducta ni se tuvieron en cuenta las decisiones del juez a la hora de evaluar al acusado. El médico y psicólogo responde que no, que se tuvieron más en cuenta los informes psicopatológicos

previos del paciente que las declaraciones de menores en las que no hay pruebas fehacientes que constaten los hechos.

El psicólogo continúa explicando que Tamarit pasó por una infancia difícil en la que apenas tuvo relaciones afectivas con adultos. Dice que esto es normal en algunos pedófilos, que debido a su falta de cariño y de relaciones con adultos en la infancia luego buscan en afecto en los infantes, donde el nivel de exigencia es mucho menor.

La doctora Tortosa junto con el doctor Llorente y el doctor Pou realizaron exploraciones físicas en los menores implicados, las que fueron normales y sin síntomas de abuso. Aunque en las primeras observaciones médicas los doctores detallaron que los resultados no eran “compatibles con penetraciones antiguas ni recientes”, tras las declaraciones de los menores los informes médicos pasan de no ser compatibles con abusos a “dado el tiempo transcurrido no es posible mediante exploración afirmar ni descartar penetraciones antiguas”. Aunque en este caso los doctores no pudieron diagnosticar un abuso al 100% lo calificaron de abuso, por ser muy posible que este ocurriera.

4.1.6 Cierre del caso

La Fiscalía acusó a la prensa de inflar y desinflar el caso a su antojo, haciendo un juicio paralelo de los acusados. También acusó a los medios de inventar que la Fiscalía dijera que existiese una red de pederastia en el Raval, aunque reconoce que hay más implicados sin pruebas que acusados. La defensa pone en evidencia la absoluta falta de pruebas en el juicio, basado en suposiciones y en dudosas declaraciones.

La sentencia dictada por la Sección Décima de la Audiencia Provincial de Barcelona el 16 de mayo del 2001 fue la declaración de culpable a Xavier Tamarit Tamarit, condenado a 66 años de prisión y obligado a cumplir el tiempo

máximo de reclusión de 20 años. Jaume Arturo Lli fue condenado a cumplir 17 años de prisión mientras que los demás implicados, tanto Josefa Guijarro como el matrimonio Durán-Martín quedaron absueltos.

5. Conclusiones

En definitiva, lo que el documental demuestra es la criminalización de los movimientos vecinales por parte del poder fáctico, acusándolos de pertenecer a una red de pederastia para poder emprender de forma libre la reforma del barrio de la *Ciutat Vella* de Barcelona.

La Asociación de Vecinos del Raval se presenta en el filme como la defensora de los planes del Ayuntamiento de Barcelona, absuelta completamente del caso de pederastia. Por otro lado, *La Taula del Raval*, asociación a la que Tamarit pertenecía y asociada a los movimientos de protesta por las remodelaciones del barrio antiguo de Barcelona, se ve inmersa en el caso de pederastia. Se puede deducir, como deja ver claramente Jordà, que los poderes políticos pensaron que era muy fácil acusar a las personas de esta asociación, tanto por la naturaleza pedófila de Tamarit como por la pobreza de la gente perteneciente a esta asociación.

Por otro lado, el papel de los medios en este caso fue crucial a la hora de juzgar paralelamente a los acusados, en especial a Tamarit. Se demuestra en las declaraciones de una periodista de *La Razón*, que declara ante la cámara que a Tamarit se le condenó antes de que se dictara sentencia: su fotografía en primera plana y los titulares prejuzgaron al protagonista de la historia antes de tiempo y en la opinión pública (que incluye a los jueces) Tamarit ya era culpable. Asimismo, otra periodista asegura que cuando el caso salió a la luz se dejó en un segundo plano la presunción de inocencia de los acusados. Por otro lado, y en boca del propio Jordà, la policía fue la que lanzó el rumor de la red de pederastia que, como se descubre en el juicio, no existe.

Por tanto, nos encontramos ante un caso complejo en el que se entremezclan varias historias y en el que se deja claro que la decisión del Tribunal no se basa en pruebas fehacientes. Lo que Jordà deja claro es que la acusación de la red de pederastia no es más que una invención de los poderes fácticos para encubrir el proyecto de remodelación del casco antiguo de Barcelona.

7. Resultados

Tras el análisis de los tres textos fílmicos que componen el *corpus* se desprenden una serie de resultados a valorar. En primer lugar, la hipótesis inicialmente planteada se confirma, pues los tres filmes analizados nos permiten decir que el cine, aunque utilizando mecanismos de ficción, es más realista y heterogéneo a la hora de plantear temas y enfocarlos en torno a la pedofilia que los medios de comunicación.

