



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y SOCIALES
ESCUELA DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA: SOCIOLOGÍA

REPRESENTACIÓN DEL ASESINATO EN SERIE EN EL CINE
NORTEAMERICANO:
Una aproximación sociológica

Tesista: De Pedraza Peña, Armando Rafael

Tutor: Luengo, Nestor Luis

Caracas, 06 de Octubre del 2006

Para mis padres, Armando José De Pedraza Rodríguez e Irma Zoraida Peña de De Pedraza

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer a mis padres, gracias a ellos pude emprender el recorrido académico y por su apoyo siempre tuve la comodidad de mantenerme a un buen paso.

Igualmente agradezco a la profesora Thamara Hannot por su constante ayuda y por enseñarme la dirección adecuada entre una pasión y una ciencia, y por las influencias del autor Umberto Eco que mientras analizaba la historieta de Steve Canyon me demostró que dicha dirección era posible.

Agradezco a mi tutor, Nestor Luis Luengo, por haber creído desde el principio en esta investigación y por haber decidido ser mi guía en esta labor.

ÍNDICE

Introducción	7-8
Formulación del Problema	9-15
Preguntas específicas	15-16
Objetivos	17-18
Marco Teórico	19
Cuestiones preliminares	19-21
Realidad y su concepción	22-23
La representación (de Lukács a Iser)	24-29
La noción de representación en el cine	30-32
Consideraciones sobre la realidad de la sociedad norteamericana y de sus productos de expresión en torno a la violencia como una virtud	33-35
El asesinato en serie en la cultura popular y en el cine norteamericano	36
Cuestiones preliminares	36-41
El papel del FBI en la definición del asesinato en serie en la cultura popular norteamericana	42-45
El asesino en serie como celebridad en la sociedad norteamericana	46-48
Consideraciones sobre algunas películas representativas del asesinato en serie en Norteamérica	49
Seven	49
Natural Born Killers	49-50
Monster	50-52
Marco Metodológico	53
Naturaleza de una investigación fílmica	53-55
Variables y dimensiones	56-59
Muestra de películas	60-63
Desentrañando el contenido de los films	64
Ficha técnica del film y elementos de constitución del film según Zunzunegui como primeros pasos	64-66
Construcción de un cuadro de análisis fílmico	67-69

Análisis de las películas	70
The Silence of the Lambs	70-89
Natural Born Killers	90-137
Monster	138-170
Seven	171-216
Presentación de los resultados	217-220
The Silence of the Lambs	220-221
Natural Born Killers	221-223
Monster	223-226
Seven	226-228
Patrón del FBI (o patrón distinto al del FBI en los propósitos institucionales)	228-229
Interpretación teórica de los resultados	230
Cultura vs. Propósitos Institucionales	230
Representación del asesinato en serie en las películas de la muestra según las variables cultura y de propósitos institucionales	231
Violencia como virtud	231
Asesino en serie como celebridad	231-233
Responsabilidad de manifestación de violencia y el asesinato en serie	233-234
Imagen del asesino	234-237
Imagen de las fuerzas de la ley	237-240
Imagen de la víctima	240-241
La concepción del asesinato en serie en los films y su respectiva estética relacionada a las diferentes formas de ver un mismo objeto	241-244
Visibilidad de los actos de ficcionalización en la cualidad performativa de la representación de las películas, junto con su semblanza estética	244-245
Conclusiones	246
Alcance de objetivos	246-249
Manejo de teorías	250-252
Metodología	253-254
Reseñas bibliográficas	255-256

RESUMEN

En el presente trabajo de investigación se problematiza sobre la frecuencia, complejidad e interés del público en el asesinato en serie en el cine norteamericano, que según autores como David Schmid ha llegado a ocupar un espacio muy importante en la cultura popular norteamericana y se encara su aproximación sociológica con la noción de representación en la obra de Arte, concepto tomado desde la Sociología del Arte, por lo que se pregunta cómo se representa el asesinato en serie en el cine norteamericano, para intentar vislumbrar cómo se pone en escena el asesinato en serie en textos artísticos audiovisuales que por su momento y su lugar de producción tienen un tratamiento especial. Esta tarea tiene sus raíces en la Sociología del Conocimiento, ya que no se puede separar el contexto de la concepción de la realidad y de su expresión en algún contenido y ya que el arte pertenece al mundo de la vida socialmente construido. Por tanto, con autores como Schutz, se podrá entender la relación entre realidad y su percepción, entre el contexto social y la construcción social del mundo de la vida. De la Sociología del Arte, se tomarán en cuenta las propuestas de Lukács e Iser, que permiten comprender cómo aspectos de la realidad como campo referencial (realidad real) se representan en el arte. Luego se revisarán algunas ideas de Gerald Messadié respecto a la violencia en la realidad y en los medios de expresión norteamericanos y, finalmente, las propuestas teóricas de Schmid sobre el asesinato en serie en la cultura popular norteamericana, en lo que resalta el asesino en serie como celebridad y el papel del FBI en la definición del asesinato en serie en dicha cultura. Las películas a estudiar en esta investigación son cintas norteamericanas entre finales de los 80 hasta la actualidad, que se caracterizan por haber sido muy famosas y premiadas (lo que se evidencia en su lugar en la taquilla y en los premios recibidos, respectivamente). Estas películas son *The Silence of the Lambs*, *Natural Born Killers*, *Monster* y *Seven*. Para proceder a desentrañar el contenido de estas películas se propone el análisis de contenido con el diseño de cuadros de desglose a partir de las propuestas de Pierre Sorlin, tomando como unidad de análisis la secuencia cinematográfica.

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo de grado se funden las perspectivas de la Sociología del Conocimiento y de la Sociología del Arte como telón de fondo junto a consideraciones sociológicas de la cultura popular norteamericana y de lo representativo de la conducta del norteamericano, para poder brindar una aproximación al complejo proceso por el que ciertos aspectos particulares en la realidad de una sociedad (por ejemplo, el asesinato en serie en la sociedad norteamericana) son puestos en escena, es decir, son representados en sus creaciones artísticas de cultura popular (por ejemplo, películas de asesinatos en serie del cine norteamericano).

Es un trabajo de investigación de grado, por lo tanto se usa el método científico. En la estructura del trabajo se plantea en primer lugar un problema, centrado en que la frecuencia, complejidad e interés del público estadounidense en las películas norteamericanas de asesinatos en serie, revelan un tratamiento especial de estos hechos violentos y en dicho tratamiento se puede ver cómo el texto artístico audiovisual recrea estos acontecimientos y se pueden rastrear sus raíces sociales de producción, lo cual es posible mediante la noción de representación. El problema es cómo se representa el asesinato en serie en el cine norteamericano.

Seguidamente de haber planteado el problema junto a sus preguntas específicas, se presentan sus respectivos objetivos de investigación, para pasar a revisar detenidamente las propuestas teóricas escogidas que permitieron acercarse al problema, el marco teórico de la investigación.

Dicho marco se compone de la noción de representación en la obra de arte (puesta en escena de la realidad) desde la Sociología del Arte con autores como Wolfgang Iser, la teoría de percepción de la realidad vinculada al entorno desde la Sociología del Conocimiento con

Alfred Schutz, la idea de la violencia como virtud de Messadié como característica de la realidad y conducta del norteamericano y tendencia de los medios de expresión en la sociedad norteamericana. Finalmente están las propuestas sobre el asesinato en serie en la cultura popular norteamericana con David Schmid, centrado en el carácter del asesino en serie como celebridad y en la definición que hace el FBI del asesinato en serie en dicha cultura.

A continuación, se presenta el camino por el que se va a encarar el trabajo, el marco metodológico, exponiendo la naturaleza propia de las investigaciones fílmicas según las propuestas de Pierre Sorlin, estableciendo un conjunto de categorías basadas en las propuestas teóricas revisadas, como aspectos del campo referencial (realidad real y extratextual) y definiendo los criterios de selección de la muestra de las películas a estudiar. Se proponen como primeros pasos para aproximarse al texto fílmico, la elaboración de fichas técnicas del film según la base de datos de películas en Internet (IMDB), y los elementos de constitución del film acorde al autor Zunzunegui, para finalmente desentrañar el contenido de los films con cuadros de análisis de contenido según las propuestas de Sorlin.

En estos cuadros es que se podrá vislumbrar, según la secuencia cinematográfica como unidad lingüística, la representación del asesinato en serie que hacen las películas de la muestra acorde a las dimensiones establecidas según las teorías revisadas.

Luego del análisis, se pasará a la presentación de los resultados, en lo que se construyen dos cuadros para facilitar el resumen visual de lo obtenido en referencia a las películas, para posteriormente proceder a interpretar los resultados a partir de las teorías revisadas en el marco teórico.

Por último, se harán una serie de conclusiones sobre el trabajo expuesto, que han sido organizadas en conclusiones según el alcance de los objetivos, según el manejo de las teorías y según la metodología.

FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

Se puede apreciar en la cartelera cinematográfica reciente de los Estados Unidos de Norteamérica un gran número de películas que tratan sobre el fenómeno del asesinato en serie. David Schmid en su obra *Natural Born Celebrities: Serial Killer in American Culture* (2005) sostiene que esta proliferación fílmica del fenómeno del serial killer (asesino en serie) es parte de una industria, la “serial killer industry”, que es un elemento importante en la cultura popular norteamericana, lo que le da al asesino en serie un grado particular de visibilidad en la esfera pública de dicha cultura (Schmid, 2005). Este grado de visibilidad hace que el asesino en serie sea en Norteamérica una celebridad, similar a las estrellas del cine.

A mediados de los 80, con películas como *Henry: Portrait of a serial killer* (1986) de John McNaughton y *Manhunter* (1986) de Michael Mann, se dan los primeros pasos significativos para la llegada del asesinato en serie en el cine norteamericano. Según Schmid (2005), también se pueden considerar como precursoras del género, toda la serie de películas de horror de los años 80, como las cintas de Freddy Krueger en *Nightmare on Elm Street*, la serie de Jason en *Friday the 13th*, Chucky en *Child Play*, etc. ya que éstos monstruos de la ficción siguen un patrón homicida similar al del asesino en serie en dos aspectos, el primero, que matan sin piedad y sin aparente razón y el segundo, que hay una forma sistemática de homicidio en la que está presente la evasión de la autoridad. Por eso es que los monstruos del cine de terror norteamericano de los 80 siempre sobrevivían al final para poder regresar a aterrorizar en una secuela fílmica. Esto es lo que Schmid llama el elemento serial, característico del asesinato en serie en el cine.

Lo que interesa es señalar que esta frecuencia en la cartelera norteamericana de las películas de asesinatos en serie se da entre mediados de los 80 hasta la actualidad, adquiriendo con el tiempo más frecuencia en su extensión a las series televisivas, consideradas por Schmid como las herederas del legado cinematográfico en la industria del entretenimiento en

Norteamérica.

Las películas norteamericanas de asesinatos en serie encontraron su auge con *The Silence of the Lambs* (1991) dirigida por Jonathan Demme y protagonizada por Sir. Anthony Hopkins y Jodie Foster. El film ganó 5 premios de la Academia (Oscar) entre los que se encuentran: Mejor Película, Mejor Actor y Mejor Actriz. Este film sentó las bases narrativas para la proliferación de estas historias. Schmid (2005) dice que la noche de la premiación Oscar de 1992 fue en realidad una celebración de la cinta *The Silence of the Lambs*, lo que confirmó su status como un icono moderno de la cultura norteamericana.

Después de *The Silence of the Lambs*, se da una proliferación del asesinato en serie en el cine norteamericano que ha conquistado el género detectivesco caracterizado por una trama en la que se usa la inteligencia de la mano de los más avanzados instrumentos científicos para capturar a este tipo particular de criminales y así se tienen estas historias, no sólo en el cine (films como *Bone Collector* (1999), *Copycat* (1995), *Taking Lives* (2004), etc.), sino también en series para la televisión (*the insight* (2005), *bones* (2005), *CSI* (2003), *cold case* (2003), etc.) y en novelas escritas (toda la serie de Thomas Harris sobre el asesino Hannibal Lecter que inicia con la novela *Red Dragon* en 1981).

Claro que el género detectivesco no es el único que existe como tema central en las películas norteamericanas sobre asesinatos en serie, también hay films en los que se satiriza el particular interés del público por estos hechos y su explotación en el mercado por los medios de comunicación (de este tema se encarga la cinta *Natural Born Killers* de Oliver Stone) o se sigue la pista de los eventos decisivos en la vida personal de asesinos en serie de la vida real de la sociedad norteamericana (el film *Monster* de Patty Jenkins trata sobre la vida de la asesina Aileen Wournos y el film *Henry: Portrait of a Serial Killer* de John McNaughton explora la vida del asesino Henry Lee Lucas) o de asesinos en serie ficticios (la cinta *American Psycho* de May Arron).

Ya sea por que en la trama se desarrolla la cacería del asesino por parte de las fuerzas de la ley o por particulares en un sentido de vendetta o ya sea para tratar el transcurso de la

vida personal del asesino (basado en lo real o de carácter ficticio) en una reflexión sobre la génesis de estos hechos, lo importante es que estas películas revelan no sólo la frecuencia de la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano sino también la complejidad de dicha representación cinematográfica lo que se evidencia en la división de los géneros apuntados previamente (detectivesco, sátiras, dramas de la vida real o ficticio). Cada uno de estos géneros se centrará en ciertos aspectos de la realidad norteamericana en torno al asesinato en serie y por tanto cada uno tendrá una estética particular.

Ahora bien, si se siguen las propuestas de DeFleur y Ball-Rokeach en su libro *Teorías de la comunicación de masas* (1986) al hablar del contenido en los medios de comunicación, lo anterior revela una predilección en los gustos de la audiencia que debe ser satisfecha por los medios, en el presente caso, el cine. (DeFleur y Ball-Rokeach, 1986).

La audiencia norteamericana presenta un particular interés por las películas de temas referentes a la violencia, y en particular, para el período de tiempo de mediados de los ochenta hasta la actualidad, en películas de asesinatos en serie, por eso estas películas suelen recibir importantes premios de cine, por eso suelen suscitar debates y despertar la opinión pública. Estas películas tienen algo particular que hace que los norteamericanos se interesen en ellas.

Así pues, ante la frecuencia de estas historias en el cine norteamericano, su complejidad evidenciada en su variedad y el particular interés del público en ellas, hay en estas películas un tratamiento especial del asesinato en serie que interesa desentrañar ya que puede ser una aproximación a ciertos aspectos de la realidad norteamericana llevada al cine.

Es la representación del asesinato en serie en las películas norteamericanas, como obra de arte y creaciones de cultura popular, la que es de interés para la presente investigación. Se trata de una elaboración artística en la que pueden haber rasgos característicos de la sociedad en la que se gesta, lo cual es mostrado en el contenido de las películas.

Por tanto, esta no es una investigación sobre “representaciones sociales” del asesinato en serie tal como lo ve el espectador norteamericano, sino tal como lo trata el cine

en los Estados Unidos de Norteamérica. Cada vez que se hable de representación en la presente investigación, se referirá a la puesta en escena que hace el cine norteamericano.

Sin embargo es imposible que el tratamiento cinematográfico se de en abstracto. De ahí que- como se verá en el apartado correspondiente a las “Variables y dimensiones” en el Marco Metodológico de la investigación – las categorías para el análisis de las obras sean “extraídas” desde lo que se considera más representativo de la conducta social y de la cultura popular de los norteamericanos en relación con la violencia (que se verá con el autor Gerald Messadié) y/o los propósitos de sus instituciones, como puede ser en este caso el FBI (cuestión que se estudiará con David Schmid), es decir, de lo representativo de ciertos aspectos de la sociedad norteamericana como campo de referencia y realidad extratextual que tiene la obra de arte (siguiendo la terminología que se verá más adelante con el autor Iser) en torno al fenómeno del asesinato en serie.

En cuanto a lo representativo de la conducta del norteamericano y de su cultura popular que puede influir en el tratamiento especial que hace el cine norteamericano del asesinato en serie, se tomará en cuenta una idea que propone el autor francés Gerald Messadié en su obra *Réquiem por Superman* (1993), se trata del elemento de la violencia como una virtud en la sociedad norteamericana. Messadié entiende a la violencia como virtud en la cultura norteamericana como el hecho de que quien no recurra a la violencia física en la resolución de los problemas, es considerado como un imbécil, ya que el norteamericano presenta una pasión por la violencia que es inherente a su psique. (Messadié, 1993, p.148)

Por ser un elemento inherente a la psique del norteamericano, la violencia como virtud está tan presente en la realidad norteamericana que de forma recurrente ha encontrado su espacio en el mundo de la representación artística, particularmente Messadié (1993) reseña las historietas norteamericanas de detectives privados y las películas de acción, tales como los films de vaqueros y mafiosos.

Otro elemento que será tomado en cuenta en el tratamiento especial que hace el cine norteamericano del asesinato en serie y en lo representativo del norteamericano que puede ser

visto en el texto artístico, es la idea que elabora Schmid (2005) de que los cómics y las películas norteamericanas siempre se han centrado, más que en la violencia de la que habla Messadié, en problemas que son amenaza pública y que deben ser resueltos por alguna institución. En cuanto a estas amenazas, enumera Schmid en un primer período al *G-Man*, la mafia en el entorno de la ley seca, al comunista durante la Guerra Fría, después se tiene al protagonista del presente trabajo, el *asesino en serie* (al caer la Unión Soviética) y por último, a las puertas del nuevo milenio (y luego del ataque a las Torres Gemelas), está el terrorista. De manera que para Schmid, el elemento que hace especial al tratamiento que hacen las películas norteamericanas está en atender la necesidad recurrente entre los norteamericanos de definir una amenaza pública y una institución que se encargue de ella.

En la lista anterior, el contenido de la expresión puede estar influenciado por fines institucionales, en específico, por la organización federal que en los Estados Unidos se encarga de enfrentar de manera racional a las manifestaciones más peligrosas para la conservación del orden social, el FBI. Esta es otra de las propuestas centrales de Schmid (2005) que será usada en la presente investigación. El autor plantea que el FBI ha tenido un papel decisivo en la definición del fenómeno del asesinato en serie en los medios, buscando demonizar al asesino en serie, colocándolo como un monstruo muy inteligente, para ofrecerse la misma organización como la única solución a este problema público. Al mismo tiempo, busca aumentar el miedo mostrando el sufrimiento de víctimas inocentes.

Ahora bien, en el presente trabajo se tocan aspectos fundamentales como telón de fondo, que hacen que el estudio de la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano, sea una investigación con sus raíces en la Sociología del Conocimiento y en la Sociología del Arte, con la respuesta metodológica a la posibilidad de hacer Sociología del Arte mediante la noción de representación en la obra de arte¹.

Se puede decir que la Sociología del Arte se deriva de la del Conocimiento, pues si bien, la del Conocimiento se centra en la forma que tiene la gente de ver la realidad según el contexto

Propuesta que surge como reflexión del curso de Sociología del Arte dado por la profesora Thamara Hannot en el 2005-2006 en la UCAB y sobre la que se ahondará en el Marco Teórico.

social al que pertenece, la del Arte lo hace pero con la forma de ver ciertos aspectos de la realidad representados en textos artísticos que pertenecen al mundo de la vida socialmente construido.

Dicho lo anterior, es necesario citar las propuestas de Georg Lukács en su *Estética I: La peculiaridad de lo Estético 1. Cuestiones preliminares y de principio* (1996) quien sugiere que toda obra de arte es inseparable del contexto (tiempo y espacio) de donde viene. En este enunciado se ve la clara relación entre las Sociologías del Arte y del Conocimiento.

Para Lukács la obra de arte es reflejo de la realidad de la que viene. Siguiendo la línea de lo expuesto más arriba, el tratamiento de la obra lleva consigo el reflejo de la sociedad de la que surge (Lukács, 1996), por ejemplo, el tratamiento del asesinato en serie en el cine norteamericano refleja la realidad norteamericana alrededor de estos acontecimientos.

Esta idea de Lukács se confronta con las propuestas de Wolfgang Iser en su trabajo “Representation: A Performative Act” en el libro *The aims of representation. Subject /Text / History* editado por Murray Krieger (1993). Para Iser, concentra su atención en el texto literario, la obra de arte lo que hace es representar, así se llega a la noción de representación, que no se trata de un reflejo de la realidad en el tratamiento del contenido de la obra, sino de una representación de ciertos aspectos de la realidad, la obra de arte no refleja, lo que hace es representar.

El tratamiento del asesinato en serie en el cine norteamericano “representa” algunos aspectos de la realidad de la sociedad norteamericana que rodea a estos hechos, representa en el sentido de que conforma un acto performativo en el que se “pone en escena” el fenómeno del asesinato en serie, trayendo a colación algo que hasta ahora no existe como un objeto determinado, teniendo como forma una semblanza estética en la puesta en escena de estos aspectos.

Así pues, el contenido de las películas norteamericanas de asesinatos en serie se presenta como una aproximación a la realidad de la sociedad norteamericana alrededor de

estos hechos, por que la representa, es decir, llega a conformar otra realidad, la del texto artístico, a partir de los aspectos de la realidad de la sociedad norteamericana.

Por eso esa frecuencia de estas películas en la cartelera fílmica, su complejidad y el interés público en ellas, tiene algo que decir sobre la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano.

Si bien, en la presente investigación no se busca estudiar los efectos que tiene dicho contenido en la audiencia, tampoco interesa hacer un análisis de la audiencia que reclama la presencia de estas películas ni el desarrollo de la vida personal del autor de las obras.

Lo que interesa es la obra como tal, el contenido de las películas en sí mismo y la representación que hacen del fenómeno del asesinato en serie, con lo que se plantea la siguiente pregunta:

¿Cómo se representa el asesinato en serie en el cine norteamericano de finales de los 80 hasta la actualidad?

En lo que cabría formular las siguientes preguntas específicas:

- 1) ¿En la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano hay un predominio de la violencia como virtud en el contenido del film?
- 2) ¿Cómo está representado el asesino en serie (es inteligente, es bueno, es malo, qué características físicas posee, es asemejado a un monstruo, etc.)?
- 3) ¿Cómo están representadas las víctimas del asesino en serie (por ejemplo, de qué sexo son, sus características físicas, son buenas, son malas, etc.)?
- 4) ¿Cómo se representan las fuerzas de la ley en el contenido del film?

- 5) ¿El cine norteamericano representa al asesino en serie como una celebridad o por el contrario representa una reflexión social en la que está inmersa una crítica a la violencia de estos hechos en el contenido del film?
- 6) ¿En la representación del asesinato en serie que hace el cine norteamericano a quién suele responsabilizársele la manifestación de violencia y de los asesinatos en serie? ¿A la sociedad, al mismo individuo, a la familia?
- 7) ¿Cuál es la semblanza estética que predomina en la representación que hace el cine norteamericano de los aspectos referidos al fenómeno del asesinato en serie?

OBJETIVOS

Ante este problema de investigación, el objetivo no es otro más que el de: Caracterizar la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano de finales de los 80 hasta la actualidad. Lo que se quiere es desentrañar el contenido de las películas de asesinatos en serie en el cine norteamericano en función de lo que están representando acerca del fenómeno.

Dentro de lo que se plantean los siguientes objetivos específicos:

- 1) Identificar si en la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano hay un predominio de la violencia como virtud en el contenido del film.
- 2) Describir la representación del asesino en serie en el cine norteamericano y determinar el predominio de su caracterización.
- 3) Describir la representación de las víctimas de asesinatos en serie y determinar el predominio de su caracterización.
- 4) Describir la representación de las fuerzas de la ley y determinar el predominio de su caracterización.
- 5) Identificar si el cine norteamericano representa al asesino en serie como una celebridad o si lo que hace es representar una reflexión social en la que está inmersa una crítica a la violencia de estos hechos en el contenido del film.
- 6) Determinar la atribución predominante de responsabilidad de la manifestación de

violencia y de los asesinatos en serie representada en el cine norteamericano (sociedad, individuo, familia).

- 7) Determinar la semblanza estética que prevalece en la representación que hace el cine norteamericano de los aspectos referidos al fenómeno del asesinato en serie.

MARCO TEÓRICO

Cuestiones preliminares

En el capítulo titulado “De la Violencia considerada como una Virtud”, sostiene Gerald Messadié en su libro sobre la sociedad norteamericana, *Réquiem por Superman* (1993):

Estudios igualmente abundantes se han consagrado a la violencia en el cine y las telenovelas, con el propósito de responder a preguntas como las siguientes: ¿constituye el espectáculo de la violencia una descarga catártica o bien un estímulo para practicarla? La cuestión, a nuestro parecer, no hace sino desplazar el problema: la televisión, como el conjunto de los medios de comunicación, no hace sino reflejar un contenido sociocultural. La violencia ocupa tanto lugar en el espectáculo mediático norteamericano por que ya está presente en el inconsciente colectivo. Tiene el éxito que tiene por que existe en la vida corriente. Se podría, pero inútilmente, tratar de inculcar a las masas de espectadores de televisión el interés por las costumbres de las poblaciones primitivas de Oceanía o el cultivo de la Yuca en el Tercer Mundo; y el poco éxito del cine francés en Estados Unidos se debe a su carácter principalmente intimista. (Messadié, 1993, p.153)

Esta propuesta de Messadié trata algunas cuestiones que sirven de marco en la presente investigación:

- 1) La frecuencia de la representación de contenidos violentos en los medios de comunicación norteamericanos, que ya con David Schmid (2005) se ha visto como el serial killer (asesino en serie) es el centro de una industria (la serial killer industry o murderabilia) del entretenimiento en la cultura popular estadounidense, teniendo un rol dominante en la cultura ultraviolenta del cine, y en la actualidad, en las series televisivas.
- 2) El énfasis de la investigación científica en las repercusiones de dicho contenido (efectos catárticos o estimulantes), con lo que se puede comprender lo que Schmid

denuncia como la falta de interés académico por comprender cómo y por qué los asesinos en serie han llegado a convertirse en celebridades.

- 3) Por último, la hipótesis que plantea el autor: la existencia de violencia en la realidad y su respectiva fijación en el inconsciente colectivo, son la verdadera causa de la frecuencia y éxito de la violencia en los medios de comunicación norteamericanos y del contenido violento representado en textos artísticos como lo puede ser el contenido de un film.

Dichas propuestas de Messadié, y sus derivaciones desde la Sociología del Arte con la noción de representación de Wolfgang Iser confrontada con las imputaciones lukacsianas, y desde la Sociología del Conocimiento con el problema de la concepción de la realidad en Alfred Schutz, son de gran importancia para la presente investigación, ya que constituyen el telón de fondo de la mirada que se quiere hacer sobre las películas norteamericanas de asesinatos en serie.

De manera que el Marco Teórico a continuación se compone en una primera parte de las teorías que sirven como telón de fondo, como las lentes de la mirada que se quiere lograr. Estas lentes son el problema de la realidad y sus múltiples percepciones según el contexto social que expone Schutz y la representación como puesta en escena de aspectos de la realidad de una sociedad, haciendo una revisión de dicha noción de representación en contenidos audiovisuales, ya que la noción de representación desde la Sociología del Arte ha tendido a enfocarse en textos literarios.

Para complementar estas propuestas de fondo se presentan algunas ideas del autor Messadié en su obra citada, ideas acerca de lo representativo de la conducta del norteamericano, que combina consideraciones sobre la violencia en la realidad de la sociedad norteamericana y su espacio en los medios de comunicación, sea prensa, cómics, novelas, películas, etc.

Por último, pero lo más importante en el presente trabajo, está el bloque de teorías del autor Schmid que trata directamente al tema del asesinato en serie en la cultura popular norteamericana, en sus dos propuestas centrales, el asesino en serie como celebridad en la cultura norteamericana y el papel decisivo del FBI en la definición del asesinato en serie en dicha cultura, como ejemplo del acuerdo entre instituciones y cultura popular.

Con esto se atiende la relación entre el contexto social y la forma de percibir los acontecimientos, para pasar a ver cómo se expresan artísticamente estos acontecimientos con ciertas particularidades que corresponden a dicho contexto, que es la sociedad norteamericana. Finalmente se pasa a explorar dichas particularidades en el asunto que se quiere ver representado en el cine, el fenómeno del asesinato en serie en la cultura popular norteamericana.

Ahora bien, como se planteó, hay que empezar por exponer la relación entre la realidad y la forma en que piensa y se expresa el hombre en creaciones artísticas, para poder comprender el por qué y el cómo de la frecuencia y representación, respectivamente, del asesinato en serie en el cine norteamericano. El entorno al que pertenece el hombre influye en los contenidos artísticos creados por este.

Realidad y su concepción

Alfred Schutz, en su capítulo “Don Quijote y el Problema de la Realidad”, cita a William James (Schutz, 1974, p.133), para quien la base de la distinción de la realidad y de la irrealidad, está en la capacidad del hombre de pensar un mismo objeto de diferentes formas y una vez hecho esto, se llega a la capacidad humana de elección del pensamiento que servirá como puente entre la realidad externa e interna a lo humano.

Mediante estos dos hechos mentales es que James reconoce el despliegue de la intersubjetividad, lo que le permite afirmar que la realidad tiene varios órdenes y que estos son infinitos. Por eso, dice Schutz (1974) que, una vez elegida la forma (o suborden) de definición de los objetos (lo externo), el hombre se ha topado con una realidad a la cual atenerse.

En dicha elección influye la propia situación biográfica, en la que el contexto dota de un lenguaje al individuo, el lenguaje permite interactuar, la interacción da molde a la identidad personal mediante la socialización.

Con la socialización se hará una definición de la realidad con las características típicas de sus raíces, pero única como una huella digital, por eso es que un norteamericano no concibe su realidad al igual que un venezolano, pero a la vez todos los norteamericanos no tienen una concepción idéntica de su realidad.

Por lo tanto, no se puede hablar de mundos absolutos y separados en el mundo de la vida, por eso es que hay varios mundos concebidos como reales, y unos se aproximan a otros, otros se separan, alguno se tocan, otros se destruyen, se trata de la dinámica social más importante para el hombre, la que construye el mundo de la vida, el marco que lo acompaña hasta la muerte.

Si para Schutz uno de los intereses principales son los procesos de construcción de la realidad en el día a día, entonces debe ser un tesoro analítico el *Don Quijote*, pues se trata del enfrentamiento de la realidad de la vida cotidiana, que en la obra se encuentra representada por

el vulgo (barbero, el cura, el ama de llaves, hasta el mismo Sancho antes del proceso de quijotización), frente al mundo alternativo, el de la locura de Don Quijote, que no es más que un rebelde de dicha realidad cotidiana, rebeldía que autores como David Cooper, fundador de la antipsiquiatría, vincula con la aproximación a la trascendencia del hombre.

Como lo señalan Berger y Luckmann en *La construcción social de la realidad* (1979), la Sociología del Conocimiento busca la relación entre el conocimiento y su génesis de contexto social, la búsqueda de las raíces de la forma de pensar de la gente, y su relación directa con el contexto de interacción.

La realidad psicológica es siempre desde un contexto socialmente construido. Por eso una personalidad psicopática norteamericana no es la misma que la venezolana, por ejemplo.

El problema está en que la definición general de los objetos exteriores en la cotidianidad del mundo representado en la obra de Don Quijote no coincide con la definición caballeresca y Don Quijote opta por este mundo como puente en vez del mundo cotidiano.

Ahora bien, como lo sostiene Messadié (1993), la violencia está presente en el inconsciente colectivo norteamericano por que corresponde a su realidad, es un elemento de su vida cotidiana, si se vincula esto con la concepción de la realidad según Schutz, se puede comprender que el norteamericano en la definición de su mundo externo tiene a la violencia como un elemento presente y por lo tanto, al expresarse por medio de la comunicación en la interacción, en el caso que aquí compete, por medio del cine como texto artístico, el contenido de dicha expresión representa algunos elementos de la realidad norteamericana, de una forma particular y diferente a la de otros contextos.

La representación

Una vez vista la relación entre el contexto social y la construcción del mundo de la vida, entre la realidad social y la forma de ver las cosas, se pasa a las teorías que colaboran en la comprensión de las raíces sociales de toda creación de expresión artística, en el caso de la presente investigación, de textos artísticos audiovisuales que son capaces de llegar a crear otra realidad, la realidad del texto artístico, tal como lo puede hacer una película, a partir de la realidad referencial en la que es socialmente construido.

La representación del asesinato en serie en el cine norteamericano permite observar cómo el texto artístico audiovisual pone en escena ciertos aspectos de la realidad norteamericana en torno a estos hechos de violencia, dando como resultado una nueva realidad, la del contenido audiovisual, la del mundo que se construye en la trama de estos films.

Aquí es importante rescatar los aportes de Georg Lukács para explicar por qué en la presente investigación se hace uso del aparato conceptual derivado de la Sociología del Arte, la representación, en este caso, del asesinato en serie en el cine norteamericano.

Por lo tanto, a continuación se presentará la propuesta de Lukács sobre la obra de arte como reflejo para luego ser confrontada con la noción de representación en la obra de arte, bajo la exposición de Wolfgang Iser.

Para Lukács en su *Estética I: La peculiaridad de lo Estético 1. Cuestiones preliminares y de principio* (1996) la obra de arte se corresponde con la sociedad de la que proviene por el hecho de que no se produce en lo abstracto, esto explica la particularidad del cine francés y la particularidad del cine norteamericano, como lo señalaba Messadié. Para Lukács, no sólo el arte sino también la ciencia, es reflejo de la sociedad, ya que se tratan de creaciones humanas, y esto es por que nada se produce en abstracto.

Así, según lo propuesto por Lukács, en las películas norteamericanas de asesinatos en serie hay un tratamiento particular, propio de la sociedad norteamericana, y esto es por que las creaciones humanas son reflejo del entorno social de donde emergen.

En la obra de arte no se puede separar lo que es específico al reflejo artístico y lo social, lo estético y lo social no se pueden desligar, en otras palabras, la reflexión de la obra que suscita no puede separarse de la forma que la suscita. Para Lukács la obra de arte es reflejo de la sociedad de la que emerge dicha expresión.

