

# HEMERA

No. 36 ESPECIAL 2024  
CRIMINOLOGÍA NARRATIVA

## ARTÍCULOS

La criminología narrativa aplicada a la seguridad pública:  
la importancia del relato ante el fenómeno criminal

JOSÉ MARTÍNEZ ESPASA

Un modelo de análisis criminológico de la obra fílmica

SALVADOR MONRÓS y VICENTE GARRIDO

«Esta es la historia de Maquito...»: diseccionando las narrativas  
sobre la violencia en el barrio y sus significados en la música rap

JUAN ANTONIO RODRÍGUEZ y JESABETH SUSANA LINARES

Criminología narrativa: inspiraciones teóricas y enfoques  
metodológicos

SVEINUNG SANDBERG y LOIS PRESSER

CENTRO DE INVESTIGACIONES  
PENALES Y CRIMINOLÓGICAS  
HÉCTOR FEBRES CORDERO

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES.  
FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y POLÍTICAS

MÉRIDA, VENEZUELA

REVISTA

# GENIPEC

NÚMERO 36  
ESPECIAL  
CRIMINOLOGÍA  
NARRATIVA  
2024

CENTRO DE  
INVESTIGACIONES  
PENALES Y  
CRIMINOLÓGICAS  
**HÉCTOR  
FEBRES  
CORDERO**

UNIVERSIDAD  
DE LOS  
ANDES

FACULTAD  
DE CIENCIAS  
JURÍDICAS Y  
POLÍTICAS

MÉRIDA  
VENEZUELA

## REVISTA CENIPEC

Publicación Periódica fundada en el año de 1976

La Revista CENIPEC es una publicación periódica anual, arbitrada e indizada, que constituye el órgano acreditado de divulgación científica del Centro de Investigaciones Penales y Criminológicas “Héctor Febres Cordero” (CENIPEC), adscrito a la Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas de la Universidad de Los Andes, Venezuela. Esta revista se orienta especialmente a la publicación de trabajos de investigación sobre el Derecho Penal, el Derecho Procesal Penal y la Criminología junto a otras especialidades de las Ciencias Jurídicas y Sociales. Su objetivo es difundir entre la comunidad científica interesada en las Ciencias Penales y Criminológicas y demás áreas afines, los resultados totales o parciales de las investigaciones que desarrollan los miembros del CENIPEC, así como los trabajos de investigación producidos por autores de reconocida trayectoria que forman parte de otras Universidades, Centros e Institutos de Investigación dentro y fuera de Venezuela. Ha sido seleccionada por el Instituto Latinoamericano de Naciones Unidas para la Prevención del Delito y el Tratamiento del Delincuente (ILANUD) para la publicación de sus resúmenes de Criminología. Aparece reseñada en el **ULRICH’S INTERNATIONAL PERIODICAL DIRECTORY**, en **A WORLD DIRECTORY INSTITUTE (NACIONES UNIDAS)**, en el Sistema **REVENCYT** bajo el código **RVC 003**, en el **CRIMINAL JUSTICE ABSTRACTS**, en el índice **FONACIT** bajo el código **28498**. Hace parte de la base de datos bibliográficos de revistas de ciencias sociales y humanidades **CLASE**, disponible en: <http://dgb.unam.mx/clase.html>. De igual manera está en la base de datos **THOMSON GALE** bajo la clave: andes **0103**, disponible en: <http://infotrac.galegroup.com/itweb/andes>. También se encuentra indexada en **Latindex** y **HAPI**.

**Colaboraciones:** Traducciones al Inglés: Christopher Birkbeck. Traducciones al Francés: Lic. Luis Alberto Moret. Traducciones al Portugués: Mauricio Vera Failache. **Producción editorial:** Juan Antonio Rodríguez y Francisco Ferreira de Abreu. **Diseño de cubierta:** Reinaldo Sánchez.

**HECHO EL DEPÓSITO LEGAL DE LEY:**

**DEPÓSITO LEGAL IMPRESO:** PP10702ME1640

**DEPÓSITO LEGAL ELECTRÓNICO:** ppiME2021000290

**ISSN:**0798-9202

<http://saber.ula.ve/revistacenipecc/> - [revista.cenipecc@gmail.com](mailto:revista.cenipecc@gmail.com)

La Revista CENIPEC posee acreditación del Consejo de Desarrollo Científico, Humanístico, Tecnológico y de las Artes. Universidad de Los Andes-Venezuela (CDCHTA-ULA). Esta revista asegura que los editores, autores y árbitros cumplen con las normas éticas internacionales durante el proceso de arbitraje y publicación. Del mismo modo aplica los principios establecidos por el Comité de Ética en Publicaciones Científicas (COPE). Igualmente, todos los trabajos están sometidos a un proceso de arbitraje y verificación por plagio. Todos los documentos publicados en esta revista se distribuyen bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional. Por lo que el envío, procesamiento y publicación de artículos en la revista es totalmente gratuito.



## COMITÉ EDITORIAL

Rosemary Barberet (*John Jay College of Criminal Justice*), Paula Bianchi Pérez (*Universidad de Los Andes*), Christopher Birkbeck (*Universidad de Salford*), Manuel Cancio Meliá (*Universidad Autónoma de Madrid*), Esther Fernández Molina (*Universidad de Castilla-La Mancha*), Francisco Ferreira de Abreu (*Universidad de Los Andes*), Luis Gerardo Gabaldón (*Universidad Católica Andrés Bello*), Nelson Garrido Albormoz (*Universidad de Los Andes*), Norberto Hernández Jiménez (*Pontificia Universidad Javeriana*), Claudia López Díaz, Juan Luis Modolell (*Universidad Alberto Hurtado*), Juan Antonio Rodríguez (*Universidad de Los Andes*), Yanett Segovia (*Universidad de Los Andes*), Máximo Sozzo (*Universidad Nacional del Litoral*), Magaly Vásquez González (*Universidad Católica Andrés Bello*).

### EDITOR JEFE

Francisco Ferreira de Abreu

### EDITOR ADJUNTO

Juan Antonio Rodríguez

### CONSEJO DE ÁRBITROS

Kai Ambos (*Alemania*), Andrés Antillano (*Venezuela*), Karin Arbach (*Argentina*), Keymer Ávila (*Venezuela*), Raquel Bartolomé (*España*), Paula Bianchi Pérez (*Venezuela*), Alberto Binder (*Argentina*), Christopher Birkbeck (*Reino Unido*), José Fernando Botero Bernal (*Colombia*), Roberto Briceño León (*Venezuela*), Manuel Cancio Meliá (*España*), Freddy Crespo (*Venezuela*), Elías Carranza (*Costa Rica*), Mirentxu Corcoy Bidasolo (*España*), Bernardo Feijóo Sánchez (*España*), Francisco Ferreira de Abreu (*Venezuela*), Chris Eskridge (*USA*), Yván Figueroa Ortega (*Venezuela*), Luis Gerardo Gabaldón (*Venezuela*), Roberto Gargarella (*Argentina*), María Gracia Morais (*Venezuela*), Aurea Grijalva (*México*), Claudia López Díaz (*Colombia*), Arelys Madero (*USA*), Yoana Monsalve Briceño (*Venezuela*), Francisco Muñoz Conde (*España*), Jesús Enrique Párraga (*Venezuela*), Eduardo Paes Machado (*Brasil*), Ramón Ragués i Vallés (*España*), Juan Antonio Rodríguez (*Venezuela*), Silvina Ramírez (*Argentina*), Carlos Rojas Gaona (*USA*), Jesús Salcedo Picón (*Venezuela*), Maximiliano Rusconi (*Argentina*), José Tadeo Saín (*Venezuela*), Yanett Segovia (*Venezuela*), Carla Serrano (*Venezuela*), Alfonso Serrano Maíllo (*España*), Marco Teji3n Alcalá (*España*), Magaly Vásquez González (*Venezuela*), Gustavo Vitale (*Argentina*).

R E V I S T A  
**GENIPEC**

NÚMERO 36, ESPECIAL 2024

# TABLA DE CONTENIDO

<b>PROFESORES. JIMÉNEZ ADRIÁN, DI MARCO MARTÍN</b> EDITORIAL	11 - 21
<b>ARTÍCULOS</b>	
<b>PROFESOR. MARTÍNEZ JOSÉ</b> LA CRIMINOLOGÍA NARRATIVA APLICADA A LA SEGURIDAD PÚBLICA: LA IMPORTANCIA DEL RELATO ANTE EL FENÓMENO CRIMINAL	25 - 54
<b>PROFESORES. MONRÓS SALVADOR, GARRIDO VICENTE</b> UN MODELO DE ANÁLISIS CRIMINOLÓGICO DE LA OBRA FÍLMICA	55 - 77
<b>PROFESORES. RODRÍGUEZ JUAN, LINARES JESABETH</b> «ESTA ES LA HISTORIA DE MAQUITO...»: DISECCIONANDO LAS NARRATIVAS SOBRE LA VIOLENCIA EN EL BARRIO Y SU SIGNIFICADO EN LA MÚSICA RAP	79 - 120
<b>PROFESORES. SANDBERG SVEINUNG, PRESSER LOIS</b> CRIMINOLOGÍA NARRATIVA: INSPIRACIONES TEÓRICAS Y ENFOQUES METODOLÓGICOS	121 - 157

R E V I S T A  
**GENIPEC**

NÚMERO 36, ESPECIAL 2024

# TABLE OF CONTENTS

<b>PROFESSOR. JIMÉNEZ ADRIÁN, DI MARCO MARTÍN</b> EDITORIAL	11 - 21
<b>ARTICLES</b>	
<b>PROFESSOR. MARTÍNEZ JOSÉ</b> NARRATIVE CRIMINOLOGY APPLIED TO PUBLIC SECURITY: THE IMPORTANCE OF THE STORYTELLING IN THE FACE OF CRIME	25 - 54
<b>PROFESSOR. MONRÓS SALVADOR, GARRIDO VICENTE</b> A MODEL OF CRIMINOLOGICAL ANALYSIS OF THE FILM WORK	55 - 77
<b>PROFESSOR. RODRÍGUEZ JUAN, LINARES JESABETH</b> “THIS IS THE STORY OF MAQUITO...”: DISSECTING THE NARRATIVES ON VIOLENCE IN THE <i>BARRIO</i> AND THEIR MEANINGS IN RAP MUSIC	79 - 120
<b>PROFESSOR. SANDBERG SVEINUNG, PRESSER LOIS</b> NARRATIVE CRIMINOLOGY: THEORETICAL INSPIRATIONS AND METHODOLOGICAL APPROACHES	121 - 157

R E V I S T A  
**GENIPEC**

NÚMERO 36, ESPECIAL 2024

## INDEX

**PROFESSOR. JIMÉNEZ ADRIÁN, DI MARCO MARTÍN**

ÉDITORIAL

11 - 21

### ARTICLES

**PROFESSOR. MARTÍNEZ JOSÉ**

LA CRIMINOLOGIE NARRATIVE APPLIQUÉE À LA SÉCURITÉ PUBLIQUE:

L'IMPORTANCE DE LA NARRATION FACE AU PHÉNOMÈNE CRIMINEL

25 - 54

**PROFESSOR. MONRÓS SALVADOR, GARRIDO VICENTE**

UN MODÈLE D'ANALYSE CRIMINOLOGIQUE DES ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES

55 - 77

**PROFESSOR. RODRÍGUEZ JUAN, LINARES JESABETH**

«C'EST L'HISTOIRE DE *MAQUITO...*»: DISSÉQUER LES RÉCITS DE VIOLENCE DE

QUARTIER ET LEURS SIGNIFICATIONS DANS LA MUSIQUE RAP

79 - 120

**PROFESSOR. SANDBERG SVEINUNG, PRESSER LOIS**

CRIMINOLOGIE NARRATIVE: INSPIRATIONS THÉORIQUES ET

APPROCHES MÉTHODOLOGIQUES

121 - 157

R E V I S T A  
**GENIPEH**

NÚMERO 36, ESPECIAL 2024

# TABELA DE CONTEÚDO

**PROFESSOR. JIMÉNEZ ADRIÁN, DI MARCO MARTÍN**

EDITORIAL

11 - 21

## ARTIGOS

**PROFESSOR. MARTÍNEZ JOSÉ**

CRIMINOLOGIA NARRATIVA APLICADA À SEGURANÇA PÚBLICA:  
A IMPORTÂNCIA DO RELATO DIANTE DO FENÔMENO CRIMINAL

25 - 54

**PROFESSOR. MONRÓS SALVADOR E GARRIDO VICENTE**

UM MODELO DE ANÁLISE CRIMINOLÓGICA DA OBRA CINEMATOGRÁFICA

55 - 77

**PROFESSOR. RODRÍGUEZ JUAN E LINARES JESABETH**

«ESTA É A HISTÓRIA DE MAQUITO...»: DISSECANDO AS NARRATIVAS SOBRE  
A VIOLÊNCIA NA FAVELA E SEUS SIGNIFICADOS NA MÚSICA RAP

79 - 120

**PROFESSOR. SANDBERG SVEINUNG E PRESSER LOIS**

CRIMINOLOGIA NARRATIVA: INSPIRAÇÕES TEÓRICAS E  
ABORDAGENS METODOLÓGICAS

121 - 157



# **EDITORIAL**



# **Editorial Número Especial**

## **Criminología Narrativa**

### **Special Issue Editorial**

#### **Narrative Criminology**

**Adrián Jiménez Ribera**

Universidad Católica de Valencia San Vicente Mártir

**Martín Hernán Di Marco**

Instituto de Seguridad y Affairs Globales (IGSA), Universidad de Leiden

#### **1.- Introducción**

“No entiendo qué hago aquí, yo no soy un maltratador.” Esa fue una de las frases que Bruno, un joven brasileño de 19 años, compartió con nosotros cuando lo entrevistamos en Buenos Aires. Bruno había golpeado y amenazado a su novia después de comenzar a sospechar que ella tenía relaciones sexuales con otro joven. En el momento de la entrevista estaba asistiendo a un programa de violencia de género como medida judicial, no sólo por los hechos violentos cometidos, sino también por su adicción a la cocaína.

Desde la teoría de la tensión (Agnew, 1994), explicaríamos la violencia ejercida por Bruno como una acción compensatoria a una experiencia estresante de frustración (Di Marco et al., 2022). La teoría del aprendizaje social y la asociación diferencial (Akers, 2011) nos ayudaría a complementarla: podríamos hipotetizar que esta agresión encuentra sus raíces en un proceso de aprendizaje basado en contingencias y modelado, de manera que Bruno había adquirido la violencia como un mecanismo de confrontación a circunstancias de gran carga emocional. Haciendo una lectura desde la teoría del control social (Hirschi, 1969) podríamos sugerir que la ruptura del vínculo con su novia y las expectativas que él tenía sobre la relación explicarían la agresión. Interpretando el relato de Bruno desde el enfoque de la masculinidad hegemónica (Connell, 1995), podríamos decir que su agresión no solo fue una reacción a la pérdida de control, sino también un intento de reafirmar su posición dentro de un orden de género que asocia la masculinidad con el dominio y la capacidad de imponer respeto. Finalmente, las teorías biopsicológicas (Loebel et

al. 2011) nos ayudarían a describir a Bruno como un joven impulsivo, con baja capacidad de autocontrol y coaccionado tanto por su adicción como por un estado de enajenación emocional. Pero, *¿por qué* hizo Bruno lo que hizo? *¿Qué* significó para él este episodio? *¿A través de qué* relatos interpreta lo sucedido? *¿Por qué*, según él, no es un maltratador?

La socióloga Lois Presser —autora en este número especial—, afirma que muchas de las teorías criminológicas clásicas comparten una barrera común: fracasan a la hora de entender los significados que subyacen al crimen y la violencia, así como los marcos interpretativos que emplazan tales significados (Presser, 2013). Es aquí donde la Criminología Narrativa encuentra su nicho como una rama orientada al estudio de los relatos sobre el fenómeno delictivo y la violencia, así como el impacto que estos tienen en los victimarios, las víctimas, el crimen y la sociedad en general.

El relato de Bruno continúa: “Yo no soy un maltratador... Solo fue una vez que... Es por ella, ella me... Me lo quitó todo... Por ella soy, eh... Más agresivo, me ha hecho ser así, eh... No sé, me quitó también mi autoestima, también. Me ha hecho perderlo todo, lo he perdido todo, todo, todo”.

Podemos establecer algunos razonamientos inductivos desde la Criminología Narrativa. En su historia, Bruno no se identifica a sí mismo con la imagen tradicional del maltratador recurrente que agrede a su pareja. Él percibe su conducta como un acto aislado y legítimo, en tanto que sirve para retribuir un daño mayor que su expareja le había ocasionado —puede que no físico, pero sí emocional. Esta narración ‘habilita’ la violencia y le permite racionalizarla, al presentarse ante nosotros como la auténtica víctima de la historia. A través de su relato, la violencia adquiere un nuevo sentido para Bruno, que podría no quedar del todo explícito en otras teorías criminológicas: *para él*, el daño ocasionado deviene un acto de defensa propia que sirve para enmendar un ataque mucho mayor: la violencia emocional que él percibe de su pareja.

Muchas personas no compartirán el relato construido por Bruno. Algunos negarán haber sido violentos o acusarán a las víctimas de inventar historias que nunca sucedieron. Otros interpretarán la situación como resultado de estructuras opresivas y se sentirán desesperanzados al no ver viable ningún tipo posible de cambio. Desde la Criminología Narrativa, los efectos de este relato son tangibles en Bruno: le ayudan a amortiguar sus sentimientos de culpa y a lidiar con la vergüenza que podría experimentar por los hechos que protagonizó, e incluso a presentarlos ante sus interlocutores como algo justo y merecido. Más aún, en caso de volver a confrontar una situación similar, esta manera de pensar los hechos podría habilitar nuevos episodios de violencia.

## **2.- Relatos y criminología narrativa: orígenes, objetivos y críticas**

### **2.1.- ¿Qué es la Criminología Narrativa?**

Las narraciones son centrales a la existencia humana: las personas se construyen a sí mismas a través de relatos, en tanto que interpretan y explican su entorno, así como los acontecimientos que los envuelven, mediante historias (Maruna, 2015). La narración es uno de los instrumentos fundamentales del ser humano para la comunicación, así como para crear, transmitir y asignar significados (Sandberg y Ugelvik, 2016).

En esta línea, la psicología narrativa afirma que la identidad de una persona se construye a través de sus narraciones internas (McAdams, 1985). Al reconstruir sus vidas de manera narrativa, las personas establecen conexiones entre sus experiencias, sus relaciones con otros individuos, sus acciones y sus aspiraciones, lo cual les hace consolidar su 'identidad' como un único individuo moral consistente a lo largo del relato (o un conjunto de identidades distintas que se unifican en una sola entidad), integrando múltiples aspectos culturales, valores e ideas en su historia (Maruna, 2001; Presser y Sandberg, 2015; Sandberg y Ugelvik, 2016).

La Criminología Narrativa emerge como una rama de la criminología focalizada en analizar tales relatos (Presser, 2016). De manera específica, pretende estudiar el rol que ejercen las narrativas creadas, verbalizadas y representadas —de manera gráfica o escrita— en el delito, el daño y la violencia (Sandberg y Ugelvik, 2016). Así, Presser y Sandberg (2015, p.1) señalan que esta disciplina abarca cualquier estudio basado en el “análisis de relatos como elementos que instigan, mantienen o disuaden de una acción dañina” (traducción propia).

Esta perspectiva se nutre de otras disciplinas, como lo son la psicología, la sociología, la historia, la literatura y los estudios antropológicos o culturales (Presser y Sandberg, 2015). Ahora bien, los cimientos fundamentales de esta vertiente del saber criminológico son la psicología narrativa —anteriormente mencionada— y la narratología: disciplinas cuyo interés principal no radica en el contenido de las historias expuestas por un narrador (la 'verdad' tras los hechos o eventos relatados), sino el significado que atribuye a tales experiencias, el modo en el que las categoriza y enmarca, o la manera en la que afectan tales interpretaciones en sus vidas. Asimismo, tal y como veremos en el trabajo de Sandberg y Presser (2025) del presente número especial, la Criminología Narrativa también bebe de tres grandes marcos teóricos: la etnometodología, el estructuralismo cultural y el postmodernismo.

Al unificar estas ideas, Presser y Sandberg (2015) argumentan que las narraciones estudiadas se tratan de verbalizaciones condicionadas por el contexto, y que buscan

crear una estructura coherente, la cual se encuentra determinada por un amplio repertorio de elementos sociales y culturales, así como otras narraciones previas.

## **2.2.- Orígenes de la Criminología Narrativa**

La Criminología Narrativa se ha gestado en lo que se conoce como el “giro narrativo” de las ciencias sociales (Presser, 2016). Este giro se ha producido durante finales del siglo XX y ha supuesto un interés creciente por estudiar las narrativas como ‘variables independientes’ de la acción social.

Sus raíces se ubican en los trabajos sociológicos de Sykes y Matza (1957), quienes estudiaron las narraciones de delincuentes juveniles. Estos investigadores observaron que los infractores empleaban frecuentemente ‘técnicas de neutralización’ —esto es, verbalizaciones en las que negaban, racionalizaban o minimizaban sus acciones— para validar sus comportamientos y hacer sus acciones moralmente justificables, erradicando sus sentimientos de vergüenza y culpa. Según los autores, la aparición de este tipo de creencias en sus relatos podía favorecer y propiciar futuras conductas criminalizadas.

Otros estudios más contemporáneos —siendo los más referentes los realizados por Maruna (2001) o Presser (2009)— se focalizaron en el estudio específico de las historias de vida, así como los efectos que tenían tales relatos en el comportamiento de sus narradores. Por ejemplo, Maruna (2001; 2004) observó en las historias de vida de ex-presidarios que las explicaciones o interpretaciones que otorgaban a eventos significativos de sus vidas condicionaban la continuidad de su comportamiento criminal. Las narraciones marcadas por un mayor optimismo, esperanza, desarrollo de objetivos vitales estaban asociadas al abandono de la trayectoria delictiva.

En la actualidad, Lois Presser y Sveinung Sandberg son considerados los principales impulsores de esta corriente. Su obra, *Narrative Criminology: Understanding Stories of Crime* (2015), conjuntamente editada hace una década, marcó un hito al consolidar y bautizar con un nombre propio a esta disciplina, convirtiéndola en una rama autónoma dentro de las ciencias criminológicas.

## **2.3.- Objetivos de la Criminología Narrativa**

La criminología positivista suele estudiar los relatos de las personas desde una perspectiva representacional, es decir, tomándolos como una representación de la experiencia. Un ejemplo de ello son los estudios efectuados por Sampson y Laub (1992), donde los autores analizaron las historias de vida de jóvenes que cometieron delitos. En este análisis trataron de identificar los posibles eventos y condiciones que precipitaron el desarrollo de su conducta delictiva. Por ejemplo: X dijo que

perdió mucho dinero apostando; X comenta que comenzó a necesitar dinero desesperadamente debido a su necesidad de mantener a su familia; otras personas se negaron a prestar dinero a X; X dice que comenzó a robar. Desde esta perspectiva, las narraciones son vistas como la secuencia lógica que siguieron los eventos y condiciones que precipitaron el delito.

Sin embargo, la Criminología Narrativa no parte de este enfoque. Para empezar, al estudiar los relatos de las personas (sean presos, empresarios o políticos), uno podría dudar de su veracidad, ya que los narradores pueden enmascarar la realidad de los hechos para obtener alguna clase de beneficio (causar una buena impresión sobre su interlocutor, negar su autoría sobre los hechos, etc.). Incluso cuando no falsearan sus historias de manera intencionada, estas no se tratarían de representaciones precisas de la realidad, en tanto que el relato construido es dependiente de la experiencia vivida e interpretada por su narrador (Rosenthal, 2024). Más aún, la mera presencia de un tipo de oyente —varón o mujer cisgénero, persona trans, conocido o no— puede alterar la estructura del relato, simplemente con el tipo de preguntas que se formulan o con la conducta verbal y no verbal (Maruna, 2015; Presser, 2016).

Por ello, la Criminología Narrativa adopta una *posición constitutiva* a la hora de estudiar los relatos. Esto quiere decir que se interesa específicamente en las repercusiones que producen las historias sobre sus interlocutores —tanto quienes las narran como quienes las escuchan. De esto se desprende una importante consecuencia que debe ser enfatizada: el objeto de análisis de este enfoque no es la objetividad ni la veracidad de los hechos descritos en el relato o su adecuación a la realidad, sino los impactos que tienen tales narraciones en los interlocutores.

Maruna y Matravers (2007) destacan que, a pesar de que las narraciones no pueden aportar datos exactos sobre lo acontecido, sí revelan información importante acerca de los componentes subjetivos de las vidas humanas, los significados que se atribuyen a los eventos, y los propósitos que guían las acciones. De este modo, las narraciones ofrecen un punto de vista único y exclusivo, ya que pueden reflejar verdades silenciadas sobre experiencias de opresión y perspectivas alternativas de la realidad. Al fin y al cabo, en muchas ocasiones, el objetivo de las historias de las personas es el de ofrecer una explicación acerca de las circunstancias que precipitaron cometer una acción (ya sea robar un banco, cometer violencia sexual, o apoyar prácticas genocidas). Por lo tanto, la naturaleza y las causas de los comportamientos desviados se encuentran muchas veces arraigados en tales historias.

En síntesis, la Criminología Narrativa se focaliza en el estudio de la ‘realidad narrativa’, independientemente del grado de exactitud que esta guarda con los hechos acontecidos. Esto implica analizar cómo se vincula el contenido de un

determinado tipo de discurso con un delito o violencia. En esta línea, Presser y Sandberg (2015) señalan que desde esta perspectiva se puede enfatizar en distintos ámbitos, como lo son los procesos de creación y construcción de diferentes relatos, los elementos que condicionan la narración, su unidad o fragmentación.

#### **2.4.- Límites y críticas de la Criminología Narrativa actual**

En 2025, la Criminología Narrativa no solo ha realizado aportes empíricos y analíticos significativos, sino que también ha sido objeto de críticas igualmente pertinentes. Una de las críticas más importantes ha sido señalar el riesgo de utilizar las narrativas de otros con fines académicos sin cuestionar la relación de poder subyacente. Bunn (2024), por ejemplo, advierte que el uso de narrativas con propósitos “aparentemente nobles”, como la emancipación o la subversión, no está exento de problemas éticos y políticos.

La Criminología Narrativa, al centrarse en los relatos de personas criminalizadas o encarceladas, debe reflexionar sobre la desigualdad inherente en la producción de conocimiento y sobre el derecho de los investigadores a contar esas historias. La práctica de “dar voz” —cuya reflexión ética central se sitúa en el quién y el por qué (Shuman, 2010)— puede reproducir relaciones jerárquicas si no se cuestiona la estructura de poder, lo que plantea interrogantes sobre la autenticidad y la legitimidad de estas narraciones en el ámbito criminológico. Considerando la tendencia general hacia la espectacularización penal (*penal spectatorship*) (Brown, 2013), la disciplina también puede caer en prácticas de voyeurismo académico y extractivismo.

A su vez, la pregunta sobre el propósito de adoptar este enfoque lleva a una crítica sobre la instrumentalización de los relatos. ¿Se busca comprender las condiciones en las que se produce el crimen? ¿Es el objetivo comprender el origen de discursos que generan daño? Estas cuestiones plantean la necesidad de un compromiso consciente para evitar cooptar las experiencias de vida de los participantes con el fin de contribuir al conocimiento hegemónico del sistema de justicia criminal sobre personas criminalizadas (Boonzaier, 2019). En el caso de la criminología, ese propósito suele estar al servicio del Estado. Así, los criminólogos que buscan utilizar la narrativa con un potencial emancipador deberían asegurarse de que su investigación no solo atienda a cuestiones de poder y privilegio - evitando contribuir a discursos que refuercen el *statu quo* en lugar de desafiarlo—, sino que también se solidarice con las personas marginadas, desplace el foco del cambio hacia quienes detentan el poder y cuestione la propia legitimidad de las instituciones.

El punto neurálgico de las críticas, en cierta medida, es hacer explícito el objetivo que tiene el uso de la Criminología Narrativa. Si bien se ha argumentado que este enfoque puede tener un potencial emancipador, este no siempre es evidente.

Investigaciones sobre estigmatización o exclusión pueden reproducir, en lugar de desafiar, las dinámicas de opresión que buscan analizar. Como señala Shuman (2010), es fundamental cuestionar los fines últimos de este tipo de estudios y considerar si realmente generan procesos de transformación para los participantes o si simplemente consolidan el conocimiento académico sin alterar las estructuras de desigualdad. La preocupación por la autenticidad del relato y la búsqueda de una comprensión profunda del delito pueden, paradójicamente, derivar en prácticas metodológicas que deshumanizan a los participantes y refuerzan su condición de objetos de estudio en lugar de agentes de su propia historia.

### **3.- La Criminología Narrativa como paradigma emergente en Iberoamérica**

La Criminología Narrativa es, incluso en la literatura anglosajona, un enfoque relativamente joven. Aunque durante la última década ha aumentado el cuerpo académico basado en este enfoque —de acuerdo con Maruna y Liem (2021), sólo en materia de desistimiento habían en 2020 más de 100 trabajos publicados que partían de ella—, su desarrollo es prácticamente inexistente en la literatura iberoamericana.

Una búsqueda rápida indica que, entre toda la comunidad académica de habla hispana, con dificultad se alcanzan las dos decenas de contribuciones empíricas basadas en la Criminología Narrativa. Algunos de los temas que más se abordan en estos estudios son los relatos de vida de los delincuentes (Rodero et al., 2021; Rodríguez, 2021; Rodríguez y Birkbeck, 2021; Pradas-Fernández y García-Alandete, 2023), los procesos de cambio subjetivo de varones con condenas por violencia de género (Di Marco et al., 2023; Jiménez-Ribera y García-Alandete, 2022) y las estrategias que utilizan para justificar o racionalizar sus acciones (Di Marco et al., 2022; Jiménez-Ribera et al., 2021). Sin embargo, como se ha podido inferir de lo expuesto previamente, este enfoque trasciende los relatos de los victimarios: contamos con estudios en nuestra lengua también basados en las narrativas de las víctimas (Varona-Martínez, 2023), los efectos de los relatos sobre la masculinidad violenta (Soltero y Loza, 2023) y los efectos de la obra cinematográfica (Villamañán y Alonso, 2024) o el *true crime* (Garrido, 2024) sobre la sociedad.

El presente número especial se articula como una llamada a la academia hispanohablante. Queremos dar a conocer esta disciplina y animar a su desarrollo en nuestros países, academia e idioma. En particular, consideramos que incorporar este enfoque en nuestra lengua no solo facilita el diálogo con la literatura en inglés, sino que también permite apropiarlo y enriquecerlo con los problemas, debates teóricos y cuestiones políticas que atraviesan nuestras regiones. Por ello, es un placer para nosotros poder recoger en este número un conjunto de trabajos, que formulan propuestas novedosas y alternativas en el marco de la Criminología Narrativa en nuestra lengua.

En primer lugar, tenemos el privilegio de poder contar en este número especial con el trabajo escrito por **Sandberg y Presser (2025)**. Los autores dividen su contribución en dos bloques diferentes: en primer lugar, presentan los fundamentos sobre los que se asienta la Criminología Narrativa, y las distintas ramas de las que se nutre. En la segunda parte de su trabajo, muestran diferentes enfoques metodológicos para el análisis narrativo —como el temático, estructural, performático y dialógico— ilustrando su aplicación con un caso de estudio en México. El artículo concluye argumentando que la Criminología Narrativa ofrece una perspectiva valiosa para comprender cómo las narrativas dan forma a la experiencia y al comportamiento, desafiando las visiones positivistas que subordinan las narrativas a la experiencia “real”.

**Rodríguez y Linares (2025)** aplican en su trabajo el «Modelo de Códigos Narrativos» propuesto por Roland Barthes en su libro *S/Z* para analizar los significados tras la canción de rap que relata la historia de vida de un joven delincuente escrita por el rapero Neutro Shorty. Los autores realizan un análisis narrativo de esta historia a través de estos cinco códigos de significados: el hermenéutico, el proairético, el semántico, el simbólico y el cultural. Esta contribución amplía el conocimiento sobre otros métodos de análisis basados, en este caso, en conceptos estructuralistas y semióticos de la narrativa según la perspectiva barthesiana. Con base en este modelo narratológico, los autores exploran diferentes lecturas, interpretaciones y significados de la letra rap que han escogido para analizar los problemas de violencia y delincuencia en zonas urbanas de alta conflictividad.

**Monrós y Garrido (2025)** proponen un modelo de análisis criminológico de la obra fílmica. Los autores debaten acerca de cómo las producciones audiovisuales impactan en la cultura popular y la percepción social de la delincuencia. Con base en tales ideas, proponen un modelo de análisis multidimensional de la obra fílmica que combina las propuestas de varios autores. Este trabajo representa un esfuerzo por proporcionar una herramienta analítica para interpretar el valor criminológico de las producciones audiovisuales, reconociendo el papel que juegan los filmes en la construcción social de conceptos relacionados con el crimen y la justicia.

Por último, **Martínez-Espasa (2025)** estudia las aportaciones de la Criminología Narrativa al campo de la seguridad pública. Presenta una novedosa perspectiva que integra el análisis de los relatos colectivos dominantes en la política criminal. El autor estructura su trabajo en dos partes: en primer lugar, establece los fundamentos teóricos de su propuesta, situando el marco narrativo en una intersección entre las teorías de la prevención, el control social y la seguridad pública. En la segunda parte, el autor examina las narrativas dominantes en las distintas esferas de la seguridad pública y reflexiona acerca del modo en el que el enfoque narrativo puede contribuir a comprender y optimizar las distintas facetas de la seguridad pública: policía, justicia y prisión.