En cuanto al primer filme, *Jagten*, podemos concluir que el protagonista se ve en una encrucijada por el falso testimonio de una niña que le acusa de haber abusado de ella. La sociedad, desde sus amigos más cercanos hasta los dependientes del supermercado, comienza una caza en contra de su persona cuando la falta de pruebas es evidente. En el caso de esta película, el rumor y la voz del pueblo se podrían confundir con el trabajo que los medios de comunicación llevaron a cabo en el documental analizado *De Nens*. En este, a diferencia que en *Jagten*, el protagonista Xavier Tamarit sí es pedófilo diagnosticado, pero la falta de pruebas fehacientes que verifiquen que ha cometido delitos sexuales es evidente. A pesar de esto, la sentencia final lo acusa de culpable por su evidente atracción por los niños, por la imagen que los medios habían proporcionado de él (aunque esto no se admita obviamente) y por el testimonio de dos niños a los que no se le diagnosticaron síntomas de abusos. Por tanto, si los medios condenan antes de una resolución judicial a Tamarit, también la pequeña comunidad de *Jagten* se encarga de condenar a Lucas basándose en el simple comentario de una niña.

En ambos filmes se demuestran las profundas consecuencias que un hecho de este calibre tiene en la vida de una persona. Por un lado Lucas queda excluido de la sociedad, negándosele su posibilidad de trabajar, de relacionarse con los demás e incluso de comprar en el supermercado. Además de las secuelas que se desprenden de los hechos acontecidos como se refleja en la última secuencia del filme, a Lucas se le impide vivir con su hijo hasta que su amigo Theo decide que la acusación fue una invención de su hija. Lo sorprendente es que a pesar de la falta de pruebas y de las incongruencias de las mismas, la comunidad sigue condenándolo incluso después de saber que es inocente. Esta historia y sus consecuencias son perfectamente aplicables a la vida real, pensemos en la cantidad de acusaciones falsas que han llevado a personas inocentes a la exclusión social e incluso al suicidio.

Por otro lado, Xavier Tamarit también debe renunciar a su trabajo, a sus amistades y se expone al hecho de que cualquier persona le reconozca y señale por la calle al haber aparecido su imagen en los medios. Es un caso diferente, pues nos encontramos ante un pedófilo declarado, pero volvemos a insistir, el caso del Raval va mucho más allá de la “red de pederastia” y responde a intereses políticos y económicos. En el caso de *De Nens*, se nos ofrece una explicación a la enfermedad de Tamarit, a diferencia del enfoque tradicional de la prensa que tiende a calificar a estas personas como lacra social sin remedio. Se explica que Tamarit optó por decisión propia comenzar con una terapia de castración química; no existen pruebas evidentes de agresiones sexuales a infantes; el propio doctor declara que Tamarit posee una personalidad tranquila sin antecedentes y aventura que su pasado podría explicar la enfermedad que sufre.

Por otra parte, en *The Woodsman* se aporta una visión arriesgada sobre la reincorporación de un pedófilo convicto a la sociedad después de doce años. Aunque desde un primer momento sabemos que Walter es culpable de haber cometido abusos sexuales contra menores en un pasado, el espectador es consciente del esfuerzo que el protagonista lleva a cabo para alejarse de su

pasado: la terapia, la reincorporación laboral, su nueva relación de pareja, la lucha interna y externa al atrapar a otro pedófilo. Los medios, y por tanto la sociedad, rara vez harían el esfuerzo de comprender lo difícil que es para un pedófilo luchar contra él mismo y reincorporarse a la sociedad.

Después de estos tres análisis podemos resolver afirmativamente los tres objetivos que nos planteamos inicialmente:

- El cine disminuye en algunos casos (o por lo menos lo intenta) la concepción de los pedófilos como lacra social que los medios de comunicación tradicionales han creado. Tanto *The Woodsman* como *Den Nens* aportan una visión humanizada de los pedófilos, pues al fin y al cabo son seres humanos, muchos de ellos conscientes de la enfermedad que padecen e intentan deshacerse de esa carga.
- El discurso fílmico cumple una importante función social en la construcción de puntos de vista variados en torno a la pedofilia. Además de los tres filmes analizados, los cuales no se centran en las víctimas de abusos y se preocupan por mostrar las dos caras de la historia, existen cantidad de películas que también aportan visiones no unilaterales de la pedofilia.
- *The Woodsman* y *De Nens* ayudan a comprender la pedofilia como una enfermedad, recalcan el lado patológico de esta desviación y hacen reflexionar sobre los discursos tradicionales que estamos acostumbrados a ver en los medios, donde el pedófilo se presenta como un ser deshumanizado y de imposible inserción social.