Por otra parte, y en contraste con lo anterior, Wolfgang Iser, quien concentra su atención en el texto artístico literario, en su trabajo “Representation: A Performative Act” en el libro *The aims of representation. Subject /Text / History* editado por Murray Krieger (1993), propone en lugar del reflejo, la representación en la obra de arte. Para Iser la representación es algo no referido a un objeto dado antes del acto de representación, como lo puede ser un aspecto de la realidad social. La representación es la puesta en escena de aspectos que vienen de una realidad referencial.

La representación no es mimesis (imitación) como lo planteaba el paradigma aristotélico sobre el arte que perdura hasta el impresionismo, en su lugar, se trata de una actuación que exige desenterrar en lo profundo al texto literario, en el presente caso, el filmico, revelando en este proceso los niveles y condiciones de los cuales emerge la cualidad performativa.

Esto sugiere una “arqueología” del acto de la representación, que para Iser inicia en lo que él denomina “la doble estructura de la ficcionalidad” (Iser, 1993, p.218) que se da por los actos de ficcionalización del texto artístico. Estos actos son visibles en la cualidad performativa (de poner en escena) de la representación y se dan con un procedimiento, el cual parte del supuesto de que la “realidad real” (extratextual) y la realidad del texto artístico nunca van a ser idénticas, nunca será posible fusionarlas (Iser, 1993, pp.223-224). Por tanto, la característica principal que define a estos actos es el cruce entre estas fronteras.

Los actos de ficcionalización, expuestos por Iser en su obra *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology* (1993) son tres: La selección, la combinación y la auto-revelación. Los actos de ficcionalización pueden concebirse como lapsos de una encrucijada entre los confines en los que predomina la violación, ya que los campos de referencia buscan ser violados. Dichos actos están relacionados, se complementan, uno conlleva al otro. Con los actos de ficcionalización, Iser propone que la antítesis entre realidad y ficción es inadecuada, ya que los actos de ficcionalización llevan de lo real a lo imaginario y de lo imaginario a lo real, de manera que más que una oposición lo que hay es una relación. Los textos artísticos consisten en una interacción entre lo dado (a partir de lo real) y lo imaginado. (Iser, 1993, p.1)

El acto de selección es una forma de doblaje, inherente a la ficcionalidad, que viaja a los campos extratextuales y los desorganiza en una edición compleja de acontecimientos eligiendo y excluyendo elementos de dichos campos, lo que se edita no es ficción, pero dicha edición, el producto de escoger unos sistemas (sociales, históricos, culturales, etc. enumera Iser) y no otros en el contenido del texto artístico, es lo que hace de la selección un acto de ficcionalización. Esta selección revela para Iser la actitud que tiene el autor del texto artístico ante el campo extratextual, sabiendo que lo que interesa en la representación es el conjunto de manifestaciones de intencionalidad del texto artístico como tal, mediante la selección que hace. (Iser, 1993, pp.4-6)

La selección es complementada, según Iser, por la combinación, que es el acto de ficcionalización en el que se fusionan cuestiones de lo extratextual (realidad real y referencial) y cuestiones del texto artístico y en dicha fusión se da la contradicción que en la realidad de la obra de arte se plantean como ironía, parodia, ambigüedad, etc. La combinación es una red de interrelaciones dentro del texto. (Iser, 1993, pp.7-8)

Por último, el tercer acto de ficcionalización es la auto-revelación, que es el mundo empaquetado, es decir, el mundo separado del mundo empírico, el mundo que se llega a crear como mundo “real” dentro de la obra de arte. Este acto se da como momento en el que las fronteras textuales y extratextuales son violadas cuando el texto artístico emite señales de su

propia ficcionalidad, por lo que la actitud del texto ya no es la de “esconder” su ficcionalidad, no se trata de lo que es verdad, sino que muestra las cosas “como si fueran” (as if) verdad. Con esta construcción “como si fuera verdad”, la realidad representada en el texto no busca representar en su totalidad una realidad como tal (por ejemplo, la realidad de alguna ciudad norteamericana), sino que señala algo que no es, y sin embargo, su función es hacer de ese “algo” una cuestión concebible. (Iser, 1993, p.13)

Volviendo a las propuestas de Iser en su trabajo “Representation: A Performative Act” en el libro *The aims of representation. Subject /Text / History* editado por Murray Krieger (1993), el autor plantea que el mundo de la novela es un mundo entre paréntesis de una realidad, el cual debe ser visto como mundo pero no existe en la realidad empírica. Debe haber una oscilación entre el mundo separado del real y el mundo real. La representación es una tercera dimensión, otra construcción independiente de las otras dos dimensiones, que son la realidad y la ficción del texto, por lo que se trata de un hecho desde la ficción. Se separan y vinculan los campos extratextuales y las deformaciones extratextuales en lo textual mediante los actos de ficcionalización con los modos de interrelación que tienden un puente entre los dos dominios, estos modos son: solapamiento, condensación, desfiguración, desplazamiento, espejeo y dramatización. (Iser, 1993, p.225)

La representación intenta eliminar la diferencia entre el mundo textual y el extratextual (por ejemplo, del mundo del asesino Hannibal Lecter y el mundo real de la Norteamérica del año 91) y de ahí surge algo intangible, la semblanza estética, que es un elemento fundamental de la representación que da presencia a lo intangible, lo cual sólo es alcanzado si es puesto en escena (que es una forma básica de “doblaje”), lo que quiere decir que la semblanza es estética en la medida en que algo que no tiene la realidad por sí mismo es representado, lo cual es la condición para ser objeto imaginado.

Para Iser la literatura es un medio de alcanzar lo inalcanzable y en el presente trabajo se considera que el cine tiene la misma capacidad. Dice Iser que desde lo antropológico, dichas conceptualizaciones llevan en su seno el intento permanente del hombre de hacer asequible lo que no lo es.

La semblanza estética (la que surge del intento de aproximar el mundo extratextual y el textual) es la que permite que en el texto en el que se representa existan simultáneamente absolutos mutuamente excluyentes (por ejemplo, la existencia y el fin de la existencia) de ahí la impresión de que estos textos se caracterizan por la presentación de los grandes dilemas humanos. Por eso en las películas norteamericanas de asesinatos en serie se puede ver coexistir cuestiones como vida y muerte, amor y odio, progreso o decadencia, etc.

Así, con la representación, se comprende que el texto ficticio intenta acercarse lo más posible a la realidad de la que emerge, lo que es su semblanza estética, y lo resultante es una nueva dimensión que es de gran interés para la aproximación sociológica de un hecho representado.

Debido a que la representación es una noción que plantea que el arte pone en escena aspectos del campo referencial, la realidad real y extratextual, en un mundo nuevo y textual, con una cualidad performativa en la que se pueden observar sus actos de ficcionalización, junto a la semblanza estética que busca eliminar las diferencias entre ambos dominios, ***en la presente investigación se buscará vislumbrar qué elementos de dicho campo referencial, realidad real y extratextual en torno al fenómeno del asesinato en serie en la cultura popular norteamericana, son tomados por el mundo del texto cinematográfico y cómo es su cualidad performativa mediante sus actos de ficcionalización, junto a la semblanza estética.***

Ahora bien, para lo que interesa en la presente investigación, la concepción de Lukács del reflejo ayuda a sentar las bases para la evolución del estudio sociológico de la obra de arte con la noción de representación, que con exponentes como Wolfgang Iser, surge como superación de la propuesta aristotélica de mimesis, de que el arte imita, y de la superación de la propuesta lukacsiana de reflejo, de que el arte refleja. Con la representación, la obra de arte ni imita ni refleja, la obra de arte representa aspectos de la realidad social (como campos referenciales) de la que emerge.

Tal como se pudo estudiar en el Seminario de Sociología del Arte dado por la profesora Thamara Hannot en el 2005-2006 en la UCAB, el aparato conceptual de representación aclara el estudio de la obra de arte desde la Sociología del Arte al brindar un camino que supera la noción de que el arte refleja a la sociedad.

Se dice que aclara el estudio ya que el arte, al reflejar, se separa de lo que refleja, es decir, la sociedad (al ver un rostro en un espejo, lo que se ve, el reflejo, es ilusión óptica). Al hablar de reflejo, arte y verdad objetiva son elementos que están separados. Esto quiere decir que la obra de arte no forma parte de la realidad, pero no parece ser así, por el contrario, para el concepto de representación, el arte no refleja la realidad por que forma parte de la realidad y de las circunstancias, por tanto, el arte lo que hace es representar. Así pues, con la representación, el arte pertenece al mundo de la vida socialmente construido.

De manera que la obra de arte puede representar las circunstancias del momento y el lugar de su producción y como ejemplo notable de esto está la propuesta de Schmid (2005) (sobre la que se ahondará más adelante) de que el FBI influye en la definición del asesinato en serie en la cultura popular norteamericana para poder mejorar su imagen pública a finales de los años 80.

No se puede separar en el artista lo expresivo de lo histórico y así como en la obra de arte no se puede separar lo expresivo de lo material, en lo material no se puede separar lo histórico de lo circunstancial, como plantea Lukács, nada se produce en abstracto. Lo que muestran las películas norteamericanas de asesinatos en serie tiene un componente material inseparable de la circunstancia en la que se produjo.

Finalmente, la noción de representación como respuesta metodológica de la Sociología del Arte, aporta mucho al estudio de la Sociología del Conocimiento, pues a partir de una realidad, explica la puesta en escena que hacen los contenidos artísticos de ciertos aspectos de dicha realidad, perteneciendo el texto artístico al mundo de la vida socialmente construido.

La noción de representación en el cine

Pierre Sorlin dice en su obra *Sociología del Cine* (1985):

En la segunda mitad del siglo XX, la imagen está por tener mayor importancia que la escritura; estamos obligados a tener cuenta de ello; no se trata, por otra parte, de eliminar los textos, sino de completarlos, o de leerlos según otra perspectiva. (Sorlin, 1985, p.185).

Para Sorlin el análisis fílmico debe tomar en cuenta una estructuración de lo visible que viene de la perspectiva que tienen los cineastas del mundo que les rodea, en otras palabras, es una forma particular de ver la realidad. Sorlin plantea que una película es testimonio de quien la ha realizado pero esto aporta información muy importante del funcionamiento social de la percepción. (Sorlin, 1985, p.185).

Dice Sorlin:

Un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y no otros), y después una redistribución: reorganiza, con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que, por ciertos aspectos, evoca el medio del que ha salido pero, en lo esencial, es una retraducción imaginaria de éste. (Sorlin, 1985, p.170).

Ahora bien, el cine parece ser el medio en el que se ve a plenitud la noción de representación en la obra de arte y sobre esto son pertinentes dos artículos a exponer a continuación.

En el documento “Literatura, cine y representación” (1996) de Vania Barraza Toledo de la Central Michigan University, se cita a Irving Singer para quien lo retratado es producto de técnicas formalistas y de innovaciones creativas que permite al autor expresar lo que él considera real en un mundo de apariencias (Barraza Toledo, 1996).

A la vez, dice Singer citado por Barraza Toledo (1996), que el cine reproduce la realidad mediante su recreación, con las tecnologías visuales y auditivas diseñadas para tal

propósito. Relacionado con esta propuesta de Singer, Barraza Toledo luego cita a Higo Münsterberg para quien la experiencia cinematográfica es producto de la imaginación en la que hay técnicas visuales que no se consiguen en la vida real, como los primeros planos, ángulos y flashbacks.

El autor dice que a partir del Renacimiento se establecen modelos de lectura para la literatura, que se relacionan con los actuales patrones visuales. Ante una obra fílmica, el receptor está familiarizado con ciertas técnicas compuestas por tipos de enfoque, ángulos en montajes audiovisuales, hasta el punto de que esas formas de ver, propias del cine, se conciben como naturales a la forma de ver del hombre, y esto, dice Barraza Toledo, es el resultado de un largo camino de modos de ver, de encuadrar y presentar una realidad, que tiene su raíz en el Renacimiento, por lo tanto, el cine emite un mensaje ideológico, no sólo en su contenido, sino en la forma de presentarlo, propia del mundo occidental, lo que recuerda el aporte de Lukács de que la obra de arte es inseparable de su lugar y momento de producción, pero que bajo la noción de representación se corrige el hecho de que la obra no puede ser reducida a su momento y lugar, debe ser considerada por ella misma.

Bajo las propuestas de Barraza Toledo, se concilia de cierta forma lo anterior, ya que interesa el modo visual propio del cine de representar la realidad, pero hay que recordar que dicho modo ha tenido un proceso de gestación con ubicación físico temporal.

El modo visual propio del cine, que es el que interesa en la presente investigación, tiene una predilección por la representación de la realidad, por eso es que se perfila de forma muy conveniente la noción de representación en el cine, tan poderosa es la imagen en la representación, que hasta la misma literatura, a partir de la cual Iser formula sus propuestas sobre representación en la obra de arte, se vale del particular modo visual del cine para desarrollar su narrativa y sobre esto habla Gisela Kozak Rovero en su artículo “El Imperio de la Imagen y las Visiones Postapocalípticas: *La Película* (1992), Cine, Literatura y Apocalipsis” (2000) de la Universidad Central de Venezuela, en la revista *Escritos en arte, estética y cultura*, quien considera la novela *La Película*, como el gran ejemplo del acercamiento de la literatura al cine en el punto de vista narrativo.

Dice Kozak Rovero (2000) que se trata de una entrada del cine al mundo de la novela, en las estrategias discursivas para la representación de aspectos de la realidad y además en la percepción del mundo desde un imaginario propio de nuestros días. Las técnicas que toma prestada la literatura del cine, en el caso de *La Película*, son el uso de un narrador testigo como narrador cámara, que además advierte al lector desde el principio que se trata de una película que se basa en un texto de ficción, el narrador es un testigo privilegiado que observa todo, lo cual se asemeja al proceder de la cámara cinematográfica con el punto de vista omnisciente.

Como lo señalaba Barraza Toledo, se trata de un modo particular de visión, tan arraigado en el público, que moldea su percepción de la realidad, ya que con el cine, o, dice Kozak Rovero, con el computador o la televisión, se entra en relación con realidades que no se ven directamente.

Dice Kozak Rovero (2000) que se trate de cine o de literatura, o esta última tomando prestadas las técnicas narrativas del primero, ambos reconocen que son ficción, lo importante es que la imagen cinematográfica se presenta para el gran público como más convincente.

Otra idea relevante de Kozak Rovero (2000) para el presente trabajo, es la cita que le hace a Salabert, para quien en el cine se da una estética de desplazamiento y una percepción del tiempo y el espacio muy rápida lo que se acopla armónicamente a la estética de la violencia, característica del cine norteamericano según el autor Messadié.

Consideraciones sobre la realidad de la sociedad norteamericana y de sus productos de expresión en torno a la violencia como una virtud

Ya vista la relación entre realidad y la forma de expresar ciertos aspectos de dicha realidad bajo la forma de creación artística mediante la noción de representación, hay que revisar la realidad misma de la que emergen las películas de asesinatos en serie del cine Norteamericano, la realidad de la sociedad norteamericana junto a sus tendencias expresivas.

Sobre esto, el autor Gerald Messadié (1993) hace algunas propuestas que ayudan a comprender la realidad norteamericana en relación con el contenido violento que tienden a presentar los medios de comunicación de dicha sociedad. Hay que tomar en cuenta que Messadié es un autor francés que critica fuertemente la presencia de la violencia en la realidad y medios de comunicación norteamericanos.

Lo cierto es que los asuntos de amenaza pública, que pueden implicar temas de violencia, siempre se han visto representados en el cine norteamericano (sobre esto se ahondará más adelante con el autor David Schmid). Antes del asesino en serie, en el cine norteamericano la frecuencia de representación de violencia la tenía el cowboy con los westerns, que según Messadié constituyen un homenaje al momento histórico en el que la autoridad tenía medios limitados de poder.

Según el autor, la violencia es virtud en Norteamérica por su desconfianza tradicional a los sistemas de Estado bajo la forma de protectores de la justicia, la vida y la propiedad (Messadié, 1993, p.143).

Dice Messadié que al cowboy le sigue el investigador privado, y en la comparación de este personaje entre la representación norteamericana y europea, da una idea para el presente trabajo, ya que sustenta el hecho de que la representación de violencia varía según el contexto social, propuesta que se puede comprender con Lukács.

El autor cita como ejemplo del tipo europeo al comisario Maigret, quien nunca hace uso de su fuerza ni de armas y simplemente hace el trabajo mental para luego dejarle la acción a la policía. Esto contrasta con los justicieros norteamericanos tales como Marlow, Archer o MacGee, quienes protagonizan la acción con violencia física, son ejemplos del tipo de violencia individual que según el autor es la que predomina en Norteamérica, ya que esta nación sólo tiene un episodio de violencia masiva interna, la guerra civil. (Messadié, 1993, p.144)

Esto lleva a Messadié a hablar de un carácter “doméstico” para la violencia norteamericana, en la que es un hecho el que: “los norteamericanos mantengan en manos privadas unos 120 millones de armas de fuego, verdadero récord mundial, puesto que representa por término medio un arma por cada dos norteamericanos” (Messadié, 1993, p.145). Otra cifra de interés que ofrece Messadié es que el 90% de los decesos de los jóvenes entre 7 y 25 años en los Estados Unidos se dan a causa de la violencia (Messadié, 1993, p.147).

Con estas estadísticas Messadié se permite afirmar que la violencia está inscrita en la cultura norteamericana y dice: “Un hombre sin violencia es considerado allá como lo que en Francia se llama amablemente imbécil. O algo peor.” (Messadié, 1993, p.147).

Para el autor, el norteamericano presenta una pasión por la violencia que es inherente a su psique y cita como ejemplos representativos del cine y la literatura a *Deliverance* de John Boorman e *In Cold Blood* de Truman Capote, respectivamente. De la obra de Capote, Messadié le critica que cierra los ojos ante el carácter nacional de la violencia, tema central en el libro.

Quizás Capote hizo esto por que en la época en la que escribe *In Cold Blood* no había una conciencia crítica de la frecuencia de la violencia en Norteamérica y en las presentaciones de su cultura, tal como en la actualidad lo critica Schmid en el ámbito académico en cuanto al papel del asesino en serie como celebridad. Esto es un ejemplo de la importancia de tomar en

cuenta no sólo el lugar, sino el momento en que se produce una obra, tal como lo propone Lukács, al momento de hacer un análisis de la misma.

Con esto, interesa vislumbrar en la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano, si hay un predominio de la violencia física, tal como lo notó Messadié con los investigadores privados norteamericanos.

Messadié converge con Schmid (2005), al sostener que en la sociedad norteamericana el criminal termina suscitando la fascinación por el mero hecho de pertenecer al sistema de espectáculo y así pierde su naturaleza de criminal y pasan a ser celebridades. Ejemplo de esto para Messadié es un mafioso, Al Capone, y un asesino en serie, Charles Manson.

Messadié reconoce que no es que la violencia sea exclusivamente característica de los Estados Unidos y no de otras sociedades, lo que propone el autor es que solamente en Norteamérica la violencia “reviste los estigmas de la virtud” (Messadié, 1993, p.152).

Para el autor, dicha propuesta se vislumbra notablemente en el cine norteamericano, que ha eliminado toda diferencia entre acción y violencia, pero aún más notable es la frecuencia tan alta de la representación de estos contenidos en el cine, a diferencia del cine europeo o el soviético.

Messadié dice que la violencia se reproduce hasta en el urbanismo, obligando al norteamericano a aislarse en su recinto. La violencia ocupa tanto espacio en la realidad y su respectiva representación en la sociedad norteamericana, que hasta se pueden confundir:

De este modo se encierra uno con dos vueltas de llave para ponerse a mirar en la televisión a gentes que se lían a tiros y puñetazos, sin saber bien a bien si las sirenas de la policía que se escuchan están pasando por la calle o salen del televisor... (Messadié, 1993, p.155)

El asesinato en serie en la cultura popular y en el cine norteamericano

Cuestiones preliminares

Con el autor David Schmid se estudiarán cuestiones culturales e institucionales, que se pretenden identificar en el material audiovisual como categorías en la representación que hace el cine del fenómeno del asesinato en serie en Norteamérica, tales como el papel del asesino en serie como celebridad en la cultura popular norteamericana o la definición que el FBI hace del asesino en serie como un monstruo muy inteligente y hábil, fuerzas de la ley incuestionables y víctimas buenas, a fines de promover su imagen pública.

En el tema del papel del asesino en serie en la cultura popular norteamericana, hay dos grandes autores, David Schmid y Mark Seltzer, pero aquí se tomará en cuenta la obra *Natural Born Celebrities* (2005) de Schmid, ya que como lo dice el mismo autor, Seltzer tiene una falta de interés en las implicaciones de que el asesino en serie sea una celebridad en la sociedad norteamericana.

Esa falta de interés de Seltzer en el asesino en serie como celebridad le sorprende a Schmid, ya que uno de los conceptos centrales en la obra de Seltzer es la “wound culture” (cultura herida) de Norteamérica, sin embargo, Seltzer no ahonda en estos temas al darle mucha importancia a la idea de que el deseo por la fama es la genuina motivación de este tipo de criminales. (Schmid, 2005, p.5)

Otra razón por la que se ha escogido al autor Schmid en el estudio del fenómeno del asesinato en serie en la cultura popular norteamericana, es por su clara tendencia a explicar y ejemplificar sus propuestas valiéndose del cine norteamericano (hay un capítulo que trata exclusivamente sobre el fenómeno en el cine, “Natural Born Celebrities: Serial Killers and the Hollywood Star System”), texto artístico en el que se enfoca la presente investigación.

Como se dijo, Schmid hace la importante labor de ayudar a vislumbrar el vínculo de la representación del fenómeno del asesinato en serie que se hace en la cultura popular

norteamericana y en su cine, con los propósitos institucionales del FBI y de estudiar críticamente el papel del asesino en serie como una celebridad en la cultura norteamericana, pero antes de proceder a exponer estas ideas centrales en el presente trabajo, vale la pena mencionar algunas propuestas que hace el autor en su introducción, para comprender cuestiones como la importancia que tiene entre los norteamericanos la imagen del monstruo, por ejemplo.

Es de gran interés retomar la observación que hace Schmid acerca de la relación del asesino en serie con los monstruos góticos (vampiros, hombres lobos, el monstruo de Frankenstein, etc.). En esta idea Schmid (2005) cita a Edgard Ingerbretsen, quien dice que el propósito de lo gótico está en producir miedo, no sólo a través de los monstruos clásicos, sino también por medio de la mitificación de los “slashers”, terroristas, abusadores de niños, etc.

Esta idea se enlaza con la de Timothy Mason, quien en su documento “The Serial Killer ; An Anti-hero for the *fin de siècle*” (1996), habla sobre el papel del asesino en serie como Boogeyman, novedoso recurso de la sociedad norteamericana para el control social mediante el miedo, es decir, al hacer películas de asesinos en serie y colocarlos como un peligro cercano e inminente, el público es controlado por la sociedad a través del miedo.

Schmid (2005) sugiere que la representación de asesinos en serie como monstruos góticos contribuye a ubicar a la comunidad definiendo previamente lo que está al margen de ella, y la gente suele temer lo marginado. En este sentido, es de interés observar si en la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano, el asesino se encuentra representando como un monstruo.

La película *Monster*, dice de antemano que considera al asesino en serie como un monstruo, a la vez, en una de las camisas de la vestimenta de la protagonista (con la que de hecho aparece en el póster del film), aparece un lobo.

Otra cuestión central para Schmid es seguir la pista de cómo el asesino en serie ha llegado a convertirse en la celebridad moderna ejemplar. El hecho ante el que se remite

fielmente el autor a lo largo de su obra, es que en la cultura norteamericana el asesino en serie es una celebridad.

Para Schmid (2005), el que una persona cometa homicidios con un *modus operandi* particular y que se caracterice por evadir a las fuerzas de la ley y que por eso sea admirado y fascine al público, demuestra que en la cultura contemporánea norteamericana el mérito ha declinado como factor determinante de la fama, por lo que se confunde el término con notoriedad, y por tanto, puede ser celebridad cualquier persona que reciba atención pública, sin importar el aspecto moral de las acciones que causaron la atención.

Vale la pena observar en la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano si se confunde el mérito con la notoriedad, para comprender la presencia de un entorno presto a la glorificación del asesino en serie, además del papel de los medios de comunicación en relación con el asesinato en serie representado en las películas.

Con respecto a lo anterior, para que el asesino en serie sea una celebridad se necesita de un particular tratamiento de los medios de comunicación en la cobertura de estos crímenes. Schmid dice que la cobertura sensacionalista del crimen siempre ha tenido un lugar prominente en la cultura popular norteamericana, incluso, desde las primeras formas de literatura popular en la colonia, pero el autor señala el año de 1985 como clave para que el asesino en serie pasara a convertirse en una celebridad.

Schmid cita a Richard Krajicek (Schmid, 2005, pp.13-14) quien dice que en la década de los 80 los periódicos y los noticieros televisivos bajaron su *Standard editorial* para poder competir con los medios del tabloide. Schmid llama a esto proceso de “tabloidización”, lo cual dañó la forma de reportar crímenes, llegando a la degeneración de lo denominado “crimen del momento”, centrándose en el sexo, los crímenes de celebridades (esta cuestión se ve claramente representada en el film de Curtis Hanson, *L.A. Confidential*) y la mitificación del asesino.

Krajicek citado por Schmid (2005), hace ver cómo la representación del crimen en Norteamérica se caracteriza por una sobre cobertura de los crímenes violentos, lo cual lleva a comprender de que a pesar de que estos delitos no son los más comunes (tal como ocurre con los asesinatos en serie), son los que reciben más atención de parte de los medios.

Por eso es que los crímenes menores son minimizados, y los violentos son exagerados, dice Schmid que se trata de una intensa cobertura de los medios, por lo que vale la pena revisar si en la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano se da este segundo elemento para la gestación del asesino en serie como celebridad.

De manera que los elementos para un ambiente presto a la gestación del asesino en serie como celebridad son: 1) Confusión del mérito con la notoriedad y 2) “Tabloidización”.

Dice Schmid que la razón de la preferencia de los medios por los crímenes violentos es la facilidad del mercadeo de este contenido, por su naturaleza única y grotesca. (Schmid, 2005, pp.13-14)

La combinación de la “tabloidización”, la sobre representación del crimen violento interpersonal y la preferencia de los contenidos grotescos para la construcción de mitos de crímenes, llevan a lo que Ray Surrrette, citado por Schmid, concibe como el “faceless predator criminal” (Schmid, 2005, p.14) (criminal depredador sin rostro).

Lo importante de esta idea es que, según Schmid, es el “faceless predator criminal”, la figura que representa el intento del público norteamericano de encarnar la omnipresente y anónima amenaza del crimen violento.

Esta necesidad de encarnar la amenaza, el peligro, parece recurrente en los Estados Unidos, en un principio de su historia lo hacían con las brujas, y en el siglo pasado, como lo enumera Schmid, lo hicieron con el mafioso, los comunistas, el asesino en serie, y recientemente, el terrorista, todos ellos centro de creaciones de cultura popular.

Con esta idea, se puede encontrar la razón de la particular proliferación, y con ello, complejidad e interés, de las películas de asesinatos en serie en el cine norteamericano, en lo que el asesino en serie, como producto y como celebridad, pasa a ser un intento de los medios y de las instituciones, por darle rostro al “faceless predator criminal”.

A su vez, la proliferación de estas películas puede ser vislumbrada bajo las necesidades que identifica Schmid como propias de la Norteamérica contemporánea, la necesidad de representación de la muerte y la necesidad de celebridades.

Sobre esto dice Vicki Goldberg, citada por Schmid, que los avances tecnológicos coinciden con el incremento de la necesidad de representación de la muerte, ya que disminuye la probabilidad del americano promedio de enfrentarse con la realidad de la muerte bajo la forma de cadáveres por los adelantos en la salud pública y la sofisticación de la industria funeraria. Según Goldberg, se resuelve la ansiedad del público ante la muerte, en un entorno en el que se ha removido de la esfera pública. (Schmid, 2005, p.17)

En el establecimiento del asesino en serie como celebridad lo que importa son sus acciones, más que su identidad, de hecho, propone Schmid que ambos elementos se funden y que todo evento de la vida personal del asesino se trae a colación en función de una mejor comprensión de sus acciones, lo cual sería de interés el observar en lo que representan las películas.

Es relevante retomar la cita que hace Schmid de Park Dietz (Schmid, 2005, p.16), psiquiatra forense y consultor del departamento de ciencias del comportamiento del FBI, quien dice que los medios han colaborado a propagar el mensaje de que ser asesino en serie es bueno, ya que hay recompensa en ello, fans leales, admiradoras, etc.

En esto, una vez más se ve la importancia de observar en la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano, la representación de los medios de comunicación y su tratamiento de la noticias de los asesinatos, para poder comprobar la propuesta de Dietz, y para colaborar con investigaciones futuras sobre público.

Luego, dice Schmid (2005) que la reacción del público norteamericano ante el asesino en serie es compleja por estar compuesta por sentimientos de repulsión, de admiración y de fascinación al mismo tiempo. La razón de la admiración la ubica Schmid en el hecho de que el asesino en serie evade las fuerzas de la ley, vive su “propia ley”, hace lo que quiere.

El papel del FBI en la definición del asesinato en serie en la cultura popular norteamericana

Ahora bien, en cuanto a la influencia del FBI en la representación del asesinato en serie en la cultura popular norteamericana, Schmid propone que el FBI ha tenido un papel central en la producción de una definición oficial del asesinato en serie a partir de las reconstrucciones del perfil de Jack the Ripper (el famoso asesino en serie de Londres a finales del siglo XIX), lo que conllevó a que los mismos agentes del FBI (con shows y programas televisivos) se convirtieran en celebridades por su parte, por ser los “mindhunters” (cazadores mentales) de los asesinos.

Esta definición es una estrategia para limpiar la imagen pública del FBI que fue puesta en duda por otras actividades, pero aclara Schmid que hay límites de control en esta habilidad del FBI de usar al enemigo público para alcanzar un alto respeto del público e influencia política. Dice Schmid que dicha habilidad es un ejemplo de relación de mutuo beneficio entre instituciones políticas y cultura popular en la producción y manipulación de desviados sociales que son celebridades. (Schmid, 2005, p.68).

Schmid sostiene que el FBI siempre ha demostrado un particular interés en su imagen pública, siempre ha reconocido la importancia de una relación positiva con las industrias de la cultura popular, pero sólo a partir de que J. Edgar Hoover fuese el director de la organización en 1924. A partir de Hoover es que el FBI ha desarrollado un patrón que no se da solamente con el asesino en serie, sino con el mafioso, el comunista y, como lo propone Schmid en la actualidad, con el terrorista. Se trata del patrón de establecer y exagerar un problema criminal para que la organización se ofrezca como la única solución, además de beneficiarse, satisface la necesidad tan importante del norteamericano de tener definido claramente su peligro omnipresente.

Schmid (2005) reseña el ejemplo de que Hoover crea una tira cómica sobre los agentes federales, *The Feds*, pero no tiene éxito por no basarse en la acción y ficción sino en reportes de las operaciones del mismo FBI, en su lugar, Hoover deja a un lado *The Feds* y se convierte

en el protagonista de la prensa y revistas en su cacería de la mafia, lo cual le dio su espacio en la esfera pública.

Hoover fue el primero en reconocer el poder del patrón de exagerar el problema criminal, y luego del gángster, lo puso en práctica nuevamente con los comunistas, dice Schmid que la estrategia estuvo en demonizarlos ante el público norteamericano. Por eso se considera conveniente la denominación que hace Schmid de este patrón como el patrón Hoover del FBI.

Hoover tenía un gran poder de intimidación que mantenía el acceso público fuera de los secretos del FBI, por eso dice Schmid que al morir Hoover se revelan todos los secretos sobre el comportamiento del FBI, lo que hace un daño que parecía irrecuperable en la reputación de la organización. La propuesta de Schmid es que la herida se cierra gracias al asesino en serie.

El interés del público en el asesinato en serie inicia con una conferencia de prensa dirigida por el Departamento de Justicia en Washington D.C., en la que se le convence al público que el asesinato en serie es un problema muy serio que merece su atención, en esta conferencia el FBI descubre que para hacer del asesino en serie su nuevo espacio para el patrón desarrollado por Hoover, debía definir la naturaleza del asesinato en serie en términos altamente específicos y parciales. (Schmid, 2005, p.77).

Schmid cita a Hickey (Schmid, 2005, p.79) para quien la definición del asesino en serie que brinda el Departamento de Justicia en conjunto con el FBI y las fuerzas de la ley es la de un asesino en serie que es estereotipo de lo brutal, son monstruos sedientos de sangre, lo que coloca al FBI como la autoridad capaz de enfrentar a estos monstruos.

Pero en esta definición se excluyen casos de asesinatos en serie como las “viudas negras” que son las mujeres que se casan y matan a sus esposos para quedarse con sus bienes, o los “ángeles de la muerte”, es decir, el personal de hospitales que matan a los pacientes ancianos.

Se trata de una imagen distorsionada del asesinato en serie, cuya importancia para los fines institucionales con el patrón de Hoover, está en el incremento del nivel de miedo del público por que la motivación del asesino es viciosa y su selección de víctimas es al azar, este nivel de miedo conlleva a que el público responda de manera afirmativa a la idea de que esos problemas deben ser resueltos por la acción federal, siendo el FBI el único acercamiento racional al problema. El FBI para poder fortalecer su imagen pública definió al asesino en serie como el equivalente del homicida sexual y de que todos pueden ser víctimas y así el público norteamericano llenaba el espacio que había dejado vacío el comunista con su terror atómico.

Este patrón que ya había sido usado con el gángster y el comunista, recuerda el proceso que describe Becker para que un problema social pase a ganar atención del público y se pase a reconocer de que se debe hacer algo para solucionarlo. Becker estudia el modelo de este patrón con el caso de las leyes para prohibir la marihuana, lo cual trajo como consecuencia que los consumidores, productores y distribuidores de marihuana fuesen considerados desviados sociales a partir de la creación de las leyes. (Becker, 2002, pp.124-135).

Ahora bien, en la definición del FBI del asesinato en serie hay un predominio de lo psicológico debido a la consideración sexual. Sin embargo, los medios culturales no se interesaron en el entendimiento de las causas sociales y psicológicas del asesinato en serie, sino en el drama que constituye la captura, condena y aprisionamiento o muerte del asesino, el proceso judicial dirigido por el FBI (Schmid, 2005, p.91).