## Referencias bibliográficas

- Agnew, R. (2006). *Pressured into crime: An overview of General Strain Theory*. Roxbury Publishing.
- Akers, R. L. (2011). *Social learning and social structure: A general theory of crime and deviance*. Transaction.
- Boonzaier, F. (2019). Researching sex work: Doing decolonial, intersectional narrative analysis. In J. Fleetwood, L. Presser, S. Sandberg, & T. Ugelvik (Eds.), *The Emerald handbook of narrative criminology* (pp. 467–491). Emerald.
- Bunn, R. (2023). Critical narratives or crime stories? The ethics and politics of narrative research in criminology. *The British Journal of Criminology*, 63(6), 1557–1573. <https://doi.org/10.1093/bjc/azac101>
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. University of California Press.
- Di Marco, M. H., Jimenez Ribera, A., & Rodríguez, J. A. (2022). Excusas, justificaciones y experiencias. Los estresores en las narrativas de varones que ejercieron violencia de género. *Revista Española de Investigación Criminológica*, 20(2), e689. <https://doi.org/10.46381/reic.v20i2.689>
- Di Marco, M. H., Jiménez-Ribera, A., Brizuela, M., & Cavaro, F. (2023). Psicopatología, patriarcado y fe: relatos de cambio en dispositivos de abordaje de violencia de género en Argentina. *Andamios, Revista de Investigación Social*, 53(20), 461–495. <https://doi.org/10.29092/uacm.v20i53.1049>
- Garrido, V. (2024). El género *true crime* y la criminología: una introducción. *Boletín Criminológico*, 30(234), 1–24.
- Hirschi, T. (1969). *Causes of delinquency*. University of California Press.
- Jiménez-Ribera, A., Garrido, V., & García-Alandete, J. (2021). Técnicas de neutralización: efectos del discurso sobre el comportamiento violento y criminal. *Andamios, Revista de Investigación Social*, 47(18), 83–112. <http://dx.doi.org/10.29092/uacm.v18i47.867>
- Loeber, R., Farrington, D., & Redondo, S. (2011). La transición desde la delincuencia juvenil a la delincuencia adulta. *Revista Española de Investigación Criminológica*, 9, 1–41. <https://doi.org/10.46381/reic.v9i0.123>
- Martínez-Espasa, J. (2025). La criminología narrativa aplicada a la seguridad pública: la importancia del relato ante el fenómeno criminal. *Revista CENIPEC*, 36.
- Maruna, S. (2001). *Making good: How ex-convicts reform and rebuild their lives*. Washington, DC: American Psychological Association Books.
- Maruna, S. (2004). Desistance from Crime and Explanatory Style: a new direction in the psychology of reform. *Journal of Contemporary Criminal Justice*, 20(2), 184–200
- Maruna, S. (2015). Foreword: Narrative Criminology as the new mainstream. Coord.: Presser, S. y Sandberg, S. (2015). *Narrative Criminology. Understanding Stories of Crime*. New York University Press.

- Maruna, S., & Liem, M. (2021). Where is this story going? A critical analysis of the emerging field of narrative criminology. *Annual Review of Criminology*, 4, 125–146. <https://doi.org/10.1146/annurev-criminol-061020-021757>
- Maruna, S. & Matravers, A. (2007). N=1: Criminology and the person. *Theoretical criminology*, 11, 427 – 442. <https://doi.org/10.1177/1362480607081833>.
- McAdams, D. P. (1985). *Power, intimacy and the life story: personological inquiries into identity*. New York, NY: Guilford Press.
- Monrós, S., & Garrido, V. (2025). Un modelo de análisis criminológico de la obra fílmica. *Revista CENIPEC*, 36.
- Pradas-Fernández, M., & García-Alandete, J. (2023). Análisis cualitativo de los factores de riesgo de la carrera delictiva y facilitadores del proceso de desistimiento de Dani el Rojo. *Revista Electrónica de Criminología*, 03(07), 1–17.
- Presser, L. (2009). The narratives of offenders. *Theoretical Criminology*, 13 (2), 177 – 200. <https://doi.org/10.1177/1362480609102878>
- Presser, L. (2013). *Why we harm?* Rutgers University Press.
- Presser, L. (2016). Criminology and the narrative turn. *Crime Media Culture*, 12(2), 137–151. <https://doi.org/10.1177/1741659015626203>
- Presser, L., & Sandberg, S. (2015). Introduction. What is the story? In L. Presser & S. Sandberg (Eds.), *Narrative criminology: Understanding stories of crime* (pp. 1–20). NYU Press.
- Rodero, B., Jiménez-Ribera, A., & García-Alandete, J. (2021). Factores que influyen en la reincidencia/desistimiento de la carrera delictiva: estudio de caso único desde una perspectiva narrativa. *Boletín Criminológico*, 28(207), 1–37. <https://doi.org/10.24310/Boletincriminologico.2021.v28i.12378>
- Rodríguez, J. A. (2021). De regreso a una mejor vida: el posicionamiento narrativo de un penado por intento de homicidio ante una audiencia con capacidad de control informal. *Espacio Abierto: Cuaderno Venezolano de Sociología*, 30(4), 58–80.
- Rodríguez, J.A. & Birkbeck, C. (2021). “Ustedes y sus leyes y nosotros y las leyes de nosotros”: Las historias de un homicida navegan por dominios normativos en conflicto. *Revista CENIPEC*, 33, 121-147.
- Rodríguez, J. A. & Linares, J. S. (2025). «Esta es la historia de Maquito...»: Diseccionando las narrativas sobre la violencia en el barrio y sus significados en la música rap. *Revista CENIPEC*, 36.
- Rosenthal, G. (2024). *Experienced life and narrated life story: Gestalt and structure of biographical self-presentations*. Campus Verlag.
- Sampson, R. & Laub, J. (1992). Crime and deviance in the life course. *Annual Review of Sociology*, 18, 63 – 84. <https://doi.org/10.1146/annurev.so.18.080192.000431>
- Sandberg, S., & Presser, L. (2025). Criminología narrativa: Inspiraciones teóricas y enfoques metodológicos. *Revista CENIPEC*, 36.

- Sandberg, S. & Ugelvik, T. (2016). The past, present, and future of narrative criminology: A review and an invitation. *Crime media culture*, 12 (2), 129-136. <https://doi.org/10.1177/1741659016663558>
- Shuman, A. (2010). *Other people's stories: Entitlement claims and the critique of empathy*. University of Illinois Press.
- Soltero, G., & Loza, M. I. (2020). Construcción narrativa de la masculinidad criminal violenta en el México actual. *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, 8(22), e2276983. <https://doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2020.22.76983>
- Sykes, G., & Matza, D. (1957). Techniques of neutralization: A theory of delinquency. *Sociological Review*, 22(6), 664–670. <https://doi.org/10.2307/2089195>
- Varona-Martínez, G. (2023). Alrededor de las narrativas victimales: Algunos paralelismos entre las víctimas del terrorismo y otros delitos graves en términos de justicia epistémica y resiliencia. *Araucaria*, 50(2), 11–35. <https://doi.org/10.12795/araucaria.2022.i50.01>
- Villamañán Alba, M., & Alonso Freyre, J. (2024). Integración conceptual de las representaciones sociales, los estudios culturales y la criminología mediática para el análisis de la violencia en el cine. *Cultura y Representaciones Sociales*, 18(36), 31.



# ARTÍCULOS



PROF. JOSÉ MARTÍNEZ ESPASA. LA CRIMINOLOGÍA NARRATIVA APLICADA A LA SEGURIDAD PÚBLICA: LA IMPORTANCIA DEL RELATO ANTE EL FENÓMENO CRIMINAL. 25-54. REVISTA CENIPEC. 36. 2024. ESPECIAL. ISSN: 0798-9202

PROF. JOSÉ MARTÍNEZ ESPASA

**LA CRIMINOLOGÍA NARRATIVA APLICADA A LA SEGURIDAD PÚBLICA:  
LA IMPORTANCIA DEL RELATO ANTE EL FENÓMENO CRIMINAL**

**Recepción:** 04/11/2024.

**Aceptación:** 10/02/2025.



Prof. José Martínez Espasa  
*jmartinezespasa@gmail.com*  
*<https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-5205-1251>*  
POLICÍA LOCAL DE LA COMUNIDAD VALENCIANA  
VALENCIA - ESPAÑA

### **Resumen**

El objetivo del presente artículo es ofrecer una definición y establecer los principales rasgos de la Criminología Narrativa aplicada a la seguridad pública. La seguridad pública es un campo de aplicación de la criminología importante en constante evolución y el marco narrativo nos permite analizar las principales características de sus actores: la política criminal, la policía, la justicia y la prisión conforman relatos y visiones genuinos, cuya comprensión nos permitirá obtener mejoras para abordar el fenómeno criminal desde la evidencia científica.

**Palabras clave:** política criminal, policía, justicia, prisión.

### **Narrative criminology applied to public security: the importance of the storytelling in the face of crime**

#### **Abstract**

The objective of this article is to offer a definition and establish the main features of Narrative Criminology applied to public security. Public security is an important field of application of criminology in constant evolution and the narrative framework allows us to analyze the main characteristics of its actors: criminal policy, the police, justice and prison make up genuine stories and visions, whose understanding will allow improvements to address the criminal phenomenon based on scientific evidence.

**Key words:** criminal policy, police, justice, prison.

## **La criminologie narrative appliquée à la sécurité publique: l'importance de la narration face au phénomène criminel**

### **Résumé**

L'objectif de cet article est de proposer une définition et d'établir les principales caractéristiques de la criminologie narrative appliquée à la sécurité publique. La sécurité publique est un champ d'application important de la criminologie en constante évolution et le cadre narratif nous permet d'analyser les principales caractéristiques de ses acteurs: la politique criminelle, la police, la justice et la prison constituent de véritables récits et visions, dont la compréhension nous permettra d'obtenir des améliorations pour faire face au phénomène criminel à partir de preuves scientifiques.

*Mots clés:* politique criminelle, police, justice, prison.

## **Criminologia narrativa aplicada à segurança pública: A importância do relato diante do fenômeno criminal**

### **Resumo**

O objetivo deste artigo é definir e estabelecer as principais características da criminologia narrativa aplicada à segurança pública. A segurança pública é um importante campo de aplicação da criminologia em constante evolução, e o enquadramento narrativo permite-nos analisar as principais características dos seus atores: a política criminal, a polícia, a justiça e a prisão compõem histórias e visões genuínas, cuja compreensão nos permitirá obter melhorias para abordar o fenômeno criminal a partir de evidências científicas.

*Palavras chave:* política criminal, polícia, justiça, prisão.

## 1.- Introducción: la narrativa en el ajedrez de la carrera criminal

En el capítulo 6 de la primera temporada de la serie policiaca norteamericana ‘The Wire’ (2002)<sup>1</sup> se desarrolla **la metáfora del ajedrez**. D’Angelo Barksdale ocupa un lugar importante en una organización de tráfico de drogas de Baltimore (Estados Unidos) y acude a una calle donde se encuentran dos de sus colaboradores, Wallace y Bodie, con un tablero de ajedrez. Ahí les explica cómo se juega al ajedrez, al tiempo que les transmite metafóricamente cómo funciona la organización criminal y el negocio de la droga de Avon (jefe del negocio y figura del Rey):

[D’Angelo] - Estos son los peones. Son como los soldados. Se mueven así, un espacio hacia adelante, solamente, excepto cuando pelean. Y les gustan las líneas de frente. Están en el campo.

[Wallace] - Entonces, ¿cómo llegas a ser Rey?

[D’Angelo] - No es así. Mira, el Rey sigue siendo el Rey, ¿de acuerdo? Todos siguen siendo quienes son, excepto los peones. Si un peón llegó hasta el fondo del tablero, llega a ser Reina (Dama). Y como dije, la Reina no es ninguna *perra*. Ella posee todos los movimientos.

[Bodie] - Muy bien, entonces, ¿si llego al otro extremo gano?

[D’Angelo] - Si capturas al Rey del otro tipo, entonces ganas.

[Bodie] - Pero si llego hasta el final, soy el mejor.

[D’Angelo] - No, no es así, mira. Los peones, hombre, en el juego, salen rápidamente. Estarán fuera del juego pronto.

[Bodie] - A menos que sean unos peones inteligentes.

Mediante esta narrativa, D’Angelo explica unas normas claras e inflexibles en el ajedrez que, para él, resultan totalmente extrapolables a la realidad del crimen organizado: los peones (los lacayos) son prescindibles y tienen el propósito de servir a un objetivo mayor. Nunca pueden llegar a convertirse en Rey (el ‘capo’ del grupo organizado), pero si avanzan lo suficiente, pueden llegar a convertirse en una de las piezas más importantes

<sup>1</sup> Se tradujo en español ‘Bajo escucha’ y en Iberoamérica ‘Los vigilantes’.

del tablero. A través de esta alegoría, D'Angelo solidifica unas normas no escritas sobre el modo en el que se estructura su grupo criminal y las piezas que lo integran. En las calles hay reglas, valores, que no siempre coinciden con las normas legales o no siempre se encuentran escritas. De ahí la importancia de la narrativa en el campo de la policía y la seguridad, así como la simbología existente para estos grupos.

La criminología aplicada a la seguridad pública es una rama que se encarga de estudiar el control del crimen, los actores implicados en él –víctimas, victimarios y guardianes–, así como las acciones que afectan a la seguridad pública. Los estudios sobre las dinámicas del delito, distribución espacial y temporal del crimen, características y patrones de comportamiento de los delincuentes, las víctimas y cualquier otra faceta que sirva para la prevención añaden valor a este campo.

Ahora bien, la Criminología no agota todo el campo interpretativo de estas instituciones. Por ejemplo, los cuerpos policiales pueden interpretarse desde la sociología y la psicología de las organizaciones, al igual que las empresas privadas. De igual modo, barrios y grupos sociales también cuentan con una etnografía que marcan también el devenir criminal y que difiere a lo largo del tiempo, de las culturas y de las personas.

Es ahí donde cobra relevancia la Criminología narrativa, cuya idea fundamental es que los relatos e historias construidos sobre el fenómeno delictivo moldean la conducta antisocial (Presser y Sandberg, 2015).

Así, por ejemplo, diversos estudios sociológicos han puesto de relieve que los delincuentes justifican sus actos a través de una historia vital que les da un pretexto y una excusa para transgredir la ley (véase, por ejemplo, Di Marco et al., 2022; Jiménez-Ribera et al., 2020). Los cimientos de esta vertiente de la Criminología Narrativa lo encontramos en los estudios sociológicos sobre las técnicas de neutralización de Sykes y Matza (1957) la cual argumenta que los victimarios construyen relatos para neutralizar la inmoralidad de sus acciones y habilitar su conducta criminal.

Aunque la Criminología Narrativa se trata de una disciplina novedosa que está impregnando cada vez más ámbitos –el análisis de los relatos de delincuentes, las víctimas, los procesos de cambio de los propios autores de crimen, etc.–, no existen todavía trabajos que aborden las implicaciones de la Criminología Narrativa en el marco de la seguridad pública, ni en habla hispana ni en la literatura anglosajona. Se abre así una línea de investigación interesante para la Criminología, que abarcaría un área común entre la Criminología, la Criminología narrativa y la seguridad pública (imagen 1).

Consideramos que este análisis narrativo de la Criminología cuenta con grandes beneficios para la seguridad pública, en tanto que ofrece un marco de interpretación con potencial orientativo para entender tanto los relatos de las personas implicadas en la seguridad pública –actores políticos, agentes de las fuerzas y cuerpos de seguridad, la propia ciudadanía– como elegir medidas que combatan eficientemente a la inseguridad teniendo en consideración las narrativas dominantes en el contexto sociocultural.

Y es que los protagonistas de la seguridad pública generan y modelan relatos y narrativas que influyen en delincuentes, víctimas y en el propio delito como fenómeno social, ya que su percepción puede provocar una mayor o menor persecución del mismo, un mayor o menor castigo, o un mejor o peor tratamiento del delincuente. Si el relato hace el delito, en este análisis vamos a ampliar la explicación del relato más allá del delincuente para centrarnos en el control del delito y en los operadores de la seguridad que actúan frente al delito.

El presente trabajo tiene el objetivo de presentar las potenciales aportaciones de la Criminología narrativa al marco de la seguridad pública. En específico, se quiere hacer un recorrido acerca de las narrativas dominantes en las distintas esferas de nuestra seguridad pública.

En los apartados que siguen sintetizamos tanto los elementos que componen la seguridad pública como los objetivos de la criminología narrativa a la seguridad local. Posteriormente presentaremos los relatos generales que dominan distintas prácticas de la seguridad pública y que afectan en su gestión.

**Imagen 1. Diagrama de Venn para ilustrar el área de estudio de la Criminología narrativa aplicada a la seguridad pública (Elaboración propia)**



## **2.- Criminología, policía, seguridad pública y narrativa**

En su trabajo, Garrido (2019) expone la distinción entre la criminología del control del delito y la criminología de la prevención criminal, las cuales asegura que han de ser el punto de encuentro óptimo tanto en el trabajo policial como en la seguridad pública.

Para tales propuestas, partió de las críticas formuladas por el criminólogo británico Clarke (2018), quien publicó un artículo en el que desarrolló y argumentó una crítica hacia la criminología positiva por su falta de sentido frente a la criminología de la prevención criminal, basada en las teorías ambientales y espaciales del crimen.

Garrido (2019), en respuesta a tales críticas, argumenta en su trabajo que la policía suma dos enfoques de la criminología que, en el plano teórico pueden contraponerse, pero en la práctica, en el campo del trabajo de la policía, resultan complementarios.

El control del delito es una visión de la criminología clásica que afronta las raíces de la delincuencia, las motivaciones más profundas para cometer crímenes e intenta erradicarlas o paliarlas (Redondo y Garrido, 2023).

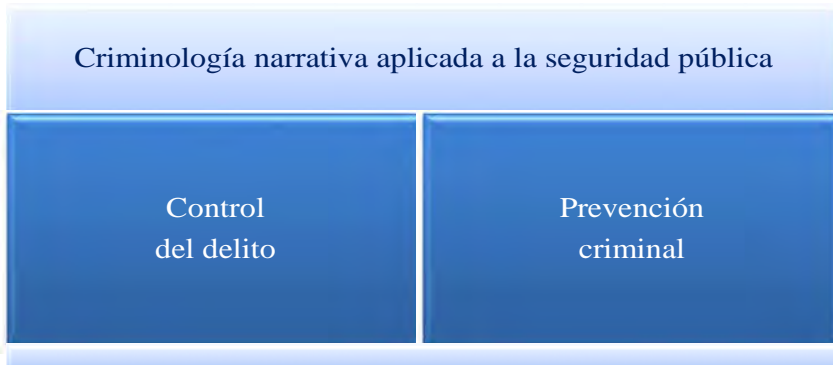
Se corresponde con la corriente de Criminología positiva o positivista, defendida por autores como Garófalo y Lombroso a través de la prevención y el método inductivo. En la policía, esta visión tendría su traducción en aquellas unidades policiales específicamente diseñadas para reaccionar de manera inmediata a ciertas formas del delito: por ejemplo, el programa agente tutor de prevención de la violencia escolar (y su equivalencia conceptual anglosajona *School Resource Officer*) o las unidades de seguridad vial escolares impartidas por policías locales. Otro ejemplo de ellos son las policías estatales que cuentan con unidades de análisis de conducta<sup>2</sup>.

Por su parte, la prevención criminal se corresponde con la criminología ambiental y tiene como fundamentos las teorías que sustentan el triángulo de la oportunidad delictiva de Felson & Clarke (1999), la teoría de actividades rutinarias de Cohen & Felson (1979), la teoría de elección racional de Cornish & Clarke (2008) y la teoría del patrón delictivo de Brantingham & Brantingham (1991).

Se corresponde con la corriente de la Escuela de Chicago y su paradigma es que el criminal no nace, sino que se hace o, lo que es lo mismo, que más que a obedecer a una determinada estructura biopsicológica en cuanto a sus motivaciones para delinquir, se siente influido por las oportunidades que el ambiente le provee para obtener un beneficio ilegítimo sin ser aprehendido. En la policía se utilizan numerosas herramientas basadas en la criminología ambiental, como los mapas del crimen, patrullaje inteligente y videovigilancia, entre otras medidas.

Tal y como se muestra en la imagen 2, la actual Criminología narrativa aplicada a la seguridad pública podría pivotar hoy en día en estas dos corrientes de pensamiento o conjunto de teorías nucleares: el control del delito y la prevención criminal.

<sup>2</sup> Un ejemplo de ello es la mítica Unidad de Análisis de la Conducta (UAC) del FBI, formada por los famosos John Douglas y Robert Ressler en Estados Unidos y que supuso los cimientos de la perfilación criminal para la búsqueda y captura de asesinos en serie durante su época dorada (las décadas de 1970 y 1980).



**Imagen 2.** Clasificación de la Criminología narrativa aplicada a la seguridad pública. Elaboración propia a partir de Garrido (2019).

Ya observamos en la historia de la Criminología diversos relatos que han calado en la cultura de la seguridad pública y que han moldeado la política criminal. Beccaria, en su obra *De los delitos y las penas*, en el siglo XVIII ya estableció una interpretación que podríamos calificar como una narrativa aplicada a la política criminal. El autor puso en cuestión la pena de muerte como paradigma de la prevención general y de la justificación de la venganza social como respuesta a los delitos. Tal reivindicación de la proporcionalidad de las penas incorpora todo un relato de contención de la sociedad ante las transgresiones más graves de la ley y agrega conceptos que cambiaron profundamente la narrativa sobre el modo en el que debía entenderse el comportamiento criminal.

Posteriormente, Cesare Lombroso, uno de los padres de la Criminología positiva propiamente dicha, estableció un origen biológico y genético del crimen y fundamentó toda la Escuela Positiva en el estudio de los rasgos físicos de las personas, como descriptores de la pertenencia del delincuente a un estadio atávico del desarrollo de la humanidad. La visión y la experiencia de Lombroso, como médico y profesor de medicina legal, influyó en el desarrollo científico de esta disciplina, y contribuyó, a través de la ciencia, al asentamiento de un relato científico común en el que se identificaría a los delincuentes con un determinado patrón físico (aunque tales hallazgos se demostrarían después como erróneos).

### **3.- Objetivos de la Criminología narrativa aplicada a la seguridad pública**

Los objetivos de la Criminología narrativa aplicada a la seguridad pública deben dirigirse a encontrar un rumbo de estudio y análisis que aporten conocimiento científico útil para los diferentes actores de la seguridad pública. En nuestra opinión son tres los propósitos que deberían dirigir su desarrollo: (1) ofrecer un marco narrativo que permita dar coherencia a las diferentes piezas intervinientes en el marco de la seguridad; (2) explicar la evolución de los elementos que componen la seguridad pública; (3) ofrecer pautas de mejora para la seguridad pública.

*1) Ofrecer un marco narrativo general donde dar sentido a las diferentes piezas que operan en la seguridad:*

La Criminología narrativa puede explicar y analizar la función y evolución de la seguridad pública en la sociedad actual, cuyos valores y principios han ido cambiando. Los cometidos actuales de la seguridad pública abordan tanto la seguridad ciudadana como la protección civil y las emergencias, y su finalidad es la de prevenir y reducir riesgos, cambiar los comportamientos humanos, reducir los delitos y los efectos de los desastres, así como reeducar y reinsertar al delincuente. Por tanto, la seguridad pública implica a actores públicos y privados, policía, empresas de seguridad privada, servicios sociales, departamentos de urbanismo, planes de emergencia, etc. La búsqueda de sociedades resilientes, la concienciación sobre las prioridades de nuestra sociedad en torno al delito y a los desastres pueden fijar argumentos válidamente aportados por la Criminología narrativa aplicada a la seguridad pública.

*2) Explicar la evolución de cada uno de los elementos que componen la seguridad pública:*

Paralelamente al establecimiento de un marco narrativo general de la seguridad pública, podemos destacar el relato de cada una de las instituciones implicadas en este campo tan complejo, exponiendo su origen, su propia visión, evolución, sus virtudes y limitaciones, así como sus principales objetivos de trabajo y de servicio a la ciudadanía. La criminología narrativa puede ayudar,

pues, a encontrar los antecedentes de estos relatos, así como a rastrear las repercusiones que tienen sobre la actual gestión de la seguridad pública

### 3) *Ofrecer pautas de mejora para la seguridad pública:*

En su conjunto, lograr que la seguridad y sus actores individualmente considerados, obtengan propuestas basadas no solo en la ciencia, sino también coherentes con los relatos de los organismos que los integran, y que doten de un mejor sentido a la institución o al contexto de seguridad pública, interpretando de acuerdo con la legislación vigente, las demandas ciudadanas y las investigaciones científicas.

## 4.- La política criminal

Hemos realizado una introducción a la seguridad pública y las aplicaciones de la criminología narrativa en ella; hemos establecido también una clasificación dual para comprender mejor las posturas y visiones entorno a la narrativa en la seguridad, y a continuación hemos fijado brevemente los tres objetivos que busca la Criminología narrativa aplicada a la seguridad pública. Acto seguido debe aparecer en este escenario la política criminal, como principal actividad influyente en la dinámica de control y prevención del crimen. El relato establecido tanto desde la ciudadanía como desde el poder político marcará el devenir de la política criminal. Por dicho motivo, debemos analizarla y situarla en relación con la Criminología narrativa.

En el *Diccionario de Criminología*, la política criminal se define como “el conjunto de disposiciones que adopta un Estado para el control y prevención de la delincuencia” (Garrido & Gómez, 1998). La política criminal cuenta con tres acepciones, todas relacionadas con el Derecho Penal (Real Academia Española, s.f.):

1. Actividad pública que tiene por objeto adoptar los criterios y disponer los medios para prevenir la delincuencia.
2. Conjunto de criterios que permiten valorar la orientación del derecho penal vigente y proponer las condiciones para su eficacia en el futuro.
3. Rama de conocimiento que se ocupa del estudio de los criterios y medios adecuados para la prevención de la delincuencia.

En consecuencia, el objetivo claro de la política criminal es controlar y prevenir la delincuencia. Sin embargo, no debemos contemplar esta actividad pública como la única que tiene un impacto en materia de seguridad y delincuencia, ya que su eficacia se encuentra estrechamente relacionada con otras políticas que pueden tener una repercusión sustancial en el fenómeno delictivo. La política económica es una de las más importantes a tener en cuenta, tanto en la previsión de recursos para la policía, justicia y prisiones, como para políticas de vivienda, empleo, sanidad y educación. Pero para ofrecer otro ejemplo, podemos señalar que una política de empleo dirigida a grupos vulnerables (como las personas en riesgo de exclusión social o en tratamiento de adicciones) es claramente relevante a la hora de que estos puedan encontrar una salida a su carrera delictiva. Podemos encontrar numerosos ejemplos de programas originados en el marco de otras políticas públicas en torno a la juventud, violencia de género, ciberseguridad, entre otros, que sin ser netamente política criminal pueden beneficiarla o perjudicarla.

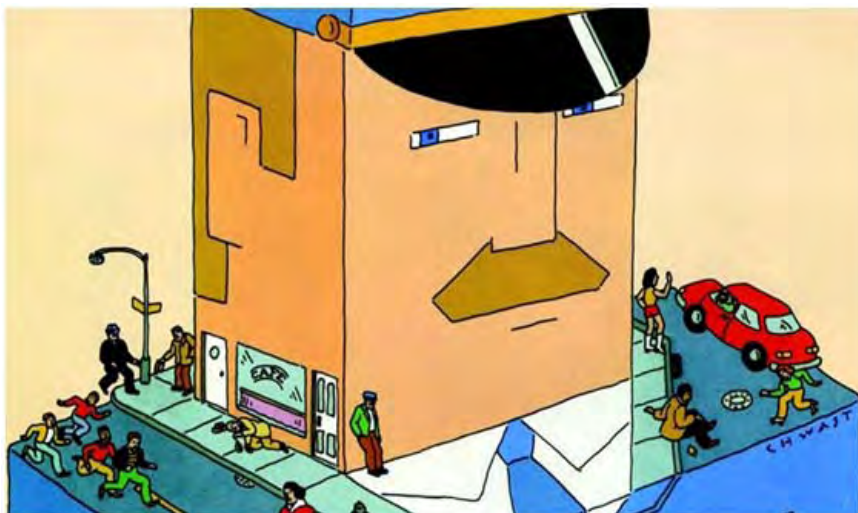
A partir de este planteamiento inicial, dedicaré los subapartados que siguen a abordar tres aspectos relevantes de la política criminal: la teoría de las ventanas rotas, la cultura del control y la relación entre inmigración y delincuencia. Estos tres debates poseen como elemento común la consolidación de una narrativa basada en el endurecimiento de la política criminal y la fijación de un enemigo. Estos tres elementos, en su conjunto, generan un relato que nos apartan de una política criminal para la prevención del delito rigurosa y basada en argumentos válidos.

#### **4.1.- La teoría de las ventanas rotas**

La política criminal actual bebe de muchas fuentes. Una de ellas, fundamental e ineludible, es la teoría de las ventanas rotas, que popularizaron la Policía Local de Nueva York y su alcalde, Rudolph Giuliani, en los años noventa del siglo pasado, pero cuyos cimientos teóricos habían sido escritos por los profesores Wilson & Kelling en 1982, en un artículo publicado en la revista norteamericana *The Atlantic*, bajo el título 'Broken Windows' (ventanas rotas). Esta teoría plantea que las señales de desorden como la suciedad en las calles, grafitis, vehículos abandonados atraen la delincuencia:

(...) a nivel comunitario, el desorden y la delincuencia suelen estar enrevesadamente vinculados, en una especie de secuencia de desarrollo. Los psicólogos sociales y los agentes de policía tienden a estar de acuerdo en que si una ventana de un edificio se rompe y no se repara, el resto de las ventanas pronto se romperán. Esto es tan cierto en los barrios bonitos como en los deteriorados (Wilson & Kelling, 1982).

**Imagen 3.** Ilustración de Seymour Chwast para el artículo de Wilson y Kelling en la revista *The Atlantic* (1982) sobre un policía vigilante del desorden urbano.



En el año 2023, Guillen y Brotat (2023) coordinaron una obra con interesante reflexión tras cuarenta años (1982-2022) de la aparición de la teoría de las ventanas rotas. Los autores observaron que, a pesar de la repercusión histórica que ha tenido la teoría de las ventanas rotas, todavía a fecha de hoy no está totalmente demostrada la relación entre estas situaciones de desorden y la comisión de delitos en las calles. De hecho, Guillén y Brotat advierten que ya en 1982 Wilson y Kelling apuntaban a la percepción ciudadana (*feel more secure y sense of safety*, en palabras de Wilson y Kelling) de estas situaciones como el verdadero foco de atención de la policía y de la actuación pública. Sin embargo, la narrativa de la seguridad pública tras esta teoría

sería que el desorden físico guarda una relación causal con el desorden conductual y miedo al delito.

Desde nuestro punto de vista, hoy en día esta teoría está superada en tanto que la comprensión del delito es mucho más compleja y no se establecen relaciones directas simples sobre desorden y crimen. Sin embargo, esta narrativa, durante mucho tiempo, marcó firmemente una política de tolerancia cero, que incluso baña parcialmente nuestra sociedad contemporánea (como explicaré en puntos posteriores).

La actual superación de la narrativa tras esta teoría nos conduce a plantear nuestras ciudades y entornos como núcleos de convivencia diversos, inclusivos, con perspectiva de género y donde la policía juega un papel importante, pero no excluye la participación activa ni de la ciudadanía, ni de otros servicios públicos o de la empresa privada para la producción de las políticas públicas de seguridad y prevención.

#### **4.2.- La cultura del control**

El sociólogo escocés David Garland nos ofrece una de las referencias más importantes para la comprensión de nuestros sistemas penales modernos con su obra *La cultura del control*, escrita en el año 2001. En este estudio, el control del delito en nuestras sociedades modernas ha sufrido una deriva hacia el endurecimiento y abandono de algunas ideas fundamentales del siglo pasado:

“(…) La práctica y las leyes penales dan mayor prioridad a objetivos retributivos, incapacitantes y disuasivos. La *probation* [libertad a prueba] se representa a sí misma como un castigo en la comunidad y no como un trabajo social alternativo al encarcelamiento” (Garland, 2001, p. 287).

La importancia de esta obra es fundamental en el campo de la seguridad pública narrativa. Sus argumentos siguen plenamente vigentes y debemos valorar como un hecho negativo que la opinión pública a través de los medios de comunicación haya cambiado con la amplificación de las redes sociales hacia una orientación más retributiva, así como que los políticos hayan dejado

de lado el impulso del estado del bienestar endureciendo su discurso y abogando por medidas de orden y control.

### **4.3.- Inmigración y delincuencia**

La última de las claves en la política criminal, entendida en sentido amplio, es la idea de que los inmigrantes generan delincuencia. Normalmente, las narrativas sociales que buscan expulsar a los inmigrantes –bajo el argumento de que son violadores y ladrones– subyacen políticas criminales basadas en el endurecimiento de las penas y la restricción de los derechos y libertades, que a su vez guardan relación directa con mayor control del poder, la demagogia y el populismo.

Martínez y Lee (2004) ya analizaron la delincuencia de Estados Unidos durante el siglo XX y concluyeron, “como otros autores, que la investigación futura debería estar más abierta a considerar la posibilidad de que la inmigración puede tener un efecto positivo en las comunidades y en la reducción de la delincuencia. Estamos de acuerdo con Hagan y Palloni (1998, p. 382) cuando señalan que los investigadores deberían ‘centrar su interés en encontrar formas por las que preservar, proteger y promover el capital social... que los inmigrantes traen con sus experiencias a los Estados Unidos, más que destacar cuestiones sobre su delincuencia y castigo’ “(Martínez y Lee, 2004, p. 23).