8. Conclusiones y futuros desarrollos de la investigación

Para la realización del presente trabajo se ha llevado a cabo la elaboración de un marco teórico que no ha sido fácil de complementar por la escasez de investigaciones y teorías acerca de la pedofilia y su representación en los medios de comunicación. Aún así se cree que los datos y estudios aportados en él son suficientes como para ofrecer una base a la investigación llevada a cabo.

El *corpus* seleccionado se ha analizado con profusión y de manera detallada. Los resultados demuestran la hipótesis inicial al confirmar que el cine ofrece mayor variedad en los discursos acerca de la pedofilia, ayuda a comprender mejor esta enfermedad y se desprende de la concepción tradicional de los demás medios de encasillar al pedófilo en la marginalidad de la sociedad. Por tanto la ficción se presenta en este caso como un mecanismo válido para relatar historias que, aunque ficticiales, reflejan acontecimientos totalmente verídicos que dan cabida a reflexiones sociales y a cambios de comportamiento.

La principal limitación de esta investigación ha sido el *corpus*, acotado por la gran tarea que supondría analizar cantidad de filmes con tal profusión. No obstante, se proponen los siguientes filmes para futuras investigaciones: *Little Children* (Todd Field, 2006), *Mysterious Skin* (Gregg Araki, 2004), *Mystic River* (Clint Eastwood, 2003), *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), *Hard Candy* (David Slade, 2005), *Notes on a Scandal* (Richard Eyre, 2006) y *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003). Como se dijo en el apartado de metodología, dichos recursos fílmicos aportarían mayor reconocimiento y validez a la investigación, aunque tal vez se deberían combinar, al contar con mayor representatividad, un tipo de análisis cuantitativo con el cualitativo, siempre indispensable.

Asimismo sería interesante que en futuras investigaciones se tuvieran en cuenta otros medios a analizar como el *online*, espacio en el que las redes sociales juegan un papel cada vez más importante incluso en la vida de los menores de edad. Existen filmes que ilustran este aspecto como *Trust* (David Schwimmer, 2010) o la ya citada *Hard Candy* (David Slade, 2005)

The creation of this paper's theoretical framework has been affected by a shortage of theories and previous research about pedophilia and its representation in media. However, we consider that the data and analysis provided herein are sufficient to provide a basis for this research.

The selected corpus has been analyzed profusely and comprehensively. The results prove our initial hypothesis right by confirming that film offers a wider variety regarding discourses about pedophilia and helps to better understand this disease, not following the traditional conception of other media to pigeonhole the pedophile on the margins of society. Thus fiction is presented here as a valid storytelling that, although fictional, reflects actual events that accommodate social thinking and behavior change mechanisms.

The main limitation of this research has been a corpus bounded by the great effort that would take analyze many films in such profusion. However, we propose these films for future research: *Little Children* (Todd Field, 2006), *Mysterious Skin* (Gregg Araki, 2004), *Mystic River* (Clint Eastwood, 2003), *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), *Hard Candy* (David Slade, 2005), *Notes on a Scandal* (Richard Eyre, 2006) and *Capturing the Friedmans* (Andrew Jarecki, 2003). As we discussed in the methodology section, these resources would provide greater film recognition and validity to a future research, but perhaps should be combined, to have greater representation, a kind of quantitative analysis with qualitative, always indispensable.

It would also be interesting to take into account other means to analyze how the online space in which social networks play an increasingly important role even in the lives of minors. There are films that illustrate this as Trust (David Schwimmer, 2010) or the aforementioned Hard Candy (David Sclade, 2005).