Dice Schmid que un ejemplo clave de representación del asesinato en serie en la cultura popular de novelas detectivescas, es la obra de Thomas Harris, *The Silence of the Lambs*, ya que Harris evade los extremos de atacar al FBI o de verla sin ninguna postura crítica pero manteniendo la perspectiva de las fuerzas de la ley (Schmid, 2005, p.91).

Harris presenta en su obra la imagen del “mindhunter” y populariza la metodología y técnicas que se usan en el FBI para la captura de los asesinos en serie, se trataba de una gran

publicidad para el FBI y esto fue llevado a una escala mayor en el cine, ya que el mismo FBI estableció un grado de cooperación muy alto con la producción de la película que lleva el mismo nombre que el libro. Es de esperar que en el film se reprodujera la perspectiva que tiene el FBI del asesinato en serie.

Dice Schmid que con la película *The Silence of the Lambs*, el FBI alcanzó un grado de visibilidad pública que no hubiese podido lograr por sus propios medios. A pesar de que en la trama, es la protagonista Clarice, aún sin graduarse oficialmente en el FBI, la que captura al asesino y por otra parte, todo el equipo oficial del FBI con su tecnología va a otra dirección equivocada, para Schmid esto es sencillamente un espacio que dejan los autores Harris y Demme para la valoración del mérito personal, ya que al final Clarice aparece graduándose como oficial en el FBI, por lo tanto, si el receptor del texto se identifica con ella, lo hace también con el FBI (Schmid, 2005, p.92), así es como los autores del libro y del film se mueven sin tocar los extremos, pero persisten en la perspectiva del FBI.

A pesar de limpiar su imagen, el FBI se vio nuevamente perjudicado como oponente a los derechos civiles con las muertes de la familia de Randy Weaver (que estaban desarmados durante su captura) o con el caso de Davidian en Waco, señala Schmid que esto hizo que la definición del asesinato en serie del FBI fuese atacada luego de *The Silence of the Lambs*, incluso desde el mismo seno del FBI, con novelas de sus agentes en las que el FBI era representado como una organización corrupta e ineficiente, este es el caso del agente Paul Lindsay.

Ahora el patrón de Hoover ya no se da con el asesino en serie. Para una nueva limpieza de imagen, Schmid dice que es el terrorista el nuevo blanco del FBI, de hecho ya se empiezan a ver en la cartelera fílmica de este año, películas como *Las Torres Gemelas*, del polémico director Oliver Stone.

El asesino en serie como celebridad en la sociedad norteamericana

Ahora bien, el otro punto de interés para la presente investigación en el que Schmid hace énfasis, además de la influencia del FBI en la definición del asesinato en serie en la cultura popular norteamericana, es el hecho de que en Norteamérica el asesino en serie es una celebridad.

Para Schmid, el asesino en serie revela dos elementos propios de la modernidad de la cultura norteamericana: el estrellato y la violencia, siendo el cine un medio apropiado para que asesinos en serie sean celebridades, ya que muestra actos de violencia y a la vez presenta celebridades. Afirma Schmid que el asesino en serie tiene un rol dominante en la cultura ultraviolenta del cine. (Schmid, 2005, pp.105-106)

Violencia y estrellato son claves en el cine desde sus inicios. Dice Schmid que el estrellato se da por el funcionamiento del principio de coherencia narrativa y estabilidad y desde el punto de vista económico tenían un papel central no sólo en el cine sino en las industrias alrededor de Hollywood.

Valiéndose de Levy, Schmid dice que al ser el cine un medio de producción en masa, el sistema de estrellas se llevó a una escala mayor y este medio prepara el terreno para los asesinos en serie convertidos en estrellas. DeFleur y Ball-Rokeach en su obra *Teorías de la comunicación de masas* (1986) sitúan dicho sistema de estrellas en la maduración del cine, cuando el público pasa a exigir historias más largas y elaboradas, luego de los años 20.

Para Schmid otro elemento importante es la relación entre la industria del cine y la idea de serie. Luego, cita Schmid a Ellis (Schmid, 2005, pp.107-108) al decir que el cine es un medio que permite presentar a la estrella aparentemente en su totalidad debido al movimiento, pero Ellis dice que esto es parcial, ya que el proceso se corta cuando se acaba la obra. Aquí afirma Schmid que la estrella pasa a una estructura de serie muy presente en películas sobre asesinatos en serie, lo que demuestra la saga de Freddy Krueger, Jason Voorhees, etc. se trata de monstruos con patrones de asesinos en serie, pero este género, denominado por el autor

“slasher movies” no expresa el inicio del interés del público en el asesinato en serie, ya que su cuño es más antiguo, desde *The Lodger* en 1926.

Schmid observa que las películas de asesinatos en serie no dan a conocer la existencia de una cultura en la que los asesinos en serie son celebridades, por lo que en la presente investigación interesa determinar si las películas norteamericanas de asesinatos en serie representan una glorificación social de estos acontecimientos colocando al asesino en serie como una celebridad o si por el contrario se representa una crítica de la violencia. Schmid critica el silencio de parte de los medios, que se explica por el tema de la influencia de los medios en la violencia.

Para Schmid la fama del asesino en serie quizás pueda explicarse por el sentimiento de fascinación, admiración o repulsión. Bajo la línea de Edgar Morin, citado por Schmid (Schmid, 2005, p.109) el espectador vive mentalmente la experiencia que ve. La audiencia se identifica con estrellas y asesinos en serie por que quieren ser como ellos, son ellos un reflejo de sus deseos.

Con el sufrimiento de víctimas femeninas visto en la pantalla, la crítica llega a la conclusión de que la identificación cinemática es tan compleja que no puede reducirse a esquemas simples. Schmid menciona a Shaviro (Schmid, 2005, p.109) quien rechaza el carácter sadista del espectador ya que el proceso de comunicación es muy rápido, además se ve para temer más que para complacer.

Con *The Silence of the Lambs* se inaugura un nuevo género, uno más elaborado y Schmid llama la atención a saber distinguir este género del de “slasher movies”, en el primero la mayor complejidad de los personajes llevan a una mayor identificación de la audiencia con ellos, ahora bien, para Schmid, la “slasher movie” tiende a generar una mayor identificación con la víctima de la trama. Tan importante es la cinta *The Silence of the Lambs* para Schmid que éste considera que toda película luego de dicho film no es más que una respuesta a su fama e influencia. (Schmid, 2005, p.115).

La verdad es que los asesinos en serie son celebridades con fans y esto para Schmid quiere decir que el interés de Norteamérica en el asesinato en serie no denota su condena, lo cual es central de constatar en el contenido fílmico en la presente investigación, si hay predominio de condena o glorificación de parte de la sociedad norteamericana ante el asesinato en serie. Se quiere ver si en la realidad del texto fílmico (el mundo de la película) predomina el asesino en serie como celebridad o predomina la crítica.

Sintetiza el autor afirmando que las películas de asesinos en serie activan estructuras de identificación de una forma intensa y particular y son de interés para la audiencia al dar a conocer dos aspectos, el asesino y la celebridad.

Termina Schmid afirmando que la identificación en las películas de asesinos en serie es controlada por las técnicas fílmicas sugestivas de falta de compromiso que no se refiere sólo a los actos violentos cometidos en la trama sino al entretenimiento que conforman.

Consideraciones sobre algunas películas representativas del asesinato en serie en Norteamérica

En estas consideraciones se omite *The Silence of the Lambs* precisamente por que es un film central en la investigación cuyas principales propuestas fueron vistas con el papel del FBI en la definición del asesinato en serie en la cultura popular norteamericana.

Seven (de David Fincher)

Para Schmid, constituye el tipo de película que usa el tema de la fama del asesino en serie para sugerir un mensaje moral pero sin llegar al punto de compromiso de autocrítica. (Schmid, 2005, p.117). El asesino en serie de la trama de esta película, John Doe, interpretado por Kevin Spacey, muere al final por reconocer que era el único medio de llegar a la fama inmortal, por lo que si se tomaba en cuenta el elemento de celebridad.

Dice Schmid que el hecho de que la edición especial del DVD del film esté presentado bajo la forma del diario que tenía el asesino en la película y que tenga varios extras sobre su vida personal, deja claro que el asesino es la gran estrella, por lo que el mensaje de crítica queda neutralizado.

Natural Born Killers (de Oliver Stone)

Este film considera que la causa de la fama del asesino en serie son los medios de comunicación, por eso estos son los verdaderos villanos, pero Schmid dice que para exponer esta crítica la película termina usando la misma lógica explotativa que critica (Schmid, 2005, p.123), sin embargo considera que es más una sátira que una duplicación de la cobertura de los asesinatos en serie por parte de los medios.

La crítica resulta fallida para Schmid en primer lugar por que la idea de integrar en la trama del film un programa de televisión, “American Maniacs”, se aleja de una crítica efectiva y se acerca a un proceso mimético, además que su director, Oliver Stone, hace un tratamiento

de la trama en la que los asesinos en serie resultan ser héroe y heroína, Mickey y Mallory Knox, terminan siendo los personajes con los que la audiencia puede establecer más empatía, por lo que Stone en su lugar de construir una crítica al asesino en serie como celebridad, lo que hace es contribuir a ese elemento de cultura de celebridad en el espectáculo de la violencia (Schmid, 2005, p.125). El villano es el reportero Wayne Gale, representante de los medios de comunicación, en específico de la televisión. El acto heroico es el de Mickey y Mallory de zafarse de la manipulación de los medios.

Esto sugiere que Mickey y Mallory no querían ser celebridades, de hecho, al final no mueren en busca de inmortalidad de fama como lo hace John Doe en *Seven*, simplemente matan a los medios.

Para Schmid, films como *Seven* y *Natural Born Killers* no presentan una crítica importante del asesino en serie como celebridad en la cultura popular norteamericana, ya que dedican mucho a la reprobación de sus espectadores por su implicación en dicha cultura mientras que los divierten con ejemplos de la misma. Esto es lo que Schmid considera como violencia débil (“weak violence”). (Schmid, 2005, p.136)

Sin embargo estas cintas son ejemplos del tipo de películas que abundan en el cine norteamericano y que han sido muy famosas, a diferencia de films como *Man Bites Dog* (que es cine alemán) o *Henry: Portrait of a Serial Killer* (cine norteamericano independiente), que son para Schmid ejemplos de violencia fuerte (“strong violence”).

Monster (de Patty Jenkins)

Este es el film basado en la vida real de Aileen Wournos, por lo que trata el tema de la violencia y la feminidad, es de esperar pues, que en esta película exista un debate sobre la definición usual que el FBI daba del asesino en serie, en lo que un monstruo no es fácilmente atribuible al sexo femenino.

Dice Schmid que incluso revisando la historia de las asesinas en los Estados Unidos, el caso de Wournos sigue resultando particular y esto es por que, en lo que hace énfasis la narrativa del true crime (crimen verdadero), Wournos mataba como si fuese un hombre (a extraños, con pistola, en la calle y sin motivos financieros). La gran idea de Schmid aquí, es que la tendencia a describir los asesinatos de Wournos como si fueran de un asesino hombre se debe a que la existencia de mujeres asesinas ponen en peligro el sistema predominante de sexo/género. (Schmid, 2005, p.233)

El otro punto de interés con respecto a la vida de Aileen Wournos representada en el film *Monster* es que sus asesinatos, por ser sus víctimas violadores de prostitutas, pueden ser concebidos como un acto de protesta, lo que convertiría a Wournos no en un monstruo sino en una heroína, pero como lo indica Schmid, era de esperar que tanto la narrativa del true crime como el sistema judicial no vería esto así, por razones como que una prostituta no puede ser violada.

Estas razones, como lo sostenía la misma Wournos, son dadas enteramente desde un punto de vista de realidad masculina. Esto hace acordar las múltiples realidades en el *Quijote* de Schutz, cada quien habla desde su realidad, la concepción de estar en peligro no es la misma nunca en un hombre que en una mujer.

Para superar este aspecto de protesta política y mantener intacto el sistema de sexo/género, la narrativa del true crime mostraba una Aileen Wournos que además de matar a 7 hombres, disfrutó haciéndolo, incluso, las víctimas en estas narrativas eran ciudadanos buenos, para así poder hacer de Wournos un monstruo (Schmid, 2005, p.235). Es de interés verificar si en el cine norteamericano se da el mismo patrón de representación con respecto a los asesinos en serie de sexo femenino y con respecto a sus víctimas.

Como lo nota Schmid, es muy irónico que en su captura Wournos pidiese que no la convirtieran en un monstruo, pero dice el autor que el título del film concreta, por un lado, la neutralización de la posible concepción de los asesinatos de Wournos como un acto político y, por el otro, que la categoría de monstruosidad es una de las formas más persuasivas de vender

al público norteamericano. (Schmid, 2005, p.241) Quizás esto se deba a que en el cine norteamericano exista una tendencia a ubicar al público en un bando mediante la imagen del monstruo.

MARCO METODOLÓGICO

Naturaleza de una investigación filmica

Los principiantes a menudo se han detenido ante dos problemas: ¿dónde encontrar los filmes? ¿Cómo estudiarlos? Cada quien resuelve finalmente las dificultades según las orientaciones específicas de su investigación y las observaciones que a menudo son, más bien, el balance de una experiencia que los consejos dados a los nuevos filmólogos. (Sorlin, 1985, p. 254).

Luego del estudio de las teorías sobre el papel de la violencia en la realidad norteamericana y en sus contenidos en los medios, con autores como Messadié, del estudio del papel del asesino en serie en la cultura popular norteamericana y de los propósitos de instituciones como el FBI en moldear dicho papel, con autores como Schmid y de la revisión de la noción de representación en la obra de arte, en la presente investigación se pueden responder a los problemas con los que considera Sorlin que se encuentran los principiantes, ¿dónde encontrar, o ¿cuáles son los films a estudiar? y ¿cómo estudiarlos?. Se estudiarán tomando en cuenta los contenidos fílmicos que representen y la forma en que lo hacen, con respecto al fenómeno del asesinato en serie en función de las teorías mencionadas. ¿Cómo se hará esto?... es lo que se presenta a continuación.

Antes de seguir, hay que empezar por decir que dicha investigación es de tipo exploratorio, ya que el aparato conceptual de representación en la obra de arte desde la Sociología del Arte, *en lo aquí tratado*, no ha sido usado directamente en investigaciones para ver cómo el asesinato en serie es representado en el cine norteamericano. Claro que hay muchos trabajos científicos sobre el asesinato en serie en el cine norteamericano, de hecho el de Schmid es uno de ellos, y claro que hay trabajos sobre las películas que serán tratadas en la investigación, pero ni el fenómeno, ni las películas, han sido vistos mediante el uso de la noción de representación en la obra de arte, tal como lo propuesto aquí. Así pues, con el

presente trabajo se pretende generar una visión global en una tema que ha sido poco estudiado.

Si lo que se propone es llegar a caracterizar la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano, se debe elegir el camino del diseño de tipo cualitativo de la mano de la descripción.

Como se ha dejado claro con antelación, lo que interesa es el mensaje, como dice Laswell, el “dice qué” en la descripción de un acto de comunicación, su contenido, de ahí que luego el autor afirme: “los especialistas que enfocan el “dice qué”, hacen análisis de contenido” (De Moragas, 1985, p.51) y el presente trabajo no será la excepción. Se opta por el diseño cualitativo con la técnica del análisis de contenido.

McQuail hace un llamado a aclarar desde un principio que las categorías de las descripciones que hace el análisis de contenido “serán conjuntos mutuamente excluyentes de productos de los medios de comunicación” (McQuail, 1983, p.150) en el presente caso se trata de un tipo especial dentro de los tipos de contenido en el cine, es decir, películas de asesinatos en serie, y las categorías serán definidas acorde a las propuestas teóricas revisadas.

Lo que se busca con el análisis de contenido como técnica es una descripción objetiva del mensaje como obra de arte y como lo sugiere McQuail, se llegará a un nuevo significado independiente que debe ser interpretado con mucho cuidado, en el presente caso, bajo la noción de representación desde la Sociología del Arte.

Luego dice McQuail que el análisis de contenido se basa en dos supuestos: que la relación entre el objeto exterior de referencia y la referencia a él que se hace en el texto será razonablemente clara e inequívoca; y que la frecuencia de la incidencia de los referentes elegidos expresará de manera válida el “significado” predominante del texto en términos objetivos (McQuail, 1983, pp.156-157)

Así, lo que interesa es identificar, sólo por poner un ejemplo, la frecuencia de la representación del FBI como autoridad incuestionable en el tema del asesinato en serie, o la frecuencia de la representación del asesino en serie como una celebridad en la cultura popular norteamericana, para así vislumbrar el significado predominante en el texto fílmico.

Variables y Dimensiones

En la consideración de estos principios que propone McQuail se tiene la base para presentar una serie de variables y dimensiones que interesa abordar en el análisis de contenido de las películas norteamericanas de asesinatos en serie, en calidad de categorías de análisis.

Permítase sintetizar en un cuadro a continuación, a partir de lo visto en las teorías, qué es precisamente lo que se busca, para atender a uno de los dos grande problemas que identifica Sorlin en todo estudio a partir de material fílmico. Estos son los aspectos del campo referencial (realidad real y extratextual) en torno al fenómeno del asesinato en serie en la cultura popular norteamericana, que se buscarán ver representados en los textos fílmicos.

a) Cuadro de variables y dimensiones en la representación del asesinato en serie en las películas norteamericanas*

Variables	Dimensiones
Cultura	Violencia como virtud
	Asesino en serie como celebridad
	Responsabilidad de manifestación de violencia y el asesinato en serie
Propósitos Institucionales	Imagen de las fuerzas de la ley
	Imagen del Asesino en Serie
	Imagen de la Víctima

Como se puede ver, se toman en cuentan dos variables abordadas por los autores estudiados, la cultura, tema que trata Messadié y Schmid, en lo que está la violencia como virtud tal como dice Messadié, que es una doble propuesta, por una parte la de el recurso de la violencia como una afirmación de fortaleza entre los norteamericanos y una prueba para demostrar que no se es un imbécil entre ellos, el mejor medio para la resolución de problemas, el más efectivo y directo. La otra propuesta, que se desprende de la primera, es que la violencia como virtud, por formar parte en la psique del norteamericano, encuentra un lugar privilegiado en las representaciones que hacen los medios de comunicación, una predilección por la acción física, las persecuciones de carros, los disparos, los golpes, la sangre, etc.

Luego se tiene al asesino en serie como celebridad, uno de los temas centrales en la obra de Schmid, que se entiende en el presente trabajo como el hecho de que los asesinos en serie en la cultura popular norteamericana se asemejan a estrellas de cine, son famosos, tienen fans, son imagen de una industria que hace camisetas, libros, música, películas sobre ellos, por lo que son el centro de atención de los medios y el público.

En la misma variable de cultura, está la dimensión de la responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie, por la que se entiende a quién le hecha la culpa el contenido representado en el cine, al hecho de que exista violencia y en casos, violencia tan particular como la del asesinato en serie, si se le hecha la culpa al pasado familiar, a los medios de comunicación que mantienen a los asesinos en serie enamorados de la fama o a la sociedad en general. Es la indagación de las raíces de esos problemas sociales cuya base teórica es la reflexión que Schmid pide a gritos que se haga en la cultura norteamericana para tener conciencia del mal que se hace al colocar al asesino en serie como una celebridad.

Como segunda variable se proponen los propósitos institucionales que son el otro gran tema de la obra de Schmid, es decir, las razones de imagen pública por las que instituciones como el FBI propiciaron y colaboraron con la producción de contenidos filmicos en el tema del asesinato en serie, para limpiar su imagen y para satisfacer una necesidad que siempre ha cubierto alguna institución en Norteamérica, la de definir claramente la amenaza pública y su respectiva solución.

Aquí están las dimensiones de la imagen de las fuerzas de la ley, dentro de lo que caben los agentes del FBI, la policía local, guardias de prisiones, policías detectives, es decir, las entidades que participan en el proceso de aprisionamiento y juicio de criminales como los asesinos en serie (proceso que según Schmid es el que domina en las películas norteamericanas de asesinatos en serie). Una representación de las fuerzas de la ley competentes e incuestionables en ciertos temas, como el del asesinato en serie, sería un propósito de promoción de imagen pública, mientras que lo contrario sugeriría una crítica a las fuerzas de la ley y sus instituciones. Aquí también es de central importancia ver la

representación de autoridad incuestionable del FBI en la materia del fenómeno del asesinato en serie.

Por otra parte está la imagen del asesino en serie, en lo que se pudo observar que Schmid (2005) da cierta importancia a la tendencia de representar a los asesinos en serie como monstruos para explicar así lo que no entendemos de ellos, por qué son tan extraños, de cómo cumplen el papel del “faceless predator criminal” (criminal depredador sin rostro), por otra parte, se podría encontrar en el texto fílmico con la imagen de asesinos en serie como héroes o revolucionarios, si buscan cumplir una misión contra malvados, incluso de asesinos en serie con sentimientos, muy humanos.

En la imagen del asesino en serie como propósito institucional para la promoción de la imagen pública del FBI, habría de esperar un asesino en serie monstruoso, inteligente, hábil y muy peligroso, tal como lo propone Schmid.

Tras el estudio de Schmid se podrá comprender por qué el asesino en serie como celebridad no se confunde con la imagen del asesino, ya que el asesino en serie como celebridad corresponde a un tema cultural aparte en el que hay un nexo inevitable con el público norteamericano, como lo dice Schmid, se trata de una relación entre fans y estrella y de la presencia de una industria (serial killer industry), mientras que en la imagen del asesino se busca su representación ya sea por su vida personal e íntima, por sus rasgos físicos, etc.

Por último, se encuentra la dimensión de la imagen de la víctima, mediante la cual se puede representar una víctima totalmente inocente, un buen ciudadano o su contrario. Como lo indica Schmid (2005), en el caso de Aileen Wournos, sus víctimas tendieron a representarse en los medios de comunicación como hombres que eran buenos ciudadanos, a diferencia de como los describía Wournos, como hombres que se aprovechaban de mujeres, si los medios hubiesen representado a hombres malos y abusadores de mujeres, Wournos hubiese iniciado una revolución, hubiese sido protagonista de un acto político de protesta a favor del cuidado de las mujeres, una heroína, no un monstruo.

Se podrá entender que el propósito institucional de promoción de imagen pública de instituciones como el FBI buscaría la representación del FBI como fuerza de la ley incuestionable en el tema del asesinato en serie, un asesino en serie inteligente, monstruoso y peligroso y unas víctimas inocentes y buenos norteamericanos, esto es lo que en el marco de la presente investigación se comprende como el patrón del FBI. Pero el juego de estas tres dimensiones podría variar según las películas.

Lo anterior hace ver que dada la naturaleza de estas dimensiones es de esperar que en algunas exista complejidad de representación, es decir, pueden estar representadas muchas cosas, este es el caso de la responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie en lo que se puede representar que la sociedad tiene la culpa, o es el mismo ser humano, o es un pasado familiar violento, etc. Está el caso de la imagen del asesino en serie, en lo que se puede representar desde un asesino en serie como un monstruo (deshumanizado), hasta un asesino como un ser humano, en cuanto a la imagen de las fuerzas de la ley, puede haber representación de ciertas autoridades como incuestionables en el tema (caso del FBI en cuanto al asesinato en serie según Schmid), o por el contrario, puede encontrarse con que los agentes aprovechan su posición de autoridad o son incompetentes y violentos. Por último, en cuanto a la imagen de la víctima, se pueden esperar representaciones de víctimas inocentes o de víctimas malvadas y viciosas.

Las dimensiones que por su misma naturaleza teórica tienen un patrón de representación definido son las de la violencia como virtud y la del asesino en serie como celebridad.

Ahora bien, luego de la revisión de estas variables y sus dimensiones es que se comprende la reflexión que hace McQuail sobre este tipo de estudios centrados en análisis de contenido: “Hay innumerables formas de abordar el contenido, sin limitaciones previsibles, pero ningún resultado dará la sensación de servir a todos los objetivos” (McQuail, 1983, p.164)

Muestra de películas

Ya que lo que se busca es desentrañar el contenido representado en películas norteamericanas de asesinatos en serie, se tendrá que trabajar sobre una selección de películas que se aproximen lo máximo posible a lo que se busca ver representado acorde a las teorías expuestas.

¿Cuáles películas buscar?... propone Sorlin (1985) como el otro gran problema en investigaciones que trabajen con análisis de películas. Para ello se ha escogido un muestreo no probabilístico, de selección intencional de películas que son exponentes directos de lo que se busca.

Ahora bien, habiendo dejado claro lo que se busca, ya se puede establecer la selección intencional de películas norteamericanas de asesinatos en serie. Primero se expondrá lo que es común a las películas escogidas, para luego tratar sus particularidades.

En cuanto a lo que es común de las películas que conforman la muestra, se sigue el consejo de Sorlin, de que siempre es de mayor interés para los estudios sociológicos e históricos la selección de films que atrajeron al máximo de espectadores y que suscitaron debates muy importantes (Sorlin, 1985, p.173).

En el presente caso, la evidencia de atención pública, de su éxito en la cultura popular y de su respectiva opinión y debate, está en el éxito taquillero de los films, y sobre todo, en los reconocimientos y premiaciones que han tenido, por lo que todos los filmes de la muestra son taquilleros, famosos y han sido premiados. En cuanto al éxito de taquilla, las películas escogidas se encuentran entre las 100 más taquilleras en su año de estreno.

Por esa razón, películas de violencia fuerte (según Schmid) e importantes como *Henry: Portrait of a serial killer* no forma parte de la muestra, ya que no fue famosa, ni taquillera, ni ganó algún premio.

El otro punto en común que tienen los filmes de la selección es que se trata de películas ubicadas temporalmente entre finales de los años 80 hasta la actualidad, pues como sostiene Schmid, el fenómeno del asesinato en serie en la cultura popular norteamericana y en específico en el cine, se gesta en los años 80, a la vez que es en esa década en la que el FBI decide aplicar nuevamente en su historia el patrón de Hoover (de escoger un problema y agravarlo hasta hacerlo ver ante el público como una emergencia), para promover su imagen pública y ofrecerse como la única organización capaz de resolver el problema.

Con estas características en común, se ha escogido para conformar la muestra a analizar en la presente investigación, las siguientes películas:

1. *The Silence of the Lambs* (1991) Ganadora del premio Oscar de la Academia por Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actor, Mejor Actriz y Mejor Guión adaptado de material de otro medio. Esta película recolectó la cifra de 130.742.922 \$ con la posición 4 en el rank de las películas más taquilleras de 1991.
2. *Natural Born Killers* (1994) Nominada al premio Globo de Oro por Mejor Director. Recolectó la cifra de 50.282.766 \$ con la posición 25 en el rank de las películas más taquilleras de 1994.
3. *Monster* (2003) Ganadora del premio Oscar de la Academia y Globo de Oro a la Mejor Actriz, considerada por los críticos una de las mejores actuaciones en la historia del cine. El film recolectó la cifra de 34.468.224 \$ con la posición 83 en el rank de las películas más taquilleras del 2003.
4. *Seven* (1995) Nominada al premio Oscar de la Academia para Mejor edición y ganadora del premio del Círculo de Críticos de New York para el Mejor Actor de Reparto. El film recolectó la cifra de 100.125.643 \$ con la posición 5 en el rank de las películas más taquilleras de 1995.

(La información de las cifras en dinero de suma total de ganancia en taquilla de las películas ha sido consultada en la página www.movies.com y las premiaciones, en la página de la base de datos de películas de internet www.imdb.com)

Vistas las cuestiones comunes de los films, se han tomado estas cuatro películas por las siguientes razones particulares:

1) *The Silence of the Lambs* de Jonathan Demme no puede ser omitida de la muestra por ser la cinta a partir de la cual (en parte por lo premiada y famosa en que se convirtió) se pone en boga en los 90 el tema del asesinato en serie en el cine norteamericano y además por que, como lo dice Schmid, esta cinta tenía una finalidad institucional que era limpiar la imagen pública del FBI al mostrar que el asesino en serie era un personaje inteligente, monstruoso y muy difícil de atrapar y que el FBI era la única organización con capacidad para su captura, elemento que interesa ver en la obra de arte como característica del momento en que se ha hecho. Con esta película se quiere ver representada en su plenitud la dimensión de propósitos institucionales.

2) *Natural Born Killers* de Oliver Stone, por ser la película que satiriza los efectos contradictorios de haber colocado al asesino en serie como un personaje inteligente y carismático, que no es otra cosa que pasar a ganar su admiración por el público y convertirse en celebridad, además de expresar la dura crítica del director Oliver Stone al sensacionalismo que le dan los medios al asesinato en serie y cómo ese sensacionalismo hace menos sensible al ser humano de hoy en día. Con esta película se tendrá la relación de sociedad-medios-asesinato en serie representada en la obra de arte. Se quiere ver en el film el tema del asesino en serie como celebridad, uno de los temas centrales de Schmid, de cómo el asesino en serie tiene un papel protagónico en la cultura popular norteamericana, y de cómo los medios pueden tener que ver con el mantenimiento de la manifestación de asesinatos en serie.

3) El film *Monster* de Patty Jenkins, servirá para ver cómo el cine lleva a la pantalla la historia de asesinatos en serie de la vida real, cometidos por Aileen Wournos. Con esta película se tiene la relación de realidad-ficción en su máximo, ya que se trata de una historia real llevada

al cine. A la vez, se busca ver en este filme, el debate propuesto por Schmid sobre la representación de la víctima, y sus implicaciones políticas.

4) Con la película *Seven* de David Fincher, se busca ver lo más violento de la cultura norteamericana, mediante un asesino que busca castigar los 7 pecados capitales, aquí se podrá explorar algunos temas propuestos en las teorías estudiadas, hasta en cuestiones particulares tales como que la misma disposición urbana y el ambiente de las ciudades norteamericanas son en sí mismas violentas, lo cual es propuesto por Messadié (1993), ya que en este film los eventos se desenvuelven en una ciudad típicamente norteamericana, METRO. Además, se busca ver la representación de la imagen de las fuerzas de la ley en toda su plenitud ya que uno de los principales protagonistas, el Detective Somerset, narra desde las perspectivas de las fuerzas de la ley.

Desentrañando el contenido de los films

Ficha técnica del film y elementos de constitución del film según Zunzunegui como primeros pasos

Habiendo señalado qué se busca en los films y en función a esto, cuáles son los films a estudiar, queda por resolver de qué manera va a aproximarse y cómo se ejecutará el desentrañamiento del contenido de las películas.

Para un primer acercamiento global al texto fílmico a analizar, se propone la construcción de una ficha técnica de la película basada en la Internet Movie Data Base (IMDB) cuya página fue citada arriba, www.imdb.com.

Luego de la presentación de esta ficha técnica del film se propone presentar una visión global de la película con los elementos de composición del film según el autor Santos Zunzunegui en su obra *Pensar la Imagen* (1995), estos elementos son: el tema, el tópico, el plot, los personajes, el punto de vista y la voz narrativa.

Para Zunzunegui el tema es la puesta en juego de una serie de programas que permiten materializar los valores en algo con espacio y tiempo, se trata de una serie de programas y recorridos narrativos que conllevan a figuras temáticas (Zunzunegui, 1995, p.85).

Para Zunzunegui, el tópico es el:

resultado de la aplicación de un esquema inferencial que permite establecer aquello de lo que se está hablando. Se trata, por tanto, de la realización de una operación abductiva cuyo objeto es la fijación de los límites del texto. (Zunzunegui, 1995, p.85).

Cita Zunzunegui a Eco para decir que el tópico permite ver la forma en que el texto genera las interpretaciones previstas en su estrategia discursiva. (Zunzunegui, 1995, p.85).

El plot es la trama de eventos que constituyen el hilo narrativo de la película. Aquí se ha convenido colocar una narración breve de los eventos más importantes que conforman la trama de la historia del film.

Los personajes son los ejecutantes de la acción en el devenir del texto fílmico, a la vez que son objeto de referencia en la estrategia discursiva (integrante del diálogo, personaje referencial, etc.), son los productores del pensamiento que aparece en el discurso relatado (Zunzunegui, 1995, p.187).

El punto de vista, dice Zunzunegui que es uno de los temas más debatidos en la teoría cinematográfica, es la expresión inevitable de toda imagen cargada de sentido a partir de la voluntad de haberla dispuesto de tal o cual forma. Por eso se suele identificar con punto de vista a la expresión del juicio que el discurso hace a partir del conjunto de personajes y otros recursos o disposición de materiales en el texto fílmico, para poder lograr transmitir la posición del autor en la lectura de un espectador potencial (Zunzunegui, 1995, p.187).

Zunzunegui cita a Just para hablar del punto de vista óptico y auditivo. El punto de vista es la relación entre el lugar que ocupa el personaje y el de la cámara, en lo que el nivel de ocularización es la relación entre lo que muestra la cámara y el personaje ve, la de tipo 0 es en la que el lugar que ocupa la cámara no se identifica con algún personaje o instancia y así se adentra en la ocularización y luego en la auricularización.

Para la presente investigación sólo se tendrá en cuenta el punto de vista como el juego de la restricción de información que se le hace al lector/espectador, en lo que Zunzunegui cita a Genette, quien dice que se trata del saber narrativo, por ejemplo, hay relatos con narrador omnipresente. Se trata de un juego para mantener la atención del espectador, por lo que las películas de suspenso suelen “administrar” bien la información al espectador, siendo claros ejemplos de puntos de vista. (Zunzunegui, 1995, pp.187-188). El punto de vista será considerado como la narración visual que hace la cámara, generalmente centrado en la acción.

Por último, la voz narrativa se trata desde cuál personaje o personajes se narra la historia del filme, es decir, desde la perspectiva de quién es presentada la historia.