Los relatos sociales en los que se vincula la inmigración con un aumento sustancial de la delincuencia son frecuentemente empleados por ciertos movimientos políticos para fomentar la afiliación de las masas y la atención pública. Como explica García España, existe una relación negativa entre ambos fenómenos, así lo constatan los datos de Estados Unidos, de países de Iberoamérica como Chile y de España (García España, 2019):

Pero la persistencia de la relación entre inmigración y delincuencia, a pesar de que la realidad los desmiente, tiene que ver con la amenaza simbólica, no realista, que se produce cuando los autóctonos perciben que las personas inmigrantes tienen diferentes valores, creencias o actitudes que no están en consonancia con los propios y corren el peligro de ser alterados. El prejuicio se

convierte, entonces, en un mecanismo de defensa social básica (Stephan y Renfro, 2002). Por ello, el prejuicio que consiste en que las personas inmigrantes son más delincuentes que los nacionales se mantiene a lo largo del tiempo a escala internacional, a pesar de que científicamente haya sido negado (p. 201).

Las narrativas del odio que están prosperando en nuestra sociedad comienzan a permear en la política criminal y agitan el miedo de la gente sin basarse en ningún dato objetivo. De ahí la importancia de basar nuestra seguridad pública en relatos contruados a partir de datos objetivos.

## **5.- Relatos dominantes en los principales actores de la seguridad pública**

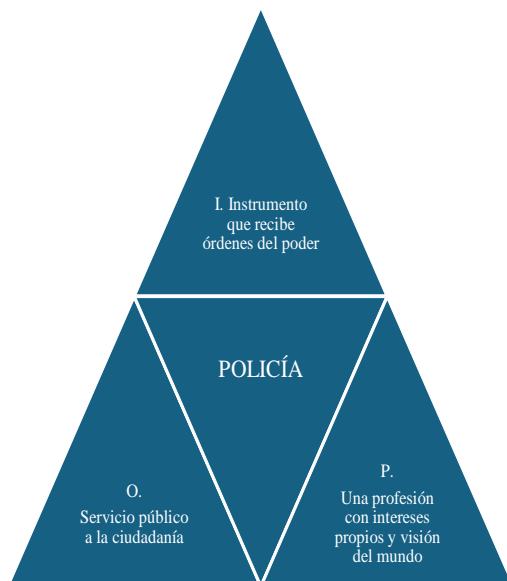
En esta segunda parte del artículo abordaré los principales actores de la seguridad pública, ofreciendo los principales relatos de cada uno de ellos y el modo en el cual repercuten tanto sobre nuestra política criminal como nuestra seguridad pública: la policía, la justicia y la prisión. Propondré también relatos alternativos, basados en los fundamentados científicos de la criminología, que podrían contribuir a la optimización del sistema.

### **5.1.- La policía**

La policía es un actor fundamental de la seguridad pública. No es el único, ni excluyente en su trabajo, pero es evidente su protagonismo e influencia a la hora de combatir el crimen.

La definición de la policía en cuanto a organización que lucha contra el crimen ha evolucionado enormemente desde su origen hasta los cometidos que desarrolla y los retos que afronta hoy en día. El sociólogo francés Monjardet en el año 1996 publicó un estudio en el que distinguía en la policía tres piezas, relacionadas entre sí (imagen 4): la profesión, la institución y la organización. Las tres partes constituyen una pirámide o un triángulo “borroso” a juicio del autor (Monjardet, 2010, p. 233).

El propio Monjardet reconocía que la policía, en determinadas dinámicas, llega a estar “por encima de la sociedad” (p. 316) y cuenta con pocos controles sociales. En este caso, hace alusión a la policía de orden público o de seguridad ciudadana.



**Imagen 4.** La policía y el triángulo de Monjardet.  
Elaboración propia a partir de Monjardet (2010).

Esta distinción en tres piezas está plenamente vigente y las tensiones entre todas ellas tienen efectos reales. En primer lugar, la policía no es un órgano independiente, no es un poder del Estado, forma parte del poder ejecutivo en la mayoría de los países democráticos, de modo que los jefes políticos imparten órdenes, instrucciones y prioridades hacia los policías, a través de sus mandos naturales (algunos altos cargos se designan por parte del propio político). Por otro lado, la inversión en recursos personales y materiales para la policía también lo deciden los presupuestos, conformados por el gobierno y aprobados en los parlamentos.

En segundo lugar, la policía recibe una serie de demandas de la ciudadanía que exige respuestas, las cuales van más allá de investigar los delitos y capturar a los delincuentes. Les piden presencia física en los lugares donde tienen más miedo, les piden que ante una llamada de ayuda acudan, aunque se trate de una caída fortuita. Así, Martín (1990) ya afirmó que, en España, la sociedad modelaba a su policía y no al revés, de manera que observó que cerca del 80% de los servicios policiales se dedicaban a tareas ajenas a la

legislación penal, como informar, asistir y colaborar con el normal desarrollo de la convivencia (Martín, 1990).

Veamos ahora dos tendencias de la narrativa policial que todavía sobreviven y que generan disfunciones en las instituciones policiales, ya que la desvían de sus verdaderos objetivos: la narrativa sobre la “tolerancia cero” y el relato de que “el fin justifica los medios”.

### **5.1.1.- Narrativa de tolerancia cero**

Esta narrativa implica una estricta vigilancia sobre el cumplimiento de las leyes. Tal relato también ha permanecido –y permanece– traducido en ‘mano dura’ ante cualquier indicio de transgresión de la normativa, como una manifestación ante la conocida teoría de las ventanas rotas. Sus consecuencias coagulan en una práctica policial tendente hacia la represión, lo cual, en la práctica, genera un distanciamiento con la ciudadanía.

La policía es una institución bastante rígida, poco permeable a los cambios rápidos. No podemos considerar la organización policial como un actor transformador de la sociedad, como sí lo son la familia, la escuela o la sanidad. Pero sí podemos considerar a la policía como un elemento de cohesión social, estableciendo una flexibilidad en las relaciones sociales con la ciudadanía a la que sirve a través de servicios de mediación y resolución de conflictos y a través de servicios asistenciales a personas sin ayuda (personas mayores solas, personas sintecho, etc.). Ese es el relato que debemos establecer para la policía actual.

En la teoría de las ventanas rotas, Wilson y Kelling (1982) ya advirtieron del peligro de que la policía clasifique y seleccione a la ciudadanía por sus recursos económicos o por su estilo de vida. Por otro lado, corremos el riesgo de establecer sanciones por casi todo, e ir endureciéndolas a medida que se exigen resultados. Como también señala Redondo (2009) es importante poseer una maquinaria de respuesta penal pero también debemos trabajar los mecanismos más educativos y preventivos para dar respuesta a los problemas sociales que se nos plantean. Por dicho motivo, en una adecuada gestión de la seguridad, el papel de la policía es preeminente pero no excluyente de otros que también colaboran a mejorar la calidad de vida y

prestan atención a las desigualdades que la sociedad va generando (vivienda, trabajo, atención social, reinserción social, etc.).

### 5.1.2.- El fin justifica los medios

Numerosas películas, novelas, e historias muestran relatos sobre policías que se toman la justicia por su mano. Agentes que, sin respetar las leyes ni los derechos de los sospechosos o de quien se interponga en su camino, detienen o ultiman al *vil delincuente violador o asesino*. De aquí surge otro relato común y prevalente en la narrativa policial: el fin justifica los medios.

Los estudios señalan que la confianza en la policía y en sus procesos son clave para esta legitimidad policial y que la ciudadanía apruebe sus formas. Por estos motivos, debemos huir de figuras como *Harry el Sucio*, o el *Juez Dredd*, que, en lugar de suscitar confianza, son objeto de rechazo por parte de nuestros vecinos. Este relato de la reacción férrea frente al delito debe superarse por el de la prevención, la planificación de la seguridad y el respeto a la normal como al bienestar común (Martínez-Espasa, 2016).

La primigenia formulación de los principios de Sir Robert Peel en la Ley de creación de la Policía Metropolitana de Londres del año 1829 se correspondería en la actualidad con el modelo de seguridad plural propuesto por Guillén (2016). La actual policía –en especial la policía local, como aquella próxima a la ciudadanía– debe dirigirse por un relato basado en una policía comunitaria, formada por profesionales despunten en sus habilidades sociales (empatía, comunicación, capacidad de resolución de conflictos), y que han recibido una formación específica para los problemas complejos que deben afrontar, como las nuevas tecnologías y la criminalidad transfronteriza.

La policía deja de ser un fin en sí mismo, ese papel final lo ocupa la ciudadanía. A partir de esta premisa, el despliegue territorial y los indicadores de eficacia policial deben buscar relatos que mejoren la percepción de la seguridad por parte de la ciudadanía. Para ello, los procedimientos de trabajo policiales deben poseer unas formas, un respeto a los plazos, los derechos y las garantías fundamentales, que alimenten la confianza y confirmen la legitimidad de la policía hacia los ciudadanos. Este concepto se denomina **justicia procedimental**, y ha sido estudiado por Sunshine y Tyler (2003), quienes

hallaron que el principal elemento que genera confianza y hace sentir a la ciudadanía que la policía actúa correctamente es el modo en el que trata a los ciudadanos (con qué palabras y actitudes se dirige a ellos (sean sospechosos de algún delito o infracción o no), así como si les ayuda en situaciones ajenas a la legislación penal.

Este factor tiene más peso incluso que la eficacia policial, es decir, del hecho de si los niveles de criminalidad son más o menos elevados. León (2014) completa y amplía este argumento de la justicia procedimental señalando que la ciudadanía pone especial énfasis en la valoración de la justicia, equidad, imparcialidad, etc. de los procedimientos policiales. Como consecuencia, como también propone Guillén (2016), son necesarios procesos de transparencia, rendición de cuentas y controles internos y externos de la policía.

## **5.2.- La justicia**

Sir Gerard Brennan, Presidente del Tribunal Supremo de Australia, se dirigió a los nuevos Jueces en 1996, con las siguientes palabras:

El papel de un juez consiste en servir a la comunidad en la tarea decisiva de administrar justicia de acuerdo con la ley. Las funciones que les competen les dan esa oportunidad, lo que es un privilegio. Esas funciones les exigen servir, lo que constituye una obligación. No hay dudas de que hubo otras razones, personales y profesionales, para que aceptaran el nombramiento, pero el juez no tendrá éxito y no sentirá satisfacción en su cometido sin una constante comprensión de la importancia del servicio que se presta a la comunidad. La libertad, la paz, el orden y la buena administración –factores esenciales de la sociedad que tanto valoramos– dependen en última instancia del fiel cumplimiento de las obligaciones judiciales. Solo cuando la comunidad confía en la integridad y capacidad de la judicatura, es que la comunidad se halla regida por el principio de la legalidad (UNODC, 2013, p. 24).

La seguridad pública, la justicia y la pena de prisión van unidas de la mano en numerosas ocasiones, se interrelacionan. Tanto es así que la influencia de

la justicia a través de su actividad, de sus sentencias y de sus aciertos y errores tienen un impacto directo sobre la seguridad pública.

Los problemas de la justicia, de forma extremadamente resumida, podrían establecerse en la necesidad de garantizar la independencia judicial, la reforma del proceso penal para agilizar el proceso, la necesidad de más recursos personales y materiales, la relación con los medios de comunicación, los juicios paralelos, la necesidad de potenciar las penas alternativas a la prisión como la libertad condicional y el estatuto de la víctima y tribunal del jurado.

Uno de los relatos dominantes en el actual sistema de justicia es el **endurecimiento de las penas** y la prevención general (advertencia de castigo tanto a la población y al delincuente), el cual defiende que los principales mecanismos para la solución de los conflictos sociales es la imposición de castigos más severos. Estas medidas pueden ir ligadas a una restricción del arbitrio judicial, es decir, de la capacidad de los jueces de interpretar la ley y poder adecuar la proporcionalidad de la pena. Tal relato funciona en detrimento del fin de reinserción de las penas y suele generar un incremento normativo. Está relacionado con la política criminal que hemos visto en el cuarto apartado.

En contraposición a este relato, la Criminología ha puesto de relieve que “lo más eficaz para controlar el delito no es tanto la imposición a los delincuentes de severas condenas como su inmediatez” (Redondo & Garrido, 2023). En la búsqueda de esta inmediatez no podemos perder de vista el proceso penal y todas las garantías que encajan en el mismo. Los juicios rápidos para determinados delitos son interesantes para buscar estos objetivos, pero la fiscalía y los jueces deben ser garantes de que la rapidez no ha perjudicado a la justicia.

En esta línea, según UNODC (2011), para los tribunales penales, los indicadores de eficacia deberían ser: el número medio de casos por jueces, el plazo medio transcurrido hasta la conclusión de un proceso penal, el número medio de procesos por año, el número medio de procesos por jueces, la duración media de un juicio y el costo medio por caso. La misma organización de Naciones Unidas, en cuanto a los retrasos judiciales, propone utilizar

como indicadores de eficacia del sistema de justicia el tiempo medio de permanencia de los imputados en prisión preventiva en espera de juicio o el número de asuntos inscritos en el registro del tribunal en espera de ser procesados (UNODC, 2011).

En la temática judicial específica de la violencia de género, UNODC (2019) señala otras medidas para reducir los tiempos de los procesos:

Es importante para la judicatura tomar control y responsabilidad de los casos que maneja, así como limitar prácticas cuestionables por parte de la defensa y fiscalía que pueden derivar en tácticas dilatorias y contribuyen a la victimización secundaria de mujeres y niñas víctimas de violencia. La administración de la corte y de los casos incluyen la actuación expedita en asuntos de VGMN [violencia de género contra mujeres y niñas], limitación de suspensiones, brindar a la víctima asistencia legal y apoyo adecuado, así como enfrentar los retos de las áreas rurales o remotas.

Una línea de estudio interesante es la narrativa en la justicia juvenil, donde el desarrollo de la personalidad, la comisión de un crimen y la firme creencia en la reinserción aportan nuevo contenido a la Criminología y al propio sistema judicial de menores.

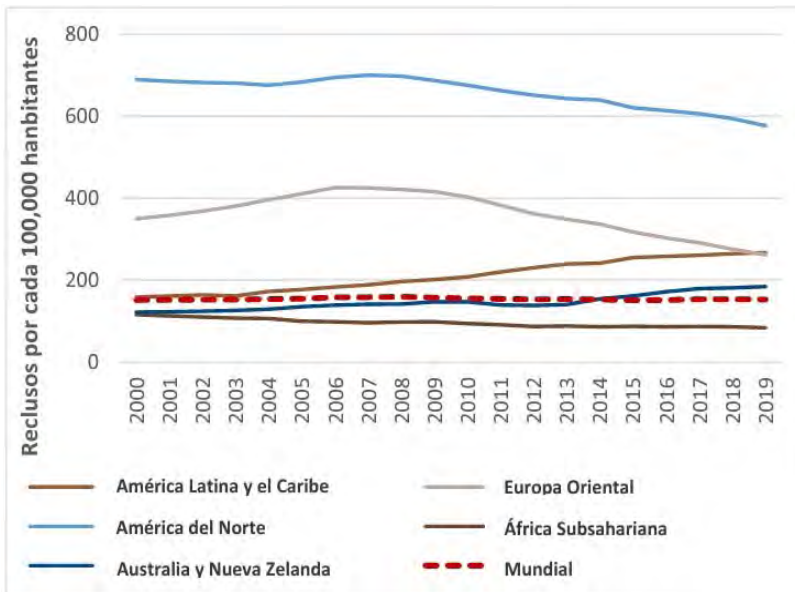
Entre este apartado, la justicia, y el siguiente, la prisión, dejamos abierta la puerta para abordar desde la Criminología narrativa, la institución conocida como *probation*, en español, equivalente a la libertad a prueba, como fórmula alternativa a la prisión, cuya aplicación podría potenciarse para reinsertar en la sociedad a delincuentes que han cometido delitos menores. El relato en estos casos también son una línea de estudio.

### **5.3.- La prisión**

“La reinserción y la reeducación han fracasado. Nada funciona. El ‘malo’ es malo para siempre y no puede cambiar”. Este relato ha alejado nuestra política penitenciaria de los fines previstos en el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos de 1966: “El régimen penitenciario consistirá en un tratamiento cuya finalidad esencial será la reforma y la readaptación

social de los penados” (artículo 10.3). Aunque nuestra propia Constitución, en su artículo 25.2, establece que el fin último de la pena es la reinserción, tal realidad no ha logrado calar entre los relatos de nuestra sociedad, ni tan siquiera en los propios profesionales que trabajan en el ámbito penitenciario.

Numerosas constituciones de países de nuestro entorno europeo e iberoamericano recogen también este principio de la reinserción penal, pero las cifras de población reclusa son muy elevadas y siguen en aumento. Según la UNODC (2021) se estima que existen 11,7 millones de personas en prisiones de todo el mundo. Desde el año 2000, según recoge este mismo organismo internacional, la población privada de libertad ha aumentado más del 25%, y el número de mujeres en las prisiones se ha incrementado. Podemos observar (imagen 5) esta proporción, destacando América del Norte:



**Imagen 5.** Número de personas privadas de la libertad por cada 100,000 habitantes, por subregiones seleccionadas (2000-2019). Fuente: UNODC (2021).

En la imagen 5 podemos ver que la media mundial se hallaba en el año 2019 en 152 presos por cada 100.000 habitantes. En el año 2000 esta cifra era

de 151. Al mismo tiempo, las cifras mundiales de delitos no han acompañado este aumento, sino que han descendido en general. Redondo y Garrido (2023) nos explican la importancia de buscar alternativas a la prisión:

Sin embargo, no todos los sujetos que ingresan en prisión han cometido delitos tan graves o alarmantes como para que la única solución posible sea su encarcelamiento. Quizá muchos de ellos podrían ser condenados, sin especial peligro social, a penas comunitarias, reservando el uso de la prisión para aquellos delincuentes más violentos y de mayor riesgo (p. 664).

Esta idea la reflejó anteriormente Díez-Ripollés (2012), quien propuso como medidas adecuadas para la política criminal y las prisiones la incorporación y potenciación de medidas alternativas a la prisión, como aumentar las multas, desarrollar los trabajos en beneficio de la comunidad y nuevas formas de control personal electrónico.

Medina (2011) recoge diferentes estudios que demuestran que la estancia en prisión reduce las oportunidades laborales, los salarios a los que pueden aspirar, el riesgo de generar adicciones a las drogas y la generación de vínculos sociales con otros delincuentes, así como la ruptura familiar y divorcio. Por todos estos motivos podrían redirigirse todos los recursos públicos hacia políticas de reinserción, hacia la inclusión social, como derecho de aquellos ciudadanos que sí aspiren a rehacer su vida dentro de la sociedad y reforzar los mecanismos de seguimiento y control de esta vuelta a la sociedad tras cometer un delito.

El relato actual de las prisiones posee muchos argumentos de neutralización del delincuente. No obstante, sería injusto ignorar que, al mismo tiempo, dentro de las limitaciones de recursos existentes, siguen existiendo programas que funcionan para la reinserción de delincuentes en algunos ámbitos (como la seguridad vial o la violencia de género).

Esas historias de reinserción en la sociedad también tienen valor para recuperar los objetivos resocializadores propios de las instituciones penitenciarias más adelantadas.

## 6.- Discusión

El lector de este número especial ha podido tener contacto con un prisma distinto de la Criminología narrativa, hasta el momento inexplorado, interesante y de gran valor para la seguridad pública, que también se enriquece de esta nueva visión.

“El relato hace el delito” es la máxima que nutre una parte importante de la narrativa y de las carreras criminales de aquellas personas que deciden cruzar la línea de las leyes hasta alcanzar las conductas más graves, castigadas con prisión y otras penas privativas de libertad o derechos. Junto a la importancia del relato como motivador del delito en los delincuentes, existen otros relatos que también interactúan en la seguridad y en el control del crimen. En la otra cara, la política criminal, la policía, la justicia y la prisión son los principales protagonistas a la hora de establecer límites y consecuencias a las conductas criminales. Su propio relato, fruto de la experiencia profesional, de la evolución de cada institución y de otras circunstancias aportan su sentido en este estudio.

Podemos resumir los argumentos expuestos en el presente estudio con el siguiente cuadro:

**Cuadro 1.** Seguridad pública narrativa. Actores y sus relatos con el delito

Actor	Relatos sobre el delito
Política criminal	La política criminal fija las bases para prevenir y reducir el delito.
Policía	La policía controla y previene el delito.
Justicia	La justicia ágil y eficaz reduce el delito.
Prisión	La reinserción y reeducación disminuye el delito.

Elaboración propia.

En el cuadro 1 podemos observar los principales relatos hacia los que deberían avanzar cada uno de los actores que conforman la seguridad

pública. Ciertamente, esta es una posible interpretación narrativa, pero caben otras visiones.

La política criminal es la parte de la política pública que establece el rumbo y las directrices (normas e instituciones) para prevenir y luchar contra el delito. Debe huir de demagogia y el populismo para centrarse en las medidas más eficaces contra el crimen.

La policía controla y previene el delito mejor en la medida en que sea capaz de adoptar un relato que le ayude a huir de acciones reactivas y puramente sancionadoras para situarse en modelos de policía comunitaria, con contacto con la ciudadanía y con procesos de trabajo justos y proporcionados, dirigidos a ayudar a las personas y mantenerse como elemento cohesionador de la sociedad.

La justicia reduce el delito en la medida en que sus mecanismos de aplicación sean rápidos. Naciones Unidas cuenta con un cuerpo importante de conocimiento para aplicar a la administración de justicia y que funcione mejor.

Las prisiones deben recobrar que su labor de reinserción en la sociedad es fundamental para reducir el delito. Para ello, debemos combatir el populismo y el recurso fácil a la prisión como solución a nuestros problemas. Los datos y los estudios nos ayudan a dirigirnos hacia ese camino, pero es necesario difundir más estos resultados y llegar a la opinión pública.

El propósito en el presente estudio ha sido establecer unos rasgos y unas aspiraciones de los diferentes actores y del contexto en general de la seguridad pública en base a los datos y estudios existentes en la Criminología, sobre la evidencia científica. Podríamos plantearnos qué relato posee cada actor internamente, o qué relato tuvo en el pasado, o en determinado continente, país o territorio, atendiendo a los trabajos y documentos existentes en cada época y lugar. Puede también discutirse el relato que aquí se expone de cada uno de ellos, pero debemos reconocer la utilidad de dotar de sentido y de una historia a la seguridad pública.

### Referencias bibliográficas

- Beccaria, C. (2004). *De los delitos y las penas*. 4ª reimpresión. Traducción de Juan Antonio de las Casas. Alianza Editorial.
- Clarke, R. V. (2018). Regulating Crime: The Birth of the Idea, Its Nurture, and the Implications for Contemporary Criminology. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 679(1), 20–35. <https://doi.org/10.1177/0002716218775031>.
- Díez-Ripollés, J.L. (2012). Un diagnóstico y algunos remedios de la política criminal española. *Revista de Estudios de la Justicia*, nº 16. <https://doi.org/10.5354/rej.v0i16.29492>.
- García España, E. (2019). Más inmigración, menos delincuencia. *Crítica penal y poder*. nº. 18, 2019, pp. 194-205. <https://revistes.ub.edu/index.php/CriticaPenalPoder/issue/view/2264>.
- Garland, D. (2005). *La cultura del control. Crimen y orden social en la sociedad contemporánea*. Traducido por Máximo Sozzo. Gedisa Editorial.
- Garrido, V. & Gómez, A.M. (1998). *Diccionario de Criminología*. Tirant Lo Blanch.
- Garrido, V. (2019). La seguridad pública que funciona: dos modelos y un compromiso. En Martínez-Espasa, J. (coord.). *Libro blanco de la prevención y seguridad local valenciana*. Generalitat Valenciana.
- Guillén, F. (2016). *Modelos de policía. Hacia un modelo de seguridad plural*. Bosch editor.
- Guillén, F. & Brotat, R. (2023). *40 años de ventanas rotas. Luces y sombras*. Bosch editor.
- Di Marco, M., Jiménez-Ribera, A. & Rodríguez, J. (2022). Excusas, justificaciones y experiencias. Los estresores en las narrativas de varones que ejercieron violencia de género. *Revista Española De Investigación Criminológica*, 20(2), e689. <https://doi.org/10.46381/reic.v20i2.689>
- Jiménez-Ribera, A., Garrido, V. & García-Alandete (2021). Técnicas de neutralización: efectos del discurso sobre el comportamiento violento y criminal. *Andamios, Revista de Investigación Social*, 47 (18), 83-112. <http://dx.doi.org/10.29092/uacm.v18i47.867>
- León, F.J. (2014). Mecanismos generadores de la confianza en la institución policial. *InDret. Revista para el análisis del Derecho*, nº 2. <https://indret.com/mecanismos-generadores-de-la-confianza-en-la-institucion-policial/>.

- Martín, M. (1990). *La profesión de policía*. Siglo XXI de España editores.
- Martínez, R. & Lee, M.T. (2004). Inmigración y delincuencia. *Revista de Española de Investigación Criminológica*, 2, 1-34. <https://doi.org/10.46381/reic.v2i0.18>.
- Martínez-Espasa, J. (2016). *Las políticas públicas de seguridad ciudadana. Análisis y propuestas desde la Criminología*. Tirant Lo Blanch.
- Maruna, S. & Liem, M. (2021). Where Is This Story Going? A Critical Analysis of the Emerging Field of Narrative Criminology. *Annual Review of Criminology*. Vol. 4:125-146. <https://doi.org/10.1146/annurev-criminol-061020-021757>.
- Medina, J.J. (2011). *Políticas y estrategias de prevención del delito y seguridad ciudadana*. Edisofer, S.L.
- Monjardet, D. (2010). *Lo que hace la policía: sociología de la fuerza pública*. Traducido por Juan Manuel Spinelli. Prometeo Libros.
- Presser, L. & Sandberg, S. (Eds.). (2015). *Narrative criminology: Understanding stories of crime* (Vol. 17). NyU Press. <http://dx.doi.org/10.18574/nyu/9781479876778.003.0001>.
- Real Academia Española. (s.f.). *Diccionario panhispánico del español jurídico*. Recuperado el 20 de noviembre de 2024, de <https://dpej.rae.es/lema/pol%C3%ADtica-criminal>.
- Redondo, S. (2009). *In-tolerancia cero: un mundo con menos normas y sanciones también sería posible y quizás nos gustaría más*. Sello editorial.
- Redondo, S. & Garrido, V. (2023). *Principios de Criminología*. Tirant lo Blanch.
- Rodríguez, M.H.; Jiménez-Ribera, A. y Rodríguez, J.A. (2022). Excusas, justificaciones y experiencias. Los estresores en las narrativas de varones que ejercieron la violencia de género. *Revista Española de Investigación Criminológica*, Volumen 20 (2) (2022), e689. <https://doi.org/10.46381/reic.v20i2.689>.
- Simon, D. (2002). *The Wire*. HBO.
- Sunshine, J., & Tyler, T. R. (2003). The Role of Procedural Justice and Legitimacy in Shaping Public Support for Policing. *Law & Society Review*, 37(3), 513–548. <http://www.jstor.org/stable/1555077>.
- Unodc (2011). *Manual de instrucciones para la evaluación de la justicia penal*. [https://www.unodc.org/documents/justice-and-prison-reform/crimeprevention/CrimePreventionAssessmentTool\\_Spanish\\_new.pdf](https://www.unodc.org/documents/justice-and-prison-reform/crimeprevention/CrimePreventionAssessmentTool_Spanish_new.pdf).

- \_\_\_\_\_ (2013). *Comentario relativo a los Principios de Bangalore sobre la conducta judicial*. Nueva York. <https://www.unodc.org/unodc/en/humanrights/areas/crime-prevention.html#judiciary>.
- \_\_\_\_\_ (2019). *Manual para la Judicatura sobre Respuestas Eficaces de la Justicia Penal ante la Violencia de Género Contra Mujeres y Niñas*. [https://www.unodc.org/documents/justice-and-prison-reform/Manual para la judicatura sobre respuestas eficaces de la justicia penal ante la VGMN FINAL.pdf](https://www.unodc.org/documents/justice-and-prison-reform/Manual%20para%20la%20judicatura%20sobre%20respuestas%20eficaces%20de%20la%20justicia%20penal%20ante%20la%20VGMN%20FINAL.pdf)
- \_\_\_\_\_ (2021). *Los datos importan*. [https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/statistics/Data Matters 1 prison spanish.pdf](https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/statistics/Data_Matters_1_prison_spanish.pdf).
- Wilson, J.Q. & Kelling, G.L. (1982). Broken Windows. *The Atlantic*. March. <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows/304465/>.

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

PROF. SALVADOR MONRÓS  
PROF. VICENTE GARRIDO

**UN MODELO DE ANÁLISIS CRIMINOLÓGICO DE LA OBRA FÍLMICA**

**Recepción:** 02/11/2024.

**Aceptación:** 24/02/2025.



Prof. Salvador Monrós  
*voromonros@gmail.com*

UNIVERSIDAD INTERNAIONAL DE VALENCIA

Prof. Vicente Garrido  
*vicente.garrido@uv.es*  
UNIVERSIDAD DE VALENCIA  
VALENCIA-ESPAÑA

### **Resumen**

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

### **A model of criminological analysis of the film work**

#### **Abstract**

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

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

## Un modèle d'analyse criminologique des œuvres cinématographiques

### Résumé

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

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

## Um modelo de análise criminológica da obra cinematográfica

### Resumo

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

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

## 1.- Introducción

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

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

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

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

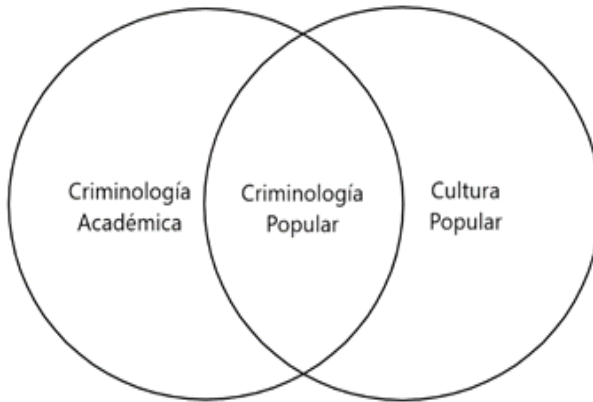
con producciones culturales en las que se aborda el crimen en cualquiera de sus formas. En varios de sus textos, Rafter defiende que no se puede dar la espalda a las "explicaciones sobre el comportamiento criminal" que aparecen en películas, novelas, televisión, y otros productos culturales. "Si definimos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

"Sugiero llamarlo (a este ámbito) criminología popular y definirlo como una categoría compuesta por discursos sobre el crimen que se encuentran no solo en el cine sino también en Internet, en la televisión y en los periódicos, novelas, música rap y mitos. La criminología popular difiere de la criminología académica en que no pretende una precisión empírica o validez teórica" (Rafter, 2007, p. 415).

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

## 2.- El análisis criminológico de la obra fílmica

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

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

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

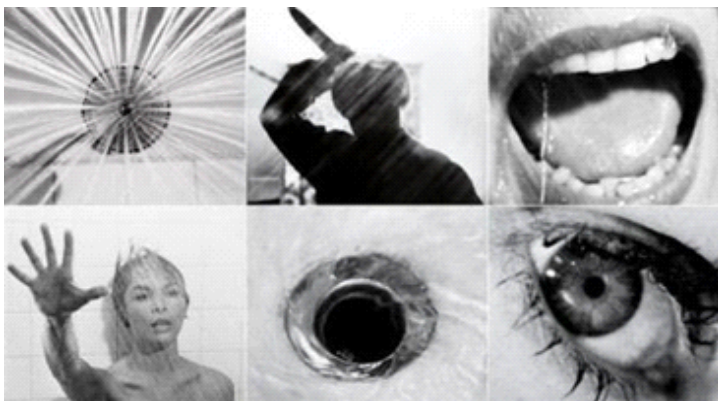
que la ve. Este es un aspecto muy interesante que muchos investigadores han dejado de lado por centrarse en planteamientos más ambiciosos para sus trabajos, apelando fundamentalmente al conocimiento racional e intelectual.

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

#### *Ficha técnica y sinopsis breve*

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

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

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

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

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

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

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

*Conclusión:* una valoración final integrada de todos los análisis efectuados

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 5.- Conclusión

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

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

## Referencias bibliográficas

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

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

PROFS. JUAN ANTONIO RODRÍGUEZ, JESABETH SUSANA LINARES. «*ESTA ES LA HISTORIA DE MAQUITO...*»: DISECCIONANDO LAS NARRATIVAS SOBRE LA VIOLENCIA EN EL BARRIO Y SUS SIGNIFICADOS EN LA MÚSICA RAP. 79-120. REVISTA CENIPEC. 36. 2024. ESPECIAL. ISSN: 0798-9202

PROF. JUAN ANTONIO RODRÍGUEZ  
PROF.<sup>a</sup> JESABETH SUSANA LINARES

«*ESTA ES LA HISTORIA DE MAQUITO...*»: DISECCIONANDO LAS  
NARRATIVAS SOBRE LA VIOLENCIA EN EL BARRIO Y SUS  
SIGNIFICADOS EN LA MÚSICA RAP

**Recepción:** 17/01/2025

**Aceptación:** 10/02/2025.



Prof. Juan Antonio Rodríguez  
*jarodrig@ula.ve*

ESCUELA DE CRIMINOLOGÍA  
Prof.<sup>a</sup> Jesabeth Susana Linares  
*jesabethlinares@gmail.com*  
ESCUELA DE ODONTOLOGÍA  
UNIVERSIDAD DE LOS ANDES  
MÉRIDA-VENEZUELA

### Resumen

*Maquito* (2015) es una canción escrita por el rapero Neutro Shorty que narra la breve historia de un joven delincuente que se desenvuelve en un barrio popular de Caracas. En el presente trabajo se aplica el «Modelo de Códigos Narrativos» de Barthes (2004) a la letra de esta canción. Todo el texto se examina cualitativamente a la luz de estos cinco códigos narrativos: el hermenéutico, el proairético, el semántico, el simbólico y el cultural. Con base en la lectura atenta y en el análisis textual, se demuestra que estos códigos aparecen entrelazados en toda la letra y, además, que la composición estructural y los temas de la historia descansan en muchos de ellos. El estudio concluye que la interpretación de *Maquito* según los cinco códigos narrativos puede ayudar a comprender el proceso de construcción de la «identidad de malandro» y los conflictos internos y uso de la violencia en los grupos de amistad de jóvenes malandros.