8. Bibliografía

- Aruguete, Natalia y Amadeo, Belén, “Encuadrando el delito: pánico moral en los periódicos argentinos”, 18 de julio del 2012, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <<http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&ved=0CEcQFjAC&url=http%3A%2F%2Fca.usal.es%2Findex.php%2F1130-2887%2Farticle%2Fdownload%2F9350%2F9655&ei=1ZKDU9-pJ6j00gXlloHIBA&usg=AFQjCNHqEzP6Faq5sSs8uzrraQVivRfvpg&sig2=AQLcJkeXqPax48QemYrybw&bvm=bv.67720277,d.d2k>> [Accedido el 19 de mayo del 2104].
- Barrero Ortega, Abraham, “Juicios paralelos y Constitución: su relación con el Periodismo”, 2002, 47, Revista Latina de Comunicación Social. Disponible en: <<http://www.ull.es/publicaciones/latina/2002/latina47febrero/4703barrero.htm>> [Accedido el 20 de mayo del 2014].
- Cohen, Stanley, *Folk Devils and Moral Panics*, Cornwall, Routledge, 2009 [1972].
- Critcher, Chas, “Análisis del pánico moral: pasado, presente y futuro”, en *Revista Chilena de Comunicación*, 2, 1, pp. 35-56. Disponible en: <<http://crea.uniacc.cl/ArchivosSugeridos/publicaciones/RCHC/revista%20chilena%20comunicacion2.pdf#page=35>> [Accedido el 23 de mayo de 2014].
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen, 1997, p. 367.
- Entman, Robert M., “Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm”, en *Journal of Communication*, 43, 1993, pp. 51-58. Disponible en: <http://sotomo-ve.geo.uzh.ch/sotomo/pps/lit/entman_93.pdf> [Accedido el 23 de mayo del 2014].
- Glaser, Danya, “Abuso emocional” (Sus conferencias en el Hospital Británico), agosto de 1999, traducción de Eduardo Padilla.
- Gómez Tarín, Francisco Javier, *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*, Valencia, Shangri-la Ediciones, 2010.
- Hauser, Arnold, *Historia de la literatura y del arte*, Barcelona, Labor, 1985, p. 290.
- Krinsky, Charles en Clifford, Katrina, *The Ashgate Research Companion to Moral Panics*, Media International Australia Incorporating Culture and Policy: Quarterly Journal of Media Research and Resources, 2014

<<http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Ashgate-Research-Companion-to-Moral-Panics-Intro.pdf>> [Accedido el 20 de mayo de 2014].

Marzal Felici, Javier y Gómez Tarín, Francisco Javier (Eds.), *Metodologías de análisis del film*, Madrid, Edipo, 2007.

McCartan, Kevin, "Paedophilia: the actual vs. the constructed? Is a change of terminology needed?", 2009, ATSA Forum, Vol. XXI, 2, pp. 16-21. Disponible en: <<http://newsmanager.commpartners.com/atsa/issues/2009-03-23/6.html>> [Accedido el 24 de mayo de 2014].

McQuail, Denis, *McQuail's Mass Communication Theory*, SAGE, 2010 [2005].

Montalvo Abiol, Juan Carlos, "Los juicios paralelos en el proceso penal: ¿Anomalía democrática o mal necesario?", *Revista de Filosofía, Derecho y Política*, 16, julio del 2012, pp. 51-58.

Padilla, Eduardo, "Ponderación de los relatos de abuso sexual infantil", 2002, Sociedad Argentina de Terapia Familiar. Disponible en: <http://www.terapiafamiliar.org.ar/art_01.htm> [Accedido el 2 de mayo de 2014].

Romi, Juan Carlos y García Samartino, Lorenzo, "Algunas reflexiones sobre la pedofilia y el abuso sexual de menores", en *Cuadernos de Medicina forense*, 2, 3, pp. 93-112. Disponible en: <<http://www.derecho.usmp.edu.pe/instituto/revista/articulos/PEDOFILIA.pdf>> [Accedido el 2 de mayo de 2014].

Sabada, Teresa, *Framing: el encuadre de las noticias. El binomio terrorismo-medios*, Buenos Aires, La Crujia, 2008, pp. 55-112. Disponible en: <<http://www.sgp.gov.ar/contenidos/inap/Cuerpo1/Docs/2012/biblo%20seminario%20INAP/Framing.pdf>> [Accedido el 19 de mayo del 2014].

Young, Jock, *The Drugtakers: the Social Meaning of Drug Use*, Londres, Paladin, pp. 1-240.

9. Filmografía

Capturing the Friedmans (2003): Jarecki, A. USA: HBO.

De Nens (2003): Jordà, J. España: Massa D'or Produccions.

Mysterious Skin (2004): Araki, G. USA: Antidote Films / Desperate Pictures.

Jagten (2012): Vinterberg, T. Dinamarca: Zentropa Entertainments.

Notes on a scandal (2006): Eyre, R. Reino Unido: Fox Searchlight Pictures / DNA Films / UK Film Council / BBC Films.

Little Children (2006): Field, T. USA: New Line Cinema.

Mystic River (2003): Eastwood, C. USA: Warner Bros Pictures.

Lolita (1962): Stanley, K. Reino Unido: Coproducción Reino Unido-Estados Unidos; MGM presenta una producción Seven Arts / Anya Productions / Transworld.

Hard Candy (2005): Slade, D. USA: Lions Gate Films / Vulcan Productions.

The Woodsman (2004): Kassell, N. USA: Newmarket Film Group.

Trust (2010): Schwimmer. USA: Dark Harbor Stories / Millennium Films.