Construcción de un cuadro de análisis filmico

Ya se cumplió con la primera tarea que sugiere Sorlin, la de establecer un documento que sea la base del desglose, que son las películas que conforman la muestra. Ahora se debe establecer cómo se hará dicho desglose. En el análisis de las películas que conforman la muestra, la unidad de análisis será la secuencia cinematográfica, consejo que da Sorlin (1985). Las secuencias giran en torno, más o menos homogéneo, en la acción o el acontecimiento, dentro de estas secuencias centradas en la acción puede haber rupturas, como lo son, por ejemplo, el cambio de un lugar en el desarrollo de la acción (Sorlin, 1985, p.140). Así pues, la unidad lingüística del texto filmico en el presente estudio será la secuencia cinematográfica centrada en la acción sin exclusión de rupturas.

Por lo tanto se ha construido un cuadro que tomando como punto de partida la secuencia cinematográfica sin exclusión de rupturas como unidad lingüística, y reuniendo las propuestas de Sorlin (1985), constituyen una aproximación al texto filmico.

El cuadro se compone de:

- 1) **Secuencia:** El número de la secuencia y un breve título que resume la acción de la misma, siguiendo la propuesta de Sorlin de la secuencia centrada en la acción.
- 2) **Duración:** La duración en minutos y segundos de la secuencia.
- 3) **Estrategia discursiva:** Que para Sorlin es un elemento constituyente de la construcción del film, de la puesta en acción del material fílmico, que en este caso con el recurso del diálogo entre personajes permite la progresión del relato. En este espacio se ha decidido colocar en forma resumida los diálogos de los personajes, lo que quieren expresar con palabras en conversación y sus derivaciones temáticas.
- 4) **Frase cinematográfica:** Para Sorlin se trata de una secuencia de planos centrados en la acción. En este punto, Sorlin sugiere la tendencia a la fijación sobre la “estrella” que

funciona como el hilo conductor. Dice Sorlin que en el material fílmico, la imagen tiene un papel central y predominante: “el tratamiento de la imagen conduce al espectador a adherirse plenamente al desarrollo de la acción” (Sorlin, 1985, p.146). En este espacio se ha convenido hacer una descripción verbal de la acción visual que presenta la imagen, centrándose en la construcción de un hilo conductor en el relato.

5) **Sonido:** Para Sorlin constituye un material cuya disposición, en conjunto con los materiales visuales, dan forma a la anécdota, constituye parte de la construcción del film.

6) **Recursos fílmicos:** Sorlin sostiene que es la disposición de los materiales visuales y sonoros que dan forma a la anécdota (Sorlin, 1985, p.146). Son los recursos de la construcción del film, que es el film en sí mismo, dice Sorlin:

El tipo de utilización del material fílmico, el recurso a la evidencia, o a la flotación o a la oscuridad traducen, al mismo tiempo, una relación con el mundo circundante y una toma de posición ante el público, y es aquí, más que en la elección de las anécdotas, dónde podemos interrogar al cine como expresión ideológica. (Sorlin, 1985, p.147).

La construcción es la puesta en práctica de las reglas de disposición de los materiales visuales y sonoros, para que sus realizadores puedan proporcionar una legibilidad para sus espectadores hipotéticos. (Sorlin, 1985, p.186).

Por lo tanto, en este espacio se conviene ubicar los recursos de planos, movimientos de cámara, iluminaciones, edición, etc. que usen los realizadores para enfatizar el mensaje que quieren transmitir al público.

7) **Representación:** Conformado por el cuadro de variables y dimensiones en la representación del asesinato en serie, es decir, aquello que pone en escena los elementos del campo referencial (realidad real y extratextual) en torno al fenómeno del asesinato en serie, en el cine norteamericano en función de las teorías revisadas, con sus variables cultural y de propósitos institucionales. Son los aspectos característicos de la realidad del fenómeno del

asesinato en serie en la cultura popular norteamericana puestos en escena, que luego, en la Presentación de los Resultados, se observará de qué manera se pusieron en escena en el texto fílmico, con los actos de ficcionalización.

Acorde a lo anterior, el cuadro de desglose de las películas tendrá el siguiente encabezado:

b)

Secuencia	Duración	Estrategia Discursiva	Frase Cinematográfica	Sonido	Recursos de construcción del filme	Representación *
------------------	-----------------	------------------------------	------------------------------	---------------	---	-------------------------

ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS

The Silence of the Lambs

Ficha técnica

Año: 1991

Dirección: Jonathan Demme

Producción: Grace Blake, Ronald M. Bozman, Gary Goetzman, Edward Saxon y Kenneth Utt

Guión: Ted Tally, basado en la novela de Thomas Harris con el mismo título

Género: Crimen, Thriller

Reparto:

Jodie Foster-Clarice Starling

Anthony Hopkins-Dr. Hannibal Lecter

Scott Glenn-Jack Crawford

Anthony Heald-Dr. Frederick Chilton

Ted Levine-Jame 'Buffalo Bill' Gumb

Frankie Faison-Barney Matthews

Kasi Lemmons-Ardelia Mapp

Brooke Smith-Catherine Martin

Paul Lazar-Pilcher

Dan Butler-Roden

Lawrence T. Wrentz-Agente Burroughs

Duración: 118 min.

País: Estados Unidos de Norteamérica

Lenguaje: Inglés

Premiaciones norteamericanas más importantes: Ganadora del premio Oscar a la Academia por Mejor Película, Mejor Director, Mejor Actriz, Mejor Actor y Mejor Guión basado en material de otro medio.

Información tomada de la página de la Internet Movie Data Base <http://www.imdb.com/>

Elementos de composición del Film según Zunzunegui

Tema: Asesinatos en serie

Tópico: El FBI usa a un asesino en serie encarcelado para entrar en la mente de otro asesino en serie suelto y capturarlo.

Plot: Una joven estudiante para ser agente del FBI es asignada a una importante misión para hablar con el peligroso asesino Lecter con el objeto de que ayude al FBI a capturar a un asesino en serie, Buffalo Bill. En las visitas que le hace la joven estudiante Clarice al Dr. Lecter se establece entre ellos una relación muy particular de mentor-aprendiz, mientras Buffalo Bill sigue asesinando. Poco a poco Lecter va ayudando a Clarice a entrar en la mente de Buffalo Bill para poder seguirle sus pistas, pero el director del hospital psiquiátrico en el que está encerrado Lecter le molesta que no compartan los hallazgos y torna la situación en su favor, haciendo que a Lecter lo trasladen de prisión si dice quién es Buffalo Bill, Lecter acepta y en el camino de su traslado se escapa. Mientras los agentes del FBI siguen la pista que les dio Lecter, Clarice se guía por sus consejos, el FBI da en el lugar equivocado y Clarice llega a la casa de Buffalo Bill, al entrar se da cuenta de que es el asesino y lo mata en defensa propia. Clarice se gradúa en el FBI y sus superiores la felicitan por su duro trabajo, Lecter sigue libre, va a unas islas del Caribe y llama a Clarice para felicitarla.

Personajes: Clarice Starling (joven estudiante para ser agente del FBI), Crawford (agente del FBI con cierta autoridad), Dr. Hannibal Lecter (asesino en serie, psicólogo), Buffalo Bill (asesino en serie que buscan las autoridades), Dr. Chilton (director del hospital psiquiátrico en el que tienen encerrado a Lecter).

Punto de vista: Omnisciente

Voz narrativa: Dominada la mayor parte del tiempo por la estudiante para agente del FBI Clarice Starling, pero compartida con el asesino Lecter.

Cuadro de análisis y desglose del film

Para el análisis a continuación se ha usado la edición de la película *The Silence of the Lambs* edición especial en formato widescreen en dvd, que aparece en el mercado en el año 2001 y con una duración aproximada de 118 min.

Secuencia	Duración	Estrategia Discursiva	Frase Cinematográfica	Sonido	Recursos de construcción del film	Representación*
1. Presentación de título y créditos/ Clarice desarrolla una serie de pruebas físicas en la base de operaciones del FBI en Quántico y se adentra en las oficinas a petición de un superior.	0 min. 0 seg.- 8 min. 13 seg.	Crawford informa a Clarice que está en su oficina por sus notas y talento como aspirante para entrar en el FBI y que un trabajo ha surgido y ella es la elegida. El trabajo surge de un proyecto de construcción de perfil psicológico de los asesinos en serie a partir de entrevistas, todos dispuestos a colaborar menos Hannibal Lecter, entrevista que se le designa a Clarice. Crawford le advierte a Clarice que tenga mucho cuidado con él.	Clarice imprime esfuerzo y disciplina en el desarrollo de las pruebas físicas, persigue con determinación un objetivo, a la vez que cerca de las oficinas se entrenan otros aspirantes y los agentes atienden sus labores. Hay varias oficinas, el agente Crawford tiene autoridad en la organización.	Musical, score original del film. Canto de pájaros de bosque.	Travelling lateral fijado en Clarice en su carrera. Primeros planos de las piernas y rostro de Clarice en conjunto con notoriedad musical a medida que aumenta la exigencia de la prueba. Primer plano del agente con la gorra del FBI y toma de letreros en un tronco que dicen hurt, agony, pain (dolor, agonía, sufrimiento). Plano medio de un ascensor lleno de	Imagen de las fuerzas de la ley (FBI). Se representa al FBI como autoridad incuestionable en el tema del asesinato en serie, representa de forma reiterada todos los recursos de personal y técnicos de los que dispone como organización. Igualmente representa que no cualquier persona puede llegar a formar parte de esta organización, que debe darse todo de sí mismo (duro entrenamiento de Clarice) y que se debe ser el mejor (notas y currículo

					hombres en el que la única mujer es Clarice. Primer plano que indica que se está entrando a las oficinas del departamento de ciencias del comportamiento. Primer plano de fotos de víctimas en la oficina de Crawford en conjunto con la aparición de música, primer plano de Clarice impactada.	que Crawford reseña de Clarice). Se representa en esta secuencia al FBI como una organización burocrática experta y capaz en el tema del asesinato en serie.
2. Clarice se dirige al hospital forense en el que mantienen aprisionado al Dr. Lecter y habla con el Dr. Chilton director del lugar quien la dirige hasta las celdas en la que se encuentra la de Lecter.	8 min. 14 seg.- 12 min. 25 seg.	Dr. Chilton dice que Hannibal Lecter es simplemente un monstruo y un psicópata, a la vez que coquetea con Clarice y le dice que su belleza es la razón por la que Crawford la usa para que Lecter pueda hablar. Chilton le explica a Clarice la importancia de las precauciones al hablar con Lecter. Uno de los guardias le da ánimos a Clarice.	Clarice siente los inconvenientes de ser mujer en su profesión ante el coqueteo y la insinuación de Chilton y ante el insulto del prisionero antes de pasar a la celda de Lecter. El lugar en el que se mantienen encerrados a los asesinos en serie es un lugar de máxima seguridad, oscuro y tenebroso.	Ruido de celdas. Musical, score original del film.	Primer plano de los rostros de Clarice y Chilton en su conversación en la oficina, y plano general de su escritorio para revelar que se trata de Dr. Chilton. Travelling hacia delante, hacia atrás y lateral del recorrido de Chilton y Clarice por el hospital forense. Gran plano del rostro de Clarice al ver la foto de una de las víctimas de Lecter. Combinación de gran plano y cámara	Imagen del asesino en serie. Se representa al asesino en serie como un monstruo, algo no comprensible humanamente y que como tal debe de ser encerrado con medidas de máxima seguridad, el único acercamiento si acaso posible al asesino es el psicológico, y es mediante su entendimiento como un psicópata puro.

					subjetiva en conjunto con música al Clarice dirigirse a la celda de Lecter.	
3. Hannibal Lecter y Clarice se conocen y conversan/ Clarice al salir recuerda a su padre durante su niñez.	12 min. 25 seg.- 20 min. 38 seg.	Lecter revela inmediatamente que Clarice no es una agente sino una estudiante aspirante al FBI y le dice como debe desenvolverse en la conversación con un asesino en serie como él. Hablan sobre Buffalo Bill el asesino en que Crawford se interesa en atrapar. Lecter le dice a Clarice que no pretenda “disecarlo” con un simple cuestionario y en su lugar Lecter la comienza a disecar a ella por su vestimenta y su acento revelando sus secretos como mujer rústica del Sur con la ambición de llegar al FBI como escape de ese mundo. Clarice lo pone a prueba a analizarse a sí mismo y Lecter la amenaza y le dice que se vaya. Por la descortesía del asesino de al lado, Lecter le da otra oportunidad a Clarice.	Lecter intimida a Clarice pero ésta intenta no mostrar debilidad, al salir de la vista de Lecter el desplome de Clarice se completa por los insultos y gritos de los otros asesinos en las otras celdas. El ambiente es tenebroso, totalmente introspectivo. En la niñez de Clarice hay una total inocencia, vecinos cordiales, padre policía, ambiente sureño.	Musical, score original del film. Ruidos de los asesinos de las otras celdas.	Primeros planos de los rostros de Clarice y Lecter. Saturación de sonidos con música, gritos, risas. Juego de iluminación en la que hay claridad en los rostros de Lecter y Clarice pero oscuridad en el entorno. Cámara se dirige al cielo para señalar recuerdo de la niñez de Clarice.	Imagen del asesino en serie. Se representa a un asesino en serie, con Hannibal Lecter, como un personaje de difícil entendimiento humano, totalmente tranquilo, inteligente, con sensibilización en el arte, pero amenazante, incluso encerrado puede hacer daño metiéndose en lo más profundo de la mente.
4. Clarice hace su rutina como estudiante en el FBI en sus clases e investiga sobre	20 min. 38 seg.- 21 min. 38 seg.	El agente que da las clases le señala a Clarice sus errores. Clarice repasa algunos procedimientos con una compañera.	Clarice vuelve a su rutina luego del episodio con Lecter, a pesar de su excelencia como estudiante puede tener algunos errores. Muestra gran interés en el	Musical, score original del film. Disparos del entrenamiento.	Secuencia de Planos medios en la rutina de Clarice como estudiante, gran plano del rostro de Clarice y de los artículos de periódico sobre	Imagen de las fuerzas de la ley (FBI). Se representa al FBI como autoridad incuestionable en el tema del asesinato en serie por medio de la

Lecter.			caso de Lecter.		Lecter.	vocación de agentes profesores y estudiantes en lo que el valor fundamental de esta educación es el cuidado de la vida personal (más que la captura del asesino).
5. Clarice sigue la pista que le dio Lecter (el paciente Mofet).	21 min. 39 seg.- 31 min. 35 seg.	Crawford le anuncia a Clarice que Miggs (el asesino de la celda de al lado de Lecter que la insultó) murió. Clarice habla con el dueño del garaje que alquiló Mofet (paciente y pista de Lecter). Clarice descubre que la pista de Lecter sobre Hester Mofet no era más que un anagrama. Lecter le dice el verdadero nombre del paciente y habla sobre él, igualmente habla sobre la relación entre Crawford y Clarice. Lecter aprecia la libertad y su deseo de salir de esa celda. Lecter le propone a Clarice que la ayudará a capturar a Buffalo Bill.	Clarice muestra determinación y capacidad, ante la compañía masculina, de vencer los obstáculos para entrar al garaje. Clarice descubre en un carro la cabeza de un hombre en un frasco. Hay más confianza entre Lecter y Clarice en su segunda conversación. Lecter está tan interesado en Clarice como ella en él.	Musical, score original del film.	Gran plano del rostro de Crawford y Clarice en su conversación por teléfono. Iluminación con linterna y juego de luces intermitentes rojas al entrar Clarice al garaje y descubrir la cabeza de "Mufet". Juego de iluminación entre la oscuridad que cubre el rostro de Lecter al hablar y la total claridad al entrar en el nudo de su conversación con Clarice.	Imagen del asesino en serie. Se representa a un Lecter más humano que monstruo, por su deseo de libertad y su necesidad de ver al menos un árbol o agua a través de una ventana.
6. Víctima de Buffalo Bill maneja por la noche/ Buffalo Bill acecha y ataca a su víctima.	31 min. 36 seg.- 34 min. 57 seg.	Buffalo Bill acepta la ayuda de su víctima para cargar el mueble y le da indicaciones de cómo quiere meterlo en el camión.	Una mujer sola va cantando alegre en su carro por la noche. Buffalo Bill no es una persona normal, usa dispositivos para el acecho, usa la violencia física y busca algo en particular con respecto a la talla de sus víctimas.	Musical, score original del film.	Gran plano del rostro de la mujer cantando. Zoom in de su rostro al aumentar el volumen de la música. Gran plano de Buffalo Bill al acecho y enfoque de la cámara en la	Imagen de la víctima. Se representa a una víctima inocente, una mujer blanca joven sola manejando alegre por la noche y que además es buena ciudadana, dispuesta a ayudar al discapacitado (Buffalo Bill tenía puesto un yeso en

					espalda de la víctima en vez de en el asesino.	el brazo).
7. Clarice y Crawford van tras la pista de la última víctima de Buffalo Bill.	34 min. 58 seg.- 38 min. 20 seg.	Crawford le explica a Clarice el modus operandi de Buffalo Bill. Clarice da un breve perfil psicológico de Buffalo Bill y le pregunta a Crawford sobre la oferta que hizo Lecter y le indaga que la verdadera razón por la que la envió era para obtener ayuda de Lecter en la captura de Buffalo Bill. Crawford tiene autoridad al no revelar su rostro la cámara al admitir esto.	Los estudiantes del FBI se esfuerzan físicamente en sus pruebas. Clarice muestra incomodidad por las alturas al volar sobre el río. Clarice demuestra tener talento en el tema del asesinato en serie. Crawford admite haberla usado para llegar a Lecter.	Musical, score original del film. Ruido del motor del avión.	Plano general de las instalaciones del FBI en Quántico. Plano general del río de Virginia Occidental. Gran plano de las fotos de la víctima y de Clarice al observarlas. Plano medio de Clarice en el carro sin hacer toma de frente del rostro de Crawford que se encuentra de copiloto.	Imagen de las fuerzas de la ley (FBI). Se representa al FBI como autoridad incuestionable en el tema del asesinato en serie. Un FBI que toma acciones inmediatamente, que se moviliza de forma rápida con todos sus recursos y que inmediatamente construye un perfil psicológico del asesino.
8. Policía local se reúne con el FBI para examinar el cadáver. Velorio.	38 min. 21 seg.- 41 min. 11 seg.	Crawford le sugiere al sheriff que como se trata de crimen sexual que es mejor hablar en privado sin Clarice presente.	Clarice se siente discriminada profesionalmente, nuevamente su condición de mujer interfiere en su trabajo. Clarice recuerda el velorio de su padre al caminar hacia el ataúd de la víctima de Buffalo Bill.	Musical (órgano) , score original del film.	Primeros planos de los rostros de los policías locales viendo a Clarice. Gran plano de Clarice caminando hacia el ataúd en conjunto con la música.	Imagen de la víctima. Se representa el dolor de la pérdida con en el que se identifica Clarice por la pérdida de su padre, se trata de pérdidas injustificadas por ser víctimas buenas (una mujer, o un policía como el padre de Clarice).
9. El FBI examina el cadáver de la víctima de Buffalo Bill.	41 min. 12 seg.- 46 min. 38 seg.	Clarice pide educadamente a los policías locales que se retiren del cuarto para que el FBI haga su trabajo. Clarice y Crawford graban en una cinta la descripción del cadáver de la víctima.	Clarice toma posición de autoridad al pedir a los policías que se retiren y Crawford se alegra por ello, Clarice intenta no descomponerse al ver el cadáver, que impacta	Sonido del sierre, sonido de la cámara fotográfica. Musical, score	Planos medios de los policías locales y de Clarice al pedirle que se salgan del cuarto. Gran plano al abrir el sierre de la bolsa que cubre	Imagen de las fuerzas de la ley (FBI). Se representa al FBI como autoridad incuestionable en el tema del asesinato en serie. Un FBI con mayor autoridad y

		Clarice anuncia que hay algo en la garganta de la víctima. Hablan sobre el capullo que encuentran en la garganta. De regreso, Crawford y Clarice hablan sobre cuando pidió hablar a solas con el sheriff por tratarse de un caso de crimen sexual.	fuertemente a los otros testigos. Clarice siente una corazonada al encontrar el capullo en la garganta de la víctima,	original del film.	a la víctima y aumento del sonido del sierre. Primeros planos de las expresiones de repugnancia al ver el cadáver. Gran plano del rostro de la víctima al inspeccionar su garganta en combinación con la música, primer plano del capullo de la mariposa. Cámara siguiendo una serie de primeros planos de los examinadores mientras hablan del capullo.	conocimiento que la policía local, por eso le releva el caso de seguimiento de la víctima, por eso piden que se retiren al inspeccionar el cuerpo, por eso dice Crawford que se quería deshacer del sheriff por lo que pidió hablar a solas con él.
10. Clarice acude a expertos en insectos para seguir la pista del capullo/ Hogar de Buffalo Bill.	46 min. 39 seg.- 49 min. 40 seg.	Clarice les explica a los expertos de dónde salió el capullo, uno se emociona al saber que se relaciona con un caso de asesinato en serie. Un experto coquetea con Clarice. Hablan sobre lo poco común de la especie de polilla del capullo. Víctima pide ayuda en un pozo en la casa de Buffalo Bill.	Clarice siente su autoridad ante los expertos por ser del FBI, se siente menos amenazada que con los policías por tratarse de hombres intelectuales. Buffalo Bill es muy excéntrico, por su música, sus polillas, la decoración de su hogar, etc.	Musical, score original del film, canción reproducida en el hogar de Buffalo Bill. Gritos de víctima viva de Buffalo Bill.	Grandes planos de los expertos examinando el capullo, zoom in del capullo. Gran plano de la polilla en combinación con la aparición de la música. Cámara inspeccionando rápidamente el hogar de Buffalo Bill. Zoom in trasero de Buffalo Bill sentado. Cámara se desvía para seguir los gritos de la víctima.	Imagen del asesino en serie. Se representa a un asesino totalmente desviado por criar especies de polillas extrañas, por la forma en la que vive.

11. La televisión anuncia que la última víctima desaparecida de Buffalo Bill es la hija de una senadora.	49 min. 41 seg.- 51 min. 33 seg.	El noticiero televisivo dice que Buffalo Bill ha pasado a interés del gobierno por la desaparición de la hija de la senadora, la senadora habla sobre su hija y pide que la devuelvan. Clarice opina que es inteligente el recurso de la madre de la víctima.	En el FBI todos están conmocionados por que la víctima sea hija de la senadora. La madre de la víctima hace un llamado al lado humano de quien tenga a su hija. Clarice está conmovida por el mensaje de la senadora.	Ausencia musical.	Plano medio del televisor que pasa el noticiero, zoom in de la foto de la víctima de niña y bebé que pasa el noticiero. Zoom in de Clarice al observar lo que dice la madre.	Imagen de la víctima. Se representa por medio del noticiero a una víctima totalmente bondadosa, con familia y gente que se interese por ella, como una persona amable y educada, por lo que se le pide el mismo trato a quien la tenga.
12. Clarice visita nuevamente a Lecter.	51 min. 34 seg.- 57 min. 41 seg.	Chilton se molesta por que Clarice está yendo mucho a visitar a Lecter y no comparte información con él. Clarice le informa a Lecter la oferta que le está haciendo la senadora en caso de que ayude en la captura de Buffalo Bill y salven a su hija. Lecter dice que más que eso lo que le interesa es conocer la personalidad de Clarice, que de esa forma acepta cooperar. Clarice acepta y Lecter le pregunta sobre los recuerdos de su niñez. Clarice contesta sobre cuando la enviaron a casa de sus tíos al morir su padre e inmediatamente Lecter le retribuye con una pregunta sobre la víctima de Buffalo Bill. Lecter dice que el significado de la polilla es el cambio. Vuelve a hacer otra pregunta del pasado de Clarice y luego vuelven a hablar sobre	Clarice luce apurada. Chilton trama algo. Lecter muestra desinterés en la oferta de la senadora. Clarice teme a la oferta con la que le responde Lecter. Lecter no pierde el tiempo en hacerle la primera pregunta acerca de ella. Lecter se alegra con la honestidad de Clarice, está dispuesto a mantener su trato. Clarice muestra impaciencia. Lo que tramaba Chilton era escuchar las conversaciones entre Lecter y Clarice desde su oficina.	Musical, score original del film. Conversación de Lecter y Clarice en un reproductor de sonido.	Zoom in de Chilton molesto. Gran plano de Lecter quien volteo al hacerle la oferta a Clarice de querer conocerla más. Plano medio de Clarice en el que se ve reflejado el rostro de Lecter en el vidrio que los separa al responder las preguntas. Cambio de escenario a la oficina de Chilton escuchando la conversación.	Imagen del asesino en serie. Se representa a un asesino dispuesto a colaborar en la captura de otro asesino, interesado en la vida personal de otra persona, se muestra su lado humano, su compromiso con el don que dispone, hacer perfiles psicológicos.

		la identidad de Buffalo Bill.				
13. Buffalo Bill da órdenes a su víctima.	57 min. 41 seg.- 59 min. 26 seg.	Buffalo Bill ordena a su víctima (en tercera persona) a colocarse una crema para la piel, la víctima le ruega que la libere, se desespera.	Buffalo Bill no se quiere involucrar sentimentalmente con su víctima y cuando esta le empieza a revelar su dolor y condición humana, le grita. La víctima se desespera al ver las uñas pegadas a las paredes del foso.	Gritos de la víctima y de Buffalo Bill imitándola. Musical, score original del film.	Planos medios en cámara desde arriba y desde abajo en la conversación de Buffalo Bill y su víctima en el fondo del pozo. Gran plano de uñas pegadas.	Imagen de la víctima. Se representa a una víctima totalmente indefensa y desesperada por el posible dolor físico que sufrirá en el futuro (uñas pegadas en la pared del pozo).
14. Chilton le hace otra oferta a Lecter al contarle la verdad de la oferta de Clarice/ Le dicen a Crawford lo atrevido de hacer una oferta falsa.	59 min. 27 seg.- 61 min. 6 seg.	Chilton le dice a Lecter que la oferta de Clarice es una trampa, es mentira, pero que si le dice el nombre de Buffalo Bill hará que lo saquen de su hospital y lo lleven a otra prisión. Lecter acepta pero dice que el resto del nombre se lo dice a la senadora, que él también tiene sus condiciones. Chilton acepta. Otra autoridad del FBI le dice a Crawford que por su riesgo, el caso lo llevará alguien del departamento de justicia y le informa que Lecter está siendo transferido.	Chilton está en una posición de autoridad y se aprovecha de ella pasa su beneficio, Lecter sigue el juego de Chilton. Hay un grado de autoridad mayor que el de Crawford.	Musical, score original del film.	Planos medios de Chilton recostado y de Lecter, zoom in de Lecter viendo de lejos los papeles de la oferta que le llevó Clarice y el bolígrafo que está cerca. Zoom in del bolígrafo. Enfoque del lente en Chilton y luego en Lecter al responder.	Imagen del asesino en serie. Se representa a un asesino indefenso, objeto de abuso, que pide ayuda al dejarse solo con Chilton, no es para nada un monstruo pero se le trata como a uno. El asesino en serie es objeto de preocupación y responsabilidad social en su tratamiento como prisionero.
15. Lecter está siendo transferido en el aeropuerto de Memphis para la cárcel de Tennessee y se encuentra con la	61 min. 7 seg.- 64 min. 46 seg.	Los oficiales con los que viajaran Lecter le dicen que lo trataran bien si se porta bien. La senadora hace la oferta oficial a Lecter y Lecter dice que no quiere perder el tiempo para salvar a su hija y revela inmediatamente la identidad de Buffalo Bill y su historia como	Lecter es muy peligroso y hay que tomar medidas de máxima seguridad en su traslado. A Lecter lo sacan cuidadosamente del avión, va en una carretilla vertical, con camisa de fuerza y el rostro tapado en la boca. La senadora es la	Musical, score original del film.	Travelling hacia delante de las patrullas llegando al aeropuerto. Gran plano de Lecter siendo transferido en camilla. Plano medio de Chilton buscando su bolígrafo.	Imagen del asesino en serie. Se representa a un asesino en serie muy peligroso, amenaza social, cuando se mete con la senadora se dice que es un monstruo

senadora.		su paciente. Lecter comienza a hacer comentarios fuera de lugar con la senadora. La senadora pide que se lo lleven y Lecter da la dirección del paradero Buffalo Bill	máxima autoridad en el lugar.		Zoom in de Lecter al observar que Chilton no encuentra el bolígrafo.	
16. Chilton habla con los medios sobre los acontecimientos/Clarice entra en la sede del tribunal del condado de Shelby	64 min. 47 seg.- 65 min. 53 seg.	Los medios hablan del acuerdo de Lecter con la senadora. Chilton toma todo el crédito ante los medios y deletrea su nombre en vez del de Buffalo Bill. Los medios le preguntan al representante del departamento de justicia sobre el caso.	Chilton disfruta ser el centro de atención pública a partir del interés de los medios en Lecter y Buffalo Bill.	Musical, score original del film.	Plano medio de Chilton hablando con los reporteros y enfoque del lente de cámara en Clarice mientras camina detrás de todo este escenario. Primer plano de la entrega del arma y tambor del revólver de Clarice.	Asesino en serie como celebridad. Se representa a la sociedad interesada en el asesino en serie como si fueran unos personajes, hasta el punto que se gana fama por la relación que se tiene con ellos y los medios explotan esto.
17. Clarice conversa con Lecter en su celda momentáneamente antes del traslado/ Clarice regresa a Washington.	65 min. 54 seg.- 74 min. 10 seg.	Clarice le trae sus dibujos a Lecter y este lo aprecia y sospecha sobre la verdadera razón de su presencia ahí como último intento de Crawford en salvar el caso, pero Clarice le dice que fue por que quería. Clarice sabe que la información que reveló a la senadora no es la verdadera. Lecter habla de principio de simplicidad en la vida, lo que debe de aplicar Clarice para el caso. Aplica la mayéutica con Clarice para que pueda vislumbrar la respuesta al caso. Le vuelve a preguntar sobre su pasado, le dice que por qué huyó	A Lecter lo tratan a como estuvo acostumbrado vivir, con estilo refinado, libros, mueble de caoba. Clarice intenta ir en calidad de amiga de Lecter. Lecter se siente decepcionado por la mentira de Clarice, pero tiene todo bajo control. Clarice está impaciente para que le diga la verdad. Lecter le habla a Clarice como si estuviese dándole una clase para atrapar asesinos. Lecter le demuestra que es él quien manda. Clarice se desespera. Lecter	Ruido del viento al Clarice contar su experiencia en la finca de su tío con los corderos . Musical, score original del film.	La cámara va recorriendo en círculos la celda de Lecter al conversar con Clarice. La cámara sigue en plano medio a Clarice al caminar buscando responder a las preguntas de Lecter. Zoom in del rostro de Lecter al preguntarle la razón del escape de Clarice de la finca de sus tíos. Zoom in de Clarice al contar su experiencia, la cámara se	Imagen del asesino en serie. Se representa a un asesino inteligente, que sabe dominar la situación, sabe meterse en la mente de cualquiera, habla como si fuese un profesor, da lecciones de trabajo y de vida, es sincero, agradecido, se le muestra como un sabio.

		de la finca de sus tíos y le cuenta con detalles la experiencia. Dice Clarice que cuando intentó liberar a los corderos el ranchero se molestó y la envió al orfanato. Lecter le agradece. Chilton ordena a que Clarice se vaya. Clarice le dice a Lecter que cumpla con el trato pero éste solo le indica que no se olvide de su archivo.	toca heridas del pasado de Clarice a la vez que esta se desahoga al contarle. Lecter esta sinceramente agradecido por que Clarice le contó la experiencia. Los oficiales se llevan por el brazo a Clarice, pero al Lecter pasarle entre rejas el archivo Clarice se zafa de ellos, lo toma y se va. Al despedirse Lecter establece contacto físico con el dedo de Clarice. Clarice camina en shock por el aeropuerto en su regreso.		mantiene en esos planos en combinación con la aparición de la música. Primer plano del dedo de Lecter tocando el dedo de Clarice.	
18. Escape de Lecter.	74 min. 11 seg.- 85 min. 3 seg.	Los policías le anuncian a Lecter que ya es hora de su comida y bromean sobre sus exigencias. Lecter pide que tengan cuidado con sus dibujos. Un oficial le grita al otro que Lecter está suelto. Los policías de planta baja dan órdenes de precaución ante la situación sospechosa con el ascensor. Los policías informan la situación y se organizan para entrar al lugar de la celda. Le hablan al oficial que quedó vivo. Informa un policía a los otros que Lecter está en el techo del ascensor. El médico de la ambulancia describe la situación del paciente.	Lecter luce tranquilo y los policías incómodos. Los policías se desesperan al ver a Lecter liberado. Lecter al terminar su ataque a los policías disfruta el evento tanto como disfruta la música clásica. Los policías andan desconcertados con el movimiento del ascensor, toman acción y rodean con armas las escaleras. Entran violentamente al lugar de la celda y se sorprenden ante la disposición de los cadáveres que hizo Lecter. El oficial que consigue al policía	Musical (grabación de música clásica). Musical, score original del film.. Nuevamente música clásica del reproductor. Gritos del policía llamando a sus compañeros. Musical, score original	Primer plano de los dibujos de Lecter (Clarice con el cordero). Plano medio de Lecter sacándose la parte del bolígrafo de la boca. Zoom in de la parte puntiaguda del bolígrafo que Lecter esconde detrás de su mano. Primer plano de las manos de Lecter quitándose las esposas. Primer plano de Lecter mordiendo el rostro del oficial. Plano medio de	Imagen del asesino en serie. Se representa a un asesino en serie al ataque, mordiendo y golpeando a sus víctimas sin piedad, lo que por la forma de ataque (las devora) sugiere la imagen de monstruo, a la vez que es muy astuto, engaña a todo el equipo de las fuerzas de la ley y por su monstruosidad e inteligencia en la situación inspira pavor en ellos.