**Palabras clave:** narrativa, semiótica, rap, violencia, barrio, Neutro Shorty.

### “This is the story of Maquito...”: dissecting the narratives on violence in the *barrio* and their meanings in rap music

### Abstract

*Maquito* (2015) is a song written by the rapper Neutro Shorty which tells the brief history of a young delinquent from a low-income *barrio* in Caracas. The present article applies Barthes' (2004) “Model of Narrative Codes” to the words of this song. The complete text is subjected to qualitative analysis using those codes: the hermeneutic, the proairetic, the semantic, the symbolic and the cultural. Based on a careful reading and text analysis, we show that these codes are interwoven throughout the song, and that the structure of the composition and the themes of the story are founded on many of them. The study concludes that the use of these codes to interpret *Maquito* helps in understanding the process of constructing the “identity of the *malandro*” and the internal conflicts and the use of violence among the friends of young *malandros*.

**Key words:** narrative, semiotics, rap, violence, *barrio*, Neutro Shorty.

### **«C'est l'histoire de *Maquito*...»: disséquer les récits de violence de quartier et leurs significations dans la musique rap**

#### **Résumé**

*Maquito* (2015) est une chanson écrite par le rappeur Neutro Shorty qui raconte brièvement l'histoire d'un jeune délinquant qui vit dans un quartier populaire de Caracas. Dans cet article, le « modèle des codes narratifs » de Barthes (2004) est appliqué aux paroles de cette chanson. L'ensemble du texte est examiné qualitativement à la lumière de ces cinq codes narratifs : le code herméneutique, le code pro-aïétique, le code sémantique, le code symbolique et le code culturel. Sur la base d'une lecture attentive et d'une analyse textuelle, il est démontré que ces codes sont imbriqués dans les paroles et que la composition structurelle et les thèmes de l'histoire reposent sur plusieurs d'entre eux. L'étude conclut que l'interprétation de *Maquito* selon les cinq codes narratifs peut aider à comprendre le processus de construction de l'« identité malandro » et les conflits internes et le recours à la violence dans les groupes d'amis des jeunes malandros.

**Mots clés:** narration, sémiotique, rap, violence, barrio, Neutro Shorty.

### **«Esta é a história de *Maquito*...»: dissecando as narrativas sobre a violência na favela e seus significados na música rap**

#### **Resumo**

*Maquito* (2015) é uma música do rapper Neutro Shorty que conta a breve história de um jovem delinquente que se desenvolve em um bairro popular de Caracas. Neste trabalho, o “Modelo de Códigos Narrativos” de Barthes (2004) é aplicado à letra desta música. Todo o texto é examinado qualitativamente à luz destes cinco códigos narrativos: o hermenêutico, o proairético, o semântico, o simbólico e o cultural. Com base na leitura cuidadosa e na análise textual, mostra-se que esses códigos aparecem entrelaçados ao longo das letras e, além disso, que a composição estrutural e os temas da história repousam em muitos deles. O estudo conclui que a interpretação de *Maquito* segundo os cinco códigos narrativos pode ajudar a compreender o processo de construção da “identidade do malandro” e os conflitos internos e uso da violência nos grupos de amizade de jovens bandidos.

**Palavras chave:** narrativa, semiótica, rap, violência, favela, Neutro Shorty.

## 1.- Introducción

Tanto las historias como la música están presentes en la vida diaria y, en muchas ocasiones, se encuentran estrechamente acopladas. Las historias contenidas en las canciones de cualquier género musical, pero, en especial, aquellas que encierran las letras («líricas») de la música rap han sido un tema poco desarrollado en la literatura en español sobre el análisis narrativo<sup>1</sup>. Por otra parte, Neutro Shorty<sup>2</sup> (NS) es un famoso rapero venezolano proveniente del barrio caraqueño de Artigas, en Caracas, Venezuela, lo que lo convierte en testigo —y quizá protagonista— de las historias y vivencias que cuenta a través de sus composiciones de rap. Sus narrativas retratan la violencia experimentada en este barrio caraqueño caracterizado por la desigualdad social, la pobreza, la delincuencia y la marginalidad. Por lo tanto, las letras de este compositor e intérprete pueden funcionar como textos narrativos que contienen información muy valiosa para comprender: (i) el proceso de construcción de narrativas y significados que dan sentido al barrio y a la violencia allí experimentada; (ii) las estructuras y fenómenos (incluida la delincuencia y la violencia) que componen el mundo social de los típicos barrios populares de Caracas; y (iii) las experiencias de algunos jóvenes varones que forman parte de estos sectores desde la perspectiva de NS.

Para profundizar en esto se adopta el «Modelo de Códigos Narrativos» de Roland Barthes (2004), utilizado en muchos casos como una herramienta de lectura para identificar determinadas propiedades narrativas en textos escritos. En conjunto, estos códigos (hermenéutico, proairético, semántico, simbólico y cultural) funcionan como un «tejido de voces» que apuntan a la «multivalencia» y a la «reversibilidad parcial» del texto (Barthes, 2004), haciendo que el lector vea una constelación o trenza de significados: «cada hilo, cada código es una voz; estas voces trenzadas -o trenzantes- forman la escritura» (Barthes, 2004, p. 134). Debido a la poca atención académica y,

<sup>1</sup> Como investigadores manifestamos un profundo respeto y agradecimiento a todos aquellos jóvenes artistas que, como *griots* de nuestras tierras, narran las realidades del barrio a través de un artefacto cultural llamado rap. Agradecemos también a Mariana Mosquera, a Juan Pablo Rodríguez y a Juan Antonio Rodríguez Linares por darnos luces en medio de un espacio simbólico tan complejo como lo es el rap.

<sup>2</sup> Liomar Ricardo Acosta Orta es el nombre verdadero de este artista.

en especial, a la falta de análisis cualitativos de las canciones de NS —o a las de cualquier otro exponente de este género en Venezuela—, con este artículo se busca analizar mediante los códigos de Barthes la narrativa y el simbolismo ligado a la creación de significado de una de las principales composiciones de su repertorio musical: *Maquito*, que fue lanzada en 2015 como parte de un disco autoeditado al que el artista tituló *El negocio Sucio*.

## 2.- La música rap fuera y dentro de Venezuela

Como expresión musical de la cultura hip hop, el rap<sup>3</sup> logró el reconocimiento comercial y gran popularidad en EE.UU. a finales de la década de 1970 (Barragán, 2021; Rose, 1994, 2008). Este género musical fue creado en un barrio de Nueva York por jóvenes afroamericanos contestatarios —al margen de una cultura estadounidense próspera y postindustrializada—, afectados por los problemas sociales, políticos y económicos que afrontaban diariamente (Rose, 1994). En el plano social y cultural, la problemática de la delincuencia y la violencia vinculada a las bandas se generalizó y, junto con el consumo de drogas y alcohol, proliferaban en zonas marginadas y empobrecidas controladas en su mayoría por jóvenes afrodescendientes (Peng, 2024; Rose, 1994). En este contexto, el rap se popularizó y se hicieron frecuentes canciones que revelaban sentimientos de descontento, reivindicación y crítica social (Dollinger, 2024; Peng, 2024). También describían las vivencias cotidianas de los raperos de comunidades de color y transmitían historias y narrativas de la vida en los barrios suburbiales más pobres (Barragán, 2021; Kelley, 1997; Rose, 1994).

Este género musical dio paso en los años siguientes a nuevos y muy variados estilos como el rap consciente, rap alternativo, «emo rap», «crunk»,

<sup>3</sup> El *rap* es un tipo de música hablada cuyas raíces se encuentran en la tradición oral afroamericana. Es un género musical influido por la práctica de los *griots*, *jelis* o *bardos* (cantantes vernáculos y narradores de historias locales africanas, dotados de una gran habilidad lingüística y encargados de preservar las narrativas históricas de su cultura). Desde el punto de vista musical y sociolingüístico, el rap también ha sido influenciado por el *toasts* (poesías narrativas o historias en verso sobre temas violentos y obscenos usados en la cárcel o la calle para pasar el tiempo), por el *jive scat* (musicalización improvisada del lenguaje callejero de la población afrodescendiente de EE.UU. entre la década de los 30 y 50 del siglo pasado) y por el *dozens* o *dirty dozens* (concursos de insultos y batallas orales en las que rivales se ofendían por turnos hasta que uno de los dos se rendía y es lo que se conoce hoy día como *freestyle*) (Bradley, 2009; Kelley, 1997; Keyes, 2002; Rose, 1994, 2008).

«trillwave», «trap», «drill» o el «gangsta rap<sup>4</sup>» (Waugh, 2020). Este último microgénero se originó en los barrios pobres de Los Ángeles (California) a finales de los años ochenta (Barragán, 2021; Keyes, 2002; Rose, 2008) y sus polémicas letras eran más duras y agresivas que el resto de la música hip hop (Peng, 2024). Keyes (2002) señala que, mediante este estilo, los jóvenes de los barrios desfavorecidos podían narrar sus experiencias de la vida en la calle, aludiendo a temas tan duros y complejos como las drogas, la delincuencia, la violencia y la agresión, el racismo, el gueto y la subcultura de las bandas. Además, para Peng (2024) el «gangsta rap» era un potente medio para atacar los valores de las agencias de control social (p. ej., policía, tribunales, cárceles, etc.)<sup>5</sup> y a la sociedad en general.

El carácter globalizador y transnacional de los movimientos culturales y artísticos ha permitido que la música rap viaje por todo el mundo. En el caso de Venezuela, el rap se ha convertido en un género popular muy atractivo que prevalece desde hace más de treinta años en el ámbito de la cultura juvenil. La presencia de la música hip hop en los medios de comunicación venezolanos comienza escuetamente a principios de los años ochenta con la canción la *Cotorra Criolla* del cómico Perucho Conde<sup>6</sup>. Esta canción es una versión vernácula y jocosa de *Rapper's Delight* de los raperos Sugar Hill Gang y, en esencia, se trata de una denuncia o crítica alusiva a los problemas sociales y económicos que, en aquel momento, afectaban a los venezolanos. Pero la efervescencia y crecimiento de un rap autoproclamado «underground» se inicia a mediados de la década de los noventa debido, principalmente, a la actividad artística de grupos criollos como 187 Da Real One Crew, La Corte, Dr. Scratch, Guerrilla Seca, Vagos y Maleantes y Tres Dueños (Sainz, 2009). A este movimiento germinal —definido en el medio como el *Big Bang* del rap venezolano (El Apartaco by K12, 2023)— le siguió una generación más reciente de compositores e intérpretes raperos

<sup>4</sup> Conocido en Venezuela como *rap malandro* o *del malandreo* (Zubillaga y García, 2012; Zubillaga y Llorens, 2013) y en México como *rap criminal* o *cholero* (Barragán, 2021).

<sup>5</sup> Un ejemplo que ilustra esto es la ingeniosa y satírica canción *Fuck tha Police* perteneciente al álbum *Straight Outta Compton* de N.W.A.

<sup>6</sup> Para ahondar en la historia parcial de este género en Venezuela ver Sánchez (2011).

integrada, entre otros, por Canserbero, La Mente de Pinto, Apache, Lil Supa, Gabytonia, Akapellah, Neutro Shorty, Big Soto y Micro TDH. Además del tipo de género musical que interpretan, la mayoría de estos artistas tienen en común que pertenecen y han crecido en barrios populares de grandes ciudades de Venezuela donde la exclusión social y la delincuencia están más presentes que en el resto de la sociedad; e incluso, los muy pocos que no provienen de estos sectores, también conocen bien sus realidades, aunque no las vivan directamente (Morillo, 2016; Sánchez, 2011). Así, debido a que estos raperos han vivido la «vida de la calle», se considera que sus canciones representan esas vivencias de forma más o menos real (Dollinger, 2024).

### 3.- Neutro Shorty: rap e historias sobre la violencia en el barrio

Neutro Shorty es un exitoso representante del «gangsta rap» y del «trap» en español cuyas composiciones reflejan los problemas que se experimentan en las comunidades o barrios populares de Caracas, Venezuela (Mosqueda, 2022). Al igual que otros raperos venezolanos (Morillo, 2016; OLIMPO MC, 2010; Sánchez, 2011; Zubillaga y García, 2012), NS describe en sus canciones lo que sucede en las calles de su propia comunidad de origen («*Dando un relato de lo que fue, de lo que es, y de lo que será el barrio de Artigas. Malditas calles, llenas de delincuencia. Este soy yo, este es mi barrio putos*»). [NS, «De Artigas»; 2015, All Star Music]). La música de NS alude a las condiciones de vida en delincuencia y violencia de los sectores populares capitalinos y a las circunstancias cotidianas y retos que enfrentan los niños y jóvenes que viven en ellos. La crudeza de sus letras o «líricas» ganan cada día más aceptación y popularidad no solo de los jóvenes residentes de barrios populares —que, sin duda, son un público clave porque, al estar familiarizados con las dificultades sociales descritas por NS, pueden corroborar su autenticidad<sup>7</sup>—, sino también de una audiencia más amplia,

<sup>7</sup> Según Dollinger (2024) la autenticidad de un rapero («gangsta») se mide por «...las experiencias que conocen de su barrio (en el que la delincuencia es, por supuesto, solo una pequeña parte de una amplia gama de experiencias)» (p. 12). Los seguidores de la música rap esperan que los raperos cuenten experiencias que han vivido ellos mismos, principalmente vivencias en la calle. Cumplir con esta condición le otorga un alto grado de autenticidad al artista y a sus canciones (Zubillaga y García, 2012). Para que las historias que narran sean consideradas reales, el rapero no debe perder la «conexión experiencial con sus orígenes». «Quien rapea sobre algo que no es capaz de

inclusive «privilegiada» que, a nivel nacional e internacional, oye sus creaciones en plataformas digitales y lo acompañan en conciertos masivos (Chirinos, 2024; Mosqueda, 2022).

En la discografía de NS se describen historias y tramas en canciones caracterizadas por contenidos muy controvertidos y polémicos que, para algunos, pueden resultar obscenos, agresivos y descarnados. Sin embargo, el tipo de lenguaje y jerga (callejera), las figuras retóricas ya sean gramaticales (p. ej., hipérbaton, asíndeton, epizeuxis, etc.) o semánticas (p. ej., metáforas, hipérbolos, metonimias, etc.), los conceptos e imágenes y, en particular, las narrativas y el simbolismo contruidos con la ayuda de estos y otros elementos como la rima y el ritmo, son fuente de significados y mensajes/temas que deberían despertar el interés no solo de los jóvenes fanáticos de NS, sino también de académicos e investigadores. En sí, las composiciones de este rapero incorporan relatos e historias sobre relaciones beligerantes entre bandas, «malandros» y «azotes», brutalidad policial, consumo y tráfico de drogas, consumo de alcohol, sexo, mujeres, hedonismo, carreras delictivas y otros aspectos más de la cultura callejera venezolana. En general, describen procesos de conflicto y violencia urbana que muy difícilmente son representados por los jóvenes en las letras de otros géneros musicales (Zubillaga y García, 2012). Si se asume que el contenido de las canciones de NS son versiones de sucesos y experiencias auténticas (Dollinger, 2024) y, por ende, actúa como representaciones de lo que ocurre en determinadas zonas populares —tal como aseguran este y muchos otros raperos (ver Morillo, 2016; Zubillaga y García, 2012)— se podría pensar que letras como la de *Maquito* sirven como datos narrativos para explorar el modo de ver y describir la violencia en el barrio por parte de este cantautor. Es decir, el texto de sus canciones puede dar forma a valiosas y útiles narrativas que describen hechos y experiencias subjetivas/sociales relacionadas con la dura vida de los jóvenes en los barrios populares caraqueños y las

---

representar como persona no es digno de confianza. No son 'dueños' de la historia que cuentan y no tienen derecho a contarla» (Dollinger, 2024 p. 8.). En este sentido, concluye este autor que los seguidores de las clases sociales desfavorecidas «...evalúan el rap y sopesan qué mensajes consideran auténticos y cuáles no. Sus experiencias reales y su vida cotidiana son un punto de referencia decisivo para esta evaluación» (pp. 12-13).

condiciones sociales que imperan en estos (ver Morillo, 2016; OLIMPO MC, 2010; Zubillaga y García, 2012).

#### **4.- Narrativa, música y letra**

Si el rap se considera una forma de contar historias (Dollinger, 2024), entonces este estudio acoge la idea de que un análisis narrativo de las letras abre una ventana para interpretar y comprender la realidad social a través de sus posibles significados. La narratología como se conoce en la actualidad nace de la lingüística estructural desarrollada inicialmente por de-Saussure (1916), Propp (1928), Levi-Strauss (1960), Barthes (1965), Genette (1966) y Todorov (1964) y profundizada más adelante por Prince (1973), Bal (1977) o Chatman (1978). La narratología es, exactamente, «el estudio de la forma y funcionamiento de la narrativa» (Prince, 1982, p. 4). Debido a que la narrativa es algo de lo que no se discute habitualmente —a pesar de su utilidad y uso extendido—, definirla resulta extremadamente problemático, e incluso puede entenderse de muchas maneras. Sin embargo, la mayoría de los teóricos narrativos coincide en que la narrativa es, en su versión más típica, una estructura (oral, escrita y/o visual) que relaciona acontecimientos, situaciones, acciones o experiencias (reales o imaginarias) de forma inteligible, mediante una línea de relación cronológica/causal que les aporta orden y conexión, y permite la transmisión de significados, su interpretación y comprensión (Czarniawska, 2004; Labov, 1972, Prince, 1982; Todorov, 1969; Velleman, 2003). Vistas así las cosas, la narrativa se basa en acontecimientos, es decir, en hechos sucedidos que son comunicados generalmente por narradores. Velleman (2003) apunta que los acontecimientos pueden presentarse a la audiencia a través de una prosa o poesía, o de muchas otras maneras, como en los estribillos o estrofas de una canción.

Por otra parte, el análisis narrativo ha sido un enfoque habitual en el estudio de la literatura y en otras formas de expresión no literarias como el lenguaje hablado y cotidiano, el teatro, la ópera, la danza, la pantomima, la pintura, la arquitectura, algunos procedimientos legales, el cine, el cómic o los videojuegos (Barthes, 1977; Bernasconi, 2011; Chatman, 1990; Elleström, 2019; Gorden y Birkbeck, 2022; Labov y Waletzky, 1997; Negus, 2012;

Ryan, 2014), pero el papel de la narratividad en la música y en otros subgéneros como las canciones<sup>8</sup> ha sido poco investigado (Kramer, 2003; Negus, 2012; Nicholls, 2007; Randle y Evans, 2013). La presencia de la narrativa en la teoría de la «música» y la «musicología» es un tema muy controvertido y complejo (Elleström, 2019; Grabocz, 2012; Kramer, 2003; Maus, 1991; Nattiez, 1990; Newcomb, 1987). Para los teóricos de la música es clave responder, entre otras cosas, a cómo se puede encontrar la narrativa en la música pura (instrumental) y qué tipo de relación existe entre una y otra. Algunos de estos teóricos están interesados en examinar especialmente si las leyes y principios de la narrativa literaria gobiernan la estructura de la música instrumental (Grabocz, 2012). Puede ilustrar esta agenda general de investigación, por ejemplo, el hecho de analizar si el modo de estructuración, funcionamiento y sucesión de los elementos musicales (p. ej., cadencia, tonalidad, melodía, tempo, tema principal/estribillo, episodios/coplas, puente, coda, etc.) de un rondó o una sonata son, en términos narrativos, análogos a la organización estructurada y secuencial de los acontecimientos (trama) de una historia o fabula desde la perspectiva de los clásicos de la narratología. Uno de los propósitos de esta agenda es la búsqueda «hermenéutica y semiótica» del «significado o sentido» que subyace en obras musicales como las de Beethoven, Mozart, Mahler o Liszt (Grabocz, 2012; Micznik, 2001).

Sin embargo, tratar de comprender la «música como narrativa» ha llevado a autores como McCreless (1988) a cuestionarse «¿Qué narra la música, si es que narra algo?» (p. 2) y a otros analistas críticos de la «narratología musical» (Kramer, 2003) como, por ejemplo, Nattiez (1990) a sostener que «...la música no es una narrativa y cualquier descripción de sus estructuras formales en términos de narratividad no es más que una metáfora superflua»

<sup>8</sup> Aunque «música» y «canción» se utilizan en ocasiones de forma intercambiable es importante apuntar que la música es, de manera general, una combinación de sonidos (o el estudio de estos) de forma organizada, cuyos elementos básicos lo constituyen la melodía, el ritmo, la armonía y la estructura. La música puede ser solo música instrumental (desprovista de apoyo textual) o, en algunos casos, incorpora la voz humana. La canción es, como subgénero de la música, una composición vocal corta que une letra (palabras) y música (entendida como melodía). Las palabras mezcladas con la melodía suelen, en muchas oportunidades, narrar una historia o transmitir un mensaje. Esta distinción es muy importante porque el enfoque narrativo se ha utilizado tanto para el análisis de la música instrumental (Elleström, 2019) como para las canciones que contienen, o no, historias (Randle y Evans, 2013).

(p. 257). Entre estos críticos prevalece la idea general de que, al carecer de palabras y textos que den forma a una historia, es decir, al ser «muda», la música instrumental es «una narración que no cuenta nada» (Moliné, 2020, p.61). Ahora, cuando a la música se le agrega letra y, en conjunto, conforman la canción, las expectativas del potencial narrativo y semiótico de la música cambian completamente y surge un interés por el significado del texto o del lenguaje verbal (Moore, 2012; Nicholls, 2007; Randle y Evans, 2013). Es decir, el foco de atención se sitúa en el protagonismo de la letra o «lirica» como narrativa —y no solo de la música—, pues propicia principalmente la participación de un narrador reconocible y la representación de acontecimientos, experiencias, acciones y actividades concretas (sean reales o ficticias) vinculados a personajes y escenarios que son elementos clave de la historia y de la búsqueda de significados narrativos. La ópera, los melodramas, las canciones líricas o las canciones narrativas tienen en común la presencia de letras en sus estructuras. Una «canción narrativa» está escrita en estrofas y versos y está destinada a la interpretación vocal en compañía de la música. Su objetivo principal es contar una historia o transmitir un mensaje/tema a través de la letra. En este sentido, *Maquito* podría considerarse una combinación entre la canción narrativa y el rap.

Hay algunos autores que han aplicado conceptos narratológicos y diseñado herramientas para el análisis e interpretación de las canciones narrativas (p. ej., Moore, 2012; Nicholls, 2007; Randle y Evans, 2013). Por ejemplo, Randle y Evans (2013) se preocupan en especial por las historias contenidas en las canciones. Proponen sobre la base de la teoría narrativa y la semiótica cuatro categorías con las cuales se puede evaluar el grado de «narratividad» de una canción (popular) en función de su letra. Estos autores desarrollaron un enfoque de dos ejes en el que las narrativas de una canción se dividen en definidas o indefinidas y en abiertas o cerradas. Con base en la teoría narrativa de Mieke Bal (1990) plantean que las canciones con «narrativa definida» presentan acontecimientos interrelacionados que suceden en un espacio y tiempo determinados, protagonizados por personajes cuya naturaleza individual y circunstancias sufren cambios o transformaciones debido a tales eventos; mientras que utilizan la «narrativa indefinida» para definir canciones con historias más ambiguas en las que estos elementos narrativos son escasos o imprecisos

(Randle y Evans, 2013, p. 134). También se apoyan en el «Modelo de Códigos Narrativos» formulado por Roland Barthes (2004) y proponen que la «narrativa con lectura cerrada» tiene un significado literal que solo permite una única interpretación de la letra de la canción, mientras que la «narrativa con lectura abierta» presenta múltiples significados metafóricos e interpretaciones.

## **5.- Los códigos narrativos de Barthes: la fragmentación del texto**

El presente estudio se interesa particularmente por las ideas de Barthes (2004). El modelo analítico basado en cinco códigos narrativos y desarrollado en su libro *S/Z* proporciona un método para entender cómo se construye y transmite el significado de un texto (Barthes, 2004). El primero de estos códigos es el «código hermenéutico» y se refiere a las lagunas, preguntas y misterios diseminados en el texto y que el lector debe de alguna manera desentrañar. Al dejar lagunas o enigmas en la obra, los autores invitan al lector a «rellenarlas» o resolverlos y así crear significados a partir de las pistas aportadas. Este código requiere que el lector conozca la estructura general del texto y busque el sentido en su flujo narrativo. El segundo es el «código proairético» y se relaciona con las acciones, acontecimientos y secuencias descritos en el texto. Para comprender plenamente su significado, el lector debe prestar atención a las relaciones de causa-efecto entre las acciones y los eventos que dan forma a la trama. El tercero es el «código semántico» y se ocupa de los significados de las palabras y los signos empleados. Este código se refiere al uso del lenguaje y a cómo transmite ideas y emociones. Para comprender su función, el lector debe prestar atención a los significados denotativos y connotativos de las palabras. Este código se utiliza para transmitir un mensaje y tema específico al lector. El cuarto es el «código simbólico» el cual guía la búsqueda de símbolos o metáforas en el texto. Los símbolos pueden ser objetos, personajes o incluso escenarios que representan otra cosa. El código simbólico transmite ideas abstractas o emociones que no pueden expresarse directamente con palabras. El lector debe conocer el simbolismo utilizado en el texto y el entorno cultural en el que se emplea para comprender a fondo su significado. El quinto y último es el «código cultural» y se refiere al conocimiento cultural compartido que el lector y el autor aportan al texto. Este código implica la

comprensión por parte del lector de la realidad histórica y cultural en el que se escribió el texto y cómo éste influye en su significado. Para comprender el significado del texto, el lector debe conocer las normas sociales, políticas y culturales del momento. Se prevé que, analizando estos cinco códigos, los lectores pueden comprender mejor el sentido de la letra de *Maquito* y los distintos niveles de significado que contiene esta historia.

## 6.- La presente investigación

Si bien el rap (autóctono y foráneo) es un género musical que ha ido ganando terreno de forma espectacular a nivel nacional, todavía no se ha incluido en una agenda sostenida de investigación científica. Hasta el momento muy poco se conoce, por ejemplo, sobre las implicaciones o consecuencias del consumo de rap en la cultura juvenil venezolana o sobre las prácticas cotidianas de los seguidores de este género (Zubillaga y Llorens, 2013). Tampoco se ha desarrollado un corpus de estudios cualitativos sobre los significados, temas y mensajes transmitidos mediante esta forma de expresión popular (Zubillaga y García, 2012; Zubillaga y Llorens, 2013), aun cuando algunos autores nacionales e internacionales han exhortado a los académicos a interesarse más por el rap (en su dimensión escrita, oral y visual) y a estudiarlo rigurosamente (p. ej., Baker, 1993; Hunnicutt y Andrews, 2009; Santos, 2001; Zubillaga y García, 2012; Zubillaga y Llorens, 2013).

Con base en lo anterior, se plantea que este tipo de música, más allá de los prejuicios y acusaciones en su contra (Dollinger, 2024), puede considerarse perfectamente un artefacto cultural mediante el cual interpretar la realidad que se vive en algunas zonas desfavorecidas (Zubillaga y García, 2012). Este enfoque podría servir de apoyo para una discusión científica seria y rigurosa sobre el potencial que puede tener el análisis narrativo de las letras rap como medio para comprender ciertos fenómenos urbanos, entre los que se encuentran la delincuencia y la violencia. Así, las historias narradas por NS son representaciones de un mundo problemático que a los investigadores sociales nos resulta muy difícil observar directamente y en el que al resto de las personas le generaría mucho miedo participar. En este sentido, sería muy valioso buscar una «lógica» —incluido un método si se

quiere innovador, creativo y poco convencional— para evaluar las historias contenidas en la música rap dado el tipo de realidad que describen.

Hechas estas consideraciones cabe preguntarse: (i) ¿Qué tipo de historia se cuenta en *Maquito* y cómo está construida?; (ii) ¿Qué elementos y patrones narrativos contribuyen a dar sentido al contenido textual de esta canción?; y (iii) ¿Cómo ayuda el análisis de la estructura narrativa de *Maquito* a decodificar el significado de esta historia y comprender las representaciones que hace NS sobre aspectos conductuales, morales y sociales (p. ej., prácticas, dinámicas interpersonales, cosmovisión, normas y códigos, etc.) relacionados con la violencia en el barrio? Usando estas preguntas como guías, se aplicará y evaluará el método de lectura textual basado en los códigos narrativos de Barthes (2004). Se empleará este método con el propósito de desarrollar un análisis atento del texto para organizar, interpretar y comprender los significados, temas y mensajes relacionados con ciertas experiencias (incluida la violencia y la delincuencia) en los barrios precarios de Caracas según la historia contada por NS en su canción.

## 7.- Metodología

### 7.1.- *Maquito*: La letra como texto

Este estudio utilizó un diseño de investigación cualitativa para analizar las propiedades narrativas y semióticas de la letra de *Maquito* escrita por NS. La principal fuente de datos primarios<sup>9</sup> de este análisis fue el texto de esta canción que se lanzó el 19 de marzo de 2015, y está disponible para su descarga y «streaming» a través de varias plataformas como, por ejemplo, YouTube o Spotify. Esta canción tiene una duración de aproximadamente 5:01 minutos y en ella se narra la corta vida de un joven que participa en la delincuencia en un barrio problemático de Caracas. A primera vista, la historia trata sobre Marco (*Maquito*), su entorno familiar y pareja sentimental, las andanzas con otros jóvenes varones del barrio y su muerte.

<sup>9</sup> También se utilizaron datos secundarios para respaldar los datos primarios. Se obtuvieron datos secundarios por medio de artículos, revistas, libros, Internet, consultas a expertos y conversaciones con habitantes de barrios caraqueños. Estos datos estaban relacionados con la canción *Maquito*, con el rap venezolano y con códigos de la calle propios de los barrios caraqueños. En conjunto, estos datos sirvieron para fortalecer las interpretaciones de este estudio.

Se eligió esta composición porque además de ser la más exitosa e icónica de su cuarto álbum *El Negocio Sucio*<sup>10</sup> (el video musical cuenta con más de 21 millones de vistas en YouTube desde su lanzamiento [[https://www.youtube.com/watch?v=TL-FZh\\_FYMI](https://www.youtube.com/watch?v=TL-FZh_FYMI)]), es una de las canciones de toda la discografía de NS que se define en la propia letra como una historia («*Esta es la historia de Maquito. Peculiar como cualquiera*»). Pero, para efectos de este análisis, esta no es cualquier historia, «*Esta es una historia de la vida real...*» según lo indica su propio creador, lo que en principio hace presumir que es una historia que presenta situaciones y experiencias verídicas de la vida en el barrio (Dollinger, 2024). Además, se pudo percibir en los primeros contactos con la canción un alto nivel de «storytelling» o narración de acontecimientos o hechos encadenados que, en el caso de *Maquito*, crean una trama con un orden claro al menos en lo que respecta al principio, medio y final de la historia (McAleese y Kilty, 2019). Todo esto convierte su letra en un material textual adecuado para analizar cómo se utiliza la estructura narrativa y los elementos semióticos para transmitir significados<sup>11</sup>.

## 7.2.- Método de recopilación de datos

El proceso de recopilación de los datos líricos consta de varios pasos. En primer lugar, se escuchó la canción seleccionada, se transcribió íntegramente la letra (incluidas las voces de fondo como los «adlibs») con mucha atención y luego se contrastó con otras transcripciones para garantizar su exactitud. Para esta comparación se utilizó principalmente la transcripción de la letra alojada en Genius<sup>12</sup> (<https://genius.com/Neutro-shorty-maquito-lyrics>). Según Genius,

<sup>10</sup> El álbum se publicó a través del sello discográfico «Los Vatos Inc.» propiedad de NS. Consta de 12 canciones que tratan temas como armas, policía, drogas, delincuencia, dinero, sexo, amor y problemas cotidianos en el barrio. Las canciones de este álbum se relacionan con subgéneros como el «gangsta rap», «hardcore hip hop», «trap», «cloud rap» y rap consciente, pero a menudo referidos por NS en sus letras simplemente como rap. Este álbum alcanzó mucha popularidad, recibiendo buenos comentarios por parte de los expertos en este género musical (<https://www.youtube.com/watch?v=HvGBo6xW1ko>)

<sup>11</sup> Este análisis excluye aspectos musicales o de sonido como, por ejemplo, melodía, ritmo, tempo, armonía, etc. presentes en *Maquito*.

<sup>12</sup> Genius es un sitio web fundado en el año 2009. Su objetivo es compartir información sobre cantantes, noticias musicales y letras de canciones. Esta plataforma está integrada por una comunidad de usuarios colaboradores que agregan a sus cuentas particulares información sobre sus

esta canción tiene el siguiente orden: intro (introducción), estrofa verso 1, puente, estrofa verso 2, estrofa verso 3, coro/estribillo y outro (final). La transcripción de *Maquito* se examinó línea por línea para garantizar su precisión e integridad. En segundo lugar, la letra se ordenó en líneas numeradas (cada línea corresponde a un verso de la estrofa). Este proceso fue importante porque permitió un acercamiento preliminar a algunos elementos de la estructuración narrativa de la historia como, por ejemplo, las relaciones temporales entre acciones y acontecimientos. En tercer lugar, la letra de este tema se imprimió para facilitar el análisis a través de la identificación con marcadores de colores y lápiz de frases, palabras, expresiones, etc. que se consideraron relevantes mientras se realizaba una lectura inicial del texto. De tal forma que los datos se trataron manualmente mediante la lectura línea por línea de esta canción. Finalmente, la información se reorganizó y analizó según el procedimiento que se detalla a continuación.

### 7.3.- Procedimiento de análisis de los datos

Tomando en cuenta que el rap es una forma particular de contar historias (Dollinger, 2024) —una narración rimada o «rhymed storytelling» según Rose (1994)—, este trabajo parte de un análisis narrativo estructural de la letra de *Maquito*. Este proceso de análisis consta de varios pasos. En primer lugar, el análisis comenzó con una fase de familiarización, en la que se leyó en repetidas ocasiones la letra impresa para entender sus ideas y contenido general. Se utilizaron algunos principios y pasos de la técnica de la «lectura atenta»<sup>13</sup> para comprender mejor este material. Durante esta fase se registraron nuevas observaciones, se tomaron notas y plantearon ideas preliminares. Debido a que el enfoque narrativo es estructural, el segundo paso fue la identificación, segmentación y análisis de los elementos o componentes narrativos presentes en la letra de esta canción. Siguiendo el método de Barthes (2004), la letra de *Maquito* se desglosó en unidades

---

artistas y canciones favoritas. Por sus contribuciones, cada usuario acumula puntos llamados Genius IQ que son una medida de su nivel de conocimiento musical.

<sup>13</sup> La «lectura atenta» es un método de análisis literario muy utilizado en diferentes tipos de textos y en la crítica. Este tipo de lectura hace hincapié en la atención del lenguaje, el contenido, la estructura, los temas y los patrones que forman parte del texto para comprender lo que significa el mismo o su importancia.

más pequeñas llamadas lexias. Cada lexia es un fragmento del texto tomado de forma arbitraria (es decir, sin criterios metodológicos predeterminados) y luego numerado, el cual puede incluir desde una sola palabra hasta varias frases y se analiza como una unidad de significado (Barthes, 2004, p. 9). En el presente estudio, algunas lexias están compuestas por dos o más versos, otras coinciden con la totalidad de un único verso y otras son solo una parte de este. En la letra de *Maquito* se definieron 61 lexias (ver anexo) que sirvieron de base para luego identificar la presencia en cada una de ellas de los códigos de Barthes.

La elección del modelo de Barthes se apoya en la idea de que muchos elementos lingüísticos no son meros recursos estilísticos, sino mecanismos fundamentales a través de los cuales los seres humanos conceptualizan el mundo y sus experiencias en él. Se sostiene que los códigos narrativos de Barthes sirven de puente entre las expresiones lingüísticas y las experiencias, los temas y mensajes (p. ej., morales, sociales, etc.) transmitidos en *Maquito*. Así, una vez identificados los códigos narrativos de cada lexia, la etapa final consistió en analizar su función y significado dentro de la letra de esta canción. Esto implicó examinar cómo el uso de estos códigos contribuye a dar sentido al texto y a la definición de temas y mensajes relacionados con la violencia que experimentan los jóvenes en los barrios precarios de Caracas.

Este estudio respeta las normas éticas de investigación en narrativa y análisis musical. Dado que la principal fuente de datos es una canción de acceso público, no hay problemas relacionados con la privacidad o la confidencialidad. Sin embargo, el estudio tiene cuidado de garantizar que el análisis sea justo, preciso y respetuoso con la obra de NS.

## 8.- Análisis

A continuación, se ordena el análisis en dos partes. Primero, se explora y estudia el inventario de códigos (o voces) presentes en la letra de *Maquito* de forma independiente, es decir, por cada una de las cinco categorías de signos. Luego, se estructuran u organizan estos códigos para comprender dos temas dominantes en el texto: la construcción de la «identidad de malandro» y el conflicto interno y la violencia entre amigos malandros.

## 8.1.- El texto disgregado

### 8.1.1.- Código hermenéutico

El código hermenéutico se refiere a lagunas, información cifrada o enigmas encerrados en el texto. Leer la letra de *Maquito* con referencia a este código activa la búsqueda de significados explorando las interrogantes (implícitas y explícitas) que se presentan en ella. La primera incógnita se halla en la lexia 1 que se corresponde al título de la canción: *Maquito*. Este título capta la atención en un primer momento sobre ¿Quién o qué es *Maquito*?, ¿Por qué la canción se titula de esa manera? y ¿Cómo se relaciona este título con la historia? La primera pregunta se responde en la lexia 25 cuando *Maquito* aparece en la trama como «personaje simbólico». *Maquito* es un joven varón de 16 años que actúa al margen de la ley y se identifica con atributos muy distintivos y emblemáticos (p. ej., modelos de motos, accesorios de vestir, etc.) que caracterizan a los «malandros» (delincuentes) que hacen vida en los barrios violentos de Caracas (Vandenbogaerde, 2018). La figura de *Maquito* es el parteaguas de la historia narrada, no porque su presentación haya ocurrido por casualidad casi en la mitad del texto, sino porque es el personaje principal que da sentido a muchos de los acontecimientos y situaciones que sucedieron antes y después de la lexia 25. La aparición de *Maquito* como nueva representación dentro de la historia, desencadena una serie de acciones, hechos y experiencias violentas. En el texto analizado, se puede observar que la violencia es el elemento básico que está presente en casi toda la narrativa y la consolida como un discurso y tema central a través de la figura simbólica de *Maquito*. De tal manera que el título de esta canción puede significar toda una vida violenta descrita por NS en esta letra.

La segunda incógnita se encuentra en la lexia 2: ¿De qué trata la historia de *Maquito*? y ¿Qué tipo de historia es? Aunque se consiguen respuestas parciales a estas dos preguntas a lo largo de la letra, es ya casi al final cuando las lexias 55 y 57 (que coinciden con el estribillo de la canción) indican concretamente que para NS se trata de una «historia de la vida real» sobre un niño carente de reglas y controles que se hace «malandro» en el barrio. La lexia 2 también da lugar a otras preguntas cuyas respuestas no son tan evidentes o explícitas, pero que se pueden ir construyendo a medida

que avanza la lectura. Por ejemplo: Si es una historia, ¿cuál es el orden o secuencia de los acontecimientos o hechos principales? ¿Cómo comienza y termina? y ¿Por qué es «peculiar» como cualquier otra historia de este tipo?

La tercera incógnita se relaciona con la figura del niño en la lexia 4. ¿Quién es el niño de diez años? y ¿Cuál es su rol en la historia? Estas nuevas interrogantes se empiezan a responder a partir de la lexia 10. El niño se llama Marco (*Maquito*) el personaje principal de la letra de la canción quien desde los 7 años vive solo con su madre que se dedica a la prostitución. En esta misma lexia (10) surge una nueva incógnita: ¿Quién es Marco? Esta cuestión se va esclareciendo desde la lexia 11 hasta la 23. Marco es un adolescente varón apartado de las normas y de las actividades convencionales, desacata a los mayores y a la autoridad, interactúa con amigos desviados y a los 15 años ya había matado a uno de ellos por traicionarlo con su novia Lucia. Con ese nombre protagoniza un pequeño segmento de la historia y con el seudónimo de *Maquito* gran parte de ella.

Otras interrogantes giran alrededor de las figuras de Jeffrey y Tato nombrados por primera vez en la historia en la lexia 12. ¿Quién es Jeffrey? y ¿Quién es Tato? La respuesta sobre quién es Jeffrey y su rol en la historia se aloja en la lexia 16: este personaje es uno de los amigos de Marco y, por actuar deslealmente junto a Lucia, se convirtió en su primera víctima mortal. Tato es otro amigo/oponente de Marco/*Maquito* y juntos participan en casi toda la historia. La mayoría de sus actuaciones encarnan los conflictos y acciones violentas asociadas a las dinámicas de interacción de los jóvenes varones de los barrios caraqueños. La caracterización del personaje de Tato es clave para ordenar una trama que incluye alianzas y rupturas ligadas a intereses y problemas interpersonales (algunos conocidos en los sectores populares como «culebras» [ver Zubillaga, 2008]) que se dirimen en el barrio con el uso de la violencia. Más adelante surgen otras preguntas como en el caso de la lexia 39: ¿Qué hará ahora *Maquito* después de enterarse de los negocios ocultos de Tato?, e incluso algunas sin respuestas, cuestiones nunca resueltas en el texto, relacionadas con personajes secundarios en las lexias 21 (¿Por qué Marco no mató a Lucia?), 43 (¿Quiénes son las personas que se reúnen aparte con Tato?), 46 (¿Quiénes son los dos acompañantes de *Maquito*? y

¿Qué hicieron para ser tratados como «brujas»?», 47 (¿Quiénes son los cuatro «convives» o amigos cercanos de Tato?) y 49 (¿Quién es Richard?).

Hay otros códigos hermenéuticos contenidos en el texto en forma de preguntas directas y explícitas que despiertan también la curiosidad del lector. El narrador se pregunta en la lexia 37: «Si los dos pasaron trabajo, ¿por qué *Maquito* había subido tanto y él (Tato) aún seguía abajo?». Una breve respuesta se ofrece inmediatamente en la letra de la canción: «Es la avaricia». Poco después, en la lexia 44, el narrador da voz a Tato y pregunta: «Si yo te ayude, ¿por qué tú no me ayudaste?». Esta nueva incógnita no tiene una respuesta concreta y explícita y, finalmente, no termina siendo proporcionada en el texto. Sin embargo, ambas interrogantes son útiles porque empujan al lector a resolverlas y, entre otras cosas, lo ayudan a interpretar y comprender la personalidad de *Maquito*. Por ejemplo, este personaje es representado en el texto como un joven egoísta, ambicioso y codicioso. En resumen, la letra de esta canción presenta un hilo narrativo compuesto por elementos enigmáticos que mantienen despierta las expectativas o el interés del lector y, a raíz de esto, activan el proceso de creación de sentido.

### 8.1.2.- Código proairético

El código proairético se refiere al código de los comportamientos humanos y con su ayuda se busca profundizar en el significado del texto a través de la organización de las acciones y acontecimientos protagonizados por sus principales personajes. En el ámbito donde transcurre la corta vida de *Maquito*, es decir, en el barrio, se observa una serie de acciones y eventos que configuran patrones de conducta manifiestos: fumar marihuana, matar, vender drogas, robar vehículos, disparar, obrar con avaricia, egocentrismo y deslealtad (es decir, «chocar»), morir, etc. Estas acciones son ejecutadas principalmente por Marco/*Maquito*. Marco (y compañía) mata a uno de sus «convives» (es decir, a uno de los amigos con el que compartía vínculos estrechos en su barrio) al enterarse de que lo traicionó con su pareja. *Maquito* consume y vende drogas, roba motos, dispara a sus contrarios, rompe las reglas o códigos de la calle y al final muere violentamente. Estas son las acciones más importantes del texto analizadas con la ayuda del código proairético.

Ahora bien, se observa que en esta historia son muy pocas las «secuencias proairéticas» cuya estructura posee una «serie larga» de acciones y acontecimientos con un comienzo y un final conectados en función de una «lógica causal». En este sentido, la secuencia definida con el término «Morir» —anidada entre las lexias 43 y 54 y que en cierta medida cambia el dinamismo o la velocidad de la historia (ver cuadro 1)— es el curso de acciones más extenso y mejor enlazado de la trama, desarrollado luego de que *Maquito* tiene conocimiento de los negocios secretos de Tato.

### Cuadro 1. Cadena de acciones relacionadas con el término Morir

Nº Lexia	Fragmento	Código narrativo
43	Tato reunió su gente aparte y decía en la mente Maquito voy a matarte (Vas a morir).	ACC. Morir 1.
47	Tato llegó con cuatro convives en un Aveo (Yah), todos empistolaos y se prendió el malandreo	ACC. Morir 2.
48	Un coño 'e madre Maquito, suelta la bicha	ACC. Morir 3.
49	Pendiente Richard si estos dos se mueven los espichas (Pendiente)	ACC. Morir 4.
53	Arrodíllate bruja y pídemme perdón	ACC. Morir 5.
54	Pues nunca pensaste en tu convive y fue por la ambición. Sucio bienvenido al infierno y cuando te encuentres a Jeffrey dile que también moriste por chocón (Parranda).	ACC. Morir 6.

Nota: ACC: Código proairético.

Esta cadena de acciones narrada por NS coloca a ambos personajes en un escenario de conflicto que se va desarrollando hasta llegar a un desenlace trágico con la muerte de *Maquito* al cierre de la secuencia. Dicho escenario enfrenta a estos delincuentes y a sus respectivos grupos en la dinámica del «malandreo» («se prendió el malandreo»). Luego de llegar al lugar (quizá de forma inesperada) y tomar el control de la situación, Tato —que es el personaje que impulsa la mayoría de estas acciones— le reclama a *Maquito* por actitudes o modos de proceder que considera indebidos y moralmente reprochables entre «convives» (p. ej., utilizarlo y aprovecharse de él, actuar con egoísmo y avaricia, etc.). Además, le recuerda la ayuda o el apoyo que

le brindó en el conflicto con Jeffry (lexia 52). Finalmente, después de una serie de reproches, Tato ejecuta a *Maquito* de rodillas por «chocón». Esta cadena de acciones, en términos proairéticos, estructura de algún modo el significado de las expectativas y pautas de comportamiento —p. ej., apoyo, solidaridad, empatía, lealtad, etc.— que rigen las relaciones de los jóvenes «malandros» en la cultura de la calle, que, al ser incumplidas, generan graves problemas entre ellos. La muerte de *Maquito* da por finalizado tanto el encuentro violento entre los protagonistas del conflicto como toda la trama, y con todo esto NS retrata la manera cómo en los barrios los grupos de delincuentes (malandros) dirimen sus desacuerdos y crisis internas a través de la violencia.

Al final, todas las secuencias proairéticas (algunas más largas que otras) se cierran al agotarse el inventario de lexias y, al agrupar y articular todos los términos que las definen (p. ej., fumar hierba [lexias 12 y 13], matar [lexias 17-20], robar y vender motos [lexias 26-28], disparar [lexia 33], desear con avaricia [lexias 39-40] y morir [lexias 43-54]), crean una estructura con experiencias humanas que da cuenta de las prácticas y comportamientos típicos en la corta vida de los jóvenes malandros de barrios violentos de Caracas.

### 8.1.3.- Código semántico

El código semántico o sémico es la voz que permite comprender los significados connotativos del texto, es decir, el contenido tácito que aporta la interpretación de la historia. Mediante este código se estableció un conjunto de connotaciones relacionadas con los temas presentes en la letra, que sobre todo ayudan a construir el tono notoriamente violento de esta narrativa. Un tema clave es la formación de la «identidad de malandro». El proceso evolutivo de construcción y transformación de la identidad (individual y social) es representado de varias formas en la corta biografía de *Maquito* (7 a 16 años), y principalmente refleja el efecto que pueden tener en la identidad los modelos de referencia y la interacción con otros en contextos desviados. El personaje principal cuestiona el «mundo» desde niño y «no quiere ser una oveja más del rebaño» (lexia 5), lo que connota una determinada cosmovisión de las cosas que favorece la construcción de una identidad distanciada de las normas. En el desarrollo y definición de esta identidad influyen el cine (lexia 6) y el contexto familiar (lexia 9). A los dieciséis años *Maquito* ya

muestra señales (p. ej., vestimenta, tipo de vehículo, armas, etc., descritos en las lexias 25 y 34) y prácticas o experiencias (lexias 24 y 35) que lo identifican como «malandro». El significado connotativo derivado de algunas lexias (p. ej., lexias 25 y 30), deja ver también que este personaje no solo construye una identidad que lo define así mismo, sino ante los ojos de los demás, en el sentido de una imagen pública creada sobre la base de signos identitarios (p. ej., gorras, zapatos, chaquetas, modelo de armas, etc.) y acciones asociadas a los malandros incluida la violencia.

Relacionado con lo anterior, otra línea importante dentro del tema general de la violencia es la representación del «conflicto interno y la violencia entre amigos malandros». NS describe la corta vida de *Maquito* caracterizada por relaciones problemáticas y violentas con sus amistades («convives»). *Maquito* recurrió a la violencia mortal para resolver algún problema personal con uno de sus amigos, pero también fue asesinado por uno de ellos. Sobre esto, «chocar» (lexias 45 y 54) es un código que, según este texto, connota problemas de conducta en el barrio como, por ejemplo, la traición, la deslealtad, la falta de apoyo y solidaridad, la avaricia, etc. En ocasiones, estos problemas pueden representar una ofensa y conducir a conflictos graves entre amigos varones y, eventualmente, a la eliminación física entre ellos. Algunos códigos semánticos diseminados por toda la trama, sin orden aparente, parecen mostrar significados relacionados con las circunstancias y razones que activan la violencia para la resolución de disputas a lo interno de los grupos de amigos o bandas del barrio. Finalmente, el texto contiene otros códigos semánticos o connotaciones con significados relacionados con temas secundarios como la feminidad, la misoginia, la masculinidad y la prostitución que son contenidos casi ineludibles en las letras del «gangsta rap».

#### 8.1.4.- Código simbólico

En la letra de *Maquito* se han explorado dos tipos de códigos simbólicos: las antítesis (u oposiciones) y las metáforas. Las antítesis están relacionadas con las oposiciones binarias sobre las que descansa la estructura de la historia. En esta narrativa, la polaridad se da cuando NS presenta a *Maquito* y a Tato como dos personajes contrastantes en cuanto al éxito material, ya que el primero es símbolo del ascenso y triunfo a través del emprendimiento

delictivo en el barrio, mientras que el segundo encarna la falta de progreso y dificultad económica (lexias 37 y 51). La trayectoria delictiva de *Maquito* contrasta con la de Tato y esta tensión es una de las principales fuentes de inconformidad, malestar y conflicto en esta relación de amigos malandros. Otras dualidades presentes en el texto que resultan útiles para su comprensión son la traición versus la lealtad (lexias 16 y 29) y el apoyo frente a la falta de apoyo (lexias 20, 44 y 52) entre este tipo de amistades. *Maquito* y Jeffrey simbolizan la deslealtad, el engaño y la falta de solidaridad mientras que Tato representa todo lo contrario. Este personaje ayuda a *Maquito* a eliminar a Jeffrey y, durante un tiempo, lo apoya en sus negocios ilícitos.

En *Maquito*, las oposiciones binarias se entrelazan en la estructura del texto con algunas metáforas que refuerzan las relaciones contradictorias entre los personajes principales de la historia. Por ejemplo, la metáfora «Todo estaba saliendo bien, llovían los de cien» en la lexia 38 ilustra el incipiente éxito económico experimentado por Tato, lo que representa el motivo de un nuevo conflicto entre amigos en esta historia. Dentro de la estructura de este texto, también es importante la metáfora «Siempre me usaste como ficha, moviéndome a tu conveniencia» (lexia 50). Este reproche, basado en la idea de una ficha de juego, expresa el malestar o descontento de Tato por haber sido usado a conveniencia por *Maquito* con fines de aprovechamiento cuestionables. La aplicación del código simbólico ha sido útil para interpretar el significado de los valores y expectativas que subyacen a lo interno de las agrupaciones de malandros en los barrios, lo que se conecta con el tema de las relaciones problemáticas y violentas entre amigos malandros.

### **8.1.5.- Código cultural-referencial**

La historia de *Maquito* abarca el mundo del barrio desde diferentes direcciones. El barrio es una parte de la ciudad que presenta formas de organización física, social y cultural, vida comunitaria, pautas morales y de comportamiento, estructuras de pensamiento y realidades que, entre otras cosas, se vinculan con la violencia y la delincuencia. En *Maquito*, el barrio se interpreta a través de la representación de algunos de estos elementos, pero también se hace referencia a él mencionando directamente a Artigas (lexias 3 y 59) o a un determinado tipo de vivienda local que caracteriza a

estos sectores populares (p. ej., «bloques», lexia 33). Esta canción está relacionada con el barrio caraqueño de Artigas (al oeste de Caracas) y para su comprensión el lector necesita de cierto conocimiento sobre sociología urbana, la distribución socioespacial de Caracas y la historia de la planificación urbana en Venezuela para interpretar de alguna manera este código referencial en el texto. Si un lector no tiene conocimiento de este aspecto referencial, el texto no conseguiría la misma calidad o profundidad en cuanto a su significado.

En el texto también se encuentran referencias a creencias, saberes, valores, máximas y enseñanzas morales del barrio. Sin un contexto cultural general sobre la ley y la moral, la familia, las amistades, la comunidad, etc. no se entendería parte de los contenidos y algunos mensajes en *Maquito*. Por ejemplo, debido a la ausencia del padre (lexia 7), cuando la madre de *Maquito* dice: «Tú papá es un cobarde, si algún día lo vuelves a ver no puedes perdonarle» (lexia 8), está representando una idea sobre la censura moral a los padres que abandonan a su familia en los barrios, lo que es contrario al discurso ampliamente compartido en la cultura venezolana respecto al modelo prototípico de «familia nuclear». Así mismo, en una escala de valores, señalar que «antes que las vaginas, las monedas» (lexia 22) —es decir, que el dinero es más importante que las mujeres o, lo que es igual, primero lo material y luego lo humano— evoca las creencias de algunos jóvenes del barrio sobre el funcionamiento de las relaciones humanas. El «código gnómico» actúa aquí como un marco de referencia para comprender el significado de este tipo de sentencias o de otros enunciados relativos al comportamiento humano en los barrios como los contenidos en las lexias 56 y 58 («La avaricia es un don cuando no se tiene nada, la envidia te rodea si tú brillas») o los identificados en las lexias 60 («Y esto es lo que pasa en todos los barrios, en toda Latinoamérica, cuando un niño crece, sin principios y sin valores») y 61 («Recuérdate, que la educación comienza por casa. No le echas la culpa a la calle de lo que no hiciste como madre o como padre») que funcionan en este texto como moralejas, es decir, como una lección moral de por qué las cosas suceden como suceden en estas realidades. Finalmente, los códigos culturales o referenciales definidos y analizados en el texto, incluido el «código cronológico» (p. ej., lexias 4, 7, 10, 16, 23 y 46 relacionadas con la edad y el tiempo), son la base para interpretar y

comprender las realidades sociales y humanas que forman parte de la cultura del barrio.

## **8.2. El texto articulado (La combinación de los códigos)**

Según Barthes (2004) la convergencia o concurrencia de los códigos se da en el «espacio estereográfico» que significa el texto en sí. En este se entrecruzan las voces (códigos) creando la pluralidad del mismo. Su estructura, nunca predeterminada, la conforma la interconexión de los signos o códigos (Barthes, 2004). Desde esta perspectiva, con apoyo en los puntos de cruce de estos códigos en el texto, se analizaron al menos dos temas de interés: 1) la construcción de la «identidad de malandro» y 2) el conflicto interno y la violencia entre amigos malandros.

### **8.2.1- La construcción de la «identidad de malandro»**

NS relata en tercera persona una historia que retrata la biografía de un niño de barrio que se convierte en criminal (malandro). En *Maquito*, los códigos narrativos (especialmente el cronológico y el semántico) trabajan encadenados para estructurar el texto en función del desarrollo del protagonista en cuanto a edad y a aspectos psicológicos, morales e identitarios. Como se observa en el Cuadro 2, la letra describe estos cambios o transiciones entre los 7 y 16 años. Gran parte del texto (en concreto, hasta la lexia 35) y de su significado gira en torno a este proceso evolutivo y, especialmente, a la dinámica de construcción de la «identidad de malandro» en la niñez y la adolescencia. En medio de este viaje por la corta vida de *Maquito*, mientras NS organiza esta historia en función de la edad cronológica y del desarrollo de los principales rasgos que identifican a este personaje, introduce significantes tan variados vinculados al cine, la prostitución, la familia, el noviazgo, la infidelidad, la amistad, la violencia, etc. que connotan significados muy importantes para comprender las complejidades de las experiencias individuales y sociales de los jóvenes en el contexto del barrio. Si se tuviera que caracterizar de alguna manera, la armazón de este texto (es decir, el contenido y la estructura global que da forma a la historia) guarda cierto paralelismo con los elementos narrativos básicos que definen el género literario o cinematográfico conocido como «historias coming of age» o

«historias de crecimiento» (Carmagnani, 2014; Tribout, 2021); con la diferencia de que, en el caso de la narrativa analizada, los cambios o transformaciones individuales no convierten al protagonista en una mejor persona. Al contrario, la violencia y sus resultados negativos son una de las tantas situaciones de vida o experiencias involucradas en el proceso evolutivo del personaje principal.

### **8.2.2.- El conflicto interno y la violencia entre amigos malandros**

NS no solo describe líricamente el proceso de conversión o transformación a malandro de un niño, sino que, apoyado en la estructura del texto, ofrece con detalles una imagen de la «vida callejera» en Artigas y de las dramáticas experiencias en la que se sostiene. Quizá buscando legitimidad y crédito narrativo (Dollinger, 2024) a través de temas relacionados con la subcultura y el «código del malandro» (definido en la literatura como «código de la calle», Anderson, 1999), NS explica algunos procesos normativos informales que rigen las relaciones interpersonales de los jóvenes en barrios marginales caraqueños. Como se ha comentado anteriormente, en *Maquito* una de las caras de la violencia en el barrio está vinculada estrechamente a las relaciones entre amigos malandros y cómo evolucionan también a medida que el personaje principal transita la adolescencia. (Esto último lleva de nuevo a reflexionar brevemente sobre la posibilidad de leer y descifrar a *Maquito* a la luz de las características de una historia «coming of age» narrada a través del rap malandro, la cual describe no solo aspectos importantes de la construcción de la identidad criminal, sino también muchas experiencias del adolescente relacionadas con la vida en la calle desde la perspectiva evolutiva).

En el marco de lo anterior, una lectura ligera del texto permite observar que NS hace más énfasis en los problemas internos entre amigos que en los conflictos entre bandas por el control del territorio o en otro tipo de conflictos con enemigos por las llamadas «culebras» (ver Zubillaga, 2008). Sin embargo, una lectura más atenta, ayudada por la combinación de los códigos narrativos, dice algo más profundo sobre la convivencia entre amigos malandros. Como, por ejemplo, que el conflicto o pugna que causa la traición por la infidelidad sexual —donde, por cierto, gracias al código hermenéutico y a la búsqueda de respuestas a un por qué, se observa que Marco elimina físicamente a su amigo, pero, sin claras

razones, no a Lucia—o la falta de solidaridad y lealtad entre «convives», podría traerle consecuencias mortales a un amigo por «chocón».

### Cuadro 2. Construcción de la «identidad de malandro»

Nº Lexia	Fragmento	Código narrativo
3	Directamente desde Artigas	REF. Barrio.
4	Un niño de diez años, crece y obviamente ve el mundo extraño (Yeh)	REF. Código Cronológico. 10 años.
5	No quiere ser una oveja más del rebaño (Ah)	SIM. Metáfora. SEM. Identidad.
6	Ve película' y se identifica con la mafia que hace daño (Quiere ser ganador)	REF. Cine. *SEM. Identidad y valores. **SEM. Modelos.
7	El solamente tiene madre, su padre desapareció hace tres años y no ha vuelto hablarles	REF. Código Cronológico. 7 años.
9	Su madre lleva a casa gente constantemente Y en el cuarto la oye gritar Ninguno tiene nombre, todos se llaman clientes El niño no sabe qué pensar	*SEM. Prostitución. **SEM. Identidad y valores. ***SEM. Modelos.
10	Han pasado los años ahora Marco tiene trece	REF. Código Cronológico. 13 años.
16	A los quince conoció la traición Pues se enteró que su convive Jeffrey a veces se la cogía (Tremendo beta) Se va arrepentir ese falso (Yeh)	REF. Código Cronológico. 15 años.
23	Ya Marco tiene dieciséis,	REF. Código Cronológico. 16 años.
24	bajo su propia ley se manda (Ah) Está con el hampa vendiendo drift (vendiendo drift)	*SEM. Identidad y valores. ** SEM. Modelos.
25	Tiene un 115 especial, zapatos y gorras malandras (Yeh) Ahora le dicen Maquito por ahí (Maquito por ahí)	SEM. Identidad e imagen.
30	Maquito comenzó a sonar en el barrio,	SEM. Imagen y reputación.

33	Le metió cuatro balazos al tipo que llevaba el carro y se quedó con la plaza de los bloques	*ACC. Disparar I.  **REF. Bloques. Tipo de vivienda.
34	Comenzó a caminar con un 357 (Yeh), una Varsity Jackets y unas Jordan de paquete	SEM. Identidad e imagen.
35	Se creía Tony Montana, fumando marihuana, hueliendo perico y contando billete' (Smoke shit)	REF. Cine y videojuegos.  *SEM. Identidad y valores.  **SEM. Modelos.

Nota: **ACC:** Código proairético; **SEM:** Código semántico; **SIM:** Código simbólico; **REF:** Código cultural o referencial (código gnómico, código cronológico).

En este mismo sentido, según esta historia, la violencia letal entre amigos se acompaña de prácticas de degradación y deshumanización de la víctima. En el acto de dar muerte a *Maquito*, Tato califica a su víctima de «sapo» (lexia 51) y de «bruja» (lexia 53) que, en la cultura de la calle (y también carcelaria) son «slangs malandros». Estos dos vocablos representan categorías muy inferiores en una escala jerárquica del malandro basada en el respeto (ver Vandenberg, 2018) donde, por ejemplo, la figura de capo de Tony Montana (lexia 35) estaría en el pináculo de la pirámide (aquí un vínculo intertextual da sentido al texto) y la de *Maquito*, en el momento de su muerte (lexias 53 y 54), en la base o, lo que es igual, anclada en lo más bajo de la «escala moral del malandreo». Por lo tanto, referirse a *Maquito* como «sapo» o «bruja» connota que el personaje principal está siendo asesinado en el marco del irrespeto, del deshonor y de la humillación moral. Esto, gracias a la narrativa de NS, constituye una buena representación del funcionamiento del «código de la calle» (Anderson, 1999). En suma, el texto evidencia la capacidad de este rapero de retratar la muerte entre amigos como el resultado de participar, en lo que podría considerarse, los aspectos más extremos de la vida en el barrio. Estos resultados demuestran que las letras del rap malandro son un dispositivo muy útil a través del cual se pueden evocar historias o narrativas (callejeras) que desvelan el complejo mundo de relaciones humanas reguladas mediante el «código de la calle».

## 9.- Discusión

El rap malandro describe situaciones y hechos dramáticos cargados, en muchos casos, de exageración; pero, según la literatura, parecen mostrar aspectos reales o verdaderos de las situaciones que experimentan los raperos en sus barrios (Dollinger, 2024). Debido a que este tipo de rap está lleno de descripciones sobre actos delictivos y violentos en estos lugares, el principal objetivo de este estudio era analizar la estructura narrativa de la letra de *Maquito* para intentar descubrir sus significados (explícitos e implícitos) y comprender algo más de estos fenómenos sociales. Para intentar cumplir con este propósito se utilizó el método de códigos narrativos o de significados usados por Roland Barthes (2004) en *S/Z*.

Al igual que la mayoría de los raperos, NS emplea en sus obras, tanto por motivos prácticos como estéticos, una serie de signos (significantes) cargados de complejidad a través de un vocabulario o jerga vernácula, estrategias lingüísticas, recursos literarios o, incluso, fragmentos de historias en formas de tropos que aumentan su potencial de significado e interpretación (Presser y Sandberg, 2015; Sandberg, 2016). Los análisis de este estudio demuestran que la letra de *Maquito* utiliza un lenguaje simbólico para construir y transmitir una narrativa sobre la violencia y la delincuencia. Por ejemplo, frases como «No quiere ser una oveja más del rebaño» y «Comenzó a caminar con un 357 (Yeh), una Varsity Jackets y unas Jordan de paquete» reflejan aspectos sobre la construcción de la «identidad de malandro» (criminal). Del mismo modo, expresiones como «Todo estaba saliendo bien, llovían los de cien» sirven como metáfora del éxito económico por medio del emprendimiento delictivo, mientras que «Chocaste, por avaricioso pecaste» connota los motivos que generan conflictos en las relaciones entre amigos malandros. Estas interpretaciones sugieren que esta canción va más allá de su función meramente artística y de entretenimiento y entra en terrenos más complejos sobre la conducta humana y los procesos sociales que pueden ser explorados con la ayuda de los códigos de Barthes. Además, el uso de metáforas y símbolos es un indicio de la posible naturaleza y niveles de complejidad lingüística de la letra de *Maquito* y de la mayoría de las canciones rap, que bien podrían acercarla al campo de la poesía como lo mencionó en una

entrevista el rapero venezolano Rotwaila: el «rap en su esencia es simplemente narrar, transformar la vida, tu entorno en poesías... en rimas» (Luis Olavarrieta, 2024).

Al respecto, se ha debatido si las letras de la música hip hop deben ser, o no, consideradas literatura (concretamente como poesía) (Bradley, 2009). Hasta cierto punto, este estudio comparte la posición de Ramsby y Carter (2015) y de Rotwaila de que estas letras pueden funcionar como textos poéticos o líricos capaces de comunicar temas y mensajes complejos, y de reflejar experiencias sociales e individuales. Aunque estas canciones son «populares», es decir, es música escrita en un lenguaje que la gente común puede entender, la mayoría recurren a técnicas literarias, «construcción de las palabras» y abstracción que exigen formas de análisis y comprensión tan complejas como las empleadas en la poesía (Robinson, 2019). Particularmente, el modelo de lectura basado en los códigos de Barthes permitió explorar estas complejidades y, en especial, observar cómo NS usa la forma y el lenguaje para construir significados a través de ellos, haciendo posible así una interpretación sistemática del texto de esta canción. Los resultados obtenidos mediante este modelo destacan la importancia de la narrativa y de la semiótica como herramientas metodológicas para profundizar en las letras de canciones rap y en otras formas de expresión literaria. Esto tiene implicaciones en el trabajo de los investigadores sociales y humanistas y en el de los estudiosos y críticos de la música hip hop (incluso en el trabajo de los propios compositores), ya que les ofrece un método basado en las ideas contenidas en S/Z con el que pueden analizar las historias y el simbolismo que forman parte de las letras de este género musical.