			vivo está impactado. Llegan otras fuerzas especiales y ambulancias al lugar. Los policías actúan rápido para salvar al sobreviviente. Los oficiales se dan cuenta en el ascensor que el techo gotea sangre y sacan sus pistolas mientras sacan al oficial sobreviviente del ascensor. Los oficiales están en situación de peligro inminente, sudan, toman las precauciones debidas. Abren la escotilla del ascensor y cae guindando un cuerpo. En la ambulancia, el oficial sobreviviente es Lecter con el rostro del oficial puesto encima, se levanta y ataca al médico.	del film.	Lecter golpeando al segundo oficial en combinación con la acentuación musical. Plano general de la comida salpicada de sangre. Primer plano de la mano de Lecter siguiendo las notas musicales. Zoom out desde arriba de Lecter disfrutando de la música en la escena del crimen. Plano medio del ascensor vacío. Zoom out del cadáver del policía colgado en las rejas de la celda. Primer plano de la cara ensangrentada del oficial vivo. Planos generales de las ambulancias y su personal en movimiento. La cámara sigue todos los rostros de los oficiales en el ascensor al bajar al oficial sobreviviente. Plano medio del techo. Al revelar Lecter ser el oficial con su cara puesta encima	
--	--	--	---	-----------	---	--

					se acentúa la música.	
19. Clarice y su compañera hablan sobre el caso de Lecter e intentan dar con la última pista que le dio a Clarice/ Clarice visita la casa de la víctima del río de Buffalo Bill.	85 min. 04 seg.- 93 min. 10 seg.	La compañera de Clarice le cuenta todo lo acontecido con Lecter y Clarice dice que Lecter no la buscará y se culpa del destino de la víctima de Buffalo Bill. Hablan sobre el patrón de locación de las víctimas de Buffalo Bill. Descubren que Buffalo Bill conocía a la víctima del río por eso la pista de la codicia que dio Lecter. Clarice se presenta con el padre de la víctima del río. El padre le dice que no sabe que más decirle a las autoridades, dice lo que siempre dice y le indica a Clarice dónde está la habitación de su hija. Clarice llama a Crawford para contarle sus últimos hallazgos de que el asesino hace un traje de mujer con sus pieles y Crawford le dice que ya saben quien es y dónde está y comparte esa información, le dice que no se apure que lo quieren detener por asesinato y no por secuestro. Crawford hace un reconocimiento justo al papel de Clarice en la captura.	Clarice está muy decepcionada de sí misma por no poder descifrar la pista que le dio Lecter. Buffalo Bill cose sobre piel humana. Clarice y su compañera se disponen a no descansar hasta dar con algo, se conmocionan cuando lo hacen. La gente del vecindario de la víctima del río es una gente sencilla, de pueblo. El padre de la víctima está cansado de las visitas de las autoridades pero coopera con Clarice, se encuentra en un estado de indiferencia. Clarice inspecciona cuidadosamente el cuarto de la víctima y presta especial atención en un cofre de música que abre y comienza a inspeccionar, descubre allí unas fotos de la víctima en ropa interior. Clarice sigue el maullido del gato y entra en la recámara del frente, ve al padre de la víctima trabajando por la ventana y presta atención en un maniquí de	Musical. Muisca del cofrecito, maullido del gato.	Primeros planos de Clarice y su compañera al trabajar sobre la pista de Lecter. Primer plano de la foto de la víctima de Buffalo Bill encontrada en el río en conjunto con la aparición de la música. Continuación de la música con planos generales del vecindario de la víctima del río, primeros planos de distintos tipos de veletas, primer plano de una vecina. Picado de Clarice antes de entrar en la habitación de la víctima. Zoom in de fotos de la víctima con su padre y otra con una amiga. Zoom in de un cofrecito. Primeros planos de fotos de la víctima en ropa interior. Aparición y acentuación musical al ver el maniquí de costura y al abrir el closet. Plano general	Imagen de las fuerzas de la ley (FBI). Se representa aquí el esfuerzo individual en pugna con el esfuerzo institucional, pues es Clarice de forma independiente, con ayuda de su compañera, la que sigue la pista que le dejó Lecter, mientras que el FBI se representa muy seguro de sí mismo en sus hallazgos y destina todos sus recursos sin dudar, Clarice investiga por sus medios y luce suspicaz. Por lo que aquí se representa un mayor valor al esfuerzo individual que al FBI.

			costura en la habitación, abre un closet y ve un vestido que le revela una gran pista. Clarice anota la información que le da Crawford sobre el verdadero asesino. Clarice sonríe ante el reconocimiento de Crawford.		del avión y plano medio de Crawford hablando por teléfono en el avión. Plano general del avión virando en el cielo.	
20. La hija de la senadora intenta un plan mientras Buffalo Bill se arregla como mujer.	93 min. 11 seg.- 96 min. 19 seg.	La hija de la senadora llama al perro de Buffalo Bill. Buffalo Bill se habla sexualmente a sí mismo.	La hija de la senadora trama algo desde el fondo del pozo. Buffalo Bill se arregla para una ocasión especial. La hija de la senadora está cansada y desesperada. El intento de la hija de la senadora de bajar al perro fracasa y comienza a llorar. Buffalo Bill baila vestido con ropa de mujer frente a la cámara. Se descubre que Buffalo Bill no tiene un pene.	Musical (música pop rock que escucha Buffalo Bill)	Zoom in del pozo en el que está la hija de la senadora. Gran plano de su comida y sus manos haciendo un nudo. Gran plano de la mano de Buffalo Bill en la que tiene tatuado la palabra "love". Gran plano del ojo de Buffalo Bill mientras lo maquilla. Planos medios desde arriba de la hija de la senadora llamando al perro intercalados con grandes planos de una oz tatuada de Buffalo Bill, de un arete que tiene en un pezón, de una cadena que se pone en el cuello junto con un plano medio de estos	Imagen del asesino en serie. Se representa a un asesino desviado sexualmente, extraño, al margen de la normalidad y no sano mentalmente, intentando construirse a partir de partes de mujeres, tal como han surgido algunos monstruos de la ficción (como el monstruo del Dr. Frankenstein).

					tres elementos. Gran plano de los labios de Buffalo Bill siendo pintados. Plano medio de una cámara fotográfica. Plano medio de Buffalo Bill bailando frente a la cámara.	
21. Clarice continúa su propia investigación y captura a Buffalo Bill.	96 min. 20 seg.- 110 min. 20 seg.	Una amiga de la víctima del río le indaga a Clarice si trabajando con el FBI se viaja a lugares buenos, Clarice dice que a veces a sí. La amiga habla de su situación personal y Clarice la corta hábilmente preguntándole si su amiga conocía a un Jaime o Jame Gumb. Le lleva a otra pista, la Sra. Lippman. La hija de la senadora con el perro en sus manos le pide a Buffalo Bill un teléfono y éste le dice que ponga al perro en la canasta. La hija de la senadora le dice cuáles daños tiene el perro. Le pide que no le haga daño a su perro. Crawford informa al equipo que van a entrar. Clarice se presenta ante Buffalo Bill. El FBI anuncia su llegada en otra casa que no es la de Buffalo Bill. Clarice pregunta a Buffalo Bill por la señora Lippman pero éste le dice que no viven allí,	La amiga de la víctima del río mira con cierta admiración a Clarice quien le parece graciosa su pregunta sobre el FBI. Buffalo Bill vislumbra y alaba la polilla que sale del capullo. Las fuerzas del FBI rodean una casa. La hija de la senadora capturó al perro y Buffalo Bill está preocupado por él. Buffalo Bill camina apresuradamente sin saber que hacer por su cuarto. Toma un revólver. Un agente encubierto de vendedor de flores toca la puerta de la casa y Crawford se pone en posición de alerta desde atrás de la van. Toca el timbre dos veces. Buffalo Bill presta atención al timbre. Crawford y el equipo se prepara a entrar. Buffalo Bill abre la puerta y se trata de Clarice. El	Música de fondo de la cafetería. Música rock de fondo en la casa de Buffalo Bill. Musical, score original del film. Respiración de Clarice. Ladridos del perro, gritos, música rock de fondo. Sonido de encendido de los lentes. Musical, score original del film. Sonido del	Planos medios de los rostros de Clarice y la amiga de la víctima del río en su conversación. Gran plano del capullo y del rostro de Buffalo Bill. Plano general de una casa rodeada por el FBI. Plano general de Buffalo Bill en su cuarto. Plano general del agente encubierto tocando la puerta de la casa. Plano medio de Buffalo Bill abriendo la puerta tras de la cual se presenta el plano medio de Clarice. Planos medios de las fuerzas del FBI entrando en la casa errada. Zoom in de Crawford	Imagen de las fuerzas de la ley (FBI). Se representa a un FBI engañado por un asesino, ineficaz, el esfuerzo individual es el que vence ante todo el equipo y recursos del FBI, el esfuerzo individual de Clarice, entrenada por el FBI, da resultados por primera vez en la práctica.

		Clarice pide hablar con él por necesidad y le explica por qué. Le informan a Crawford que no hay nadie en la casa, Crawford se preocupa por Clarice. Buffalo Bill le dice a Clarice que tiene una tarjeta del hijo de la señora Lippman que pase mientras la busca. Buffalo Bill le pregunta sobre el avance del caso. Clarice responde y le pregunta sobre cómo obtuvo la casa. Buffalo Bill le pregunta si el FBI ha aprendido algo, ya que la policía local no, sigue preguntando sobre el caso. Buffalo Bill encuentra la tarjeta y Clarice pide usar su teléfono. Clarice le dice que no se mueva y que ponga sus brazos en el aire. Clarice le grita que se quede quieto al huir Buffalo Bill. La hija de la senadora grita que está ahí. Clarice le anuncia a la hija de la senadora que es el FBI que ya está a salvo. Le pregunta qué en donde se encuentra ubicada, le dice que se quede ahí que tiene que buscar al asesino, la víctima le dice que no se vaya y la insulta. Crawford cuida de Clarice y esta le dice que está bien. Un reportero le pregunta a Clarice que cómo sabía que Buffalo Bill	FBI entra en otra casa de forma violenta. El FBI se da cuenta que ahí no hay nadie y Crawford se preocupa intensamente por Clarice. Clarice camina lentamente por la sala de la casa de Buffalo Bill, sospecha algo. Clarice sigue el movimiento de una mariposa que se posa en unos hilos de costura. Clarice se da cuenta de que es Buffalo Bill. Discretamente, Clarice desabotona la funda de su arma. Clarice luce con miedo, Buffalo Bill se da cuenta que algo está pasando. Clarice desenfunda con algo de problema su arma. Buffalo Bill levanta sus brazos al aire como se lo ordenan y mientras sonrío y deja caer las tarjetas. Buffalo Bill al voltearse se escapa. Clarice avanza precavidamente, entra en la cocina se quita su abrigo y abre una puerta que da a un piso de abajo, apunta su arma hacia abajo e inspecciona el lugar al bajar las escaleras. Clarice se encuentra en alta	cargamento del revólver de Buffalo Bill, disparos . Musical, score original del film.	cuando le anuncian que no hay nadie ahí. Plano general desde arriba al Clarice entrar en la casa de Buffalo Bill. Plano general de la casa de Buffalo Bill desde afuera con aparición de música. Plano medio de Clarice que abarca detrás de ella un cuadro de una mariposa. La cámara se desplaza por toda la sala. Primer plano de mariposa que se posa en unos hilos en conjunto con la acentuación musical. Gran plano del arma de Clarice. Plano medio de Buffalo Bill buscando la tarjeta. Zoom out del revólver que se encuentra en la cocina. Plano medio frontal de Clarice apuntando el arma. Plano general de Buffalo Bill siguiendo órdenes, se acentúa la música. Plano	
--	--	---	--	--	---	--

		estaba en esa dirección.	tensión, abre otra puerta y apunta violentamente, es la recámara de los trajes de Buffalo Bill. Clarice busca por los gritos y ladridos la ubicación de la víctima, la encuentra, habla con ella y sigue buscando a Buffalo Bill. Clarice inspecciona, hay carteles y bordados con esvásticas nazis entra en un baño y ve en la bañera a un cadáver, se apagan las luces. Buffalo Bill observa a Clarice con sus lentes en la oscuridad. Clarice está en desventaja al no poder ver y apunta ante cualquier ruido. Buffalo Bill está muy cerca de Clarice casi la toca y ésta no se da cuenta. Buffalo Bill carga su revólver y Clarice responde al ruido disparando en su dirección. Buffalo Bill cae herido y Clarice carga rápidamente su arma nuevamente, pasa una luz por el cuarto por que uno de los disparos dio en una ventana. Clarice se acerca y retira el revólver de su alcance. Crawford, el	general de la cocina. Gran plano de Clarice al abrir la puerta. Cámara subjetiva de Clarice avanzando. La iluminación es muy tenue y tiene un fondo azul. Cámara subjetiva con lentes ultravioletas para ver en la oscuridad que lleva puestos Buffalo Bill, iluminación verde. Plano medio de Buffalo Bill en la oscuridad con los lentes. Aparición y acentuación musical. Cámara lenta de Clarice disparándole a Buffalo Bill, en cada disparo se ilumina el cuarto. Zoom in del rostro ensangrentado de Buffalo Bill con sus lentes de oscuridad. Zoom in de los avisos de periódicos sobre Buffalo Bill. Zoom in de un móvil espiral con imágenes de mariposas.	
--	--	--------------------------	--	---	--

			equipo y las ambulancias se encuentran en el lugar de los hechos, sacan a la víctima con el perro de la casa. Crawford abraza a Clarice y le dice a los reporteros que no la molesten ahora.			
22. Graduación de Clarice como agente del FBI.	110 min. 21 seg.- 111 min. 53 seg.	Llaman a Clarice para que reciba sus credenciales, llaman al siguiente agente. Su compañera le anuncia a Clarice (como agente especial) que tiene una llamada, Crawford la llama aparte para felicitarla y decirle que no es bueno en esas cosas y que se va. Le dice que su padre hubiese estado orgulloso de ella, le dice que no olvide su llamada.	Clarice recibe su credencial como agente del FBI en el acto, la aplauden y sonríe ante las cámaras, le hace una gran sonrisa a su compañera en el público quien le sonríe de vuelta y en el fondo del auditorio ve parado a Crawford que le aplaude pausadamente, Crawford ve el reloj y se va. Hay una fiesta en celebración de la ocasión, se toman fotos, toman ponche. Hay una tensión sexual entre Clarice y Crawford, se sienten incómodos y no saben cómo despedirse, se dan la mano. Clarice sonríe.	Ausencia.	Gran plano del escudo del departamento de justicia del FBI y su lema de Fidelidad, Bravura e Integridad. Plano medio de Clarice recibiendo la credencial, plano general del público, plano medio de su amiga, plano medio de Crawford. Gran plano de la torta con el escudo del FBI. Gran plano de la mano de Clarice estrechando la de Crawford.	Imagen de las fuerzas de la ley (FBI). Se representa al FBI como autoridad incuestionable en el tema del asesinato en serie. Un FBI como una gran organización que reconoce el mérito al final de un largo esfuerzo personal, a la vez es una organización trabajadora, por eso Crawford mira su reloj y se va, se ve en sus vestimentas, en sus bebidas y comida, en su fiesta, la grandeza y el privilegio que significa pertenecer a esta organización, por eso Clarice y su compañera se dicen en tono de grandeza y bromista, “agente especial”.
23. Despedida de Lecter y Clarice/ Títulos y créditos	111 min. 54 seg._18 min. 0	Clarice responde el teléfono y le pregunta Lecter si los corderos han dejado de gritar, que no vaya a rastrear la llamada por que no	Clarice atiende su llamada y del otro lado de la línea está Lecter en traje tropical y con lentes de sol.	Musical, score original del film. Canto tropical	Primer plano de Clarice contestando el teléfono, primer plano de Lecter	Imagen del asesino en serie. Se representa a un asesino inteligente, que al final se salió con la suya,

finales.	seg.	hablará mucho. Le dice que no la buscará para hacerle daño por que el mundo es mejor con ella viva, pero Clarice le dice que no puede hacer la misma promesa. Lecter se despide por que va a cenar con un viejo amigo.	Clarice se sorprende y mira cuidadosamente a su alrededor. Clarice no quiere que Lecter cuelgue, pero éste se va y mira con una sonrisa a un hombre cerca de una avioneta. Clarice sigue verificando que Lecter siga en la línea. Chilton va apresurado con un acompañante a la avioneta. Lecter se pone su sombrero y sigue tranquilamente y contento a Chilton en algún lugar tropical.	de un hombre.	respondiendo. Plano general de una gente cerca de una avioneta. Primer plano de la mano de Lecter colgando el teléfono. Zoom out de Clarice al teléfono. Plano medio de Chilton. Plano general y zoom out hacia arriba de Lecter tras Chilton.	triunfó ante la ley y planea seguir matando, a la vez es cordial, llama a Clarice para reconocerle su mérito.
----------	------	--	---	---------------	--	---

Natural Born Killers

Ficha técnica del film

Año: 1994

Dirección: Oliver Stone

Producción: Rita Bramon Garcia, Jane Hamsher, Arnon Milchan, Thom Mount, Don Murphy, Richard Rutowski, Clayton Townsend y Rand Vossler

Guión: Quentin Tarantino (historia), David Veloz

Género: Acción, crimen, drama, romance, thriller

Reparto:

Woody Harrelson-Mickey Knox

Juliette Lewis-Mallory Knox

Tom Sizemore-Detective Jack Scagnetti

Rodney Dangerfield-Padre de Mallory

Edie McClurg-Madre de Mallory

Tommy Lee Jones-Dwight McClusky

Robert Downey Jr.-Wayne Gale

Everett Quinton-Guardia Wurlitzer

Russell Means-El viejo indio

Pruitt Taylor Vince-Guardia Kavanaugh

Ed White-El vaquero del pinball

Duración: 122 min. Edición del director

País: Estados Unidos de Norteamérica

Lenguaje: Inglés

Premiaciones norteamericanas más importantes: Nominada al Globo de Oro para el Mejor Director

Información tomada de la página de la Internet Movie Data Base <http://www.imdb.com/>

Elementos de composición del film según Zunzunegui

Tema: Asesinatos en serie en la cultura norteamericana

Tópico: Conversión de los asesinos en serie en celebridades por parte de los medios de comunicación.

Plot: Una pareja con pasados familiares violentos viaja por Nuevo México matando a gente mientras los medios de comunicación los convierten en celebridades. La pareja, Mickey y Mallory Knox, tienen bajones amorosos en su viaje por el desierto, los persiguen constantemente los recuerdos violentos de su pasado, se quedan sin gasolina y un viejo indio los acoge en su hogar, Mickey mata al indio accidentalmente, al irse de ahí los muerden las culebras y van a una farmacia en la que son finalmente capturados por un policía desalmado que se obsesionó por estos asesinos, Jack Scagnetti. En la prisión, el entrevistador Wayne Gale hace un acuerdo con el director de la cárcel McClusky para entrevistar a Mickey en su programa “American Maniacs” antes de que lo transfieran con Mallory para aplicarles una lobotomía. Mickey acepta hacer la entrevista. En la entrevista Mickey Knox habla de dónde salió toda su violencia y sus palabras inspiran a los prisioneros que miran la televisión y hacen un motín en la prisión. Mickey escapa y va en búsqueda de Mallory que está en su celda con el desalmado policía Scagnetti, lo matan y escapan en medio del motín lleno de violencia en la cárcel. Mickey y Mallory matan a Wayne Gale en un bosque mientras la cámara graba todo y recorren los caminos en una casa rodante con sus dos hijos.

Personajes: Mickey y Mallory Knox (asesinos en serie), indio (víctima significativa en la historia de Mickey y Mallory), Wayne Gale (reportero y productor del programa “American Maniacs”), Dwaine McClusky (director de la prisión), Jack Scagnetti (policía detective).

Punto de vista: Omnisciente

Voz narrativa: Mickey y Mallory Knox, medios (encabezados por Wayne Gale) y la presencia temporal de la voz del director McClusky y el detective Scagnetti.

Cuadro de análisis y desglose del film

Para el análisis a continuación se ha usado la edición de *Natural Born Killers* de la colección de Oliver Stone que aparece en el mercado en dvd en el año 2001, con una duración aproximada de 119 min.

Secuencia	Duración	Estrategia Discursiva	Frase Cinematográfica	Sonido	Recursos de construcción del film	Representación*
1. Presentación de título y créditos/ Mickey y Mallory atacan en una cafetería y hacen un recorrido psicodélico en el carro.	0 min. 0 seg.- 8 min. 33 seg.	La camarera dice la variedad de pies que tienen y Mickey le pide una recomendación y le habla sobre el pie de limón y se decide por ese. La camarera le pregunta a Mallory si quiere uno también y ésta diciéndole un típico nombre sureño que no es el suyo le dice que no. Tres vaqueros se alteran por que se les recalentó el carro. Los dos vaqueros se preguntan sobre Mallory bailando ahí. Uno dice que es una perra salida del infierno. El vaquero que se queda en la barra le dice a Mickey que Mallory es un buen pedazo de carne y una vagina, Mickey le dice que tiene nombre y es Mallory. El vaquero pide que	Aparece la quietud del desierto y sus animales (lobo, culebra), un tren en su recorrido. Un programa de la era del estilo de vida norteamericano aparece en un televisor, luego le sigue en el cambio de canales Nixon y un demonio. Una camarera con acento sureño atiende a Mickey y Mallory en la cafetería. La camarera anota el pedido. Mallory es grosera e indiferente con la camarera, la camarera siente curiosidad ante esto. Mallory se dirige a la rocola para poner otra canción y ve un hombre fantasmagórico que desaparece leyendo un periódico con noticia de la ruta de la muerte, un vaquero la mira con impresión. Mallory pone la canción y comienza a bailar y hacer como vaquera con pistolas y Mickey la mira con amor. El vaquero mira a Mallory con lujuria. Una pickup llega a la cafetería. Dos de los vaqueros	Musical, waiting for the miracle de Leonard Cohen, sonido de culebra cascabel, sonido de tren. Sonido de programa a televisivo. Música tejana. Música de rock duro shitlist de L7. Ruido ascendente de cafetera en punto de ebullición que termina conjunt o al sonido	Planos generales en blanco y negro del desierto y lobo, gran plano de la cascabel. Travelling lateral en fondo rojo de tren. Primer plano de televisión con programa en blanco y negro. Travelling lateral de la camarera detrás de la barra. Primer plano en blanco y negro de la camarera. La cámara se desplaza en plano medio a dónde está sentada Mallory. Gran plano de los ojos de un vaquero. Plano medio en blanco y negro de un hombre leyendo periódico. Primer plano del cambio de disco de la rocola. Primer plano de un alacrán que es aplastado por	Violencia como virtud. Se representa el uso de la violencia física como el encaramiento a un trato grosero, como la forma de hacer justicia ante esto, esta violencia es llevada a su máximo al asesinato por el mero disfrute, se representa el asesinato como una forma de ser superior ante los demás. A la vez que es un medio de descargar ira, a lo cual colabora la música de rock duro que se usa como recurso del filme.

		no pare de bailar, Mallory le pregunta si le está coqueteando. Mallory y el vaquero se retan y se gritan. El vaquero en la barra insulta a Mickey y éste le dice que es grosero señalar. Mallory le dice a la camarera que no se puede escapar. Empiezan a jugar con sus víctimas para ver quien muere en sorteo de tin marín. Mallory le informa al sobreviviente que informe que ellos hicieron eso y éste repite las órdenes. Mickey y Mallory se dicen que se aman.	que llegan en ella entran en la cafetería y uno se queda arreglando el carro. Los vaqueros son muy rudos y machos, uno se aventura con Mallory. La camarera les da cervezas a los vaqueros que entran. Uno de los vaqueros baila con Mallory. El otro le hace comentarios sexuales groseros sobre Mallory a Mickey quien calmado pide respeto. El periódico que lee Mickey hablan de sus asesinatos. Mickey despierta su instinto asesino de forma calmada ante los insultos. El vaquero que baila es grosero y hace movimientos que recuerdan al acto sexual. Se cambia la canción a una violenta en vez de sensual y Mallory comienza a pelear a puños con el vaquero mientras los otros observan. El vaquero de la barra se levanta para ayudar a su amigo pero Mickey lo detiene y le corta un dedo y luego le pasa su cuchillo repetidas veces en el pecho. La cocinera gorda se dispone a lanzar un hacha a Mickey pero éste le dispara primero y la mata. El vaquero que arreglaba el carro los insulta desde afuera y Mickey le lanza un cuchillo y lo mata. Mallory golpea fuertemente al vaquero	del disparo. Música romántica. Sonido de fuegos artificiales y disparo al final. Música, Rock N roll Niger de Patty Smith, gritos y risas de Mickey y Mallory. Ruido de motor descompuesto.	carro, la cámara se aleja para hacer plano general del carro llegando a la cafetería. Gran plano en blanco y negro de vaca muerta. Zoom in de los vaqueros observando a Mallory al entrar. Primeros planos de Mallory bailando. Plano medio de periódico. Gran plano en blanco y negro de Mickey tomando su bebida alternado con primer plano de Mickey en sangre y con música cortante. Primer plano en blanco negro del vaquero bailando con Mallory. Primer plano del cambio de disco. Primer plano en blanco y negro del puño que le da Mallory al vaquero. Gran Plano del dedo cortado en el zapato del vaquero. Cámara subjetiva siguiendo la bala y el cuchillo con música opera momentánea. Cámara subjetiva detrás de a pistola	
--	--	--	---	--	---	--

			y lo mata. Mickey termina su pie de limón y toma el dinero de la caja. Mickey y Mallory se abrazan y evitan que las víctimas se escapen, empiezan a jugar con quién va a morir. La camarera se tapa la cabeza con la cafetera y Mickey le dispara por haber sido elegida al azar. El vaquero sobreviviente está muy asustado con las manos en alto. Mickey y Mallory le dan unas órdenes, se abrazan y bailan besándose. Mickey y Mallory van en el carro gritando, amándose, celebrando en paisajes proyectados en una pantalla (periódicos, Las Vegas, caballos que corren por el desierto, edificios, demonios de varias cabezas, tren, túneles, campos de flores, padre de Mallory entre llamas, cielo, desierto).		siguiendo el juego de azar. Plano medio del vaquero sorprendido. Iluminación de pista de baile con aparición de música romántica. Plano medio desde atrás de Mickey y Mallory en el carro por diferentes paisajes proyectados en una pantalla. Gran plano de demonio rugiendo. Planos medios de rostros de demonios.	
2. Historia del amor de Mickey y Mallory.	8 min. 34 seg.- 23 min. 08 seg.	Mickey dice que el mundo está llegando a su fin, Mallory dice ver ángeles y a Mickey cabalgando en caballos rojos grandes, dice que ve el futuro en el que no hay muerte por que ellos son ángeles. Dicen que se aman desde el primer día en que se conocieron. Mallory pregunta a su padre como ha estado el	Mallory baila encima del capó del carro y Mickey orina a un lado mientras ve el cielo. Mallory habla con esperanza y va a orinar. Se pasa a una presentación de su pasado en formato de programa televisivo típico de comedia y familia norteamericana. Mallory se presenta ante el público y se dirige a la cocina de su hogar dónde come su familia, es cortés con su padre pero éste es grosero y come como	Musical, sweet Jane, música de típico program a televisiv o norteam ericano, sonido de aplausos , risas. Al aparecer Mickey hay	Plano medio de Mallory bailando y general de Mickey, la iluminación es intensa sólo sobre el personaje que habla, iluminación de fondo rojo. Imagen se desvanece con efecto de agua para indicar que se va al pasado. Plano medio de Mallory con el	Responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie. Se representa que la responsabilidad de la manifestación del asesinato en serie en la sociedad norteamericana la tiene la familia, el abuso sexual del padre de Mallory y la pasividad de su madre hacen del entorno del

		trabajo y este le dice que cual trabajo que no tiene. Su madre le dice que se ve bien y su hermano no cree lo mismo. Mallory agradece a su madre y anuncia que ya se va y volverá a la media noche. Su padre le dice que se ve horrible, que para dónde cree que va. Mallory le dice que le había dicho que a un concierto. Su padre le grita y la insulta ella le contesta y su padre le dice que no le hable así y la insulta y la amenaza con golpearla, le dice que ese culo es suyo y que se tome una ducha para luego ir a ver que tan limpia está. La madre le pregunta al padre si no cree que fue un poco duro con Mallory y este le dice que no opine que no lo vea como el malo, que él no le pidió que se acostará con sus amigos. La madre dice que va a tender la puerta y que le dará las malas noticias a la amiga de Mallory, le pregunta a Mickey que quién es y éste dice que	un animal, observa a Mallory por detrás. Su padre se levanta le grita, la agarra por el cuello al Mallory responderle, la trata mal, su madre se preocupa desde la cocina. Su padre se acerca a ella y le aprieta con ambas manos el trasero mientras Mallory se asusta y sube las escaleras corriendo y llorando. La madre habla con extrema cortesía y cautela con el padre ante lo sucedido y este se levanta y se le acerca mientras la insulta. Toca el timbre que oportunamente interrumpe la discusión y la madre va a atenderlo. Tras la puerta está Mickey como carnicero cargando una bolsa con hielo y carne. Mallory conoce a Mickey y encuentra en él un refugio, se gustan y simpatizan. Mickey suelta la carne y Mallory baja las escaleras corriendo. La madre está muy preocupada y llorando por la salud del padre, éste y el hermano de Mallory se sorprenden al revelar la madre que el otro hijo es hijo de Mallory y la madre decidida se dirige a la sala para deshacerse de la carne sin importar las acciones del padre. Notan sorprendidos que no hay nadie ahí sino	fuertes gritos y aplausos . Música romántica. Ruido de chillido de cauchos del carro y de sirenas de policía. Aplausos del público. Música, you belong to me. Sonido de relinche de caballos . Música con guitarra y batería. Música del score original típica de una comiquita (amanecer, golpes, etc.). Ruido de llamas de fuego,	logo del programa “I Love Mallory”. Ruido de eructo y sonido de risas de público. Plano general de la familia en la cocina. Gran plano de su madre preocupada. Gran plano en blanco y negro de las manos del padre apretando el trasero de Mallory. Plano medio de los ojos de Mallory y de los de su padre. Gran plano del padre insultando a la madre. Plano general de Mickey entrando en la casa en conjunto con los gritos y aplausos. Planos medios en blanco y negro de Mickey y Mallory. Plano general de la familia en la cocina y en el fondo Mallory yéndose con Mickey. Plano medio de sus padres y hermano leyendo la nota y de los títulos de crédito del programa. Plano medio de cambio de canales (oso de	hogar de Mallory un ambiente en el que puede explotar la violencia como solución a estos abusos.
--	--	---	---	--	---	---

		tiene una entrega para un Ed Wilson, la madre pregunta de qué y éste le responde que carne, le dice que espere un momento ahí que debe hablar con su esposo. Mickey y Mallory se presentan y Mickey coquetea con ella, Mallory le corresponde, hablan sobre el destino de conocer a alguien especial, le dice Mickey que no luce feliz y si quiere ir a dar un paseo, Mallory acepta. La madre discute con el padre sobre su salud y la carne. El padre le dice que no llore que le quita la incitación sexual y la madre le dice que no llora desde hace 15 años y sin embargo no la ha tocado y el padre pregunta que como salió entonces el hermano de Mallory y le dice la madre que de es hijo de Mallory. Leen la nota que dejó Mallory y el padre insulta al carnicero (Mickey). Mickey y Mallory dicen cuánto se extrañan y cuanto se quieren en la sala	una nota que revela que Mallory se fue con el carnicero, se escucha que se robaron el carro y el padre se molesta mucho y deciden llamar a la policía apurados. Hay un cambio de canales (hombre salpicado de sangre, osos de coca cola, Mickey de prisionero). Mickey y Mallory conversan llenos de amor y ansias en la sala de visitas de la prisión, Mallory comienza a masturbar con cautela a Mickey. Mallory comienza a llorar desesperada por miedo a que no puedan estar juntos. Mickey le habla con seguridad y esto la calma, Mickey está muy excitado y Mallory se va apresuradamente, Mickey se da cuenta de que debe hacer algo rápido. Los guardias vigilan a los prisioneros en su trabajo de ensillar a los caballos. Llega sorpresivamente un tornado y los caballos se asustan, Mickey aprovecha la situación y cuando los prisioneros empiezan a entrar asustados en el autobús, Mickey tumba del caballo a un guardia y otro lo persigue pero una cascabel muerde al caballo y el guardia se cae, Mickey logra escapar y se dirige alegre y gritando a dónde está el tornado. Nuevamente hay un cambio de canales y	aplausos del público. Ruido de disparo con eco.	coca cola, Mickey de prisionero). Zoom in de Mallory y Mickey hablando en la sala de visitas de la prisión. Primeros planos en blanco y negro de los prisioneros, de Mickey y Mallory. Zoom in de Mickey cuando se va Mallory. Plano general del desierto al llegar el tornado y plano medio de Mickey en blanco y negro al darse cuenta. Plano medio de Mickey cabalgando en el desierto. Plano general de Mallory durmiendo en su cuarto. Plano general del padre de Mallory viendo televisión en la sala. Cámara subjetiva de espectador en la pelea de Mickey y el padre de Mallory, gran plano del rostro del padre de Mallory al ser ahogado en la pecera. Plano medio en blanco y negro de la madre de	
--	--	---	--	--	--	--

		de visitas de la prisión. Le dice que su padre la va a esconder para que no la encuentre y Mickey le dice que la encontrará en donde sea por el destino. El padre de Mallory insulta el televisor, le pregunta a Mallory para dónde va y esta le dice que se va. Mickey saluda al padre de Mallory y éste dice que justo la persona que quería ver. Mallory imita los insultos de su padre. Mallory le dice a su madre que nunca hizo nada. Mallory le dice a su “hermano” (hijo) que es libre. Mallory dice que de ahora en adelante es una nueva mujer. Mickey y Mallory se autodeclaran por su poder, sin tomar en cuenta el de Dios, (pues Mickey dice que es dios de su propio mundo) marido y mujer.	aparece una animación de un hombre corpulento corriendo con un arma. Mallory se despierta por el ruido de un carro, se asoma en la ventana y se cuenta que es Mickey , se alegra mucho. El padre de Mallory está en la sala viendo lucha libre en el televisor, se da cuenta de que Mallory se esta yendo y al preguntarle a dónde va, Mallory le grita. El padre se levanta amenazante y en eso tira la puerta de la entrada Mickey que tiene una llave de carro en la mano, Mallory lo abraza y se siente protegida por él. El padre de Mallory se acerca a Mickey pero éste lo golpea con la llave y el padre de Mallory queda aturdido. Se insultan y comienzan a pelea, Mallory grita emocionada y se tira contra su padre mientras da vueltas peleando con Mickey. Golpean al padre de Mallory con la llave y lo ahogan en la pecera de la sala. Mallory se emociona y celebra de que está muerto su padre y Mickey se dispone a buscar a la madre. Amordazan a la madre en la cama, la mojan con gasolina, la madre está muy asustada y Mickey se ríe de forma malévola, se acerca Mallory con	Mallory durmiendo en la cama y plano medio a color de Mickey. Zoom in del “hermano” (hijo) de Mallory con reflejo de llamas en su cara. Zoom in de los ojos del padre de Mallory. Plano medio desde atrás del carro con Mickey y Mallory. Plano medio de la muñeca cayendo en el puente, plano medio de Mickey y Mallory al casarse.	
--	--	---	--	---	--