Estos resultados también apoyan la idea desarrollada por Barthes sobre el «trenzado de significados», puesto que en el texto lírico analizado hay indicios de que algunos códigos se superponen y/o interactúan. En este sentido, la naturaleza del método de Barthes, que no se basa como plantean Propp (1928) o Labov y Waletzky (1997) en el análisis de componentes y estructuras narrativas preconcebidas o generales que ponen en riesgo la singularidad del texto, ni mucho menos en una estructura general basada en una fórmula de integración de los códigos, hizo posible una lectura plural de

*Maquito* que permitió definir y combinar los códigos subjetivamente, llevando a comprender más ampliamente esta historia. Asimismo, estos resultados también permiten reconocer el importante papel del lector en la construcción del significado que, en la mayoría de los casos, se guía por experiencias subjetivas, lo que coincide con las ideas de Barthes sobre su rol en la co-construcción del sentido. Por lo tanto, la lectura e interpretación sistemática de estos códigos representan una aportación original a la comprensión del significado cultural, social y simbólico de la violencia y la delincuencia en el barrio desde la perspectiva tanto de NS como del investigador.

En definitiva, por medio de este proceso de creación de significado que involucró a los dos autores de este artículo se pudo determinar que *Maquito* no es una simple «historia de la vida real» con una lectura quizá aparentemente cerrada y literal (Randle y Evans, 2013) sobre las circunstancias familiares que impulsan a un niño a actuar de forma violenta o delictiva (lexias 60 y 61). El análisis narrativo/semiótico pone de manifiesto que la letra de *Maquito* es un medio verbal y comunicativo que transmite significados y temas relacionados con el crecimiento de un joven varón en medio de la realidad violenta de un barrio. Es una narrativa basada en signos o códigos que comunica algo sobre aspectos evolutivos de la «identidad de malandro» y sobre las complejas relaciones de amistad entre malandros reguladas por el «código de la calle» (Anderson, 1999) que, finalmente, encaja en, y reproduce el, discurso generalizado de las pocas expectativas de vida de los varones en el mundo de los barrios caraqueños. Esta letra representa narrativamente una historia cultural de la calle en la que NS apela a un lenguaje vernáculo y a estilos de expresión pertenecientes al mundo del barrio que crean un simbolismo de interés para el análisis narrativo y semiótico. Así, existen fundadas razones para pensar que, con independencia de sus niveles de profundidad y significado, las letras de algunas canciones rap pueden ser analizadas como textos narrativos que nos dicen algo sobre determinados fenómenos, entre estos, la violencia en el barrio u otros problemas relacionados con sus realidades cotidianas.

Por otra parte, es importante recordar que se ha escrito poco sobre la construcción o la estructura de la narrativa en la música pop/rap (Nicholls,

2007), incluso, esto sucede en medio de un significativo debate aún sin concluir sobre si la música (pura o instrumental) como medio de comunicación puede ser portadora de narrativas (Elleström, 2019; Grabocz, 2012; Kramer, 2003; Maus, 1991; Micznik, 2001; Nattiez, 1990; Newcomb, 1987). Para algunos musicólogos la música y la narratividad tienen algunas características estructurales en común basadas fundamentalmente en la dimensión temporal o tonal (Maus, 1991; Micznik, 2001). Una importante consideración desde la perspectiva que ofrecen estos resultados es que la música (pura) tiene un campo de interpretación más amplio que el que puede tener el texto de una canción de rap, debido a que las palabras son mucho más precisas que los tonos en lo que respecta a la comunicación de un mensaje o tema determinado. En este sentido, la música es un espacio de abstracción más grande y tal vez ilimitado para la interpretación simbólica o semiótica que, por supuesto, exige métodos especiales para su análisis (Micznik, 2001). Sin embargo, se sostiene también que cuando la música carece de texto (letra), el análisis narrativo/narratológico, desde el punto de vista de las historias, es mucho más restringido, especialmente porque no se pueden determinar, por ejemplo, narradores, acontecimientos, actores y escenarios. Un excelente ejemplo del carácter narrativo de la música rap es posiblemente *Children's Story* de Slick Rick dado que representa una narrativa sólida con un gran sentido de historia. Al igual que esa canción, *Maquito* presenta una narrativa significativa o definida (Randle y Evans, 2013) que no necesita —como sí suele requerirlo la música instrumental— que los oyentes produzcan por su propia cuenta o infieran personajes, tramas, acontecimientos, escenarios, etc. para que la canción adquiera cualidades narrativas ante la ausencia del texto. Se asume entonces que la música no llega a ser en sí misma una historia, pero, particularmente en el caso de las canciones, algunos de sus elementos (p. ej., tonos, tiempo, melodía, etc.) pueden ayudar a construirla. Partiendo de estas reflexiones y de los resultados de este estudio, sería muy importante que un análisis narrativo más profundo del rap explorara si las historias anidadas en sus letras se apoyan en elementos musicales o de sonido, es decir, en si el ritmo o el tono, por ejemplo, forman parte de la estructura narrativa de esas historias (o del mensaje) y, por supuesto, qué utilidad tiene para el proceso interpretativo.

A pesar de sus aportes, este estudio tiene ciertas limitaciones. Primero, se restringió a una sola canción, lo que de algún modo puede condicionar este análisis. Sería muy valioso analizar el trabajo de otros artistas del rap malandro en Venezuela. Segundo, aunque la investigación se centró en el análisis estructural y semiótico de Barthes, la incorporación de perspectivas de otros narratólogos y semiólogos, como de-Saussure, Genette o Bal, podrían haber proporcionado una comprensión más completa de la complejidad simbólica y narrativa de *Maquito*. Una tercera limitación de este estudio es que todos los elementos musicales y visuales ligados a esta canción quedaron fuera del análisis, lo que se teme pudiera interpretarse como un sesgo logocentrista. Futuros estudios podrían abordar estas limitaciones examinando una gama más amplia de canciones o integrando múltiples marcos narrativos y semióticos para enriquecer los análisis.

## 10.- Conclusión

Una de las lecciones de este estudio es que el rap constituye un artefacto cultural que vale la pena explorar para conocer un poco más sobre lo que se ve y se vive en los barrios. Un mundo al que no tiene fácil acceso cualquier persona, incluidos los investigadores. Por eso es importante posicionar el rap en la agenda científica, porque al considerarse un medio de narrar y describir las cosas, es una ventana para entender una realidad social y cultural muy ajena y difícil de sistematizar. No cabe duda que a nivel científico comprender, a través de este género musical, lo que dicen los barrios y cómo lo dicen es muy útil para el análisis narrativo en Criminología. Así mismo, el rap puede ser un recurso mediante el cual explorar temas relacionados no solo con la violencia, sino también con la segregación, la estratificación social, el género, la organización y funcionamiento familiar, la desigualdad económica, la moralidad, la crítica social, etc. Debido a esto, el contenido textual, visual y musical asociado a este género amerita atención académica ya que, como se ha visto en el presente trabajo, en sus narrativas subyacen imágenes y representaciones de fenómenos y procesos sociales de interés para la Criminología Narrativa (Dollinger, 2024; Presser y Sandberg, 2015a; Presser y Sandberg, 2015b; Sandberg, 2016). Finalmente, por la variedad de signos y símbolos que se reparten a lo largo de determinados textos o imágenes relacionados con la violencia, la delincuencia u otros problemas sociales, no sería absurdo pensar

en la utilidad de desarrollar en español una perspectiva intelectual que, anclada en la narratología, lleve por nombre Criminología Semiótica.

### Referencias bibliográficas

- Anderson, E. (1999). *Code of the Street: Decency, Violence, and the Moral Life of the Inner City*. W. W. Norton & Company.
- Baker, H. (1993). *Black Studies, Rap, and the Academy*. University of Chicago Press.
- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología*. Ediciones Cátedra.
- Barragán, A. (2021). Thug Life; significados sobre masculinidad y trasgresión en el rap malandro. *Epistemus. Revista de Estudios en Música, Cognición y Cultura*, 9(1), 39-62.
- Barthes, R. (2004). *S/Z*. Editorial XXI.
- Bernasconi, O. (2011). Aproximación narrativa al estudio de fenómenos sociales: Principales líneas de desarrollo. *Acta Sociológica*, 56, 9-36.
- Bradley, A. (2009). *Book of Rhymes: The Poetics of Hip Hop*. BasicCivitas.
- Carmagnani, P. (2014). The “coming-of-age story”. Narratives about growing up after the Bildungsroman. En P. Bertinetti (Edit.), *A Warm Mind-Shake* (pp. 109-116). Edizioni Trauben.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Taurus.
- Chirinos, B. (26 de mayo de 2024). ¡Trap money! El raperero Neutro Shorty debuta en el Poliedro de Caracas con un llenazo absoluto. *Meridiano*. <https://meridiano.net/farandula/trap-money-el-raperero-neutro-shorty-debuta-en-el-poliedro-de-caracas-con-un-llenazo-absoluto-202452611530>
- Czarniawska, B. (2004). *Narratives in Social Research*. Sage.
- Dollinger, B. (2024). The good, the bad, and the narrative: How youth experience the “gangsta” in rap music. *Youth Justice*, 0(0), 1-15. DOI: 10.1177/14732254241239028
- El Apartaco by K12 (7 de mayo de 2023). Reke - Las leyendas se honran en vida. [Archivo de Video]. Youtube. [https://www.youtube.com/watch?v=OOq\\_itK68vU](https://www.youtube.com/watch?v=OOq_itK68vU)
- Elleström, L. (2019). *Transmedial narration. Narratives and stories in different media*. Palgrave Macmillan.

- Genius. (2009). About Genius. Revisado el 01 de octubre de 2024. <https://genius.com/Genius-about-genius-annotated>.
- Gorden, C. y Birkbeck, C. (2022). *Case Studies of Famous Trials and the Construction of Guilt and Innocence*. Bristol University Press.
- Grabocz, M. (2012). Narratología general y los tres modos de existencia de la narrativa en la música. *Revista Pensamiento, Palabra y Obra*, 7, 124-141.
- Hunnicut, G. y Andrews, K. (2009). Tragic Narratives in Popular Culture: Depictions of Homicide in Rap Music. *Sociological Forum*, 24(3), 611-636.
- Kelley, R. (1997). Looking for the “real” nigga: Social scientists construct the ghetto. En R. Kelley (Edit.), *Yo’ Mama’s disfunkcional!: Fighting the culture wars in urban America* (pp. 15-42). Beacon Press.
- Keyes, C.L. (2002). *Rap music and street consciousness*. University of Illinois Press.
- Kramer, L. (2003). Narratología musical: Un esbozo teórico. *Quodlibet*, 25, 113-138.
- Labov, W. (1972). *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. University of Pennsylvania Press.
- Labov, W. y Waletzky, J. (1997). Narrative analysis: Oral versions of personal experience. *Journal of Narrative and Life History*, 7, 1-4, 3-38.
- Luis Olavarrieta (12 de mayo de 2024). Documental de Canserbero. Ep 4 Vida - “Ni más, ni menos”. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=81CeXLWdLxg>
- Maus, F. (1991). Music as Narrative. *Indiana Theory Review*, 12, 1-34.
- McAleese, S. y Kilty, J. (2019). Stories Matter: Reaffirming the Value of Qualitative Research. *The Qualitative Report*, 24(4), 822-845. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2019.3713>
- McCress, P. (1988). “Roland Barthes’s S/Z from a Musical Point of View.” *In Theory Only* 10(7), 1-29.
- Micznik, V. (2001). Music and Narrative Revisited: Degrees of Narrativity in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Musical Association*, 126(2), 193-249.
- Moliné, J. (2020). Música y narración. Una síntesis de las teorías narrativas aplicadas a la música. *Revista AV Notas*, 9, 59-67.
- Moore, A. (2012). *Song Means: Analysing and interpreting recorded popular song*. Ashgate.

- Morillo, D. (9 de abril de 2016). *Venezuela Subterranea. El Documental*. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=dS5or1qwYFQ>.
- Mosqueda, M. (2022). *Esto es Venezuela Real Trampa*. Universidad Monteávila. <http://repositoriodigital.uma.edu.ve:8080/jspui/handle/123456789/700>
- Nattiez, J. (1990). Can one speak of narrativity in music? *Journal of the Royal Musical Association* 115(2) 240-257.
- Negus, K. (2012). Narrative, interpretation and the popular song. *The Music Quarterly*, 95(2-3), 368-395.
- Newcomb, A. (1987). Schumann and late eighteenth-century narrative strategies. *19th-Century Music* 11, 164-174.
- Nicholls, D. (2007). Narrative Theory as an Analytical Tool in the Study of Popular Music Texts. *Music and letters*, 88(2), 297-315.
- OLIMPO MC (2010). El Malandreo, una opción para los jóvenes. En *Juventudes Otras: Malandros: Identidad, Poder y Seguridad* (pp. 11-17). Fundación Tiuna El Fuerte y Consejo Nacional de Prevención y Seguridad *Ciudadana*.
- Peng, Z. (2024). The Butterfly Straight Outta Compton: Analysis of Hip-hop Music and Its Impact on Black Rights Movements. *Communications in Humanities Research*, 28,187-192.
- Presser, L. y Sandberg, S. (2015a). *Narrative Criminology: Understanding Stories of Crime*. NYU Press.
- Presser, L. y Sandberg, S. (2015b). Research strategies for narrative criminology. En J. Miller y W. R. Palacios (Eds.), *Qualitative research in criminology. Advances in criminological theory* (pp.85-100). Transaction Publishers.
- Prince, G. (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Mouton.
- Rambsy, H. y Carter, J. (2015). "I own my own masters": rap music and slavery references. *Journal of Ethnic American Literature*, (5), 35-47, 135-136.
- Robinson, J. T. (2019). Argument for method: An application of Barthes' language codes in poetry. *Crossroads. A Journal of English Studies*, 3(26), 60-76.
- Rose, T. (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Wesleyan University Press.
- Rose, T. (2008). *The Hip Hop Wars: What We Talk About When We Talk About Hip Hop—and Why It Matters*. Basic Books.

- Ryan, M. (2014). Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology. En M. Ryan y J. Thon (Edts.), *Storyworlds Across Media*, (pp. 25-49) University of Nebraska Press.
- Sainz, K. (2006). *Caracas Hip-Hop*. Fundación Chacao.
- Sánchez, L. (2011). El Hip Hop en Venezuela desde la perspectiva del realismo grotesco de Mijaíl Batjín. *Revista estudios culturales* 4(7), 213-235.
- Sandberg, S. (2016). The importance of stories untold: life-story, event-story and trope. *Crime, Media, Culture: An International Journal*, 12(2), 153-71.
- Santos, E. (2001). *El resurgir de la rima: los poetas románticos del rap*. Actas de las XIX Jornadas de la Asociación Hispánica Italiana. Vol. 2, Roma, 16-18 septiembre 1999, pp. 235-242. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2356148>
- Tribout, S. (2021). 'Homelessness, disability and education in Delphine de Vigan's coming-of-age narrative No et moi', *Forum for Modern Language Studies*, 57(4), 492-509.
- Vandenbogaerde, E. (2018). The Malandreo and the reproduction of violence in Venezuela. *Espacio Abierto*, 27(4), 59-94.
- Velleman, J. (2003). Narrative Explanation. *Philosophical Review*, 112(1), 1-25.
- Wagh, M. (2020). 'Every time I dress myself, it go motherfuckin' viral': Post-verbal flows and memetic hype in Young Thug's mumble rap. *Popular Music*, 39 (2), 208-232.
- Zubillaga, V. (2008). La culebra: una mirada etnográfica a la trama de antagonismo masculino entre jóvenes de vida violenta en Caracas. *Akados* 10(1), 179-207.
- Zubillaga, V. y García, M. (2012). Líricas que denuncian el malestar: el rap de los jóvenes varones que habitan barrios populares en Caracas. En J. Suárez, V. Zubillaga y G. Bajoit (coord.), *El nuevo malestar en la cultura* (pp. 285-330). UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales.
- Zubillaga, V. y Llorens, M. (2013). Luchas discursivas entre jóvenes del movimiento hip-hop caraqueño: encontrar sentido entre nosotros frente al sin sentido de la banalidad de la muerte. En J. Suárez, G. Bajot y V. Zubillaga (Eds.), *La Sociedad de la Incertidumbre* (pp. 279-307). Universidad Autónoma de México.

## Anexo

### Cuadro 3. Letra de *Maquito* segmentada en lexías

N° Lexia	Fragmento
1	<b>“Maquito” (Título)”</b>
2	Esta es la historia de Maquito Peculiar como cualquiera
3	Directamente desde Artigas
4	Un niño de diez años, crece y obviamente ve el mundo extraño (Yeh)
5	No quiere ser una oveja más del rebaño (Ah)
6	Ve película' y se identifica con la mafia que hace daño (Quiere ser ganador)
7	El solamente tiene madre, su padre desapareció hace tres años y no ha vuelto hablarles
8	La mama le dice "Tú papá es un cobarde, si algún día lo vuelves a ver no puedes perdonarle"
9	Su madre lleva a casa gente constantemente  Y en el cuarto la oye gritar  Ninguno tiene nombre, todos se llaman clientes  El niño no sabe qué pensar
10	Han pasado los años ahora Marco tiene trece
11	Al menor no le gusta estudiar
12	Se la pasa fumando en la barra con Tato y Jeffrey
13	La hierba lo hace sentir un caimán
14	No respeta a los mayores. Odia a la Policía.
15	Tiene una novia linda, llamada Lucia (Bitch)
16	A los quince conoció la traición  Pues se enteró que su convive Jeffrey a veces se la cogía (Tremendo beta)  Se va arrepentir ese falso (Yeh)
17	Necesito tu ayuda Tato, esta noche lo mato
18	Vamos a invitarle un tabaco (Yeh), tú le agarras los brazos, yo lo apuñaleo,
19	fuego ese es el trato.
20	Y así se hizo el sistema, entre los dos picaron al convive sin ningún problema (Y así murió)
21	Todo por una puta jeva (Bitches)
22	Por eso Marco dice "Antes que las vaginas, las monedas"

23	Ya Marco tiene dieciséis,
24	bajo su propia ley se manda (Ah) Está con el hampa vendiendo drift (vendiendo drift)
25	Tiene un 115 especial, zapatos y gorras malandras (Yeh) Ahora le dicen Maquito por ahí (Maquito por ahí)
26	Tato y Maquito roban motos
27	y las desarman con calma (Calma)
28	Las montan y las venden en su negocio
29	Pero tú sabes que está más cerca la traición cuando un pana no es tu hermano si no tu socio (Socio)
30	Maquito comenzó a sonar en el barrio,
31	las tipas se lo mamaban
32	Los tipos le pagaban la prote (Yeh)
33	Le metió cuatro balazos al tipo que llevaba el carro y se quedó con la plaza de los bloques
34	Comenzó a caminar con un 357 (Yeh), una Varsity Jackets y unas Jordan de paquete
35	Se creía Tony Montana, fumando marihuana, hueliendo perico y contando billete' (Smoke shit)
36	Tato comenzó un negocio por su lado, a grado pues Maquito no le daba un carajo (Puto)
37	Si los dos pasaron trabajo, ¿por qué Maquito había subido tanto y él aún seguía abajo? (Es la avaricia)
38	Todo estaba saliendo bien, llovían los de cien
39	Maquito se enteró
40	y quería su parte también (Ajá)
41	Ahí comenzó este problema entre friends (Yeh)
42	Tato sabía los bugguis y las caletas de él
43	Tato reunió su gente aparte y decía en la mente Maquito voy a matarte (Vas a morir)
44	Si yo te ayude, ¿por qué tú no me ayudaste?
45	Chocaste, por avaricioso pecaste (Wow)
46	Eran las diez de la noche Maquito estaba ahí (Yeh) Achantao con dos brujas apestosos a weed
47	Tato llegó con cuatro convives en un Aveo (Yah), todos empistolaos y se prendió el malandreo

48	Un coño 'e madre Maquito, suelta la bicha
49	Pendiente Richard si estos dos se mueven los espichas (Pendiente)
50	Siempre me usaste como ficha, moviéndome a tu conveniencia Y hoy de vengarme tendré la dicha (Es la venganza)
51	Tas viendo sapo que la vida no es un vacilón (No) Tu ganador y yo pelando bolas, es un jamón (OH)
52	Parece ser que no te acuerdas maricón (Yeh) cuando matamos a Jeffry por ponerte de cabrón (Ponte de rodillas)
53	Arrodíllate bruja y pídemle perdón
54	Pues nunca pensaste en tu convive y fue por la ambición Sucio bienvenido al infierno y cuando te encuentres a Jeffry dile que también moriste por chocón (Parranda)
55	Esta es una historia de la vida real, un niño sin principios se convierte en criminal
56	La avaricia es un don cuando no se tiene nada, la envidia te rodea si tú brillas
57	Esta es una historia de la vida real, un niño sin principios se convierte en criminal
58	La avaricia es un don cuando no se tiene nada, la envidia te rodea si tú brillas
59	Directamente desde las cloacas de Artigas (El Mala Madre)
60	Y esto es lo que pasa en todos los barrios En toda Latinoamérica Cuando un niño crece, sin principios y sin valores
61	Recuérdate (Nacer) Que la educación comienza por casa (Crecer) No le echas la culpa a la calle (Ser ganador), de lo que no hiciste como madre o como padre (Y vivir eternamente)

PROFS. SVEINUNG SANDBERG, LOUIS PRESSER. CRIMINOLOGÍA NARRATIVA:  
INSPIRACIONES TEÓRICAS Y ENFOQUES METODOLÓGICOS. 121-157. REVISTA CENIPEC.  
36. 2024. ESPECIAL. ISSN: 0798-9202

PROF. SVEINUNG SANDBERG  
PROF.<sup>a</sup> LOIS PRESSER

**CRIMINOLOGÍA NARRATIVA: INSPIRACIONES TEÓRICAS Y  
ENFOQUES METODOLÓGICOS**

**Recepción:** 05/10/2024.      **Aceptación:** 18/03/2025.



Prof. Sveinung Sandberg  
*sveinung.sandberg@jus.uio.no*  
UNIVERSIDAD DE OSLO  
Prof.<sup>a</sup> Louis Presser  
*lpresser@utk.edu*  
UNIVERSIDAD DE TENNESSEE

### Resumen

La criminología narrativa es una perspectiva relativamente reciente que explica la acción criminal y otros actos dañinos a través de las narrativas que las personas construyen. Su premisa central es que estas narrativas no solo legitiman y motivan el daño, sino que también pueden contribuir a su resistencia o desistimiento. Este artículo explora la criminología narrativa desde una doble perspectiva: teórica y metodológica. En el plano teórico, sitúa esta corriente dentro de un marco conceptual amplio. En el plano metodológico, presenta cuatro enfoques distintos para el análisis narrativo: temático, estructural, performativo y dialógico. Para ilustrar la aplicación de estos enfoques, el artículo examina la narrativa de una entrevista con Mateo, un hombre recluso en un centro penitenciario en México, en el marco del proyecto de investigación CRIMLA (Crimen en América Latina).

**Palabras claves:** criminología narrativa, análisis narrativo, relatos, CRIMLA.

### The aimNarrative Criminology: theoretical inspirations and methodological approaches

#### Abstract

Narrative criminology is a relatively recent perspective which explains criminal behavior and other harmful acts based on the narratives that people construct. Its central premise is that these narratives not only legitimate and motivate the harm, but can also contribute to persistence or desistance. This article explores narrative criminology from a double perspective: the theoretical and the methodological. In relation to theory, this perspective has a wide conceptual framework. In relation to methodology, there are four different types of narrative analysis: thematic, structural, performative and dialogic. To illustrate the use of these approaches, the article explores the narrative contained in an interview with Mateo, a Mexican prisoner included in the CRIMLA (Crime in Latin America) research project.

**Key words:** narrative criminology, narrative analysis, stories, CRIMLA.

## **Criminologie narrative: inspirations théoriques et approches méthodologiques**

### **Résumé**

La criminologie narrative est une perspective relativement récente qui explique les actes criminels et autres actes préjudiciables par les récits que les gens construisent. Son postulat central est que ces récits non seulement légitiment et motivent le mal, mais peuvent également contribuer à sa résistance ou à sa désistance. Cet article explore la criminologie narrative d'un double point de vue : théorique et méthodologique. Sur le plan théorique, il situe ce courant dans un cadre conceptuel large. Sur le plan méthodologique, il présente quatre approches différentes de l'analyse narrative : thématique, structurelle, performative et dialogique. Pour illustrer l'application de ces approches, l'article examine le récit d'un entretien avec Mateo, un homme détenu dans une prison au Mexique, dans le cadre du projet de recherche CRIMLA (Crime in Latin America).

**Mots clés:** criminologie narrative, analyse narrative, récits, CRIMLA.

## **Criminologia narrativa: inspirações teóricas e abordagens metodológicas**

### **Resumo**

A criminologia narrativa é uma perspectiva relativamente recente que explica a ação criminosa e outros atos prejudiciais através das narrativas que as pessoas constroem. A sua premissa central é que estas narrativas não só legitimam e motivam o dano, mas também podem contribuir para a sua resistência ou desistência. Este artigo explora a criminologia narrativa sob uma dupla perspectiva: teórica e metodológica. No nível teórico, situa esta corrente dentro de um amplo quadro conceitual. A nível metodológico, apresenta quatro diferentes abordagens de análise narrativa: temática, estrutural, performativa e dialógica. Para ilustrar a aplicação destas abordagens, o artigo examina a narrativa de uma entrevista com Mateo, um homem detido num centro penitenciário no México, no âmbito do projeto de pesquisa CRIMLA (Crime na América Latina).

**Palavras chave:** criminologia narrativa, análise narrativa, histórias, CRIMLA.

## 1.- Introducción

Las narrativas son centrales para la existencia humana. Construir vidas y eventos narrativamente es forjar conexiones entre experiencias, acciones y aspiraciones. Los criminólogos han utilizado ampliamente las narrativas de los delincuentes, principalmente, -aunque no exclusivamente- como vehículos para obtener información sobre los factores que promueven el comportamiento criminal. La idea de que las narrativas en sí mismas dan forma a futuras acciones no ha sido lo suficientemente aprovechada para entender el comportamiento criminal. De ahí nuestro enfoque sobre la criminología narrativa (Presser, 2009; Presser y Sandberg, 2015; Fleetwood et al., 2019). Los criminólogos narrativos estudian cómo las narrativas legitiman, motivan y/o guían acciones perjudiciales: cómo se utilizan para dar sentido al mundo y a los sujetos de maneras que impactan en el daño. También estudian cómo las narrativas se utilizan para contrarrestar o minimizar el daño. Al otorgar primacía a la narrativa en la acción humana, la criminología narrativa sigue un camino que ya ha sido ampliamente transitado por la psicología, la sociología, la historia, la literatura y los estudios culturales. La criminología narrativa es compatible con una perspectiva que resalta cómo las estructuras de poder y la agencia como constituidos discursivamente.

Los criminólogos narrativos ven los textos narrativos como objetos fundamentales de investigación y el estudio de estos textos como “una corrección útil a las tendencias reduccionistas que pueden manifestar otros análisis, arraigados en disciplinas individuales” (Andrews et al., 2004). El enfoque es constructivista. No vemos las narrativas de las personas como descripciones precisas o inexactas de los eventos. Entonces, ¿qué es la narrativa? ¿De dónde proviene teóricamente la criminología narrativa y cómo se entiende metodológicamente? Finalmente, ¿qué puede ayudarnos a lograr la criminología narrativa? Nuestro artículo contemplará primero el trasfondo teórico y las premisas de la criminología narrativa, para luego proporcionar algunos ejemplos de tipos de análisis que se pueden utilizar dentro de esta perspectiva. Los ejemplos se tomarán de una entrevista realizada en México como parte del proyecto de investigación CRIMLA.

## 2.- La naturaleza de la narrativa

La narrativa es una de las tantas formas discursivas. Otras formas incluyen informes, crónicas, exposiciones, diálogos y argumentos. En general, la narrativa es la clase de discurso que (1) sigue eventos o experiencias a lo largo del tiempo y (2) tiene un propósito. Labov y Waletzky (1967) establecieron la primera característica de la narrativa, la de la secuenciación temporal, como central: “Las unidades narrativas básicas que deseamos aislar se definen por el hecho de que recapitulan la experiencia en el mismo orden que los eventos originales” (pp. 20-21). Labov y Waletzky asignaron un papel algo menos vital a la “evaluación” de una narrativa, que “establece la importancia o el punto central” (p. 32), aunque ahora los académicos generalmente están de acuerdo en que las narrativas tienen un propósito, aunque sea sutil, y ese propósito es moralmente trascendente (Bruner, 1990; Mishler, 1986; Polkinghorne, 1988; Polletta et al., 2011). Cuando el protagonista de la narrativa es uno mismo o el grupo al que uno pertenece, el punto central generalmente refiere a quién es uno mismo o el grupo en el mundo. De ahí la visión de la identidad o el yo como algo construido a través de la narración de historias (p. ej., Bruner, 1990; Kerby, 1991; Linde, 1993; Somers, 1994).

Labov también es responsable de proporcionar un modelo clásico de la narrativa bien formada, con partes constituyentes: resumen, orientación, nudo, evaluación, resultado o resolución y coda (Labov, 1972:363). (Volveremos a este modelo al discutir el análisis narrativo estructural). En las últimas décadas, los narratólogos han cuestionado la fidelidad de las historias al modelo clásico. Por ejemplo, aunque se dice que la narrativa incluye una evaluación, la ambigüedad evaluativa es un recurso que algunos narradores utilizan para influir en otros (p. ej., Polletta et al., 2011). De manera similar, Sandberg (2009) ha señalado múltiples evaluaciones, incluso contradictorias, en una sola narrativa. O bien, un narrador puede no señalar ningún final, sino permitir o invitar a los interlocutores a continuar la narrativa, a veces a partir de inicios mínimos (Fairclough, 1992). Por mucho que una narrativa en particular se desvíe de lo convencional, las audiencias parecen reconocerla como una narrativa cuando la escuchan, leen o ven.

Las narrativas en sí mismas adoptan muchas formas. Hankiss (1981) afirma que la mayoría de las historias de vida son o bien dinásticas (un buen pasado da lugar a un buen presente), antitéticas (un mal pasado da lugar a un buen presente), compensatorias (un buen pasado da lugar a un mal presente) o auto-absolutorias (un mal pasado da lugar a un mal presente). Booker (2004) argumenta de manera similar que sólo hay siete tramas básicas y que todas las historias son variantes de éstas. Inspiradas por el concepto de arquetipos del psicoanalista Carl Jung, éstas incluyen: ‘superar al monstruo’, ‘de la pobreza a la riqueza’, ‘la búsqueda’, ‘viaje y regreso’, ‘renacimiento’, ‘comedia y tragedia’.

El concepto de discurso de Foucault (1972) puede considerarse como una narrativa por su forma. Los discursos son maneras de estructurar áreas de conocimiento y práctica social que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan. Los discursos están incorporados en las instituciones sociales, las sostienen y emergen de ellas. Un discurso puede lograr hegemonía en momentos históricos particulares, donde dominan ciertos *epistemes* y estructuras narrativas (Foucault, 1970), o puede haber varios discursos en competencia, cada uno con su propio conjunto de narrativas (Foucault, 1978). Ver las narrativas como incorporadas dentro de discursos más amplios, resalta su poder y las relaciones de poder en las que están implicadas. También resalta y contextualiza los límites de la agencia del narrador individual.

### **3.- Narrativa y experiencia**

La narrativa está estrechamente relacionada con la experiencia, pero la relación es problemática. En primer lugar, la experiencia está en constante cambio, por lo que la narrativa también debe cambiar. Consideremos que no tenemos de una sola vez y en forma definitiva toda la historia de vida. La narrativa de un evento tampoco permanece exactamente igual con el paso del tiempo: la evaluación o la trama, o aún “los propios eventos”, están sujetos a cambios. En segundo lugar, las narrativas varían según las circunstancias en que son relatadas. Se adaptan a los interlocutores, como señala Polanyi (1985), “el narrador debe ‘diseñar para el receptor’ su historia” (p. 33), y son moldeadas por los interlocutores. También se adaptan

a los propósitos del relato, un hecho que genera sospechas sobre la veracidad de las narrativas de las personas.

La cuestión de la verdad narrativa se vuelve especialmente relevante en lo que respecta a las narrativas de los delincuentes. El público comúnmente presume que los delincuentes mienten, ya sea por naturaleza o para evitar o mitigar sanciones formales e informales. Los criminólogos a menudo comparten la visión de que estas narrativas son sospechosas, como se ve en su preocupación metodológica por definir si los narradores están “diciendo la verdad” (Sandberg, 2010). Sin embargo, muchos académicos críticos adoptan una visión aparentemente opuesta respecto de las narrativas que cuentan los delincuentes marginalizados y las víctimas. Consideran que reflejan verdades silenciadas sobre la opresión y la existencia subalterna. Por ello, algunos etnógrafos dicen que están permitiendo que esos informantes expresen sus ‘propias’ verdades a través de la narrativa. Ya sea que las narrativas de los delincuentes se consideren potencialmente ficticias o un punto de vista único sobre la verdad, la implicación es la misma: las narrativas están epistemológicamente subordinadas a la experiencia. Para el filósofo Paul Ricoeur (1984), ésa es sólo una de las formas en que se puede entender la relación entre narrativa y experiencia.

Ricoeur describe tres puntos de vista básicos sobre esa relación. Primero, la narrativa puede verse como una representación objetiva de la experiencia, un registro histórico de “lo que sucedió”. Segundo, la narrativa puede verse como una interpretación subjetiva de la experiencia. Tercero, la narrativa puede verse como constitutiva de la experiencia. En esta conceptualización, la experiencia siempre se entiende y se actúa sobre ella tal como ha sido “narrada”. La criminología narrativa adopta este tercer punto de vista constitutivo.