			el fuego y le prenden fuego. Al irse del cuarto aparece en el fondo el hijo de Mallory y Mickey se dispone a hacerle algo pero Mallory lo detiene y le habla con alegría, éste se alegra por la situación y sonríe. Mickey y Mallory celebran su libertad y escape al irse en el carro por los caminos. Mallory suelta una muñeca en un puente. Mickey y Mallory celebran su matrimonio solos a un lado de un puente cerca del carro, pasa un carro con jóvenes gritándoles, Mickey se molesta, le toma la mano a Mallory la corta con un cuchillo y luego se la corta él, las unen y se completa el rito, aparece una animación de dos chorros de sangre en forma de monstruo que se unen.			
3. Programa televisivo “American Manicas” de Wayne Gale.	23 min. 9 seg.- 27 min. 0 seg.	El narrador de un programa televisivo habla de las acciones de Mickey y Mallory (comparadas a castigos bíblicos). Describe el lugar de la ruta por la que han asesinado Mickey y Mallory, habla de la vida de su víctima policía. El policía Dale Wrigley habla de los sucesos en la muerte de su compañero. Gale narra el asesinato	El narrador del programa en típico traje de reportero (saco largo marrón cerrado) camina entre unos peldaños de las escaleras saliendo de una iglesia pequeña en el desierto. Se hace la presentación del programa y aparecen las fotos de Chalres Manson, Charles Withman, Richard Ramírez, y aparece Wayne Gale el presentador en escenas dirigiendo las fuerzas policiales, derribando puertas, siguiendo	Musical, score original del pogram a “American Maniacs”.	Formato documental. Plano medio de Gale en el desierto. Zoom in de fotografía de víctima policía de Mickey y Mallory. Plano general en blanco y negro de la tienda de rosquillas. Gran plano del policía compañero llorando al narrar los eventos. Plano	Asesino en serie como celebridad . Se representa a Mickey y Mallory como si fuesen celebridades, objeto de explotación de los medios por parte de Gale, pero a la vez objeto de opinión público, de furor juvenil, de admiración internacional, ocupan las portadas de

		del medallista de bronce olímpico. Los creadores del programa hablan sobre su edición y presentación. Gale considera que la clave está en la repetición y concibe al público como unos zombis, totalmente pasivos. Público opina que Mickey y Mallory son lo mejor, son grandiosos y quieren ser como ellos, comparables a estrellas del cine. Unos muchachos dicen que no los malinterpretan, que respetan la vida humana, pero que si fueran asesinos fuesen como Mickey y Mallory.	pistas con rostros pensativos. Wayne Gale narra en la ruta 666. Colocan fotografías de la víctima policía y testigos de los asesinatos de Mickey y Mallory, colocan a un testigo, el compañero de la víctima que narra los sucesos y llora, aquí hay una dramatización ficticia de los eventos en la que Mickey llama desde su carro a un policía para pedirle direcciones y este le responde amablemente, al terminar Mickey saca un arma y le dispara y se da a la fuga mientras que el policía compañero les dispara. Hay una persecución por la ruta del desierto, Mickey va manejando riéndose y Mallory va emocionado disparando el carro de policía que les persigue, le dispara a un ciclista que pasaba por ahí. Aparece el equipo creativo y productor del programa hablando sobre la edición. El editor queda insatisfecho con las demandas de Gale. En el documental sigue las preguntas al público en la calle sobre su opinión de Mickey y Mallory, quienes responden sonriendo, gritando, aparecen con pancartas que dicen “Asesíname Mickey”, aparece público de Tokio, Londres, París	medio, con cámara ubicada entre las piernas de Mallory, de Mickey sonriendo. Cámara lenta en blanco y negro del ciclista cayéndose de la bicicleta. Plano medio de televisor presentando el programa. Plano general de la oficina de edición. Plano medio y zoom in de público hablando de Mickey y Mallory. Planos medios de público. Zoom out de titulares de periódicos y revistas sobre Mickey y Mallory.	revistas y periódicos. La gente los admira y quiere ser como ellos. Mueven masas en un frenesí semejante al de conciertos de música rock.
--	--	--	---	--	--

			opinando, aparecen los titulares de noticias sobre Mickey y Mallory con frases como Ansía de sangre. Un muchacho del público muestra cara de confusión luego de sus declaraciones y la de sus amigos.			
4. Bajón en la relación de Mickey y Mallory.	27 min. 01 seg.- 35 min. 09 seg.	Mallory le comenta a Mickey que desde hace 10 minutos que en ese pueblo no han visto a un policía y bromean sobre el asunto. Mickey sugiere recoger a una rehén de la calle y Mallory le pregunta si todavía la encuentra sexy, Mickey dice que cuando vea un motel se detienen ahí para ponerla en la cama. Mallory le pregunta en el motel si quiere salir a comer pero Mickey dice que no por que la acción está en la habitación, Mallory le pregunta si sabe en qué ha estado pensando y Mickey responde acertadamente sobre cortar su pelo, irse de viaje de bote con un perro, etc. Le dice Mallory que ella también sabe lo que él ha estado pensando y Mickey dice que	Mickey y Mallory manejan tranquilos por un pueblo en el desierto, Mickey mira a los lados del camino buscando una rehén que le guste, Mallory se preocupa por que ya no la encuentre atractiva pero Mickey se sonríe y la comienza a acariciar por sus tatuajes de alacranes, Mallory le responde igual. Mickey y Mallory se encuentran en la habitación de un motel, Mallory se arregla en el baño y Mickey está acostado viendo televisión, en el que ve un programa documental de leones apareándose, una película de guerra, Midnight Express (escena de violencia), Scarface (escena de violencia con la sierra eléctrica) a la vez fuera de la ventana de la habitación se proyectan imágenes en movimiento, familia peleando, bomba atómica, caballos corriendo en el desierto, ejércitos marchando, Stalin hablando a las masas, fuego, lobo, cadáveres	Musical, back in baby's arms de Patsy Cline. Sonidos de los canales de televisión que ve Mickey, disparos (documental de leones, Midnight Express, Scarface), sonido de sierra eléctrica que viene del televisor. Musical, waiting for the miracle de Leonard Cohen, ecos de gritos de la madre de	Grandes planos en blanco y negro de los rostros de Mickey y Mallory al manejar. Primer plano del televisor encendido, plano general inclinado de la habitación del motel en el que fuera de la ventana se proyectan imágenes en movimiento. Plano medio de Mickey y Mallory en la cama, zoom in del anillo en la jabonera, gran plano del anillo en la jabonera. Travelling lateral de izquierda a derecha del televisor a la rehén, picado en plano medio de la rehén. Gran plano en blanco y negro de Mickey de niño. Gran plano del rostro de Mickey acosando a la	Responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie. Se representa que las personalidades violentas como las de los asesinos en serie se deben a la sociedad, con sus líderes políticos, sus guerras, su cultura (particularmente la representada en cine y televisión), y especialmente, su contraste con el amor, desde una habitación con el material fílmico violento representado en el televisor, hasta en las calles con hombres disparándose entre sí, la violencia de la sociedad es responsable de la presencia de asesinatos en serie.

		ha estado pensando en las estúpidas películas de Hollywood y de Hollywood ya no cree en la gente besándose. Mickey le dice que la ama y ama cada una de sus partes que besa. Pregunta donde está el anillo y Mallory le dice que se lo quitó para poder peinarse, Mickey le dice que así le arranque los pelos, que el anillo se lo tiene que dejar siempre, por que todo lo grande que han hecho comienza con esos anillos. Mallory le pregunta a Mickey por qué mira a la rehén, le dice que se va por un paseo, Mickey sugiere meter a la rehén en la acción sexual pero Mallory le grita que la meta el sólo, que no sea tan adorable. Mallory le pregunta al muchacho que atiende la estación de gasolina si puede ver el carro en el garaje, este le dice que si. El muchacho le dice el precio. Mallory comenta que es un lindo corvette, el muchacho le	del holocausto, Hitler. Mallory desvía la atención de Mickey del televisor y se coloca encima de él y le acaricia el pecho. Mallory se recuesta en la cama y Mickey la comienza a besar desde las piernas. Al besar su dedo se molesta por que no lleva el anillo. Mallory se levanta alterada a buscar el anillo en el baño. Mickey y Mallory tienen relaciones sexuales y Mickey mira sacando la lengua hacia un rincón del cuarto en el que está el televisor que presenta dos escarabajos apareándose y luego al rincón en el que se encuentra una rehén (mujer blanca, pelo rubio, flaca), amordazada y llorando. Mallory se da cuenta que Mickey la mira y se molesta, se levanta, le grita ante su propuesta, se viste y tirando fuertemente la puerta se va. Al Mallory gritarle Mickey se acuerda de cuando era niño y su madre le gritaba. Mickey se acerca amenazante a la rehén. Mallory va por manejando el carro alterada y molesta fumando un cigarro por las calles en la noche, se acuerda de los momentos amorosos y sexuales con Mickey, al botar el humo por la nariz aparece un dragón	Mickey. Musical, taboo de Peter Gabriel y Nusrat Fateh Ali Kahn, ruido de culebra cascabel , disparos en la calle y hombres gritando . Musical, Sex is violent de Jane's Addiction. Disparos.	rehén. Iluminación extrema al hacer zoom in de la rehén. Zoom in de Mallory botando el humo del cigarro, iluminación en el rostro de Mallory. Iluminación azul en planos medios de Mickey y Mallory besándose. Plano medio en fondo de llamas del rostro del padre de Mallory. Travelling lateral de derecha a izquierda de las calles en la noche. Plano general de la estación de gasolina. Plano medio de Mallory y el muchacho de la estación de gasolina besándose en el capó del corvette, iluminación verde, gran plano en blanco y negro de los ojos del padre de Mallory, gran plano en blanco y negro del rostro de Mallory llorando, plano medio a color en	
--	--	--	--	--	---	--

		pregunta si no la conoce y Mallory dice que no cree, Mallory le pregunta si quiere tocarla, le pregunta si la desea y si es bella a lo que el muchacho responde que si sin vacilar, le ordena que vaya para abajo al besarla. El muchacho reconoce que es Mallory Knox, Mallory luego de dispararle le dice que fue la peor mamada de su vida, que la próxima vez no sea tan apresurado.	botando humo. Mickey juega con un cuchillo y el rehén. Mallory se acuerda de su padre amenazante en fondo de llamas. En las calles hay hombres gritando y peleando, uno dispara y mata al otro. En el fondo de las calles en los edificios hay pantallas proyectadas de llamas. Mallory gira a una calle con el carro y llega a una estación de gasolina en la que se acerca un joven para atenderla. El joven llena el tanque mientras observa a Mallory en el garaje, quien ve al joven como Mickey jugando sexualmente con la manguera de gasolina, Mallory lo mira con provocación mientras bota el humo del cigarro. Mallory percibe al muchacho como Mickey se acercara, pero es tan solo el muchacho que le dice el precio de la gasolina. Mallory coquetea con el muchacho quien responde rápidamente y se comienzan a besar, se nota que Mallory sólo está usando al muchacho para sentirse linda y deseada. Al muchacho tocarla atrás Mallory recuerda los acosos de su padre. Mallory se recuesta sobre el capó del corvette y el muchacho comienza a hacerle sexo oral. Mallory se acuerda con intensidad		iluminación azul de Mallory y Mickey besándose. Aumenta la acentuación musical al Mallory incomodarse por la relación sexual con el muchacho.	
--	--	---	--	--	--	--

			del acoso de su padre, se acuerda del amor de Mickey, y ante el reconocimiento de su identidad y la lujuria de parte del muchacho comienza a sentirse incómoda, derriba al muchacho, saca el arma de su cartera y le dispara repetidas veces mientras le grita y se va.			
5. Scagnetti examina la escena del crimen.	35 min. 09 seg.- 36 min. 06 seg.	El policía detective Scagnetti dice como se pronuncia su nombre a policía local y empieza a hablar del físico de Mallory por la silueta de polvo que dejó en el carro. Dice que es su tipo de chica, que le gusta y al encontrar su vello púbico, se presenta con Mallory.	Scagnetti mira cuidadosamente la escena del crimen en el garaje con el corvette, es un hombre creído, seguro de sí mismo, tosco. Se acerca al corvette y opina sobre la silueta que dejó ahí marcada Mallory, se agacha para ver más de cerca, recuesta su cara sobre el capó sonriendo, ve en el reflejo del capó a Mallory bailando, sonriéndole, llamándolo con el dedo. Scagnetti se dirige al cadáver del muchacho de la estación de gasolina y le revisa la boca, encuentra un vello púbico de Mallory y se alegra.	Musical, jazz Sonido de cámara fotográfica. Musical, jazz.	Gran plano del logo del corvette. Plano medio de Scagnetti agachado, gran plano del reflejo de Mallory en el capo. Plano medio de Scagnetti y policía local al lado del cadáver del muchacho, zoom in de la cara de Scagnetti viendo el vello púbico de Mallory.	Imagen de las fuerzas de la ley (fuerzas policiales). Se representa a un policía vanidoso (respecto a su fama como autor), con excentricidades (como decir que es su tipo de mujer y mirar encantado la silueta en el carro).
6. Mickey y Mallory se pierden en el desierto.	36 min. 07 seg.- 39 min. 05 seg.	Mickey le pregunta a Mallory en que pueblo se encuentran, Mallory le dice a Mickey lo que tiene que hacer para no lucir sospechosos ante el policía que los sigue. Mickey le dice que se relaje.	Mickey y Mallory van manejando en el carro, Mallory se ríe de todo parece estar drogada, Mickey le da una cachetada gentil, Mallory se altera al ver que los sigue lentamente una patrulla de policía, Mickey intenta no alterarse, esconde la droga, apaga el encendedor del carro.	Musical, something i can never have de nine inch nails. Golpes con eco del llamado a la	Grandes planos de los rostros de Mickey y Mallory riendo en el carro. Zoom in de los ojos de Mallory en blanco y negro viendo la patrulla de policía por el retrovisor. Zoom in de la placa del	Imagen del asesino en serie. Se representa a unos asesinos totalmente humanos, que sólo quieren estar en paz para poder amarse, con debilidades como el uso de drogas, la promiscuidad de Mickey, con

		Mickey se dice a sí mismo que el policía vaya a comer más pan frito. Le ofrece de sus hongos a Mallory, los suyos no han hecho efecto todavía. Le reclama Mickey que para qué viraron a la izquierda, le dice perra estúpida a lo que Mallory le grita que así es como le solía decir su padre, que sea más creativo, que está flaqueando. Mickey dice que ahí sólo hay culebras y pájaros en ese desierto. Mickey le dice a Mallory que en los 90 un hombre debe tener opciones y variedad y Mallory le dice si con eso se refiere a las rehenes, a coger con otras mujeres, que por qué entonces la recogió, por qué mató a sus padres con ella y por qué se comprometió con ella, Mickey le dice que se relaje que no es ningún demonio, que no es su padre, es su amante, Mallory le dice que no, que no es su jodido amante, que si acaso él la ha	Mickey mastica un chicle. Mallory se acerca y lo abraza y se sonríe mientras mira de reojo para atrás. Hacen un lento giro a un lado izquierdo del camino y el policía los deja de seguir yéndose por el camino principal. Mickey y Mallory se alegran y pierden la tensión, Mickey le ofrece hongos a Mallory. Mickey y Mallory pelean mientras el carro se queda sin gasolina. Se paran del carro, Mickey vomita mientras Mallory le reclama. Observan a los lados del desierto sin saber que hacer, los efectos de la droga repercuten en Mickey, comienza a ver las cosas distorsionadas. Mallory se molesta mucho con lo que le dice Mickey y le grita mientras llora, Mickey se acerca para consolarla pero Mallory no se deja y le sigue gritando y se abalanza sobre él. Mickey va caminando hacia un árbol donde hay un camión y Mallory lo sigue sin más que hacer. Mickey observa a un niño cerca del árbol y lo saluda, el niño se levanta. Mickey presta atención en una oveja con un tercer cacho muy grande. Mickey mira a los lados y toca la puerta de la choza.	puerta.	policía. Travelling lateral del desierto. Gran plano en blanco y negro de la culebra de adorno en la consola del carro. Plano general del carro descomponiéndose en el desierto. Plano medio en blanco y negro del cielo con nubes moviéndose rápido. Gran plano de ardilla del desierto, de lobo. Planos medios de Mickey y Mallory discutiendo en el desierto. Gran plano en blanco y negro de serpiente cascabel. Plano medio desde arriba de Mickey Mallory caminando hacia el camión. Cámara subjetiva de un espectador que aún no se ha revelado, siguiendo con la mirada la llegada de Mickey y Mallory. Zoom in de la oveja con tres cachos. Gran plano de la mano de Mickey tocando a la	sentimientos como la tristeza de Mallory ante las opiniones de Mickey y de los insultos que le hace que le recuerdan a su padre. No se representan como monstruos, más bien en su representación como humanos y sus problemas se busca la identificación con nosotros y nuestra vulnerabilidad.
--	--	--	--	----------------	--	--

		amado.			puerta.	
7. Mickey y Mallory son recibidos en la casa del indio.	39 min. 06 seg.- 47 min. 28 seg.	Mickey saluda y le pregunta al indio si tiene gasolina que le intercambio por tabaco. Mallory le dice que no cree que el indio hable inglés. El indio los invita a pasar. Mickey le pregunta al indio si la víbora es amistosa. Mallory presenta a ambos ante el indio. El indio habla en cherokee con el niño, aparentemente le dice cosas sobre sus visitantes. Mickey le comenta a Mallory que eso parece un episodio de la dimensión desconocida. Mallory le pregunta al indio si la de la foto es su esposa. Mickey le pregunta a Mallory si siente los demonios en el lugar, y Mallory dice que sí, que son ellos mismos. El niño le dice en Cherokee al indio que Mallory está loca, el indio le dice que tiene la enfermedad de la tristeza, perdida en un mundo de fantasmas, el niño le pregunta al indio que es su abuelo, si los puede ayudar.	Mickey se asoma con cautela en la choza del indio y le hace su propuesta, el indio se sienta tranquilamente y los invita a pasar. Mickey y Mallory entran con cuidado a la choza y Mickey se asusta al ver al lado del indio una serpiente cascabel amenazante. Mickey y Mallory son muy cordiales con el indio. El niño que vieron afuera entra en la choza y la cierra con cuidado. El indio le dice al niño algo sobre Mickey y Mallory, ve que en la camisa de Mickey dice la palabra “demonio” y en la de ambos dice “demasiada televisión”. Mickey se siente y Mallory le pregunta cordialmente sobre una foto de una mujer. El indio asiente y con sus manos que se mueven como humo hacia el cielo sugiere que está muerta. Mallory comprende, el indio se levanta para mostrarle a Mallory unas fotos de su hijo que murió en la guerra. Tras las llamas aparece. Mickey y Mallory comen cerca de la fogata, el indio recoge la cascabel del piso, se sienta y cuenta una historia mientras la soba, luego la vuelve a dejar en el piso. El indio y el niño se ríen al terminar la historia. Mickey y Mallory se	Musical, something i can never have de nine inch nails. Ruido de serpiente e cascabel. Sonido del fuego de la fogata. Canto del indio. Disparos. Musical, drums a go go.	Zoom in en blanco y negro del indio sentándose. Plano medio desde la silla del indio de Mickey y Mallory entando a la choza. Zoom in de la serpiente cascabel. Zoom in de Mickey y Mallory protegiéndose. Gran plano en blanco y negro de la boca del indio hablando. Primer plano de la fotografía de la esposa del indio. La cámara sigue en picado hacia el techo de la choza. Plano medio de cara ensangrentada de Mickey en los fuegos de la fogata. Zoom in de las víboras que lleva de adorno en los zapatos del indio. Travelling lateral de izquierda a derecha de Mickey y Mallory durmiendo. Planos medios de las visiones en sueño de Mickey, acentuación del canto del indio en conjunto con la velocidad de	Imagen de la víctima. Se representa a una víctima vieja y sabia, que a pesar de reconocer el peligro inminente, acoge a los demonios en su casa (lo que es una alegoría del cuento de la mujer con la víbora venenosa), es una víctima amable, sin juicios, lo que conlleva a Mickey y Mallory se sientan profundamente mal por su muerte, se sienten como demonios y a la vez perseguidos por ellos.

		Dice que tal vez no quieren que nadie los ayude. El indio cuenta en cherokee la historia de una mujer que recogiendo palos se consiguió con una víbora venenosa congelada en la nieve, la llevó a casa y la curó, pero cuando estaba sana la mordió y la mujer al preguntarle por qué lo hizo la víbora dijo: mira perra tu sabías que yo era una víbora. El indio le dice a la víbora que tiene en sus manos que ande y se comporte como una víbora. El indio le dice a su nieto que vaya y sea un hombre. Mallory le dice a Mickey cuando mata al indio, que qué hizo, le dice malo, Mickey dice que no quiso hacerlo. El indio le dice a Mickey que hace 20 años vio al demonio en sueños, que lo estaba esperando. El nieto le dice a Mickey que qué han hecho, que son malvados. Mallory le vuelve a preguntar por qué hizo eso y Mickey le dice	quedan dormidos con sugestión a un lado de la fogata. Mickey abre los ojos y mira al indio haciendo una especie de ritual y cantando frente a la fogata, su nieto lo observa. Mickey ve en el fondo, proyectado con imágenes en la pared de la chiza, cuando era niño, sus padres peleando, un conejo, demonios, un cuerpo sin cabeza ensangrentado intentando pararse de una silla, su padre tomándolo de niño, su rostro ensangrentado. Mickey despierta alterado y gritando y le dispara al indio. Mickey se da cuenta de lo que hizo y se desespera, llora, Mallory lo señala y le grita. El indio muriendo le dice unas últimas palabras a Mickey que da vueltas en la choza desesperado. Mallory llorando bota a Mickey de la choza, afuera el nieto le grita a Mickey. Mickey se dirige al camión lo intenta arrancar pero no prende, ve a un rostro demoníaco por el vidrio retrovisor, se asusta y se sale rápidamente, toma el galón de gasolina en la parte de atrás. Mallory está cubriendo amablemente con una manta el cadáver del indio, Mickey entra en la choza la coge por los		la presentación de imágenes. Zoom in de Mickey despertándose y disparándole al indio. Zoom in del rostro del indio. Primer plano de la foto de su esposa. Primeros planos en iluminación verde de rostros de demonios. Iluminación intensa sobre los rostros de Mickey y Mallory.	
--	--	--	---	--	--	--

		que fue un accidente, que es humano y comete errores. Mallory le dice que está loco, que mató vida, que el indio los alimentó, los acogió en su hogar. Mickey le dice a Mallory que es una acusación dura, le dice que tenga cuidado con las serpientes, anuncian que las serpientes están en todas partes, Mickey se pregunta que habrán hecho para esto. Mickey le dice a Mallory que la gente mala no se muere, Mallory grita que ve cosas y Mickey le dice que todo es un sueño.	brazos y la saca. Mickey y Mallory discuten, Mickey está arrepentido y Mallory camina por el desierto pensando en lo que ocurrió sin darse cuenta que en el piso hay varias serpientes cascabeles, Mickey le intenta decir que cuidado, pero a ambos los muerden. Mickey les dispara, con la gasolina que tomó y su camisa, prende con un palo fuego para ahuyentarlas, pero están por todas partes. Mickey y Mallory manejan en el carro entre demonios que los persiguen en su cabeza y a los lados del carro, aparece una animación de Mickey corriendo en un túnel con un arma. Mickey trata de tranquilizar a Mallory, pero ésta grita llena de pavor, Mickey toma su tobillo y chupa el veneno de la culebra y lo escupe.			
8. Scagnetti se prepara para cazar a Mickey y Mallory.	47 min. 29 seg.- 49 min. 28 seg.	La prostituta le dice a Scagnetti por que le dicen Chiqui, le dice que no se siente cómoda en esos moteles baratos y Scagnetti asiente, le pregunta si es un policía y le dice que sí, entonces pregunta que no le hará daño y Scagnetti responde que nunca ha lastimado a nadie, que él es la ley, le	Mickey y Mallory pasan al lado de un motel en el que está en una habitación Scagnetti acostado en ropa interior mientras una prostituta se pasea por el cuarto y le conversa. La prostituta se fija en las fotos y artículos de los asesinos (Mickey y Mallory) que Scagnetti tiene regado por la mesa, de lo que intuye que es policía, Scagnetti le asiente y le sonríe para darle	Musical, score original del film. sonido de cámara fotográfica. Sonido de tren.	Primer plano de la señal del motel. Plano medio de Scagnetti acostado, plano medio de la habitación, primeros planos de fotos y artículos sobre Mickey y Mallory. Primer plano en blanco y negro de Scagnetti. Plano medio desde	Imagen de las fuerzas de la ley (fuerzas policiales). Se representa a un policía malvado, que se aprovecha de la situación indefensa de una prostituta para estrangularla, a la vez es un personaje violento, se inspira en el estrangulamiento para prepararse a

		dice que se acerca, que es bonita, que se suba a la cama, le pide un beso. La pregunta si la han estrangulado. Le dice nuevamente que le de un beso, que no le va a hacer nada. Le grita que le dijo que viniera puta. La insulta y se dice a sí mismo, Mickey te voy a atrapar.	confianza. La prostituta sigue las órdenes de Scagnetti y se monta en la cama y comienza a bailar sobre Scagnetti quien truena los dedos y baila al ritmo, la prostituta se agacha para besarlo. La prostituta se asusta pero Scagnetti intenta tranquilizarla y cuando se acerca lo suficiente la comienza a estrangular, la prostituta le rasguña la cara y Scagnetti grita de dolor, la deja en el piso y se recuesta de la ventana mientras pasa el tren.		arriba de Scagnetti estrangulando a la prostituta, plano general de tren con iluminación azul, acentuación del sonido del tren.	atrapar a los asesinos, por tanto se coloca en el mismo nivel de quienes persigue.
9. Mickey y Mallory son capturados.	49 min. 29 seg.- 56 min. 53 seg.	Mallory dice que no va a sobrevivir que tiene frío, Mickey le dice que si lo hará. Mallory le manda a buscar el remedio. Wayne Gale narra sobre Mickey y Mallory. Mickey le pide al encargado suero de víbora por que él y su esposa se están muriendo. Mickey llama a gritos a Mallory y le dice que él se encarga del suero que vaya al carro. El encargado pide que pro favor no lo mate, Mickey le vuelve a preguntar por el suero, le responde que no hay, que en el hospital, el encargada dice que tiene que dejar	Mickey y Mallory buscan moribundos en una farmacia inmensa el antídoto contra veneno de serpiente. Mallory está más grave que Mickey. El encargado de la farmacia ve por la cámara a Mickey y Mallory y al mismo tiempo ve el televisor que pasa “American Maniacs”. El encargado se da cuenta de que Mickey y Mallory son los que están en la farmacia, siente mucho miedo, al mismo tiempo Mickey toca el timbre para que lo atienda, el encargado está tras un vidrio en un cuarto. El encargado prende una alarma silenciosa y va a buscar sin perder la vista de Mickey, el remedio. Mickey se da cuenta de que en la televisión	Musical, score original del film. Musical, música de presentación del programa a “American Maniacs”. Musical, outside of society. Musical, ópera, disparos .	Zoom in de aviso de local de farmacia. Iluminación verde. Zoom in del rostro del encargado de la farmacia viendo el programa. Zoom in del aviso de “agotado” del antídoto para el veneno. Zoom in de la alarma prendida. Plano medio del indio en el desierto. Plano general del estacionamiento de la farmacia, cámara subjetiva siguiendo a la reportera japonesa, zoom in de Scagnetti con Mallory, plano general de las afueras de la	Violencia como virtud. El uso de la fuerza física predomina ante todo, Mickey dispara contra el vidrio del que atiende la farmacia para poder resolver la situación, por otra parte, la captura de Mickey y Mallory es muy violenta, hay heridos, disparos, Scagnetti convence a Mickey de que salga cortando a Mallory.

		una víctima para que cuente la historia, pero Mickey dice que se olvida de algo, que si no lo mata, entonces no tendrán de qué hablar. Mallory le dice a Mickey que mate a todos los policías. Scagnetti le dice Mickey que si no para le corta los senos a Mallory, Mickey dice que lo haga, que no tiene las bolas para hacerlo y Mallory lo alienta. Una reportera dice que Mickey es muy viril. Mickey acepta salir y Scagnetti le ordena cómo lo hará. La reportera dice que Mickey tiene una pistola muy grande. Mickey dice a Scagnetti que arreglen todo ellos dos solos, Mickey le dice que si se cree la gran estrella que tan sólo tiene una cámara de video. Scagnetti pregunta dónde está Mallory y que la dejen tranquila, le pregunta si está bien. Una policía le pide a los medios que no tome fotos.	están pasando un programa sobre él y Mallory y se burla, se percata que el encargado sabe y que ha prendido la alarma y comienza a disparar contra el vidrio que no se rompe, el encargado del otro lado del vidrio se tira asustado al piso. Mallory está tirada en el piso pero ante las órdenes de Mickey se levanta y se va corriendo. Mickey dispara repetidas veces contra el vidrio hasta que se rompe, entra en la recámara y apunta en la cabeza al encargado y se da cuenta que prendió la alarma. Mickey busca apurado el suero y mete en la canasta todo tipo de medicamentos, el encargado ruega por su vida pero Mickey le dispara y sale rápidamente de la recámara buscando a Mallory. Aparece un recuerdo del indio sonriendo en el desierto. Al salir Mickey ve que el lugar está rodeado por la policía y Mallory golpea algunos, la detienen, Mickey dispara por las ventanas, Scagnetti agarra a Mallory y la amenaza con un cuchillo. Mickey le grita, una reportera de los medios japoneses cerca del tiroteo cubre la noticia. Scagnetti corta con el cuchillo a		farmacia, zoom out de las afueras de la farmacia en conjunto con el final de la ópera.	
--	--	---	---	--	---	--

			Mallory debajo de un costilla. Mickey al ver esto se asusta y decide salir, suelta las pistolas y sube los brazos mientras da vueltas para que vean que está desarmado, se agacha y lo detiene la policía, en eso Mickey saca un cuchillo y le corta el ojo a un policía, reta a un mano a mano a Scagnetti que se le acerca amenazante y la policía le da disparos de carga eléctrica a Mickey, mientras golpean a Mallory. La policía aprovecha para golpear repetidas veces a Mickey en el suelo. Scagnetti saca una cartera de licor de su bolsillo y comienza a beber alegre, se dirige a dónde Mallory para consolarla.			
10. Scagnetti conoce a McClusky.	56 min. 54 seg.- 64 min. 0 seg.	Un guardia le va diciendo a Scagnetti que siempre lo quiso conocer, que lo respeta y que compró su libro. El guardia lo presenta con el director de la prisión McClusky, Scagnetti pregunta por sus ratas favoritas (Mickey y Mallory) y McClusky dice que los tiene por ahí y le pregunta si los quiere ver a lo que Scagnetti asiente. McClusky le dice que lo ha visto en televisión	Aparece en la pantalla que los eventos a continuación son después de un año de la última secuencia. Se muestra una prisión, sus prisioneros, guardias, instalaciones. Un guardia va guiándole el camino a Scagnetti quien se encuentra con el director de la prisión McClusky, el guardia los presenta, McClusky sonríe de forma vulgar (es un hombre de rasgos toscos y se comporta y habla de forma vulgar). McClusky y Scagnetti caminan por los corredores externos de	Musical, angry ants de nine inch nails.	Plano general de las afueras de la prisión, plano medio inclinado en blanco y negro de prisionero recostado de las rejas, plano general del comedor de la prisión, plano general en blanco y negro de pasillo de entre las celdas. Gran plano de las credenciales de un guardia del pasillo. Gran plano del rostro de McClusky, gran plano de la	Imagen de las fuerzas de la ley (personal de la prisión).