Nos aventuramos a decir que la visión constitutiva, la idea de que las narrativas dan forma a la experiencia incluso cuando la experiencia da forma a las narrativas, es ajena a la mayoría de los criminólogos, un hecho que puede atribuirse al individualismo de la disciplina, su conexión con el sistema de justicia penal y su limitada participación en la teoría social. Esto es lo que queremos dar a entender. Los criminólogos estudian la acción

individual mucho más de lo que estudian los daños masivos. Categorías enteras de daño masivo han sido en gran medida ignoradas, incluyendo el genocidio y el abuso institucionalizado de animales (ver Beirne, 2009; Day y Vandiver, 2000; Hagan y Rymond-Richmond, 2009). Fuera de la criminología, los estudiosos de estos daños colectivos habitualmente dejan de lado las realidades propias de los individuos, al teorizarlos. Además, estos académicos explican dichos daños colectivos en términos de las construcciones narrativas de los posibles delincuentes y víctimas (p. ej., Huggins, Haritos-Fatouros y Zimbardo, 2002; Mason, 2002; Smith, 2005; Sternberg, 2003; Vetlesen, 2005). Los estudios de caso demuestran que las historias son muy importantes en la movilización del terrorismo y la guerra, el desarrollo de armamento nuclear, la participación en la contaminación corporativa y cosas similares, así como en acciones grupales de menor escala como la violación en grupo y los tiroteos desde vehículos por traficantes de drogas en guerra. Pocos pensarían en afirmar que la (in)autenticidad de esas historias colectivas socava sus efectos movilizadores. La importancia de lo que la gente dice, sea lo que sea que diga, está fuera de toda duda cuando se trata de la acción grupal.

La capacidad humana para interpretar la experiencia depende del lenguaje. Las verbalizaciones de las personas, por lo tanto, afectan su comportamiento al afectar lo que están inclinadas a pensar, de hecho, lo que es incluso posible pensar, culturalmente hablando. Sobre la naturaleza discursiva, de hecho narrativa, del pensamiento, Polonoff (1987) afirma: “Incluso la consulta privada que trabaja con el recuerdo resulta en una especie de narración en la que se eliminan las brechas temporales, y la sucesión continua de experiencias se organiza como un movimiento hacia y desde episodios o marcadores significativos” (p. 47). Lo que tomamos como realidad necesariamente toma la forma de una narrativa.

Algunos pensadores llegan tan lejos como para cuestionar cualquier brecha entre los eventos y las narrativas de los eventos. Polkinghorne (1988) relata que aspectos de la experiencia se “presentan originalmente como aparecen en la narración y que la forma narrativa no se impone simplemente a experiencias reales preexistentes, sino que ayuda a darles forma” (p. 68).

Esta posición radical es consistente con el pensamiento posmoderno. Sin embargo, el criminólogo narrativo no necesita asumir esa posición. Sólo necesita dejar entre paréntesis las condiciones “reales” del mundo para centrarse en el papel de las construcciones narrativas en la influencia del comportamiento. Al adoptar cualquier versión del punto de vista constitutivo, el investigador se enfoca en la experiencia narrada y no en la experiencia en sí.

#### **4.- Contexto teórico general**

Las principales fuentes de orientación teórica para la criminología narrativa provienen en gran medida de fuera de la disciplina de la criminología. Son todos enfoques constructivistas e incluyen la psicología narrativa, la etnometodología, el estructuralismo cultural y el posmodernismo en sus variadas formas. Pero dos enfoques criminológicos sí proporcionaron y siguen proporcionando inspiración a la criminología narrativa: la criminología constitutiva y la criminología cultural.

##### **4.1.- Psicología Narrativa: la agencia y una auto-narrativa unificadora**

La narrativa puede considerarse como la producción creativa de coherencia, éste es el enfoque generalmente adoptado por los psicólogos narrativos (p. ej., László, 2008; Crossley, 2000; McAdams, 1993; Polkinghorne, 1988). McAdams (1993) enfatiza que “cada uno de nosotros construye, consciente e inconscientemente, un mito personal” (McAdams, 1993: pp. 11-12). Influenciado por Dan McAdams en cuanto a las identidades narradas, Maruna (2001) argumenta que, para desistir del crimen, los ex delincuentes deben crear una identidad pro-social coherente, en forma de historia: “Si se va a creer en una transformación de vida tan enorme, la persona necesita una narrativa coherente para explicar y justificar este giro” (Maruna, 2001, p. 85).

Nacidos de la psicología, no es sorprendente que la agencia y la coherencia sean elementos destacados en estos enfoques. La investigación psicológica comienza y termina con los individuos, y el campo en general acepta la necesidad de los individuos de verse a sí mismos como integrados, de eliminar la contradicción y, específicamente, de reducir la disonancia

cognitiva (Festinger, 1957). Considera que postular múltiples identidades es arriesgarse a ser diagnosticado con un trastorno mental. Del mismo modo, la agencia puede ser central para la psicología narrativa porque la tradición emerge de la práctica clínica, lo que plantea la cuestión de si la coherencia y la agencia no están tanto en la naturaleza de las auto-narrativas como en los signos de terapias que reconstruyen auto-narrativas. En cualquier caso, el enfoque de la psicología narrativa nos recuerda que la agencia es una ficción innegable, si no un hecho, de la vida social. Sin embargo, la coherencia narrativa y la consistencia que los narradores contemporáneos persiguen, pueden tratarse más como un fenómeno histórico que como un hecho intransigente.

#### **4.2.- Etnometodología: narración como auto-presentación**

Debido a que los sociólogos estudian las estructuras culturales y sociales, los análisis narrativos dentro de la sociología tienden a representar una mayor determinación cultural y social que sus contrapartes dentro de la psicología. El concepto de *habitus narrativo* de Fleetwood (2016), por ejemplo, enfatiza que las narrativas se aprenden y se incorporan. Aun así, la agencia humana es importante para los sociólogos. Goffman (1959) describe los cambios casi constantes de los actores entre diferentes roles mientras forjan presentaciones de sí mismos. También preocupados por los cambios, aunque no por los roles, los etnometodólogos (p. ej., Garfinkel, 1967) y los analistas de la conversación formados etnometodológicamente (p. ej., Sachs, 1995) entienden el discurso como un constante movimiento estratégico entre diferentes narrativas, a veces en competencia. Al igual que los psicólogos narrativos, los etnometodólogos se preocupan por la agencia —en este caso, la autoaceptación de uno mismo (entre otras cosas) a través de gestos simbólicos—, pero no se preocupan por las autonarrativas unificadas. En cambio, entienden las narrativas, al igual que otros actos de habla, como producciones situadas. Es decir, las narrativas sólo pueden entenderse en contextos sociales particulares: de hecho, “son características de las mismas escenas que describen” (Wieder, 1977: 4).

*Language and Social Reality* de D. Lawrence Wieder (1974) es la contribución etnometodológica más importante a la criminología hasta la

fecha. Wieder describe el uso del llamado código de convictos durante las entrevistas como una actividad constitutiva continua: utilizar el código es una práctica en sí misma. Así, Wieder explica que el código es “más un método de persuasión y justificación moral que un relato sustantivo de un modo de vida organizado” (Wieder, 1974, p. 175). Tanto la creatividad artística como el contexto de la narración de historias son temas importantes para la criminología narrativa.

### **4.3.- Estructuralismo cultural: la narrativa pre-escrita**

En las tradiciones estructuralistas culturales que han surgido de Europa continental, una narrativa es esencialmente una estructura, y el análisis narrativo la búsqueda de esa estructura. Michael Roemer (1997) sostiene que cada historia termina antes de comenzar porque sabemos cómo terminará. En otras palabras, si los personajes fueran completamente libres, no habría historia. Estos enfoques se inspiran en el estructuralismo lingüístico de Saussure (1974), según el cual el lenguaje es un sistema relativamente cerrado y determinista, y en los primeros escritos de Foucault (1970), que describen estructuras culturales generales que dan forma a cada aspecto de la sociedad.

En *Vigilar y Castigar*, Foucault (1977) relata la historia del sistema penal como aquél en el que el objetivo del castigo pasó del cuerpo al alma. Los discursos estrechamente relacionados con instituciones tales como la prisión se convirtieron en un medio para disciplinar a los sujetos, y las auto-narrativas fueron objeto de intervención disciplinaria. Dichas intervenciones comienzan en primera instancia mediante una “confesión plena” al psicólogo, médico o personal clínico; estos agentes vigilan la ‘narrativa correcta’ (véase Fox, 1999). Donde sea que los estudios foucaultianos de la narrativa examinan el uso del lenguaje, el énfasis está puesto en la restricción estructural y en la dominación, más que en la agencia humana. Además, el énfasis está puesto en el rol de la narrativa para un sistema de significado más amplio, o discurso, y no en un texto narrativo en particular. La idea importante para la criminología narrativa es que las narrativas son parte de estructuras más amplias de creación de significado que están incorporadas en las instituciones sociales.

#### **4.4.- Posmodernismo: la narrativa como espacio multidimensional**

El posmodernismo ha sido uno de los desarrollos más importantes del siglo XX. El posmodernismo, si bien está orientado hacia el nivel estructural del significado, enfatiza la diversidad y la fragmentación. Lyotard (1984), por ejemplo, describió célebremente cómo las meta-narrativas son cada vez más reemplazadas por una serie de “juegos de lenguaje” (Wittgenstein, 1972), donde “preguntas, solicitudes, afirmaciones y narrativas se lanzan en desorden a la batalla” (Lyotard, 1984, p.17). Desde una perspectiva posmoderna, una narrativa se describe mejor como un espacio multidimensional donde se fusionan y chocan diferentes géneros, discursos y vocabularios.

Los pensadores posmodernos ven las narrativas como productos de diversos repertorios culturales, representaciones y discursos que se originan en contextos sociales variados. Norman Fairclough (1992, 1995), uno de los fundadores del análisis crítico del discurso, describe estos múltiples orígenes como la “interdiscursividad” de los textos. Derivado de la intertextualidad de Bakhtin (1981), este concepto describe el proceso por el cual un hablante o un texto recurre a múltiples discursos para construir significado. En este sentido, Fairclough (1992) observa que “los textos y enunciados están moldeados por textos anteriores a los que están ‘respondiendo’, y por textos posteriores que ‘anticipan’” (p. 101) y señala que “los enunciados... son inherentemente intertextuales” (p. 102). Los posmodernistas ven intertextualidad y complejidad donde otros tienden a ver uniformidad. Así, los posmodernistas apoyan múltiples interpretaciones de una misma narrativa. Como señala Derrida (1988), cuando cambia el contexto de un discurso, también cambia su significado. Una narrativa nunca es la misma de una expresión a otra. Esta hibridez o fragmentación puede ser considerada un problema para el análisis narrativo, ya que el analista lucha por precisar qué se está diciendo y qué significa. Sin embargo, la fragmentación puede ser un recurso en el mundo social. El espacio dejado abierto para la interpretación puede hacer que una historia sea más efectiva en la recepción (Polletta, 2006). Los hablantes pueden también aprovechar esa cualidad para lograr objetivos tales como la aceptación, ya que una narrativa ambigua es más difícil de refutar. Ciertamente, la hibridez de las

narrativas está más alineada con las representaciones de la agencia humana, tanto del narrador como del intérprete, que con el sistema de lenguaje determinista del estructuralismo (Saussure, 1974) o los componentes de la narrativa clásica de Labov (1972).

Estas cuatro tradiciones teóricas ofrecen perspectivas importantes para la criminología narrativa. La psicología narrativa nos recuerda que un hablante es un agente que busca coherencia; la etnometodología que los hablantes usan narrativas como dispositivos en contextos sociales particulares; el estructuralismo cultural que la narración es esencialmente reproductiva; y el posmodernismo que las narrativas son a menudo fragmentadas e híbridas. Donde otros podrían ver incompatibilidad, llegamos a la idea unificadora de que los criminólogos narrativos deberían entender las auto-narrativas dialécticamente: como agencia condicionada por el contexto (ver p. ej. Bourdieu, 1990; Giddens, 1984) y como intentos de coherencia que se basan en una amplia variedad de narrativas y discursos culturales.

## **5.- Tradiciones criminológicas relacionadas**

Con los estudios anteriores en mente, creemos que la criminología narrativa puede aportar algo a las dos tradiciones criminológicas establecidas más cercanas a nuestro proyecto: la criminología constitutiva y la criminología cultural. Ambas observan que la criminología tradicional positivista ha descuidado la importancia cultural y la significación de lo que se llama crimen.

### **5.1.- Criminología constitutiva**

En parte porque cuestionan la ruptura radical de los posmodernistas con el modernismo y el orden, Henry y Milovanovic (1996) llaman a su criminología constitutiva “post-posmoderna” (p. 6). Escriben que la criminología constitutiva “dirige nuestra atención a la manera en que la ley, el crimen y la justicia penal se conceptualizan e implican como si fueran realidades objetivas que tienen consecuencias reales, consecuencias que atribuimos a su afirmación, pero que no poseen en ningún sentido intrínseco” (p. 96). Debido a que el crimen no es una cosa esencial, no se puede decir que tenga causas: “el crimen no es tanto causado como construido discursivamente a través de procesos humanos entre los cuales

es uno de ellos” (Henry y Milovanovic, 1996, p. 170). En otra parte, Henry y Milovanovic sí codifican el crimen y con ello una causa aproximada: el crimen es “el daño resultante de cualquier intento de reducir o suprimir la posición o posición potencial de otro mediante el uso de poder que limita la capacidad del otro para hacer una diferencia” (p. 13; ver también p. 116). Tanto la criminología constitutiva como la criminología narrativa enfatizan el aspecto discursivo de la acción, la criminología constitutiva plantea más específicamente que la ley es la “creadora del crimen” (p. 118).

Las ideas de Henry y Milovanovic sobre *las dialécticas* del crimen y el discurso trazan un camino prometedor para una incipiente criminología narrativa. Pues mientras hemos enfatizado su tarea principal como discernir narrativas que *promueven* el daño, podríamos discernir los efectos del daño en las narrativas. Los criminólogos narrativos sensibles a la fluidez narrativa deberían apoyar la creencia de los criminólogos constitutivos en la capacidad humana para el cambio. Sin embargo, en su preocupación explícita por distinguir las causas del crimen, la criminología narrativa se sitúa dentro de la tradición realista de la disciplina, algo que la criminología constitutiva rechaza rotundamente. Tal vez la división no sea tan grande. Los estudiosos de la narrativa reconocen la naturaleza fluida y, por lo tanto, provisional de la narrativa y su significado, incluso si la ponen entre paréntesis deliberadamente. Los investigadores pueden tratar las narrativas como estáticas en bien de la investigación, aunque entiendan que ésta no es su naturaleza esencial.

## **5.2.- Criminología cultural**

La criminología cultural, también inspirada en el pensamiento posmoderno, ha estimulado mucha más la investigación que la criminología constitutiva, si bien su propósito es más empírico (p. ej., Ferrell y Hamm, 1998; Katz, 1988; Presdee, 2000). Los criminólogos culturales se especializan en describir actividades particularizadas, criminalizadas o transgresoras, pero con un contexto cultural más amplio en vista (Ferrell, 2007). Jeff Ferrell (1999) define a la criminología cultural como “un conjunto emergente de perspectivas vinculadas por sensibilidades hacia la imagen, el significado y la representación en el estudio del crimen y control del crimen” (p. 396).

Un concepto unificador para la criminología cultural es la imagen, con imágenes del crimen, especialmente aquellas difundidas en los medios de comunicación, vistas como conformadoras recíprocamente de las experiencias de los delincuentes. Hayward y Young (2004) afirman así que la criminología cultural “intenta dar sentido a un mundo en el que la calle escribe el guion de la pantalla y la pantalla escribe el guion de la calle” (p. 259).

Lyng (2004) sitúa la criminología cultural frente al énfasis de la corriente principal de la criminología en “la mente, las prácticas discursivas y la racionalidad” (p. 360). En consecuencia, el énfasis explícito de la criminología narrativa en el discurso y su compromiso metodológico con el estudio del discurso parecen estar en desacuerdo con la criminología cultural. Y, sin embargo, Jack Katz (1988), precursor de la criminología cultural, veía al delincuente violento como representando un relato moral de un tipo u otro, consciente de “las posibilidades narrativas” de la acción violenta (p. 302). La línea de la criminología narrativa de Katz avanza en la idea de que la acción ayuda al individuo a realizar la historia. La noción de que haciendo se habla, es una inversión del axioma del análisis del discurso de que hablando se hace o actúa (Austin, 1962). Esta noción no es incompatible con un proyecto criminológico narrativo, siempre que el “hacer” no sea privilegiado sobre el “hablar”. Claramente, la criminología narrativa comparte una afinidad con la visión de la criminología cultural sobre “el crimen y las agencias de control como productos culturales” (Hayward y Young, 2004, p. 259). Finalmente, el interés de la criminología cultural en las seducciones del crimen, y por lo tanto en la estética y el afecto, es algo que comparten muchos criminólogos narrativos (Presser, 2018; Sandberg, Tutenges y Copes, 2015).

En la siguiente sección presentamos una narrativa compartida por un hombre al que llamaremos Mateo, para demostrar cómo se puede hacer investigación en criminología narrativa y, con ello, abordar algunas de las preguntas e ideas antes mencionadas, incluso añadiendo complejidad a lo que la criminología narrativa ha construido y sobre lo que se ha construido. No podemos hacer justicia a la rica historia de vida compartida por Mateo, ni a las muchas posibles formas de hacer análisis narrativo, pero nuestro objetivo es, en cambio, ejemplificar brevemente algunas posibles líneas de investigación. El objetivo es proporcionar más información sobre qué es la criminología narrativa y para qué puede usarse.

## 6.- Haciendo criminología narrativa: CRIMLA y Mateo

La entrevista con Mateo es parte del proyecto de investigación CRIMLA<sup>1</sup>. Hasta la fecha, este proyecto es el mayor proyecto de criminología narrativa en el mundo e involucra sucesivas entrevistas de historias de vida, con casi 400 prisioneros en siete países de América Latina. El primer autor, Sveinung Sandberg, ha supervisado este proyecto desde 2020 trabajando con más de 25 investigadores latinoamericanos.

Mateo, nacido en México y exmiembro de una pandilla latina en Estados Unidos, estaba cubierto de tatuajes. Fue deportado a México a los 18 años. Al momento de la entrevista, en sus treinta, tenía un largo historial de crímenes violentos y contrabando de drogas, incluyendo trabajos para un cartel. Mateo también había tenido experiencia en trabajos mal pagados en ámbitos tales como la agricultura y la construcción. Durante varios años, antes de la entrevista, había vivido en la calle, con una grave adicción a las drogas. Sveinung, el primer autor, entrevistó a Mateo en una prisión en Honduras, mientras estaba encarcelado por robo violento.

Los participantes en el proyecto CRIMLA fueron entrevistados tres veces (Goyes y Sandberg, 2024). Las reiteradas entrevistas ayudaron a construir una relación que los participantes describen como beneficiosa a nivel personal (Di Marco y Sandberg, 2023). Todos los participantes fueron entrevistados en prisión, generalmente con varios días o una semana entre los encuentros. Se alentó a los entrevistados a hablar libremente, y el objetivo era obtener la mayor cantidad de información posible sobre sus vidas antes de llegar a prisión, prestando también atención a cómo se contaba la propia historia de vida.

La entrevista con Mateo se llevó a cabo en una mesa sencilla al aire libre, en un gran patio de visitas. En una esquina, algunos prisioneros estaban lavando ropa, en otra, dos guardias armados conversaban. En el centro había un quiosco improvisado donde se vendía café, dulces y bebidas.

<sup>1</sup> Para más información sobre CRIMLA, ver el sitio web del proyecto: [www.crimeinlatinamerica.com](http://www.crimeinlatinamerica.com).

Aparte de eso, no había nadie alrededor y ambos, entrevistador y entrevistado, podían hablar libremente sin que nadie los escuchara. Se podía escuchar música de algunos de los otros patios, había pájaros volando en el aire, y en la mesa las moscas intentaban llegar a las galletas de chocolate que Sveinung había ofrecido.

La prisión donde Mateo cumplía su condena tiene reputación de ser dura. Estaba abarrotada de gente y construida en las cercanías de un gran vertedero, lo que resultaba en una considerable infestación de ratas. El hacinamiento y la falta de fondos son generalmente un problema importante en las instituciones penitenciarias latinoamericanas, lo que a menudo se vincula con la co-gobernanza de las prisiones por parte de los prisioneros (Darke et al., 2021; Sozzo, 2022). Fuera de la prisión se formaban regularmente largas filas de familiares y amigos llevando lo necesario a los prisioneros (Agoff, Sandberg y Fondevila, 2020). Adentro, la gente luchaba día a día por sobrevivir, protegiéndose de pandillas carcelarias y guardias corruptos o asegurándose de tener suficiente comida, agua y productos de higiene. “Mira a tu alrededor”, le dijo Mateo a Sveinung, “todos están flacos”. La falta de comida tenía un impacto visible en la población carcelaria.

Las entrevistas generalmente se realizan en español por un amplio equipo de investigadores latinoamericanos, pero la entrevista con Mateo se realizó en inglés, ya que él creció en Estados Unidos y el español de Sveinung es limitado. La primera entrevista fue fragmentada y se caracterizó por la desconfianza en el entrevistador y la falta de un tema central. Mateo preguntaba reiteradamente cuál era el propósito de la entrevista, hacía muchas preguntas y cambiaba constantemente de tema. La siguiente vez que Sveinung entró en la prisión, una semana después, Mateo preguntó: “¿Qué es lo que realmente quieres de mí?” Cuando Sveinung respondió que el objetivo era obtener la historia de vida de Mateo desde el principio hasta el final, él se lanzó a una recapitulación sistemática y casi ininterrumpida de dos horas y media de su vida.

Mateo describió su infancia y adolescencia, su primera involucración en una pandilla en los Estados Unidos y su posterior deportación, a los 18 años, quedándose con unos pocos cientos de pesos y la dirección de su

abuela que vivía en la frontera entre Estados Unidos y México. Detalló su participación en la venta de drogas en la calle y el contrabando de marihuana desde la adolescencia hasta la edad adulta, dando bastante menos detalles sobre el trabajo que había realizado para un cartel en México. Recordemos que la criminología narrativa considera la narrativa como formadora de patrones de daño. En el siguiente extracto, Mateo relata un período “triste” de pobreza, adicción y aislamiento, así como de agencia y motivación para cambiar.

En TJ (Tijuana) empecé a consumir drogas porque pensé que tal vez mi esposa me estaba engañando. Simplemente empecé a drogarme. Luego dejé de trabajar en el sitio de construcción y mi esposa comenzó a enojarse. Cuando ella se enojaba no me importaba, porque pensaba que ella estaba creando este conflicto para dejarme e irse. Pero tal vez solo era yo que estaba drogado, ¿sabes? Terminamos separándonos de nuevo. Terminé viviendo en TJ. Mi esposa se fue de regreso con su familia a Mexicali con sus hijas. Yo me quedé en TJ. Tenía una caravana Windsor, pero la puse a trabajar en el sitio de construcción. Pero como era una caravana, no funcionaba muy bien. Después de 6 meses, (imita el sonido de un colapso) mi camioneta no funcionaba más, ya que era un auto familiar y lo usé como auto de trabajo. Después de 3 o 4 meses, mi camioneta no funcionaba más. Así que empecé a drogarme en mi apartamento. Cuando llegó el momento de pagar el alquiler, no tenía dinero, así que me echaron a las calles. Mi mamá no quiso ayudarme porque había estado trabajando para el cartel en Mexicali. En ese momento tenía tal vez 23 o 24 años. Más bien como 22 o 23. En ese momento de la vida, estaba como, “Maldición, hombre, esto apesta. Nadie quiere ayudarme. Estoy viviendo en las calles. Qué carajo”.

Estaba realmente triste. Estaba viviendo en las calles. No tenía comida. ¿Sabes cómo solía ser yo cuando tenía como 22 años? Solía ir detrás del supermercado como a la 1 o 2 de la mañana. Tiraban toda la comida. Ya sabes, como venden jamón, pasteles, hot dogs y cosas así. La fecha de vencimiento era el 25 de abril y era el 24 de abril y aun así la tiraban. Así que la buscaba, la

agarraba y la llevaba al lugar donde dormía. No tenía una casa. Era un terreno vacío, y sólo tenía un pequeño granero que hice. Como un pequeño refugio. Había agua y todo. Había una ducha allí mismo. Llevaba mi comida a mi refugio.

De vez en cuando alguien me robaba las pocas cosas que tenía, pero no sabía quién. Entonces cuando estaba caminando en la noche, salió un enorme pitbull (imita el sonido de un perro ladrando agresivamente), que trataba de mordirme. “Hey cachorro, ¿qué pasa hombre?” Y agarré un poco de jamón. ¿Sabes lo que hizo el perro? Comió el jamón y luego simplemente me siguió. A donde quiera que iba por la noche. Por este camino, por el otro camino y el perro nunca me dejó en ningún lugar. Un pitbull enorme. Negro y blanco .

Así que a donde quiera que iba, llevaba al perro conmigo . Cada vez que conseguía comida, alimentaba al perro. Luego comía yo. Cada vez que yo caminaba y alguien se acercaba a mí, el perro me protegía. (Imita el sonido de ladridos) Y se iban corriendo. Yo estaba como “Voy a llevar a este perro a mi refugio”. Lo llevé a mi refugio y nadie más volvió a robarme porque él cuidaba mis cosas. El cuidaba de mi casa.

Estuve viviendo así durante tal vez 1 o 2 años, en las calles. Drogándome y viviendo como un vagabundo, ya sabes. Un día me cansé. “Hombre, estoy cansado de esto”. Incluso le dije a mi perro: “Hombre, te voy a dejar aquí. Voy a dejar todo”. Mi perro estaba como, “Woff”. Tal vez entendió lo que le estaba diciendo. “He terminado con esto, perro. Me voy. Ya no tengo más amigos”. Estaba atrapado en el mundo de las drogas, hombre. Sólo me estaba drogando.

Llamé al perro Concha (pan dulce mexicano). “¿Concha, ven aquí!” Porque él no escuchaba nada. “¿Concha, ven aquí!” (Imita el sonido del perro) El venía aquí realmente rápido. “Concha, esta es la última vez que vamos a comer juntos. He terminado”. “Woff”. Tal vez él tenía el maldito sentimiento de que me iba

porque se puso triste, ya sabes. Después de ese día que le dije que me iba a ir, sólo se quedaba ahí sentado (hace el sonido de un perro triste). Me fui. Nunca más volví a ver a mi perro. Tal vez murió o se puso triste. No lo sé. Él sabe que me fui porque hizo así (hace el sonido de un perro triste). Me fui. Agarré mi mochila y me fui directo a Mexicali.

Con este extracto en mente, consideraremos a continuación distintos modos de abordarlo analíticamente.

### 6.1.- Formas de análisis narrativo

Catherine Riessman (2008) identificó cuatro formas de análisis narrativo: temático, estructural, dialógico/performático y visual. La siguiente tabla ofrece un modelo de tales formas. El modelo se basa en el pensamiento de Riessman, pero distingue entre el análisis narrativo dialógico y el performático, y deja fuera el relativamente poco común análisis narrativo visual. Además, nuestro modelo incluye la tradición académica con la que se asocia cada enfoque, proporcionando así un contexto académico.

Forma de análisis	Preguntas	Tradiciones asociadas
Temático	¿Qué?	Análisis de contenido narrativo
Estructural	¿Cómo?	Sociolingüística, narratología
Performático	¿Quién, cuándo, por qué? (concreto)	Etnografía narrativa
Dialógico	¿Quién? (abstracto)	Análisis narrativo dialógico

**Tabla 1: Relación entre la forma de análisis narrativo, las preguntas de investigación y las tradiciones asociadas (Sandberg, 2022).**

Las formas de análisis narrativo están relacionadas con diferentes tradiciones de investigación que plantean distintas preguntas de investigación. A continuación, demostraremos cómo la historia de Mateo puede ser analizada e interpretada en cada una de estas formas.

#### *Análisis narrativo temático*

El análisis narrativo temático gira en torno a la pregunta *de qué trata* la historia. El contenido de lo que se está contando es central en el análisis.

El análisis temático rara vez se centra en el lenguaje, la forma o la interacción, y por lo tanto se asemeja al análisis temático o a la codificación temática, de una manera más general en la metodología cualitativa. A diferencia de otros análisis temáticos en las ciencias sociales, el análisis narrativo temático a menudo presenta extensos extractos narrativos (Riessman, 2008; Sandberg, Tutenges y Pedersen, 2019) para arrojar luz sobre los actores sociales y fenómenos.

Al analizar el extracto de Mateo, se destacan dos temas de inmediato. Al principio, cuando Mateo describe su ruptura con su pareja, discernimos un tema de traición. En un análisis temático, uno buscaría declaraciones similares en la misma entrevista o en un conjunto de entrevistas, identificando y analizando temas y desentrañándolos, señalando sus tensiones. Un segundo tema involucra el cuidado y luego el abandono de un perro. Es un tema más elaborado y complejo con diferentes, incluso contrastantes, posibilidades para la identidad. Quizás es un “tipo rudo”, que logra controlar a un perro altamente agresivo para protección. También es un “buen tipo” al cuidar del perro y priorizar las necesidades del perro sobre las suyas.

Para la mayoría de los investigadores que realizan análisis narrativo temático, los temas identificados no son exclusivos de una narrativa o de un individuo, sino que representan algo más grande. La entrevista con Mateo fue una entre varios cientos de entrevistas con personas encarceladas en América Latina. En estudios que utilizan un enfoque narrativo a partir de este conjunto de datos, los investigadores de CRIMLA han realizado observaciones sobre cómo los padres y madres en prisión hablan sobre sus hijos (Sandberg, Agoff y Sandberg, 2022, 2021); el papel de la música en las historias de vida de personas encarceladas (Goyes y Sandberg, 2023); cómo las personas tienden a proteger a los padres e idealizar el pasado en estas historias (Agoff, Bruno y Sandberg, 2023); las emociones narradas de los perpetradores de femicidio/feminicidio (Di Marco y Sandberg, 2024); y cómo algunas personas con una carrera criminal hablan de lo que hacen como un “trabajo” (Fondevila et al., próximamente). A un nivel más macro, el equipo de CRIMLA ha escrito sobre cómo las narrativas de la pandemia cambiaron el panorama criminal en América

Latina (Sandberg y Fondevila, 2021). El análisis narrativo temático se utiliza, en estos casos, para identificar los temas centrales de las historias en un conjunto de datos y utilizarlos como punto de partida para la interpretación y la reflexión.

El análisis narrativo temático presta poca atención a la estructura de las narrativas o a lo que sucede en la situación de la narración. En consecuencia, tiene poca resonancia con las ideas discutidas previamente sobre la narrativa como un espacio multidimensional (posmodernismo) o estratégico (etnometodología), ideas que son clave para la criminología narrativa. Las siguientes tres formas de análisis narrativo van más allá de la narrativa como un medio para el contenido temático.

#### *Análisis narrativo estructural*

Inspirado por la sociolingüística y la narratología, el análisis narrativo estructural pregunta cómo se organiza una narrativa. Se enfatizan los elementos que estructuran la narrativa. En lo que quizás sea el trabajo más conocido sobre la estructura narrativa para la investigación social, el sociolingüista William Labov (1972) identificó seis elementos de una narrativa. Según Labov, muchas historias comienzan con un *resumen* que resume toda la historia en una o dos oraciones. El resumen es seguido por una *orientación* que da contexto a la narrativa y dice algo sobre quiénes están involucrados. También establece la ubicación, el tiempo y alguna otra información de fondo relevante. La *acción complicante* (complicación, conflicto o nudo) es un elemento clave de la trama que introduce un nuevo evento o conflicto. La *evaluación*, que puede ocurrir en cualquier momento durante la historia, indica por qué vale la pena contar la historia. Una narrativa completa también ofrece una *resolución*, que comparte lo que sucede para resolver el conflicto. Finalmente, la narrativa puede tener una *coda* o conclusión -desenlace-, que da a la historia un significado general. Los elementos de la narrativa no necesariamente ocurren en el orden de nuestra exposición. Algunos de los elementos pueden estar completamente ausentes, pero en la opinión de Labov, están presentes explícita o implícitamente en todas las historias.

Diferentes elementos labovianos pueden ser vistos como impulsores de la narrativa de Mateo. El siguiente extracto es un breve resumen de la historia (p. ej., *En TJ empecé a usar drogas porque pensé que tal vez mi esposa me estaba engañando*). La orientación introduce el lugar y el contexto (p. ej., *Terminé viviendo en TJ. Mi esposa se fue de regreso con su familia a Mexicali con sus hijas. Yo me quedé en TJ* y más adelante *Estaba realmente triste. Estaba viviendo en las calles. No tenía comida*). Surgen nuevos eventos complicantes (p. ej., *Después de 6 meses... mi camioneta no funcionaba más*); algunos de estos eventos se superponen con otros eventos (*Cuando llegó el alquiler, no tenía dinero para pagarlo, así que me echaron a las calles*). Se describen resoluciones (p. ej., *Así que a donde quiera que iba, llevaba al perro conmigo ahora mismo*). Por último, las codas (p. ej., *Me fui. Agarré mi mochila y me fui directo a Mexicali*) devuelven la narrativa al público oyente y la colocan en un contexto más amplio, en este caso dentro de una historia de vida más dinámica.

Como se mencionó en la sección anterior, la historia de vida de Mateo se centra en temas de traición conyugal y en su relación con un perro. Uno podría considerarlos como narrativas distintas, pero notamos que están estructuralmente entrelazadas, de manera que la primera funciona como orientación hacia la siguiente. Esto sugiere, al menos provisionalmente, que la narrativa del “perro” es más prominente: es más evaluativa sobre quién es el protagonista.

Otro enfoque común en la tradición analítica estructural enfatiza los personajes. El lingüista e investigador de folklore Vladimir Propp (1968) identificó distintos tipos de personajes generales. Basados en cuentos populares rusos, son sorprendentemente fáciles de encontrar en narrativas contemporáneas, incluyendo la no ficción. Los personajes más importantes para Propp son: el héroe, el villano, el donante, el mandante, el ayudante, la princesa y el falso héroe. Una narrativa no requiere la concurrencia de todos estos personajes diferentes, pero algunos de ellos suelen aparecer. Mateo, por ejemplo, es el héroe de su propia historia, lo cual es común, pero también es el falso héroe, primero salvando al perro, pero luego

dejándolo atrás sin más explicación. La esposa puede ser vista como el villano, ya que su engaño desencadena toda la espiral descendente. Los personajes no necesariamente tienen que ser personas; también pueden ser objetos o características. La princesa es, por ejemplo, algún tipo de recompensa que los héroes reciben si logran llevar a cabo la misión, por ejemplo, honor, respeto o dinero. En el caso de Mateo, la princesa podría referirse a lograr liberarse de las drogas.

Alternativamente, el investigador podría categorizar las narrativas en términos de género: formas arquetípicas que incluyen comedia, romance, ironía y tragedia, por nombrar algunas (Frye, 1957; Smith, 2005). La historia de Mateo parece ser una tragedia típica, caracterizada por sufrimiento humano y por eventos dolorosos que se suceden uno tras otro sin una resolución final. También es auto-absolutoria (Hankiss, 1981), con un pasado malo dando lugar a un presente malo. Al igual que los personajes, los géneros narrativos pueden restringir a los miembros de grupos socialmente marginados que a menudo están atrapados en el género de la tragedia. Los personajes en la tragedia se presentan como si tuvieran poca capacidad para cambiar su lugar en el mundo. De hecho, la narrativa trágica de Mateo parece construir una trayectoria de movimiento alrededor de México impulsada por circunstancias externas. Su historia de vida, en general, también está inspirada en el tema arquetípico del *viaje* (Booker, 2004) o género, siguiendo a Mateo mientras se mueve desde los EE. UU. y por todo México, experimentando eventos dramáticos y conociendo a diferentes personas, para terminar finalmente en prisión en Honduras. Resumiendo, su historia de vida, en general, tal vez pueda describirse mejor como contada dentro del género de un ‘viaje trágico’.

Aunque el análisis discursivo/textual cercano a las narrativas puede ser usado en diversas formas de análisis narrativo, está bien situado dentro del análisis estructural. Los teóricos literarios y los lingüistas identifican dispositivos estructurales bastante granulares, incluyendo la deixis y los modos discursivos (ver Hatavara y Presser, próximamente). Probablemente compartirían nuestro interés en el amplio uso que hace Mateo del discurso indirecto o las citas, por ejemplo:

Un día me cansé. “Hombre, estoy cansado de esto”. Incluso le dije a mi perro: “Hombre, te voy a dejar aquí. Voy a dejar todo”. Mi perro estaba como, “Woff”. Tal vez entendió lo que le estaba diciendo. “He terminado con esto, perro. Me voy. Ya no tengo más amigos”.

El uso del discurso indirecto le da a la historia un elemento dramático, incluso cinematográfico, y las “frases cortas” de Mateo impactan en la memoria de la audiencia. El discurso indirecto también otorga a las historias más autenticidad, ya que la situación se desarrolla y la autoridad se desplaza del narrador a la persona citada, incluso si la persona citada es (una versión de) la persona misma (Schuman, 2012). Cuando se usa el discurso indirecto, la narrativa ya no aparece como las palabras e interpretaciones del narrador, sino como declaraciones reales en una situación específica. Parece responsable y, por lo tanto, auténtico.

También se podría tomar nota del uso que hace Mateo de expresiones deícticas, tales como “ahí” en *Después de ese día que le dije que me iba a ir, sólo se quedaba ahí sentado*. Algunas de estas formulaciones parecen fusionar “ahora” y “entonces” y “aquí” y “allí”, por ejemplo: *El venía aquí realmente rápido y Así que a donde quiera que iba, llevaba al perro conmigo ahora mismo*. El investigador podría extraer varios significados de tal redacción, incluyendo psicológicos y performáticos: que Mateo está tan inmerso en el mundo de la historia, que las diferencias de tiempo y lugar de la narración se desvanecen en su conciencia, o que desea llevar a la audiencia con él al mundo de la historia. El investigador podría incluso discernir una especie de resistencia por parte de Mateo a permanecer estacionado en un solo tiempo y lugar. Estas son posibilidades tentadoras para el análisis y la argumentación, conectadas productivamente con la teoría social.

En general, sin embargo, el análisis narrativo estructural está más preocupado por los componentes de construcción de una narrativa o colección de narrativas que por el contexto social, las restricciones institucionales, las relaciones de poder y los discursos culturales. Por lo tanto, a menudo enfrenta críticas por parte de practicantes de tradiciones narrativas más asociadas con las ciencias sociales. El contraargumento es

que las narrativas funcionan y adquieren significado social a través de particularidades narrativas concretas.

### *Análisis narrativo performático*

Riessman (2008) describe el análisis narrativo dialógico/performático como el estudio de cómo se crea el discurso en la interacción y a través del diálogo. En este enfoque de análisis narrativo, una lectura cercana al contexto y a la interacción dentro de los cuales se lleva a cabo la narración, es consecuente con lo que se relata y cómo lo entiende la audiencia. La narración de historias es vista como una actuación con un propósito. En la tradición dialógica/performativa, el enfoque no está dado tanto en el contenido de la historia o incluso en cómo se cuenta, sino más bien en quién habla, cuándo y por qué.

Como se mencionó anteriormente, nuestro modelo trata las formas de análisis dialógico y performático por separado. Por lo tanto, posponemos nuestra discusión sobre el análisis narrativo dialógico por ahora. La tradición performativa se ilustra mejor con el enfoque que Gubrium y Holstein (2008) denominan etnografía narrativa, que estudia la narración de historias como una práctica situada dentro de entornos particulares (ver también Fleetwood y Sandberg, 2022). Por ejemplo, las narrativas contadas a través de entrevistas realizadas en prisión a menudo explican el delito o se adaptan a lo que los narradores creen que “el sistema” quiere escuchar (p. ej., Presser, 2004). O pueden estar moldeadas por normas sub-culturales compartidas entre los prisioneros (Wieder, 1974).

El análisis narrativo performático requiere tener en cuenta el contexto de la entrevista. En consecuencia, la narrativa de Mateo debe entenderse como nacida de un encuentro entre un privilegiado investigador europeo blanco de clase media alta (Sveinung) y un prisionero latinoamericano altamente marginalizado (Mateo). Dicho contexto típicamente se interpretaría como un contexto de desequilibrio de poder, reflejo de la colonización y explotación académicas. Pero aventuramos que el “contexto” nunca es tan simple. Tanto México como la prisión son los “territorios” de Mateo, donde él domina los códigos culturales como alguien que pertenece al lugar. También es el más

capaz en lo que respecta a la fuerza física, y tanto su inglés como su español son mejores que los de Sveinung (cuya lengua materna es el noruego).

Ser un extraño, como lo era Sveinung, claramente tiene algunas limitaciones en términos de conocimiento cultural, pero también puede tener ventajas (Bucerius, 2013). Al recopilar historias de vida, por ejemplo, podría ser más “natural” contar la historia “larga” a un extraño y también explicar más de lo básico. Los forasteros son quizás menos propensos a ser sospechosos de ser “parte” del sistema penitenciario, lo que puede estimular la comunicación. Todos estos son objetos de atención para el análisis narrativo performático.

Otra parte importante del análisis narrativo performático implica el escrutinio de cómo procede la conversación, dentro de alguna interacción social, siendo “una” narrativa el resultado final (Gubrium y Holstein, 2008). Si la audiencia, por ejemplo, el entrevistador, muestra interés en un tema o historia, ésta a menudo se embellecerá. Además de un sondeo más explícito (hacer preguntas de diferentes maneras), mostrar interés es una forma común de guiar la entrevista en la dirección deseada. Si uno se ríe de una historia humorística, por ejemplo, hay una alta probabilidad de obtener una nueva historia humorística; de manera similar, una nueva historia triste probablemente seguirá a una primera si los oyentes muestran un impacto inicial. Como tal, un análisis performático de la historia del perro podría enfatizar que la razón por la que Mateo continúa contando la historia del perro, e incluso imita al perro (*woff*, etc.), es porque el entrevistador se ríe y muestra gran interés en ella.

Una consideración constante al momento de escribir la investigación es cuánto detalle se debe incluir con respecto al curso de la conversación/entrevista dentro de un tiempo/espacio/lugar. Existe el riesgo de desviar demasiado la atención del contenido o de la forma de la narrativa, en los casos en que éstos son de hecho el foco de las preguntas de investigación.

### *Análisis narrativo dialógico*

Mientras que los estudios de inspiración etnográfica sobre la actuación narrativa plantean preguntas específicas sobre quién habla, cuándo habla

y por qué habla, el análisis dialógico plantea una pregunta más abstracta sobre las diferentes voces que se pueden distinguir en las historias. El sociólogo Arthur W. Frank (2010, 2012) ha desarrollado lo que denomina como ‘análisis narrativo dialógico’, influenciado por la teoría de la intertextualidad del filósofo y crítico literario Mikhail Bakhtin (1981). Su concepto de *polifonía* o las diversas voces que pueden ser escuchadas en una narrativa, ha causado gran entusiasmo entre los investigadores sociales, en la medida en que algunas de esas voces son propias del entorno social cercano y lejano.

Frank sugiere que el diálogo existe no sólo en los encuentros con la audiencia, sino también en la narrativa misma, y describe una “voz individual como un diálogo entre dos voces” (Frank, 2012, p. 35). Consideremos, por ejemplo, que la historia de Mateo sobre la ruptura con su pareja debido a la infidelidad, se vuelve altamente ambigua cuando afirma: *Pero tal vez solo era yo que estaba drogado, ¿sabes?* La advertencia de Mateo sugiere un diálogo interno sobre cómo debería ser interpretada la ruptura. El tema trágico general en su historia de vida también se ve cuestionado al final de la entrevista cuando Mateo resume su propia historia de vida de la siguiente manera: *He tenido muchas buenas experiencias en la vida. He luchado mucho, pero también he aprendido mucho de ello. He aprendido mucho de muchas personas.* Cuando Sveinung sugiere que muchos de los problemas comenzaron con la deportación, él lo cuestiona diciendo: *Gracias a que me deportaron, conozco todo tipo de lugares en México. Te guste o no, en todos estos lugares he hecho amigos.* Sandberg y Tutenges (2025) describen la narración que convierte las malas experiencias en valiosas como una narración curativa. Puede ser una forma de lidiar con el trauma y ser utilizada para afrontar circunstancias trágicas. En el caso de Mateo, esta narración curativa también hace que su historia de vida sea más dialógica y más difícil de categorizar únicamente como tragedia.

La narrativa más específica de Mateo sobre el perro también se puede interpretar como conteniendo al menos cuatro voces diferentes, algunas de las cuales se han mencionado previamente en la discusión del análisis narrativo temático. La narrativa subcultural de violencia y masculinidad

callejera se “expresa” en su énfasis en controlar a un perro peligroso. Una narrativa moral se manifiesta en su cuidado por el perro abandonado. La voz narrativa oral de Mateo utiliza el humor para entretener al oyente, incluyendo la humanización e imitación de su compañero no humano.

Se puede detectar una cuarta voz en la narrativa de Mateo, que parece resaltar la tragedia de su vida. Esta es la voz con la que la historia llega a una especie de conclusión:

Después de ese día que le dije que me iba a ir, sólo se quedaba ahí sentado (Hace el sonido de un perro triste). Me fui. Nunca más volví a ver a mi perro. Tal vez murió o se puso triste. No lo sé.

La voz que evoca la tragedia puede ser utilizada para interpretar esta narrativa como un símbolo de la vida de Mateo en general, siendo el perro un símbolo de muchas personas en su vida. La voz representa un tema importante en su historia de vida general: la tendencia de Mateo a amar y dejar. Esto establece el tono narrativo trágico para toda su historia de vida, eclipsando los muchos elementos de géneros como la comedia y la ironía, y tal vez también los intentos hacia el final de la entrevista de encontrar un significado mayor en su trágico viaje por México.

En resumen, el análisis narrativo dialógico explora cómo distintas voces se entrelazan en una narrativa. Estas voces se oponen, combinan y crean nuevas narrativas. La ambivalencia creada por esta intertextualidad permite que la audiencia elija en cuál desea centrarse. Diferentes personas probablemente escucharán diferentes narrativas. Quizás la mayoría se sienta tocada por la tragedia y tome esta narrativa para opacar a las demás. Otras pueden centrarse en los elementos humorísticos y dramáticos y ver la “verdad” de la narrativa como subordinada al juego retórico. El análisis narrativo dialógico enfatiza la apertura a la interpretación; hecho correctamente, invita al diálogo con la audiencia sobre posibles significados.

## **7.- Conclusión**

En este artículo, hemos presentado una introducción teórica general a la criminología narrativa y demostrado cómo las narrativas pueden analizarse

de cuatro maneras diferentes, dependiendo de si se explora lo que se cuenta, cómo se cuenta, quién narra y dónde se hace, así como qué voces se pueden escuchar en una historia. El análisis narrativo es particularmente relevante para la criminología porque los actos criminales, por definición, rompen con lo convencional y, por lo tanto, invitan a narrar historias. Los crímenes son a menudo, aunque no siempre, eventos dramáticos que necesitan ser explicados y eventos traumáticos que necesitan ser procesados. Las narrativas son eficaces para hacer estas cosas. Este artículo, a través de una entrevista con Mateo, ha mostrado que las narrativas pueden entretener, crear y sostener la identidad, procesar experiencias e integrar vidas e identidades.

Las narrativas instigan acciones, como el crimen, haciéndolas accesibles — uno no había considerado la posibilidad— y además atractivas al vincularlas con una particular cultura, identidad o historia de vida (Presser y Sandberg, 2015). Las masacres escolares, los asesinatos en serie y el terrorismo son eventos excepcionales que se han construido en narrativas culturales que a su vez inspiran nuevos actos. Tipos de delitos más estables, como la violencia relacionada con pandillas y el uso de drogas ilegales, se sostienen continuamente a través de narrativas. A menudo vemos que las acciones dañinas son escenificaciones de historias familiares. Como señala Isaac Babel: “La vida misma trata con todas sus fuerzas de parecerse a una historia bien elaborada”. Afortunadamente, esto también se aplica a lo que en un trabajo reciente describimos como “historias buenas” o aquellas narrativas que hacen el bien en el mundo (Presser, Fleetwood y Sandberg, 2025). Con la excepción de estudios sobre el desistimiento (Maruna, 2001), tales narrativas han sido en gran medida desatendidas en la criminología.

El análisis narrativo tiene muchas ventajas. Las narrativas, como el lenguaje, son fundamentalmente sociales, pero contadas por personas. Por lo tanto, el análisis narrativo es tanto un estudio de una persona que actúa en una situación dada como un estudio de entornos, culturas y grupos. Conecta a los individuos con los grupos y ancla la cultura en algo concreto que puede ser estudiado (Presser, 2009). En particular, el crimen rara vez es observado directamente en la investigación. El análisis narrativo proporciona a los criminólogos un método que está específicamente adaptado a los datos que poseen.

Sin embargo, el análisis narrativo ha sido criticado por preocuparse demasiado poco por los llamados factores objetivos como la clase social, la etnicidad, el género, la ciudadanía y otras estructuras socioeconómicas, y demasiado por su producción en el discurso. Aceptamos que tales factores objetivos tienen un impacto inmenso. Para los investigadores que están principalmente interesados en estos y otros aspectos aparentemente concretos de la realidad social, y especialmente en medir sus efectos generalizables en amplios segmentos de la población, pueden ser más adecuados otros métodos y formas de análisis. No obstante, sigue siendo cierto que las estructuras mencionadas se crean y se sostienen continuamente a través de procesos discursivos. Además, los investigadores están limitados por el lenguaje cuando miden e interpretan dichas estructuras. La teoría y el análisis narrativo, finalmente, pueden contribuir a reflexionar sobre la naturaleza y los límites de los datos empíricos y de la narración de historias, que siempre es una parte integrante tanto de la investigación como de la sociedad.

### Referencias bibliográficas

- Agoff, C., Sandberg, S., & Fondevila, G. (2020). Women Providing and Men Free Riding: Work, visits and gender roles in Mexican prisons. *Victims & Offenders*, 15(7-8), 1086-1104
- Andrews, M., Day Sclater, S., Squire, C., & Tamboukou, M. (2004). Narrative Research, (Cap.7, pp. 109-124) en *Qualitative Research Practice*. Ed. Clive Seale, Gobo, G., Gubrium, J. F., & Silverman, D.. Londres: Sage.
- Austin, J. L. (1962). *How to do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Bakhtin, M. M. (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Beirne, P. (2009). *Confronting Animal Abuse*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.
- Booker, C. (2004). *The Seven Basic Plots*. Londres, Nueva York: Bloomsbury.
- Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Bruner, J. (1990). *Acts of Meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Bucerius, S. (2013). Becoming a “Trusted Outsider”: Gender, Ethnicity and Inequality in Ethnographic Research. *Journal of Contemporary Ethnography*, 42(6), 690-721.
- Crossley, M. L. (2000). *Introducing Narrative Psychology: Self, Trauma, and the Construction of Meaning*. Buckingham, UK: Open University Press.
- Day, L. E., & Vandiver, M. (2000). Criminology and Genocide Studies: Notes on What Might Have Been and What Still Could Be. *Crime, Law and Social Change*, 34, 43-59.
- Darke, S., Garces, C., Duno-Gottberg, L., & Antillano, A. (Eds.). (2021). *Carceral Communities in Latin America: Troubling Prison Worlds in the 21st Century*. Palgrave MacMillan: Londres.
- Derrida, J. (1988). Signature, Event, Context. (pp. 1-25) en *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Di Marco, M., & Sandberg, S. (2023). “This is My Story”: Why People in Prison Participate in Qualitative Research. *International Journal of Qualitative Methods*, 22. <https://doi.org/10.1177/16094069231171102>
- \_\_\_\_\_ (2024). Fear, helplessness, pain, anger: The narrated emotions of intimate femicide perpetrators in Latin America. *International Sociology*, 39(3), 288-308.
- Fairclough, N. (1995). *Critical Discourse Analysis*. Londres: Longman Group Limited.
- \_\_\_\_\_ (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Ferrell, J. (2007). For a Ruthless Cultural Criticism of Everything Existing. *Crime, Media, Culture*, 3(1), 91-100.
- \_\_\_\_\_ (1999). “Cultural Criminology”. *Annual Review of Sociology*, 25, 395-418.
- Ferrell, J., & Hamm, M. S. (Eds.). (1998). *Ethnography at the Edge: Crime, Deviance, and Field Research*. Boston: Northeastern University Press.
- Festinger, L. (1957). *A Theory of Cognitive Dissonance*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Fleetwood, J. (2016). Narrative habitus: Thinking through structure/agency in the narratives of offenders. *Crime, Media, Culture*, 12(2), 173-192
- Fleetwood, J., Presser, L., Sandberg, S., & Ugelvik, T. (Eds.). (2019). *The Emerald Handbook of Narrative Criminology*. Bingley, UK: Emerald.
- Fleetwood, J., & Sandberg, S. (2022). Narrative criminology and ethnography. Bucerius, S. M., Haggerty, K. D., & Berardi, L. (Eds.). *Oxford handbook of ethnographies of crime and criminal justice* (pp. 246-268).

- Fondevila, G., Di Marco, M., Agoff, C., & Sandberg, S. (próximamente). *Crime as a Job. Risk Assessment and Desistance within Professional Narratives Roles*.
- Foucault, M. (1978). *The History of Sexuality. Vol. I*. Nueva York: Pantheon.
- \_\_\_\_\_ (1977). *Discipline and Punish*. Nueva York: Pantheon.
- \_\_\_\_\_ (1972). *The Archaeology of Knowledge*. Nueva York: Pantheon.
- \_\_\_\_\_ (1970). *The Order of Things*. Nueva York: Pantheon.
- Fox, K. J. (1999). Changing Violent Minds: Discursive Correction and Resistance in the Cognitive Treatment of Violent Offenders in Prison. *Social Problems*, 46, 88-103.
- Frank, A. W. (2010). *Letting Stories Breathe: A Socio-Narratology*. University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_ (2012). Practicing Dialogical Narrative Analysis. In Holstein, J. A., & Gubrium, J. F. (Ed.). *Varieties of Narrative Analysis* (pp. 33-52). Sage.
- Frye, N. (1957). *The Anatomy of Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.
- Giddens, A. (1984). *The Constitution of Society*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nueva York: Doubleday.
- Goyes, D. R., & Sandberg, S. (2024). Trust, Nuance and Care: Advantages and challenges of repeat qualitative interviews. *Qualitative Research*. <https://doi.org/10.1177/14687941241246159>.
- Gubrium, J. F., & Holstein, J. A. (2008). Narrative Ethnography. En Hesse-Biber, S. N., & Leavy, P. (Ed.), *Handbook of Emergent Methods* (pp. 241-264). Guilford Press.
- Hagan, J., & Raymond-Richmond, W. (2009). *Darfur and the Crime of Genocide*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Hankiss, A. (1981). Ontologies of the Self: On the Mythological Rearranging of One's Life History (pp. 203-209) en *Biography and Society: The Life History Approach in the Social Sciences*, (Ed.) Bertaux, D.. Beverly Hills, CA: Sage.
- Hatavara, M., & Presser, L. (próximamente). Narrating Violence by Positioning Self and Others.
- Hayward, K. J., & Young, J. (2004). Cultural Criminology: Some Notes on the Script. *Theoretical Criminology*, 8(3), 259-273.

- Henry, S., & Milovanovic, D. (1996). *Constitutive Criminology: Beyond Postmodernism*. Londres: Sage.
- Huggins, M. K., Haritos-Fatouros, M., & Zimbardo, P. G. (2002). *Violence Workers: Police Torturers and Murderers Reconstruct Brazilian Atrocities*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Katz, J. (1988). *Seductions of Crime: The Moral and Sensual Attractions of Doing Evil*. Nueva York: Basic Books.
- Kerby, A. P. (1991). *Narrative and the Self*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Labov, W. (1972). *Language in the Inner City: Studies in the Black English vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Labov, W., & Waletzky, J. (1967). Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience. (pp. 12-44) en *Essays on the Verbal and Visual Arts*. (Ed.) June Helms, J.. Seattle, WA: University of Washington Press.
- Laclau, E., & Mouffe, C. (1985). *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. Londres: Verso.
- László, J. (2008). *The Science of Stories. An Introduction to Narrative Psychology*. Londres: Routledge.
- Linde, C. (1993). *Life Stories: The Creation of Coherence*. Nueva York: Oxford University Press.
- Lyng, S. (2004). Crime, Edgework and Corporeal Transaction. *Theoretical Criminology*, 8(3), 359-375.
- Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Maruna, S. (2001). *Making Good. How Ex-Convicts Reform and Rebuild Their Lives*. Washington, DC: American Psychological Association.
- Mason, C. (2002). *Killing For Life: The Apocalyptic Narrative of Pro-Life Politics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- McAdams, D. P. (1993). *The Stories We Live By: Personal Myths and the Making of the Self*. Nueva York: Guilford.
- Mishler, E. G. (1986). The Analysis of Interview-Narratives. (Cap.12, pp. 233-255) en *Narrative Psychology: The Storied Nature of Human Conduct*, (Ed.) Sarbin, T. R.. Nueva York: Praeger.
- Polanyi, L. (1985). *Telling the American Story: A Structural and Cultural Analysis of Conversational Storytelling*. Norwood, NJ: Ablex.
- Polkinghorne, D. E. (1988). *Narrative Knowing and the Human Sciences*. Albany, NY: State University of Nueva York Press.

- Polletta, F. (2006). *It Was Like a Fever: Storytelling in Protest and Politics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Polletta, F., Chen, P. C. B., Gharrity Gardner, B., & Motes, A. (2011). The Sociology of Storytelling. *Annual Review of Sociology*, 37, 109-130.
- Polonoff, D. (1987). Self-Deception. *Social Research*, 54(1), 45-53.
- Presser, L. (2018). *Inside Story: How Narratives Drive Mass Harm*. University of California Press.
- \_\_\_\_\_ (2009). The Narratives of Offenders. *Theoretical Criminology*, 13(2), 177-200.
- \_\_\_\_\_ (2004). Violent Offenders, Moral Selves: Constructing Identities and Accounts in the Research Interview. *Social Problems*, 51(1), 82-101.
- Presser, L., & Sandberg, S. (Eds.). (2015). *Narrative Criminology: Understanding Stories of Crime*. Nueva York y Londres: Nueva York University Press.
- Presser, L., Fleetwood, J., & Sandberg, S. (Eds.). (2025). *Narrating Justice and Hope. How Good Stories Counter Crime and Harm*. Nueva York y Londres: Nueva York University Press.
- Presdee, M. (2000). *Cultural Criminology and the Carnival of Crime*. Londres: Routledge.
- Propp, V. I. (1968). *Morphology of the Folktale* (2da ed., Vol. 9). Austin: University of Texas Press.
- Ricoeur, P. (1984). *Time and Narrative, Vol. I*, trad. McLaughlin, K., & Pellauer, D.. Chicago: The University of Chicago Press.
- Roemer, M. (1997). *Telling Stories. Postmodernism and the Invalidation of Traditional Narrative*. Boston: Rowman & Littlefield.
- Sandberg, S. (2022). Narrative Analysis in Criminology. *Journal of Criminal Justice Education*, 33(2), 212-229.
- \_\_\_\_\_ (2016). The importance of stories not told: Life-story, event-story and trope. *Crime, Media Culture*, 12(2), 153-171.
- \_\_\_\_\_ (2010). What Can "Lies" Tell Us About Life? Notes Towards a Framework of Narrative Criminology. *Journal of Criminal Justice Education*, 21(4), 447-465.
- \_\_\_\_\_ (2009). Gangster, Victim, or Both? Street Drug Dealers' Interdiscursive Construction of Sameness and Difference in Self-Presentations. *British Journal of Sociology*, 60(3), 523-542.
- Sandberg, S., & Tutenges, S. (2025). What Can Good Stories Do. (Cap.5, pp. 19-40) en Presser, L., Fleetwood, J., and Sandberg S. (Eds.). (2025).

- Narrating Justice and Hope. How Good Stories Counter Crime and Harm.* Nueva York y Londres: Nueva York University Press.
- Sandberg, S., & Fondevila, G. (2022). Corona Crime: How pandemic narratives change criminal landscapes. *Theoretical Criminology*, 26(2), 224-244.
- Sandberg, S., Agoff, C., & Fondevila, G. (2022). Stories of the “Good Father”. The role of fatherhood among incarcerated men in Mexico. *Punishment & Society*, 24(2), 241-261.
- \_\_\_\_\_ (2021). Doing Marginalized Motherhood: Identities and practices among incarcerated women in Mexico. *International Journal for Crime, Justice and Social Democracy*, 10(1), 15-29.
- Sandberg, S., Tutenges, S., & Pedersen, W. (2019). Drinking stories as a narrative genre: The five classic themes. *Acta Sociológica*, 62(4), 406-419.
- Sandberg, S., Tutenges, S., & Copes, H. (2015). Stories of Violence: A narrative criminological study of ambiguity. *British Journal of Criminology*, 55(6), 1168-1186.
- Saussure, F. de (1974). *Course in General Linguistic*. Londres: Fontana.
- Smith, P. (2005). *Why War? The Cultural Logic of Iraq, the Gulf War and Suez*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Somers, M. R. (1994). The Narrative Constitution of Identity: A Relational and Network Approach. *Theory and Society*, 23, 605-649.
- Sozzo, M. (Ed.) (2022). *Prisons, Inmates and Governance in Latin America*. Palgrave MacMillan: Londres.
- Sternberg, R. J. (2003). A Duplex Theory of Hate: Development and Application to Terrorism, Massacres, and Genocide. *Review of General Psychology*, 7(3), 299-328.
- Vetlesen, A. J. (2005). *Evil and Human Agency: Understanding Collective Evildoing*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Wieder, D. L. (1977). Ethnomethodology and Ethnosociology. *Mid-American Review of Sociology*, 2(2), 1-18.
- Wieder, D. L. (1974). *Language and Social Reality: The Case of Telling the Convict Code*. Lanham, MD: University Press of America.
- Wittgenstein, L. (1972). *Philosophical Investigations*. Oxford, UK: Blackwell.

---

## NORMAS EDITORIALES PARA LA PUBLICACIÓN DE MATERIAL CIENTÍFICO EN LA REVISTA CENIPEC

Las normas que han de seguir los autores, bien para la presentación de artículos, consecuencia de investigaciones realizadas en las áreas de conocimiento arriba mencionadas, así como para la de análisis de sentencias o reseñas, son las que se refieren a continuación:

**a) Estructura del texto:** Se sugiere que el texto (especialmente los artículos) contenga los siguientes aspectos dispuestos en el orden que sigue: Título y subtítulo (si es el caso); nombres, apellidos, filiación institucional y correo electrónico del autor; resumen (no debe exceder de 70 palabras); palabras clave (no deben exceder de cinco [5] y no deben hacer parte del título o subtítulo); introducción (obligatoria); cuerpo o desarrollo; análisis de datos (si es el caso); discusión y/o conclusiones; y referencias bibliográficas (el o los autores se responsabilizan por la fidelidad de los datos de las citas bibliográficas). La numeración de la estructura del artículo o documento únicamente en números arábigos.

**b) Formato del texto:** Los artículos y análisis de jurisprudencia no deben exceder de 25 páginas (8.500 palabras) tamaño carta a una sola cara, las reseñas de 5 páginas (2.000 palabras) y los documentos de 30 páginas (10.500 palabras), contando la bibliografía. El texto ha de escribirse en fuente Times New Roman n° 12, con un interlineado de 1,5 puntos (excepto el resumen, palabras clave, tablas y referencias, cuyo interlineado será de 1 punto). Además, el espaciado anterior y posterior de los párrafos deberá ser de 0 puntos. En caso de presentación de ilustraciones, tablas o figuras se deben identificar adecuadamente e ir acompañadas de la leyenda explicativa que aclare símbolos y abreviaturas, así como el origen de datos o imágenes.

**c) Citación y referencias bibliográficas:** El estilo de citas y referencias puede adaptarse al formato APA (<https://normas-apa.org/wp-content/uploads/Guia-Normas-APA-7ma-edicion.pdf>) o al formato de nota a pie de página (<https://www.icrc.org/es/document/normas-de-redaccion-notas-al-pie-citas-y-cuestiones-de-tipografia-en-la-internacional>). Las citas y referencias deben ser presentadas de manera homogénea en todo el texto según el formato que se haya escogido (bien sea APA o pie de página). Se debe asegurar que todas las citas utilizadas en el texto tienen su correspondiente referencia documental en la sección de referencias bibliográficas, las cuales deben estar ordenadas alfabéticamente a partir del apellido del autor/es.

**d) Envíos:** Los artículos, documentos o reseñas de obras deberán ser presentados mediante comunicación formal dirigida al editor (Francisco Ferreira de Abreu), solicitando su publicación en la próxima edición de la Revista CENIPEC, aceptando las normas editoriales establecidas en esta publicación periódica y autorizando su publicación y reproducción. Las contribuciones deben enviarse en archivo .doc (Word) a través de un mail a la dirección de la Revista ([revista.cenipec@gmail.com](mailto:revista.cenipec@gmail.com)). Las contribuciones enviadas deben ser originales e inéditas y no deben estar sometidas de manera simultánea a ningún arbitraje en otra revista o a cualquier otro proceso editorial. De manera excepcional se recibirán trabajos o documentos ya publicados, cuando se trate de contribuciones de indiscutible valor para las ciencias penales y criminológicas. En el caso de contribuciones que tengan más de un autor, es necesario indicarse los aportes realizados por cada uno de los autores al final del texto. Los textos deben ser escritos en idioma español, pero excepcionalmente se pueden aceptar textos en inglés y portugués. Para cualquier consulta los autores pueden ponerse en contacto con [revista.cenipec@gmail.com](mailto:revista.cenipec@gmail.com) o [abreufferreir@gmail.com](mailto:abreufferreir@gmail.com)

## PROCEDIMIENTO PARA EL ARBITRAJE

Los documentos presentados para ser publicados en la Revista Cenipec se someten a una evaluación de rigor por parte de un árbitro especialista en la materia sobre la cual versa el documento presentado. La evaluación del material se hará conforme a criterios de: originalidad, pertinencia y actualidad del tema según la temática de la Revista, rigurosidad científica y cumplimiento de las normas editoriales de esta publicación. El material es enviado bajo estricta confidencialidad al árbitro seleccionado. Una vez recibido el veredicto, el material es devuelto al autor (es) para las modificaciones o ajustes a que hubiere lugar. A cada autor le corresponde un ejemplar de la edición sin costo alguno. El material publicado en esta Revista puede ser reproducido sin autorización siempre que se haga correcta y expresa mención de la fuente.

## CORRESPONDENCIA

Dirigir correspondencia al Editor Jefe Prof. Francisco Ferreira de Abreu. Apartado Postal 730. Mérida 5101. Venezuela. e-mails: [abreufferreir@gmail.com](mailto:abreufferreir@gmail.com) - [revista.cenipec@gmail.com](mailto:revista.cenipec@gmail.com) Telf.: 00 -58 - 0274 - 2402050 / 2402054.

Esta versión digital de la revista número 36, se realizó cumpliendo con los criterios y lineamientos establecidos para la edición electrónica del año 2024. Publicada en el repositorio institucional SABERULA, UNIVERSIDAD DE LOS ANDES – VENEZUELA.

[www.saber.ula.ve](http://www.saber.ula.ve)  
[info@saber.ula.ve](mailto:info@saber.ula.ve)

REVISTA

# REMEDI

No. 36 ESPECIAL 2024



CENTRO DE INVESTIGACIONES  
PENALES Y CRIMINOLÓGICAS  
HÉCTOR FEBRES CORDERO

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES,  
FACULTAD DE CIENCIAS JURÍDICAS Y POLÍTICAS

MÉRIDA, VENEZUELA

ISSN 0798-9202