		y que ha leído su libro, le comenta que es raro que Hollywood no lo haya contactado para hacer una película. McClusky habla con insultos y maldiciones de Mickey y Mallory, dice que sus existencias son prueba de lo dañado que está el sistema, Scagnetti le pide que no “le de cuerda”. Scagnetti pregunta si Mickey y Mallory han matado reos y guardias y McClusky responde dando números y detalles. McClusky le pregunta a Scagnetti por qué se especializó en psicópatas y Scagnetti le responde que un psicópata mató a su madre de niño y el lo vio todo y lo cuenta con detalle. Dice Scagnetti que por eso se interesa en los psicópatas que esta cultura consume como comida rápida. Dice McClusky que en la prisión tienen especialistas para todas las enfermedades	la prisión, Scagnetti va comiendo algo de su puño cerrado, los guardias los siguen atrás. McClusky simpatiza con Scagnetti, se dan cuenta que tienen las mismas opiniones. Se adentran en la prisión, McClusky es grosero y chabacano dando órdenes a sus guardias. Los guardias golpean a un hombre ensangrentado. Un prisionero se le acerca a McClusky pero los guardias lo retiran. A Scagnetti se le nota que le duele el contar cómo murió su madre, McClusky se conmueve. La situación sugiere al espectador un recuerdo a la niñez (con Mickey de niño), al amor con mariposas en flor, a la amistad, con prisioneros jugando ajedrez tranquilamente. McClusky y Scagnetti junto a la guardia que los sigue entran en el comedor, un prisionero mira sonriente a otro quien se molesta y se abalanza sobre éste con un cuchillo, los guardias y McClusky lo detienen, McClusky le enseña al prisionero un artefacto que se introduce por la nariz y lo amenaza con esto, McClusky está muy alterado, Scagnetti se sonríe de la situación y calma a McClusky, salen del comedor y siguen recorriendo la prisión. McClusky	lengua de McClusky por sus labios. Cámara lenta en gran plano en blanco y negro de McClusky sonriendo y luego dando dirección con su mano. La cámara sigue desde adelante en plano medio el recorrido de McClusky y Scagnetti por la prisión. Plano general de un hombre disparando desde lo alto de una torre, acentuación musical hasta que la música se apodera de todo sonido (las voces de la conversación pasan a mudo), plano medio en blanco y negro de Mickey de niño, plano medio a color de mariposas en una flor, plano medio de prisioneros jugando ajedrez en las afueras de la prisión. Gran plano del ojo de Scagnetti. Gran plano de hormigas. Planos medios y generales en blanco y negro de McClusky,	
--	--	---	---	---	--

		mentales y que eso lo enferma. Dice que los peores son Mickey y Mallory, le pregunta a Scagnetti si siente el silencio en el aire, que eso no lo quiere tener en una prisión. Un prisionero le pregunta al otro que qué ve. McClusky amenaza gritando al prisionero que intenta atacar al otro. Scagnetti le dice a McClusky que podría actuar en un show de gladiadores, McClusky dice que eso se debe a un poco de ejercicios. McClusky le comenta que Mickey y Mallory tienen vuelta loca a su prisión. Un guardia comenta que la prisión está a un 200% de su capacidad. McClusky dice que eso no es una prisión sino una bomba de tiempo, Scagnetti le sugiere que le de electrochoques a los prisioneros pero McClusky dice que ya lo han intentado y que luego matan a otro y se inicia en ciclo el proceso legal, lo compara con una hemorroide	empieza a contar el plan que explica la presencia de Scagnetti en ese lugar, McClusky y los guardias que los siguen sienten odio y aversión por los prisioneros, se exaltan cuando hablan de Mickey y Mallory, McClusky da palmadas en el hombro de Scagnetti para animarlo a cumplir su misión, abren una puerta y se dirigen a un pasillo solitario, se escucha una mujer cantando a lo que Scagnetti reconoce la voz y se dibuja una sonrisa en su cara, una sonrisa casi de amor, es Mallory Knox. Mallory está cantando como si estuviese dormida, se encuentra muy triste ahí encerrada. Scagnetti se le queda mirando casi conmovido, Mallory al darse cuenta de que la miran para de cantar y corre y golpea su cabeza contra el vidrio, cae inconsciente con la frente sangrando, Scagnetti se asusta pero McClusky ríe tranquilo, es algo rutinario.		Scagnetti y los guardias recorriendo la prisión, zoom in de Scagnetti mirando por la ventanilla de la recámara, zoom in de Mallory. Cámara subjetiva de Mallory estrellándose contra el vidrio de la ventanilla.	
--	--	--	---	--	---	--

		crónica. McClusky le dice que se quieren deshacer de ellos y por eso los envían al “hospital Nystrom” con él, Scagnetti le pregunta si se refiere al pabellón de lobotomía, le dice Scagnetti que eso ya no se puede hacer pero McClusky le contesta que ya les dieron permiso, que por eso él estará unas horas con los psicólogos que son los que se opondrán. A cambio McClusky le ofrece a Scagnetti fama inmortal, por eso ha sido escogido para transportar al pabellón a Mickey y Mallory, en el que sería bueno para los intereses públicos que cualquier cosa les pasara (un accidente del autobús, por ejemplo), en lo que le sugiere que les de mucho plomo, que luego escriba un guión para la película “exterminación de Mickey y Mallory”, que le da sus dos mejores guardias para hacer el trabajo. McClusky le pregunta si				
--	--	--	--	--	--	--

		entonces encontraron a su hombre, le dice, refiriéndose a Mallory, que la conoce, la ama y no puede vivir sin ella, Mallory Knox. McClusky le dice a Mallory que hay alguien ahí que la quiere ver, ante el golpe que se da Mallory contra la ventanilla, McClusky le dice a Scagnetti que no se preocupe, que Mallory se la pasa haciendo eso.				
11. Wayne Gale convence a Mickey para que le de una entrevista desde la prisión.	64 min. 01 seg.- 67 min. 57 seg.	Scagnetti pregunta por Mickey y McClusky contesta que lo tienen en la celda más profunda y oscura del calabozo, pero que no lo puede ver ahora por que tiene la visita especial de Wayne Gale, Scagnetti pregunta si se refiere al Gale infeliz de la televisión, McClusky dice que ellos les llaman reporteros, le pregunta si no le gustan los reporteros a lo que Scagnetti dice que no por que les gusta joder a la policía, pero McClusky dice que no puede negar a los reporteros. Wayne	Un hombre cierra con llave una reja, detrás de la reja está Mickey, Wayne Gale y su productora sentados conversando. La celda está en lo profundo. Gale trata de simpatizar y a la vez identificarse con Mickey para convencerlo de que le de la entrevista. Mickey se desvía de la conversación, está golpeada en el rostro, Gale le responde rápidamente para volver al grano. Gale se pasea atolondrado por el cuarto, grita, sonríe, es muy expresivo, trata de hacerle ver a Mickey la importancia del evento si le llega a conceder la entrevista. Los guardias armados con escopetas se llevan de forma violenta a Mickey, Gale los detiene para que	Musical, score original del film.	Plano medio de Mickey y Gale hablando. Plano medio en blanco y negro de Gale. Gran plano de Gale gritando Zoom in en blanco y negro de vidrio espejo de la sala, plano medio en blanco y negro de McClusky, Scagnetti y los guardias viendo y escuchando la conversación.	Asesino en serie como celebridad. Se representa a un asesino en serie que hasta la policía debe esperar para verlo ya que se encuentra por los momentos conversando con un reportero de televisión, es un asesino que debe ser convencido para que de permita ser entrevistado, a la vez que en los diálogos se representa la celebridad de los asesinos en serie en general, siendo el más popular de todos los tiempos Manson, lo cual desanima un poco Mickey, esto

		Gale le explica a Mickey que tiene un programa de televisión que cada semana pasa algo sobre la Norteamérica actual y que un segmento trata de asesinos en serie, Mickey dice que técnicamente es asesino en masa, Gale dice que lo que sea, y vuelve a encarrilar su tema, le dice que el programa sobre Mickey y Mallory fue uno de los populares, Mickey lo interrumpe reiteradamente preguntándole si superaron en popularidad a otros asesinos como Bundy, de último pregunta por Manson y ahí Gale le dice que les ganó y Mickey dice que es duro vencer al rey, a lo que asiente Gale, quien le dice que su productora y él coinciden en que ha llegado el momento de hacer una continuación sobre ellos, le introduce el tema, de que son criminales, pero ¿realmente están locos?, que por eso le quieren borrar su mente hoy pero que mañana puede ser	Mickey le da su respuesta, ante el “sí”. Gale celebra y luego va por el pasillo hablando con McClusky.			demuestra que Mickey busca fama, le gusta ser celebridad. Gale dedica todos sus esfuerzos a esto por que sabe que si entrevista a esta gran celebridad, él mismo será otra celebridad a la vez que McClusky recibirá más atención pública, por lo que se representa que todo lo relacionado a un asesino en serie es un pase a la fama y atención pública.
--	--	---	---	--	--	---

		la suya por que consideran que lo que dice es peligroso. Gale sigue tratando de convencer a Mickey para que le de una entrevista exclusiva, y le dice lo grandioso que sería el evento si llega a aceptar. Le pregunta qué dice. Scagnetti le pregunta a McClusky que por qué deja hacer eso y éste le responde que se tranquilice que si lo impide la prensa lo critica, que además para cuando transmitan el programa Mickey y Mallory estarán muertos y nadie se va a interesar en ellos. Un guardia le dice a Mickey que se acabó el tiempo y Gale le pregunta que cuál es su respuesta, Mickey acepta. McClusky le dice a Gale las medidas de seguridad para cuando se vaya a dar la entrevista, Gale le dice que se preocupe por lo famoso que se va a volver con el evento.				
12. Mickey extraña profundamente a Mallory/	67 min. 58 seg.- 70	Mickey dice en su carta a Mallory que una vez le dije que él no tenía sentimientos, lo	Mickey lee en alto sentado en la cama de su celda una carta a Mallory. Aparece como Mickey mata al tipo del	Musical, sweet jane. Musical, música	Plano medio de Mickey tras las rejas de la celda escribiendo una carta. Zoom in	Imagen del asesino en serie. Se representan a unos asesinos muy humanos,

Gale habla con psicólogo sobre si Mickey y Mallory están realmente dementes.	min. 34 seg.	cual es cierto y falso por que ahora tiene más sentimientos que nunca, que se hartó del tipo del yoga, que se imagina a él besándola, no haciéndole el amor, sino sólo besándose durante horas y horas, que recuerda cada detalle con ella, sus secretos, sus risas, su baile, que visualiza su primer beso con ella y no es sólo recuerdo, sino que siente esa alegría nuevamente. Gale pregunta al doctor si Mickey y Mallory están realmente locos, éste responde que locos no, pero psicópatas sí. Gale discute por teléfono que el horario de después del juego es uno muy bueno. El doctor dice que Mickey y Mallory saben la diferencia entre el bien y el mal, pero sencillamente no les interesa. Dice que no cree que hayan sido abusados sexualmente de niños. Gale le dice al doctor que Mallory ha dicho que lo quiere matar, a lo que	yoga. Mallory aparece bailando en su celda, Mickey recuerda todo con nostalgia, le duele estar sólo con sus pensamientos en la celda. Gale entrevista a un doctor Emil Reingold Ph.D. Mientras Gale ve la grabación de su entrevista con el doctor, discute por teléfono sobre el espacio que quiere para su entrevista con Mickey. El doctor es ambiguo en algunas de sus respuestas.	clásica.	en iluminación roja de Mallory bailando, plano medio de Mallory sentada llorando. Zoom out de Mickey pensando en su celda. Gran plano de Gale, plano medio del doctor.	capaces de sentir gran amor por otros (su pareja en este caso), de sufrir por el dolor ajeno, unos asesinos que como seres humanos se sienten devastados ante el encerramiento. A la vez con la entrevista con el psicólogo se representa una búsqueda de explicar cómo estos seres humanos, desde lo humano, son capaces de asesinar, pero no se cuestiona el hecho de que sean humanos y por eso se analizan como tales, pero quienes los analizan son los intelectuales totalmente ajenos a la realidad cotidiana (por eso la música clásica y la ambigüedad que representan al doctor).
--	--------------	---	--	----------	--	---

		éste responde que nunca cree en lo que le dicen las mujeres.				
13. Gale discute por teléfono con su esposa y su amante/ Gale dirige a su equipo de edición.	70 min. 35 seg.- 72 min. 09 seg.	Gale le dice a su esposa que Ming no es una mujer sino un restaurante. Gale le pide al equipo de edición sus primeros planos y que conserve las escenas de los jóvenes opinando, que luego ponga la risa enferma de McClusky que ni lo deje hablar y luego vaya a las escenas del juicio de Mickey y Mallory. Un policía dice en las afueras del juicio que odia a toda esa gente que idolatra a Mickey y Mallory, que una de las víctimas era su amigo.	Gale discute por teléfono con su esposa. Gale da órdenes de edición a su equipo, en lo que aparece en la cinta que quieren presentar de introducción, los jóvenes opinando en las calles, el policía víctima, McClusky sonriendo vulgarmente y escenas del juicio de Mickey y Mallory que muestra gente con pancartas que los adoran en las afueras de la corte mientras Mickey y Mallory son dirigidos esposados con trajes elegantes dentro de la corte. Un policía se abalanza sobre Mickey para golpearlo pero lo detienen. Mientras Gale discute con una mujer llamada Ming por teléfono desde la sala de edición.	Ausente .	Plano medio de Gale discutiendo por teléfono en la sala de edición. Gran plano en blanco y negro del doctor moviendo su mano de izquierda a derecha. Planos generales de pantalla con los jóvenes opinando, los programas sobre Mickey y Mallory, zoom in de la risa de McClusky, planos generales del público con pancartas adorando a Mickey y Mallory, plano medio en blanco y negro de policía gritando.	Asesino en serie como celebridad. Se representa a asesinos en serie que en sus juicios la gente se reúne para observarlos de cerca y tratar de tocarlos, para adorarlos y sentirse cerca de ellos, estos asesinos van vestidos como estrellas de cine y responden como tales ante la presencia y preguntas de los medios.
14. Inicia el día de la entrevista.	72 min. 12 seg.- 74 min. 51 seg.	Scagnetti le pregunta a McClusky que cómo permite que la entrevista sea en vivo y éste dice que no lo pudo evitar pero que eso no cambia nada por que Mickey y Mallory luego serán trasladados. Scagnetti le comenta que cuando los liquide se colocará al nivel de Jack	Llegan los camiones del equipo televisivo a la prisión. Se indica que es la final del fútbol americano. Wayne Gale bromea con su productora a un lado de uno de los carros. Scagnetti está molesto y McClusky luce más atareado que de costumbre, caminan por los pasillos de la prisión con sus guardias. Un guardia abre una celda del pasillo y pasan por ahí,	Musical, score original del film. Musical, música intro del program a “American Maniacs”.	Plano medio de Scagnetti, McClusky y guardias caminando por los pasillos de la prisión, plano medio desde atrás en blanco y negro y cámara lenta de McClusky caminando y haciendo señas con la mano. Plano medio desde atrás en	Asesino en serie como celebridad. Se representa a un asesino en serie que se prepara y se arregla físicamente para su entrevista en televisión, todos sienten nervios y emoción con respecto a la entrevista, se trata de una entrevista muy esperada no por

		Ruby, mundialmente famoso. McClusky dice que superará al maricón de Lee Harvey Oswald pero Scagnetti le dice que tenía buena puntería, McClusky le pregunta si escucha el silencio total de la prisión y le comenta que eso es peligroso. Wayne Gale saluda a un preso que lava el piso de la sala, le pregunta por que está ahí y le dice que por asesinato, Gale le dice que eso es algo duro y que está con él. Un anunciador de la televisión narra el propósito de la entrevista, averiguar si Mickey está realmente loco o merece estar muerto.	McClusky está muy incómodo por el silencio de la prisión. Scagnetti y McClusky miran con sospecha a los lados. En su celda, Mickey se afeita al ras su cabeza, lo hace lentamente. Al hacerlo, recuerda su niñez y el alcoholismo de su padre. Mickey imagina a un público en su celda aplaudiéndole y sube los brazos para recibir sus aplausos, los guardias buscan a Mickey para llevarlo a la entrevista en vivo. Se nota que Mickey los estaba esperando. Wayne Gale se afeita el pelo de su nariz. Aclara su voz, prueba la grabadora y habla con un preso que limpia el piso de la sala, está muy emocionado, lo abraza. Mickey avanza encadenado por los pasillos agarrado por los brazos por los guardias. McClusky se asegura que en el cuarto no haya nada con lo que Mickey los pueda atacar, como la guindalera de unos lentes con lo que se señala que los puede ahorcar o como un lápiz con lo que los puede apuñalar, McClusky le señala que tenga cuidado. Los prisioneros miran con atención la televisión, se anuncia que el supertazón lo ganaron los Cowboys de Dallas, a continuación un	blanco y negro de McClusky y Scagnetti mirando hacia atrás. Gran plano de la cabeza pelada de Mickey en blanco y negro, retroceso en plano medio blanco y negro de la caída del pelo cortado en el lava mano. Plano medio desde atrás de Mickey afeitándose la cabeza, primer plano de Mickey afeitándose la cabeza. Planos medios de Mickey de niño y de padre tomando alcohol en blanco y negro. Gran plano en blanco y negro de los ojos de Mickey. Plano medio desde atrás de Gale cortándose los pelos de la nariz. Gran plano en cámara lenta de cuello encadenado de Mickey mientras avanza. Plano medio de McClusky señalando los artefactos de peligro. Plano medio en blanco y negro de los prisioneros viendo en el	que se haga a cualquiera, sino que se la hace a un asesino en serie. Scagnetti reconoce la fama de Mickey y Mallory tanto, que sabe que si los mata él mismo pasará a ser mundialmente famoso.
--	--	--	---	---	---

			narrador presenta la entrevista con Mickey.		comedor la televisión. Primer plano en blanco y negro de un prisionero. Primer plano del televisor en el techo. Zoom in del logo del programa “American Maniacs”.	
15. Entrevista entre Wayne Gale y Mickey Knox.	74 min. 52 seg.- 81 min. 15 seg.	Wayne Gale agradece a Mickey por permitir la entrevista. Gale le pregunta a Mickey cuando empezó a pensar en matar y Mickey le responde que al nacer, que cayó en un pozo de mierda olvidado por Dios, Gale le pregunta qué quiere decir con eso, Mickey dice que lo que quiere decir es que él viene de la violencia, su papa la tenía, el padre de su papá, es su destino. Gale dice que nadie nace malo, que es algo que se aprende y le introduce el tema de su padre, le pregunta cómo murió. Mickey dice que no mató a su padre y que no quiere hablar de eso. Gale propone hablar de otro tema a lo que Mickey acepta rápidamente, Gale le pregunta cómo puede mirar a un	Mickey y Gale están sentados con cierta distancia en una mesa, alrededor fuera del campo de filmación están guardias, McClusky, el equipo de producción, la productora chequeando todo. Gale es agradecido y respetuoso con Mickey quien responde riendo y con groserías. Mickey recuerda a su padre trabajando en el campo. Ante la pregunta sobre su padre, Mickey se altera muchísimo, aparece como su padre se suicida en el campo mientras el corría por ahí de niño, aparece el rostro ensangrentado de su padre y de demonios, Mickey se molesta y le lanza un objeto a Gale, McClusky se levanta de su silla y amenaza a Mickey, Gale lo tranquiliza y al cambiar de tema su productora lo aprueba con un pulgar arriba y una sonrisa. Gale responde con seguridad a la pregunta que le hace Mickey, Mickey se	Musical, score original del film.	Plano medio del televisor por el que aparece la entrevista. Gran plano de enfoque borroso a nítido de ojos de Mickey. Zoom out del televisor que muestra todo el equipo filmando. Plano medio de Gale sentando, plano medio de Mickey sentado riendo, plano medio de Mickey ensangrentado riendo. Iluminación azul de la sala en la que se da la entrevista. Plano medio en blanco y negro de Mickey de niño riendo, plano medio en blanco y negro de su padre en el campo. Plano general en blanco y negro del campo mientras su padre se dispara. Gran plano en	Responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie. Las preguntas en la entrevista que dirige Wayne Gale apuntan a indagar a qué se debe el comportamiento asesino, si es demencia, si es algo aprendido o natural, las respuestas de Mickey y las imágenes que le vienen a su cabeza representan que su comportamiento asesino viene de naturaleza, por eso él es un conejo, por eso hay violencia en su familia, que lo persigue a él, por eso las imágenes de demonios, son los demonios que llevamos por dentro por nuestra capacidad de odio, se

		hombre inocente con hijos y luego matarlo a disparos, Mickey pregunta que quién es inocente ahora , le pregunta a Gale si es nocente a lo que éste responde que sí, de asesinato si lo es. Mickey dice que todas las criaturas de Dios asesinan de una forma u otra, que en el bosque una especie mata a la otra, que el hombre mata a todas las especies, que sencillamente lo llaman industria no asesinato, pero que conoce a mucha gente que merece morir, que todos tienen en su pasado algo horrible, un pecado, un secreto, que mucha gente ya está muerta y alguien debe sacarlos de su miseria, que ahí es dónde aparece él, como mensajero del destino. Gale le pregunta si está hablando de la teoría de que todos debemos ser asesinados, Mickey dice que un lobo no sabe que es lobo y un venado no sabe que es venado, Dios los hizo así. Gale dice que	desenvuelve bien en sus respuestas, expone una filosofía muy particular en ellas, McClusky respira profundo y se sonríe en signo de que no puede creer lo que dice Mickey. Mickey mira a McClusky, quien se limpia el oído con los dedos, cuando dice que hay gente que merece morir. Aparece una comida pudriéndose, el hombre ensangrentado sin cabeza parándose de su silla. Gale se exalta cuando habla sobre la cacería humana, sobre Grenada, su productora le señala que no hable con groserías, Gale se tranquiliza. Aparece un hombre chupando el pezón de una mujer. Gale se coloca unos anteojos de leer para buscar el número de la víctima del indio, Mickey habla con tristeza sobre el indio, se le distorsiona la cara al hablar sobre el demonio que llevamos por dentro. A los presos les llega las palabras de Mickey, los conmueve, los emociona, están de acuerdos con él, reflexionan sus palabras. Mickey piensa en el señor conejo con el que soñaba que era de niño Aparece la típica imagen de la familia ideal norteamericana de los 50 viendo la entrevista en su hogar. Gale confirma con su		blanco y negro de Mickey recordando. Iluminación roja sobre Mickey y Gale. Plano medio de McClusky limpiándose el oído. Plano general de luna. Plano general en blanco y negro de familia ideal televisión en la sala de su casa (el televisor transmite a color la entrevista). Plano general en blanco y negro de los prisioneros viendo la entrevista. Plano general de un bosque siendo talado. Grandes planos en blanco y negro de los rostros de los prisioneros. Gran plano de conejo. Gran plano en blanco y negro de los ojos de Gale. Grandes planos en blanco y negro de los tatuajes de Mickey, Planos medios de rostros de demonios. Música sentimental al hablar del indio. Plano medio de la sombra de Mickey en la	representa que la responsabilidad de la manifestación del asesinato en serie no está en específicamente en la sociedad, o en los medios, o en la familia, está en la naturaleza, por lo que es inalterable.
--	--	--	--	--	---	--

		entonces lo que sugiere es que el mundo por sí mismo es predatorio y que así el hombre lleva a una superpoblación del equilibrio de la naturaleza al proteger a las otras especies, que quizás tiene razón, así no lo cree Gale, pero que es vivir para cazar, que él mismo lo ha visto en Grenada. Le pregunta si tiene algún remordimiento de sus asesinatos, Mickey dice que no pierde tiempo en ellos, que son un desperdicio de emoción, pero Gale le insiste en que algún remordimiento debe de tener, Mickey dice que bueno que tal vez el indio, que el vio al demonio, Gale pregunta que cual demonio, Mickey dice que todos tenemos un demonio que vive dentro de nosotros y que se alimenta de nuestro odio, que sólo los malvados sobreviven, que ellos saben que son unos pedazos de mierda y que con el tiempo se	productora que la entrevista está saliendo excelente. Mickey transmite que Mallory es parte de él, la ve bailando cuando se levanta y ve su sombra en la pared, Gale no sabe como reaccionar, cree que está loco. Gale se dirige al público con rostro invitador. Aparece el comercial de coca cola de los osos polares. Maquillan a Gale, Mickey ve el comercial de los osos. La familia ideal norteamericana mira contenta el comercial.		pared. Plano medio de Mallory bailando. Gran plano de los osos en el comercial de coca cola que pasa el televisor.	
--	--	--	---	--	---	--

		convierte en malo, pero que después del indio iban a dejar de matar por que les quitó la sed de matar, por que los intentó ayudar y dar cariño, que es como el sueño que tenía de niño en el que él es el señor conejo y mata a los animales del bosque, el momento de realización es lo que vale, lo demás es ilusión. Gale le dice que está loco, Mickey le contesta que no cree que esté más loco de lo que él está, que él es los extremos con Mal, con ella es luz. Dice que lo único que mata al demonio es el amor y por eso Mallory es su salvación por que le estaba enseñando a amar. Gale le pide al público que se queden con esa idea. Le pregunta a Mickey si quiere maquillaje para sus heridas en los brazos.				
16. Scagnetti visita a Mallory.	81 min. 16 seg.- 82 min. 58 seg.	Scagnetti despierta a Mallory, le dice que se de vuelta con la cara en la pared, que sólo quiere conversar. Un guardia le dice que no se acerque a ella que de	Scagnetti camina con sus guardias hacia la celda de Mallory. Les señala que observen bien. Abren la puerta de su celda y despierta a Mallory quien se arrodilla en su cama, Scagnetti entrega su	Musical, cantos de indios.	Plano medio desde atrás de las piernas de Scagnetti caminando a la celda de Mallory. Zoom in de Mallory despertándose.	Imagen de las fuerzas de la ley. (policía detective Scagnetti). Se representa a un detective de las fuerzas de la ley, Scagnetti, como un villano, que

		alguna manera lo matará. Scagnetti le dice que se relaje que lea su libro que ya se ha topado con cocodrilos, le dice a los guardias que todo esta bien. Tranquiliza a Mallory, le dice que es muy linda, le dice que si acuerda la última vez que cogió, que quiere que cierre los ojos y se acuerda la última vez que Mickey se lo metió, por que eso no volverá a pasar después de que le apliquen los electrochoques.	arma a uno de los guardias y les dice que se vayan, está muy confiado, cierra la puerta. Scagnetti le ofrece un cigarro a Mallory quien lo acepta y comienza a fumar, le habla gentilmente muy cerca del oído. Mallory se ríe, hace círculos de humo, tira el cigarro al piso y lo apaga con el pie.		Gran plano en blanco y negro de Mallory. Plano medio de Scagnetti y los guardias. Plano medio en blanco y negro de Scagnetti cerrando la puerta. Iluminación roja sobre los planos de Scagnetti, iluminación azul sobre los planos de Mallory. Gran plano en blanco y negro de Mallory fumando. Iluminación roja sobre Mallory al tirar el cigarro. Gran plano del cigarro en el piso, gran plano de su pie apagándolo.	aprovecha la situación desventajosa de aplicación de electrochoques en los asesinos (Mickey) para hacer sufrir al criminal (Mallory), se le representa como un villano ante el se espera, por la actitud de tirar el cigarro de Mallory, alguna venganza. A la vez Scagnetti se representa como un pervertido sexual.
17. Continuación de la entrevista/ inicio del motín.	82 min. 59 seg.- 86 min. 00 seg.	Gale le pregunta a Mickey si valió la pena que por todas esas masacres de personas lo separaran de su amor, Mickey pregunta si se refiere a que un instante de su pureza valió una vida de las mentiras que dice Gale. Gale pregunta qué es lo puro de matar a gente, que cómo puede hacer eso, Mickey le dice que el no entendería, que ni siquiera	Gale cada vez se emociona más haciendo las preguntas, Mickey mantiene la calma. Aparece Gale con unos cachos y lleno de sangre cuando hablan de los medios, los presos están muy identificados con lo que dice Mickey. Gale se altera muchísimo y le pregunta gritando, Mickey responde calmado. Mickey responde con sinceridad, Gale se emociona y sonríe de lo bien que salió la respuesta de Mickey. Los presos se emocionan y se	Musical, rock duro fart boy.	Planos medios de Gale en iluminación roja cuando se molesta, planos medios de Mickey. Gran plano de Mickey en blanco y negro respondiendo, zoom in del gran plano de Mickey. Gran plano en blanco y negro de McClusky sonriendo. Plano medio de Gale ensangrentado con cachos. Plano medio en	Violencia como virtud. Se representa que el ser violento y el ser asesino es una vocación de la que uno se tiene que sentir orgulloso y seguir el camino sin negarlo, se representa que este punto de vista lleva a una explosión de violencia en los prisioneras, todos la llevan por dentro, siguen su vocación, Mickey los inspiró con sus palabras, se

		pertenecen a las misma especies, que él evoluciona, que desde su perspectiva es un mono, que ni siquiera es eso, que para Mickey, Gale representa los medios, que los medios son como un clima creado por el hombre, dice que el asesinato es puro, que los medios lo hicieron impuro con toda su violencia y su venta de miedo, mientras Gale pregunta ¿por qué?, Mickey pregunta ¿por qué molestarse?. Gale le dice si terminó, le dice entonces que sean claros y reales, que por qué esa pureza en relación con los asesinatos, que no le mienta, a esto responde Mickey y dice que cuando eso se siente cuando sostienes una escopeta y ahí todo se vuelve claro, descubres tu verdadera vocación, Gale le pregunta que cual es esa vocación, Mickey responde.. SHIT MAN, IM A NATURAL BORN KILLER (Caray hombre, soy un asesino por naturaleza). Gale	alborotan, empiezan a tirar la comida, a destrozar todo. Gale y el equipo de producción celebra, Gale abraza a Mickey y le dice algo al oído. Un guardia recibe una llamada e informa a McClusky sobre un motín en la prisión, McClusky se altera y discute y se insulta con Gale, McClusky sale apresurado con sus guardias. En los pasillos de la prisión los prisioneros corren, golpean y cargan ensangrentados a los policías, se ha formado un motín.		blanco y negro de antena emitiendo señal, plano medio de mapa de Estados Unidos recibiendo las señales. Grandes planos en blanco y negro de rostros de prisioneros. Plano general de prisioneros en el comedor. Iluminación roja sobre plano medio de Mickey cuando dice que es un asesino por naturaleza. Planos generales en blanco y negro de prisioneros corriendo y golpeando a los policías en los pasillos de la prisión en conjunto con la aparición del rock duro.	representa la violencia como la explosión masiva de una pasión en el motín.
--	--	--	--	--	--	--

		le dice a Mickey al oído que todos los cabrones del mundo escucharon eso por televisión. Un guardia informa a McClusky que hay un motín en un sector de la prisión. McClusky da órdenes y dice a Gale que no puede seguir filmando en vivo hasta que controle la situación, se insultan.				
18. Mickey toma el control de la situación en la sala de entrevistas, toma un grupo de rehenes y se dispone a buscar a Mallory.	86 min. 01 seg.- 89 min. 20 seg.	Mickey cuenta chistes, dice que son un público difícil, cuenta un chiste en el que una madre le dice a su hija que puede ir al autocine con su novio si lleva a su hermano, cuando llegan la mamá le pregunta al hermano que qué hicieron, que fueron al autocine, se besaron, la manoseo, se quitaron la ropa y mientras el hermano se masturbaba. Mickey le dice al guardia que la tire, que tire la escopeta. Mickey pregunta dónde está Gale quien contesta que está bien. Mickey le dice, como nuevo amigo, que traiga su cámara. Gale	Mickey está paseándose en el centro de la sala de la entrevista y cuenta chistes. Uno de los guardias se ríe, Mickey poco a poco se gana la confianza de los guardias de la sala, hace perder la tensión que se siente en el ambiente. Mientras la productora de Gale come, eructa. Mickey manosea en broma el pecho de un guardia y este se aparta y toma la escopeta pero Mickey se retira haciéndole ver que es parte del chiste. Mickey hace los movimientos de lo que veía el niño del chiste (besarse, manosear, quitarse la ropa, tener sexo y masturbarse). Los guardias explotan en risa, Mickey toma una rosquilla de una caja y sigue contando el chiste. Mickey le tira la rosquilla al guardia que tiene en frente, golpea	Musical, cascanu eces. Musical, rage against the machina . Musical, shit list, gritos , disparos .	Planos medios en blanco y negro de Mickey paseándose por la sala. Plano medio en blanco y negro de Mickey disparando en combinación con la aparición de rock duro, planos medios de guardias cayendo a color. Plano medio de Gale saltando de su silla. Grandes planos en blanco y negro en cámara lenta de Mickey con la escopeta. Zoom in y Zoom out en plano medio de Mickey y su grupo de rehenes en los pasillos de la prisión en el motín en conjunto con la aparición de rock duro y el	Violencia como virtud. Se representa que una exaltación del uso de la violencia, nuevamente con la combinación de secuencias de disparos, golpes y sangre con música de rock duro, se representa que es la fuerza bruta y la tenencia de un arma la que da total poder, como lo hace Mickey quien toma el control. Se representa una prisión totalmente en caos, los prisioneros pelean entre los prisioneros, con los guardias, intentan arrebatar las cámaras, la violencia es representada de

		empieza a llamar a sus camarógrafos, uno informa que a otro lo mataron. Mickey le dice al camarógrafo que prepare la cámara, pero éste le dice que le dispararon, Mickey dice que muy mal por él, pero el camarógrafo rápidamente le propone que tiene una cámara portátil y que por ahí se pueden enviar imágenes a los medios, Mickey le dice que creativo. Pregunta a un guardia por la celda de Mallory. Da las órdenes de cómo van a salir de la celda y qué es lo que van a hacer.	con un codazo al guardia que tiene al lado, le quita la escopeta, otro guardia deja ya de reír y grita, Mickey dispara a los guardias, el equipo de producción corre y se tira al piso, Gale salta de su asiento. Mickey mata a todos con pasión, grita, su grito al final se escucha como un rugido de animal salvaje, mata a guardias y a gente del equipo de producción. Queda parado con escopeta en mano y asustado el guardia al que le tiró la rosquilla, con la rosquilla en mano, Mickey deja de disparar. El guardia en vez de soltar la escopeta ante la orden de Mickey, suelta la rosquilla, Mickey se molesta, el guardia suelta la escopeta. Gale se levanta y prepara a sus camarógrafos. El guardia que queda deja la llave en la mesa y se quita el cinturón y lo deja en la mesa ante las órdenes de Mickey. Mickey apresura a la gente, pateo a un guardia en el piso, quiere que lo lleve a la celda de Mallory. Todos siguen las órdenes asustados. La productora se esconde tras la bandera de Estados Unidos pero Mickey la saca de ahí, Gale toma su teléfono y todos salen de la sala, de último va Mickey.	uso de cámara subjetivo estilo documental.	forma omnipresente y cercana con el recurso a la cámara subjetivo en el motín.
--	--	---	--	---	---

			Mickey dispara contra algunos de los prisioneros que los atacan. Mickey golpea y dispara a uno que ataca a Gale, otro prisionero quiere arrebatarse la cámara al camarógrafo, pero Gale no lo deja, todo es un caos, hay fuego, corren prisioneros y guardias heridos.			
19. Mickey y Mallory vuelven a estar juntos.	89 min. 21 seg.- 94 min. 55 seg.	Mallory reconoce a Scagnetti, le dice que no es tan mala como dicen, que realmente es una persona buena. Scagnetti le dice que lo sabe, que él mismo es una persona mala, que mató a alguien. Mallory le dice que piensa en sexo, en coger, le empieza a hablar eróticamente. Mallory le pide que se siente, le pregunta que quiere que haga, Scagnetti le responde que le apriete el pezón. Le pregunta que tan sexy es ahora que lo golpea. Scagnetti pide un arma a uno de los guardias, dice que va a matar a Mallory. Una narradora de las noticias dice que les transmitirán eventos en vivo y directo desde la prisión de Batonga en la que Wayne	Mallory se sonríe al reconocer a Scagnetti este se emociona. Los dos se ríen. Scagnetti se empieza a quitar la corbata y camisa. Scagnetti se levanta y prensa como un látigo su corbata, se vuelve a sentar sin quitar la mirada de Mallory. Mallory aprieta el pezón de Scagnetti, se comienzan a besar, Mallory sorpresivamente lo golpea contra la pared. Los guardias entran y golpean a Mallory, la detienen, Scagnetti toma un arma y le apunta, los guardias se ponen nerviosos, Scagnetti agarra gas contra los ojos y lo rocía en Mallory quien empieza a gritar. Mientras, en los estudios de televisión maquillan a los reporteros de las noticias. Aparecen las noticias televisivas, la reportera se acomoda rápidamente el micrófono de su oreja y empieza a narrar las noticias sobre el motín	Musical, a night on bare mountain. Musical, a warm place de nine inch nails. Musical, sweet jane de cowboy junkies.	Plano medio con iluminación intermitente roja y azul. Aparición de secuencia animada de Mallory comiendo un gato. Cámara subjetiva en blanco y negro de la pelea entre Scagnetti y Mallory, zoom in en blanco y negro de Scagnetti roseándole gas en los ojos a Mallory. Gran plano en blanco y negro de narradora de noticias siendo maquillada, plano medio de narradora dando las noticias. Cámara portátil estilo documental en la que se filma a Gale narrando en medio del motín de la prisión. Planos medios de	Imagen del asesino en serie. Se representan a los asesinos en serie Mickey y Mallory como los héroes de la historia, Mallory es maltratada por Scagnetti, Mickey lucha en medio del motín para alcanzar llegar a la celda de Mallory, todas las acciones de estos asesinos son en motivación del amor que sienten el uno por el otro, Scagnetti, el motín, son los villanos, que impiden que se de este amor, al final cuando se juntan, la representación de estos asesinos como héroes se completa con la felicidad de la reportera y de Gale al ver su beso, con la aparición de música romántica y el recuerdo de

		Gale continúa la entrevista en el medio de un motín. Al entrar Mickey en la celda de Mallory y apuntar a Scagnetti con la escopeta le dice que tienen la situación empatada, Scagnetti le dice que así ha sido desde el principio, le dice que tire la escopeta y ponga las manos detrás de la cabeza, Mickey le dice que con esa escopeta lo puede partir en dos mientras que su pistola sólo lo puede herir, Scagnetti dice que nunca ha herido nada en su vida, que lo tiene apuntado justo entre los ojos, lo tiene en la mira desde el primer día. Mickey le dice que él gana, pero Mallory lo apuñala en el cuello por detrás. Mallory le dice mi amor a Mickey, Gale narra que ese beso entre ellos ha esperado un año y sigue narrando. Mickey le dice a Scagnetti que no tenía balas. Mallory le pregunta a Scagnetti si	de la prisión. Wayne Gale narra en medio de los eventos, está emocionado, Mickey los protege de los prisioneros que corren y gritan por los pasillos, la narradora del noticiero escucha preocupada. Mickey entra en la celda de Mallory, dispara con la escopeta a los guardias, la situación se presenta confusa, Scagnetti toma la pistola y se lanza al piso apuntando a Mickey quien hace exactamente lo mismo, los dos se están apuntando. Mallory se levanta silenciosamente detrás de Scagnetti, Mickey levanta su escopeta, Scagnetti se ríe, Mallory toma por los cabellos a Scagnetti y le clava algo en el cuello. Mallory suelta a Scagnetti y corre hacia Mickey, se abrazan y se besan, recuerdan todos sus besos en el pasado. Scagnetti agoniza en el piso, Gale voltea la cámara hacia él. Mickey le apunta y jala el gatillo pero no tenía balas, Scagnetti se lamenta, Mallory recoge su arma lo apunta y le dispara.		guardias cayendo heridos en blanco y negro y en cámara lenta. Primer plano de Mickey son la escopeta en el piso, primer plano de Scagnetti con la pistola en el piso. Zoom in de Mickey en blanco y negro apuntando con la escopeta. Plano medio de Mickey y Mallory besándose junto con la aparición de la canción sweet jane. Primer plano en blanco y negro de la narradora de noticias sonriendo ante el beso de Mickey y Mallory. Cámara empática de Scagnetti. La pantalla completa se torna roja.	sus momentos amorosos pasados.
--	--	--	--	--	---	---------------------------------------

		todavía le gusta ella.				
20. Le informan a McClusky el estado del motín en la prisión.	94 min. 56 seg.- 96 min. 36 seg.	McClusky pregunta al guardia que para qué carajo le da una lista de prisioneros, que lo que él pidió era una lista de rehenes, que la consiga. McClusky da órdenes desde la sala de video. Un guardia le dice a McClusky que Mickey y Mallory andan sueltos, Scagnetti muerto y que están transmitiendo la situación en vivo y directo, McClusky maldice la situación.	El motín en la prisión continúa, McClusky camina con sus guardias por un pasillo está muy molesta, se altera aún más cuando le dan una lista de prisioneros con la que golpea al guardia que se la dio. McClusky entra a la sala de video de la prisión por la que supervisa en las pantallas la situación y da órdenes. Aparece un hombre llamando a su esposa para que vea el televisor en ambiente de familia ideal americana. Los prisioneros toman la torre de control desde la que disparaban los guardias. McClusky sabe que ha perdido el control de la prisión. Un guardia le informa la situación a McClusky, se altera de que hayan escapado Mickey y Mallory, no le interesa mucho que haya muerto Scagnetti, llega a su límite de ira cuando se entera de que están transmitiendo la situación en vivo.	Musical, allah, mohammed, yaar de Nusrat fateh ali khan y compañía.	Plano medio de McClusky caminando por los pasillos, gran plano de McClusky molesto. Plano medio en blanco y negro y cámara lenta de prisionero saltando por los pasillos y golpeando las celdas. Plano medio en blanco y negro de hombre llamando a su esposa para que vea el televisor. Gran plano de prisioneros tomando la torre de control. Zoom in de McClusky. Primer plano de la narradora de noticias preocupada.	Imagen de las fuerzas de la ley. (personal de la prisión). Se representa aun director de prisión, McClusky y un equipo de guardias incapaces de controlar la situación del motín, desesperados, usando únicamente el recurso armado, sin tener un plano concreto, representan a un McClusky desesperado, cegado por la rabia.
21. Mickey y Mallory escapan de la cárcel.	96 min. 37 seg.- 105 min. 20 seg.	Un prisionero llama a Mickey para que lo siga. Mickey le pregunta quien es, el prisionero dice llamarse Owen y lo que quiere a cambio es que lo lleven con ellos. Mickey le pregunta que	Un prisionero lanza una bomba por una puerta en la que luego salen Mickey y Mallory, Gale y su equipo. Pasan al lado de una puerta en la que un equipo especial de guardias de amarillo les dispara, Mickey y Mallory responden los disparos y logran irse de ese	Musical, taboo Nusrat fateh ali khan y Peter Gabriel. Musical, partitura del film. Musical, the	Cámara portátil estilo documental del tiroteo. Cámara lenta de guardias disparando. Gran plano de Gale gritando. Plano medio en cámara lenta de prisionero que va ayudar a	Imagen del asesino en serie. Se representan a dos asesinos tranquilos, que toman control y liderazgo en su grupo, son nuevamente los héroes y los villanos son las los guardias y

		dónde están y le responde que es un lugar al que va a pensar cuando las cosas se ponen agitadas. Gale pide a unos guardias que no dispare y luego los insulta. Mickey le pregunta a Gale que cómo anda y este responde que muy bien, que se siente vivo, le agradece a Mickey, pero Mickey le dice que mejor dispare con la cámara por que su mente está turbada. McClusky ordena a Mickey y los suyos que se detenga, Mickey dice que si no los dejan ir mata al guardia, McClusky le dice que ya está muerto, que es un imbecil y que no tiene nada, Mallory le dice que entonces matan a Gale, McClusky manda a callar a Gale. Mallory le pide a Gale que ponga su mano en el aire. El prisionero que los ayuda informa a Mickey que consiguió un lugar. McClusky les dice que en 60 segundos sube. Mickey le pregunta a	pasillo, aparece una animación de Mickey corriendo entre pasillos, los guardias de amarillo y los guardias convencionales emboscan a Mickey y Mallory, les disparan, pero ellos responden, matan a la productora de Gale quien se molesta mucho y en un ataque de ira dispara un arma contra los guardias, Mickey se alegra de ver esa ira en Gale. Un prisionero dispara desde un lado a los guardias restantes y amablemente llama a Mickey para que los siga, los dirige por un pasillo interno de tubería. Gale dice a unos guardias que es Wayne Gale y levanta las manos y cuando estos se descuidan, Gale saca su arma y les dispara lleno de ira y emoción, grita, ríe, abraza a Mickey, le agradece por el sentimiento, Mickey le quita el arma y le da la cámara para que vaya filmando los eventos. Al abrir la puerta que dan hacia unas escaleras se topan abajo con McClusky y un grupo de guardias que los apuntan, Mickey toma como rehén a un guardia, pero se dan cuenta que ya está muerto, Mallory toma como rehén a Gale apuntándole un arma en su cabeza. Mallory le dispara en la mano a	future de Leonard cohen.	Mickey. Plano general de Mickey, Mallory y el resto, siguiendo al prisionero que los ayuda por un pasillo de tuberías. Plano medio en blanco y negro del prisionero cuando les dice lo que quiere. Plano general de McClusky al final de las escalera con sus guardias. Primer plano del guardia muerto en blanco y negro. Primer plano de la mano de Gale al ser disparada. Plano general en iluminación verde de la sala en la que Mickey y Mallory piensan que hacer. Plano medio de Gale hablando por celular en cámara lenta. Primer plano y zoom in de Gale con cachos y ensangrentado. Cámara portátil en estilo documental de Mickey y los suyos pasando al lado de McClusky en su huida con Gale y el guardia como rehenes. Plano	McClusky, Gale se les junta a su bando, por lo que se les representa como inspiradores de vida, mentores, ejemplos, por la admiración que les tienen, se representa la ayuda que les presta un prisionero, Owen, no tienen sed de sangre, se les representa defendiéndose del tiroteo y buscando salir para ser libres y poder amarse, los demonios aquí son Gale (que estalla en ira y se le representa en una imagen como un demonio con cachos y ensangrentado) y la actitud desesperada y grosera de McClusky.
--	--	--	--	---------------------------------	---	---

		Mallory que como está, le dice que la ama, que pase lo que pase la ama más de lo que alguna vez se amó a sí mismo, Mallory dice que lo sabe. Gale habla por teléfono con su esposa, le dice que la deja por que está por primera vez vivo y que no la ama, que ama Ming, que Ming no es un restaurante. Un guardia le dice a McClusky que tiene más cosas que hacer y que Mickey y Mallory no son tan importantes, McClusky le dice gritando que esos dos mueren hoy. Mallory le dice a Mickey que no quiere volver a la celda, que lo que tienen que hacer es bajar esas escaleras y morir en una lluvia de balas para al fin ser verdaderamente libres, Mickey le dice que eso que acaba de decir es poesía. Gale le dice a Ming que la ama pero esta le dice que se olvide. Mickey le pregunta a un guardia si tiene hijos, este dice que no quiere morir,	Gale. Mickey y los suyos retroceden por la puerta en la que entraron. McClusky sube las escaleras con cautela. Mickey revisa cómo está Mallory, se besan, Gale está discutiendo con sus mujeres por el celular, se molesta por que Ming lo rechazó y lanza el celular contra la pared. El guardia que queda vivo está muy asustado. Mickey enrolla en tiro negro a los rehenes que son el guardia y Gale y con ellos baja las escaleras, Gale va filmando y gritando, pasan muy de cerca de McClusky que los insulta y no los puede matar por que hay millones de espectadores. McClusky los sigue de cerca, los insulta, Mickey va tranquilo, Mallory se molesta por los insultos, cierran la puerta y dejan tras las rejas a McClusky y el resto de los guardias, los prisioneros corren hacia a McClusky, los guardias disparan pero los prisioneros son muchos, McClusky trepa las rejas pero lo agarran y este desesperado saca un rociador de gas y los amenaza con eso pero los presos lo agarran, celebran. Mickey, Mallory, el guardia vivo, Gale y el prisionero que los ayudó salen por la sala		general de la sala de la prisión en la que se encuentra la salida. Gran plano en blanco y negro y cámara lenta de los ojos de McClusky al ver que Mickey y Mallory se van en conjunto con la acentuación musical. Plano general de presos corriendo hacia McClusky y el resto de los guardias, plano general en blanco y negro y cámara lenta de los presos corriendo. Plano medio en blanco y negro y cámara lenta de McClusky trepado en las rejillas de la puerta y siendo capturado por los presos. Plano general de Mickey los suyos pasando por la sala de la salida. Plano general de las manos de los prisioneros celebrando.	
--	--	--	---	--	--	--

		que está casado y tiene un niño y una niña. Mickey le dice a Gale que si quería realidad que ahí la tiene. Gale grita bajando las escaleras que es Wayne Gale, que todos están viendo, que es un periodista reconocido ganador del globo de oro entre otros premios, que si alguien impide su huida de ahí con Mickey y Mallory que personalmente va a liquidar al director McClusky, dice también que es amigo de Bill Clinton, McClusky le pregunta a Mickey que qué tan lejos piensa llegar y Mickey le responde que hasta el otro lado de la puerta, le contesta que eso nunca va a pasar.	de la entrada a la prisión.			
22. Final de la entrevista de Mickey y Mallory.	105 min. 21 seg.- 112 min. 05 seg.	Gale informa por medio de la cámara que ya no están en vivo, está herido, su equipo está muerto, dejó a su esposa y su amante lo dejó a él. Mallory le dice que no suene tan deprimido que va bien. Gale dice que el plan de Mickey resultó, salieron en el	Aparece un sol brillante entre los árboles, las hojas se mueven por el viento. Gale informa a la cámara que la sostiene Mallory. Gale narra los eventos con seriedad, Mickey y Mallory ríen y bromean. Mickey da un toquecito en la oreja herida de Gale. Mickey apresura a Gale quien toma la cámara y los empieza a filmar.	Musical, something i can never have de nine inch nails, sonido de cámara enfocando, ruido de disparos	Plano general del sol entre los árboles. Primer plano de hojas moviéndose por el viento. Plano medio de Mickey y Mallory siendo entrevistados por Gale. Plano medio de Gale sosteniendo la cámara. Plano medio de	Asesino en serie como celebridad. Se representa a unos asesinos en serie en estrecha unión con los medios de comunicación, en la estrategia discursiva se dice que están casados, se indaga que cómo van a escapar ya que son tan

		carro de Gale, que cuando salieron y los policías los siguieron, Mallory mató al guardia restante que tenían como rehén y lanzó su cuerpo contra los policías. Dice que es raro que no han enviado helicópteros, Mickey le dice que no tienen todo el día por lo que Gale resume y dice: Mickey y Mallory. Le pregunta Gale a Mallory que en que piensa luego de su rescate, y le contesta que piensa en el tiempo que tiene que esperar para a estar a solas con Mickey, Gale le pregunta si el motín lo planearon ellos, Mallory dice que no, Mickey dice que eso fue el destino, Mallory dice que si piensan que fueron ellos que los dejen pensar eso, que eso no les va a quitar su sueño, pero que en verdad fue el destino. Mickey le pregunta a Gale si cree en la reencarnación a lo que éste responde que sí e inmediatamente les pregunta que	Responden a las preguntas de Gale, se trata del final de la larga entrevista. Mickey y Mallory están abrazados, lucen muy contentos. Mickey toma la cámara la pone en el piso filmando a Gale. Apuntan a Gale quien ruega desesperado entre los árboles. Mickey se acerca para hacerle comprender. Gale intenta escapar pero Mickey quita el seguro del gatillo. Gale se detiene llorando. Levanta sus brazos y empieza a hacer un grito calmado, Mickey y Mallory le disparan con sus escopetas repetidas veces, Gale cae muerto, lo miran, se abrazan, se besan y se van. Aparece la narradora de las noticias tratando de establecer contacto con Gale, pone cara de preocupada y de terror. Hay un cambio de canales que pasan imágenes de juicios (O.J. Simpson), mujer patinando sobre hielo, incendio en Waco, Texas. Pasan un conjunto de imágenes de Mickey como demonio, Gale como demonio y una serie de rostros demoníacos.	. Sonido, cambio de canales.	Mickey y Mallory apuntando sus escopetas contra Gale. Plano medio en blanco y negro de Gale con las manos arriba, gran plano de la cámara portátil, gran plano en blanco y negro de Gale al gritar en cámara lenta. Primer plano de la cara preocupada de la narradora de noticias.	famosos, lucen tranquilos como estrellas de cine.
--	--	---	--	---	--	--

		qué van a hacer ahora. Mallory contesta que acostarse a dormir en una cama grande por dos días y en ser madre. Mickey dice que es hora de irse pero Gale les pregunta que cómo vana hacer para desaparecer ya que son tan famosos en Estados Unidos, Mallory dice que hay una organización secreta de fugitivos pero Mickey la interrumpe. Gale dice que espere a su conclusión y Mickey le dice que si habrá una conclusión, la de ellos volándole los esos. Gale ruega que no sea así, que ellos establecieron un vínculo. Mickey dice que en realidad no, que es una basura y lo hizo por los rating, que sólo piensa en sí mismo y por eso a nadie le importa lo que pasé con él y por eso no hay helicópteros por ahí. Gale dice que ellos dijeron que el indio iba a ser la última víctima, que el amor mata al demonio, Mickey dice que así será, sólo que				
--	--	--	--	--	--	--

		Gale será la última víctima, ya que matarlo junto con lo que representa es una declaración, que no está seguro del mensaje, pero que Frankenstein mató al doctor Frankenstein. Mickey le dice que tenga algo de dignidad. Gale les dice que no lo pueden matar, que los medios y los asesinos están casados, unidos, que se podrían esconder juntos y aparecer de vez en cuando así los tres serían muy famosos. Les dice que ellos siempre dejan a alguien para contar la historia, a lo que Mickey contesta que lo están haciendo, que están dejando a la cámara.				
23. Familia Knox por los caminos.	112 min., 06 seg.- 119 min. 00 seg.	Ausente.	Mickey y Mallory junto a sus hijos, una niña y un niño como de 5 años, recorren las carreteras del desierto, Mallory embarazada los mira riendo como juegan entre ellos, Mickey quien maneja se voltea para decirles algo.	Musical, the future de Leonard Cohen.	Plano general de carretera en el desierto. Plano general de Mickey con Mallory y sus hijos en la van. Travelling hacia atrás de camino entre árboles. Imágenes en zoom in de fotos de Mickey y Mallory de jóvenes en conjunto con la música como	Imagen del asesino en serie. Se representan a los asesinos en serie como dos personas totalmente corrientes, con hijos, como padre y madre, en una van familiar con el alboroto de los niños, no son demonios, no son monstruos, son gente como uno, se muestran fotos

					único sonido presente. Se usa un collage de imágenes y secuencias de partes que pasaron durante el desarrollo del film.	de su juventud.
--	--	--	--	--	---	-----------------

Monster

Ficha técnica del film

Año: 2003

Dirección: Patty Jenkins

Producción: David Alvarado, Mark Damon, Andreas Grosch, Stewart Hall, Donald Kushner, Sammy Lee, Brent Morris, Clark Peterson, Meagan Riley-Grant, Andreas Schmid, Charlize Theron y Brad Wyman

Guión: Patty Jenkins

Género: Biografía, crimen, drama, romance, thriller

Reparto:

Charlize Theron-Aileen Wournos

Christina Ricci-Selby

Bruce Dern-Thomas

Lee Tergesen-Vincent Corey

Annie Corley-Donna

Pruitt Taylor Vince-Gene

Marco St. John-Evan

Marc Macaulay-Will/Dddy “John”

Scout Wilson-Horton/Last “John”

Rus Blackwell-Policía

Tim Ware-Chuck

Stephen Jones-Abogado

Brett Rice-Charles

Kaitlin Riley-Aileen de adolescente

Cree Ivey-Aileen de 7 años

Duración: 109 min.

País: Estados Unidos de Norteamérica, Alemania

Lenguaje: Inglés

Premiaciones norteamericanas más importantes: Premio Oscar de la Academia a la Mejor Actriz en un papel principal, Globo de Oro a la Mejor Actriz de película

Información tomada de la página de la Internet Movie Data Base <http://www.imdb.com/>

Elementos de constitución del film según Zunzunegui

Tema: Asesinatos en serie

Tópico: Biografía de la asesina en serie Aileen Wournos

Plot: La prostituta Aileen Wournos piensa en suicidarse por la vida tan dura que ha llevado, decide darse otra oportunidad y al entrar en un bar conoce a Selby, una mujer muy joven e inocente, se enamoran y Aileen decide prostituirse para conseguir dinero y llevarse a Selby. Un cliente la golpea y la amarra en el carro, la viola, Aileen se zafa y lo mata con su revólver en defensa propia, toma el dinero y el carro y se logra ir con Selby. Aileen intenta conseguir trabajo formal y sólo recibe rechazo y sarcasmo, vuelve a prostituirse para poder alimentarse y descubre gusto en matar a sus clientes al dispararle a su segunda víctima, así Aileen trabaja las carreteras como prostituta buscando matar a hombres con perversiones sexuales y que tratan mal a las mujeres. Selby se entera y se altera mucho, la situación se sale de control cuando Aileen descubre que una de sus víctimas fue un oficial de policía, las fuerzas de la ley empiezan a buscar a Aileen y dan con una ilustración de ella y de Selby. Aileen le compra a Selby un pasaje de autobús para que se vaya mientras la situación sea inminente y luego en un bar, unos policías encubiertos atrapan a Aileen y la encarcelan. Aileen es sentenciada a muerte.

Personajes: Aileen Wournos (la asesina en serie), Selby Walls (pareja de la asesina Aileen), Tom (amigo de la asesina Aileen).

Punto de vista: Omnisciente

Voz narrativa: Aileen Wournos

Cuadro de análisis y desglose del film

Para el análisis a continuación se ha usado la edición de la película *Monster* que aparece en el mercado en dvd del año 2004, de una duración aproximada de 108 min.

Secuencia	Duración	Estrategia Discursiva	Frase Cinematográfica	Sonido	Recursos de construcción del film	Representación*
1. Los sueños y aspiraciones de Aileen Wournos.	0 min. 0 seg.-2 min. 18 seg.	Aileen Wournos dice que desde pequeña quiso ser tan famosa como una estrella de cine, que era una soñadora y romántica, pero que al pasar el tiempo dejó de compartir sus sueños con los demás y se refugiaba en un mundo donde era otra persona, que los demás aún no lo sabían pero se enterarían de ello después. Dice que siguió los pasos de Marilyn Monroe de muy joven para ver cual hombre descubriría su talento, que podría ser cualquiera, el que la	La pantalla indica que el film se basa en hechos reales. A parece Wournos de niña bailando y mirándose frente al espejo, alguien la retira bruscamente de su juego sin revelarse, aparece de niña con un golpe en la cara, y un adulto regañándola. Aileen de adolescente camina en un vecindario de casas pequeñas y jardines verdes, se aproxima a un grupo de jóvenes. Aileen adolescente acepta el dinero de un grupo de muchachos y se levanta su blusa, los muchachos la miran y sonríen, Aileen le sonríe a uno pero este se va y Aileen se entristece. Aileen adolescente camina de tarde por una carretera y un hombre la recoge en un auto, hablan, el hombre le ofrece	Musical, partitura del film.	En esta primera secuencia la cámara va ampliando progresivamente su campo visual, de una pantalla muy pequeña cuando Aileen era una niña, a una pantalla completa a cuando el hombre del carro bota a Aileen. Planos generales de Aileen de niña bailando, primer plano de ilustración de gente elegante en un libro. Plano medio de Aileen adolescente caminando, plano medio de Aileen subiéndose la blusa. Plano medio de Aileen con el hombre en el carro.	Asesino en serie como celebridad. Se representa a una asesina en serie contando sus sueños que lleva desde que era una pequeña niña, se trata del refugio en el mundo de la fama y del estrellato, siempre supo que iba a ser alguien diferente, importante, famosa, siempre buscó ser una celebridad, una estrella de cine, su mayor motivación desde pequeña era ser famosa, sólo esperaba a quien la descubriera y en el proceso encontró sufrimiento.

		descubriera como un diamante en bruto y la llevara a su nuevo mundo y vida. Dice que así vivió mucho tiempo, soñando en su cabeza.	dinero y Aileen lo toma y se sonríe, dice algo que molesta al hombre quien la bota del carro y esta lo persigue gritando y llorando.			
2. Aileen conoce a Selby.	2 min. 19 seg.-10 min. 25 seg.	Aileen dice que para cuando conoció a Selby Walls que tan sólo quería una cerveza. Aileen pide la cerveza más barata al bar tender y pregunta si ese bar es de gays. Selby pregunta a Aileen si le puede invitar el trago, Aileen dice que ella tiene su propio dinero. Se presentan, Aileen habla de su negocio de limpieza a presión, Aileen le dice que no la toque que no se la va a coger por cerveza, Selby dice que no buscaba cogerla sino tan solo hablar. Aileen	Aileen mira el revólver entre sus manos esperando a que escampe, recuerda con tristeza cuando conoció a Selby Wall. Selby observa sonriendo a una muchacha bromeando con su grupo de amigos en un bar, la muchacha se acerca a pedirle la silla a ver si está ocupada y Selby se emociona pero luego la muchacha toma la silla y se va. Entra Aileen en el bar, toda mojada y desarreglada, se sienta en la barra, Selby la observa. Aileen habla con el bar tender, es poco femenina. Selby se acerca a la barra y conversa con Aileen. Aileen no le presta atención a Selby, esta atenta a que el bartender le de el cambio, se retira y Selby la detiene y Aileen se altera y le grita. Aileen se arrepiente			Imagen del asesino en serie. Se representa a un asesino en serie como un ser humano, como muchos problemas, pensando en suicidarse, con mucho sufrimiento.

		es sincera con Selby. Hablan de lo bien que la han pasado, Aileen se disculpa por su rudeza inicial y acepta irse a casa de Selby. Aileen dice que el día en que conoció a Selby sólo quería una cerveza y había estado todo el día bajo la lluvia pensando en suicidarse, así que estaba flexible. Aileen hizo un pacto con Dios para no suicidarse, y a cambio cree que Dios le puso a Selby en su camino. Las dos dicen que no pueden creer la situación. Selby dice a Aileen que es muy bella.	de haber sido tan ruda, se queda en la barra, acepta los tragos de Selby y toman hasta llegar a las rondas de tequila. Las dos la pasan muy bien, salen del bar borrachas. Aileen entra a casa de Selby junto con ella, se adentran silenciosamente en la casa, Aileen toma una ducha mientras Selby se acomoda en la cama. Aileen se mete en la cama y Selby comienza a sobar su rostro.			
3. Aileen habla con su Amigo Tom/ busca el segundo encuentro con Selby.	10 min. 24 seg.-	Selby le dice a Aileen que tiene que ir a la Iglesia, se disculpa con la amiga de la mamá de Selby. Selby y Aileen se despiden, Aileen le dice que le vaya bien. La	Aileen y Selby despiertan sorprendidas por la amiga de la mamá de Selby. La familia de los amigos de la mamá de Selby prepara el desayuno y plancha ropa. La amiga de la mamá de Selby conversa con Selby. Aileen entra en un	Musical, música de la discoteca de patines.	Planos medios de sala y cocina de la familia amiga de la mamá de Selby. Planos medios de Selby y Aileen fuera de la casa. Plano general de Aileen entrando en los depósitos rentados. Planos	Imagen del asesino en serie. Se representa a la asesina Aileen muy humana, con un amigo que la ayuda, con ganas de ver a Selby.

		amiga de la mamá de Selby le dice a Selby que no le conviene estar con gente como Aileen. El dueño de los depósitos le dice a Aileen que no se preocupe que le pague cuando tenga el dinero. Aileen le comenta que conoció a un amigo, el dueño de los depósitos le dice que espera que su amigo no la maltrate como el último que tuvo. Aileen le indaga a Selby sobre sus amigos, ambas saben que son gente solitaria. Selby le pregunta a Aileen si es una prostituta, le responde que sí y comienzan a hablar sobre eso.	lugar cercado y con candado. Aileen saca algunas de sus cosas personales de un depósito rentado y conversa con el dueño que le da de su comida. Aileen está en un baño público bañándose y arreglándose. Aileen intenta entrar en una discoteca de patines pero no la dejan por no tener dinero, Selby se da cuenta desde lejos y habla y le paga al hombre de la entrada para que la deje pasar.		medios de Aileen y el dueño de los depósitos conversando. Plano medio de Aileen arreglándose en un baño público. Planos medios de Selby y Aileen conversando en la discoteca de patines.	
4. Aileen trabaja las calles.	23 min. 27 seg.	Aileen presenta su modus operandi de vender su cuerpo con la excusa de que busca dinero de cualquier	Aileen es recogida en la autopista por un hombre gordo de lentes, conversan en el carro y Aileen le ofrece su precio, el hombre se queja de lo caro, Aileen le	Musical, score original del film.	Plano medio de Aileen en la autopista pidiendo cola. Plano medio del hombre gordo con lentes, plano medio de Aileen en el carro.	Imagen del asesino en serie. Se representa a la asesina Aileen Wournos como una mujer que está dispuesta a trabajar para conseguir lo que quiere, así su

		forma para ver a unos supuestos hijos en Miami.	convence de forma ruda. Selby se prueba ropa frente al espejo y simula una sonrisa.		Plano medio de Selby probándose ropa, primer plano de Selby sonriendo.	trabajo no le guste, ya que es capaz de tener ideales y sentir amor.
5. Primera víctima de Aileen Wournos.	23 min. 28 seg.-30 min. 01 seg.	Un hombre le pregunta a Aileen si necesita una cola, Aileen le pregunta la hora y le dice que esta bien pero que será una cola rápida. Aileen le sugiere al hombre que no vaya tan lejos, el hombre le dice que quiere privacidad y que no lo arresten, Aileen le hace sus ofertas con respecto a su cuerpo. El hombre le dice que quiere coger y acepta pagar 30\$. El hombre dice que ama y odia a las mujeres prostitutas, que son mejores que su esposa, Aileen dice que así siempre es. El hombre le dice que se la mame que le da 10 \$ más pero Aileen no acepta. El hombre le	Un hombre desde su carro en la autopista convence a Aileen de que le de una cola rápida. Aileen se monta en el carro. El vehículo se adentro en un bosque ya de noche, sólo alumbran los faros delanteros del carro. El hombre va bebiendo de una carter, le ofrece a Aileen quien acepta, el hombre soba a Aileen, le toca la oreja, la mira y se sonríe. Aileen se quita el pantalón, el hombre se le queda mirando fijamente y coloca el dinero en el tablero arriba del volante, Aileen se inclina para tomarlo, el hombre le hace una nueva propuesta que al negar Aileen hace que el hombre se moleste y la golpee, la pantalla se nubla en negro mientras el hombre se sale del carro. Selby espera en la pista de patinajes. Aileen recobra la conciencia y despierta en el carro con la cara ensangrentada y las manos atadas, el	Musical, score original del film. Ruido de disparos, gritos.	Plano general de la autopista con el vehículo parándose para recoger a Aileen. Primer plano de Aileen montándose en el carro y botando su cigarro. Plano general de camino en el bosque. Plano medio desde fuera del carro de Aileen y el hombre hablando, plano medio desde dentro del carro del Aileen y luego del hombre, primer plano del hombre molesto, primer plano de Aileen después del golpe, plano medio del hombre saliendo del carro, la pantalla se oscurece hasta estar negra. Plano medio de Selby, plano general de Selby esperando en la discoteca de patines. Primer plano de Aileen despertando, gran plano de sus manos atadas, gran	Imagen de la víctima. Se representa a una víctima malvada, es un hombre rudo y grosero, un hombre que golpeó a Aileen, que la violó con un palo y que planeaba matarla, por lo que en un principio no era la víctima sino el maltratador, se representa a un hombre que no tiene ningún respeto por las mujeres, por lo que su muerte es justificado como defensa propia de Aileen.

		pregunta a Aileen si quiere vivir hasta morir, que la va a limpiar por que van a coger. Aileen insulta al hombre mientras le dispara.	hombre se acerca por detrás y le introduce un palo y le grita y la golpea en las piernas. El hombre derrama una sustancia sobre su cara y espalda, Aileen desesperada grita y se intenta zafar de las cuerdas atadas a sus manos, el hombre se vuelve a ir hacia la maleta del carro, Aileen logra zafarse toma el revólver de su cartera y empieza a dispararle repetidas veces al hombre mientras le grita, el hombre cae y Aileen lo golpea con el revólver, se aleja del cuerpo y grita hacia el cielo, se tira al suelo golpeando el piso y gritando y llorando. Selby no puede dormir en su cama. Aileen cubre al hombre con una bolsa negra, descubre en su maleta una segueta, se lava su herida con un galón de agua que encuentra en la maleta, se pone las vestimentas del hombre y se lleva su carro y maneja mientras toma de la cartera. Aileen termina de arreglar su rostro en un baño de algún motel.		plano del revólver en la cartera, primer plano de Aileen gritando mientras dispara el revólver, plano medio de Aileen saliendo del carro mientras dispara. Plano medio del hombre en el piso. Plano general del Aileen en el bosque dando círculos entre el cadáver y el carro. Primer plano de Selby en la cama. Plano medio de Aileen escondiendo el cadáver, limpiando su herida con el galón de agua, manejando el carro. Primer plano de Aileen arreglándose en el baño.	
6. Aileen	30 min. 02	La amiga de la	Selby se despierta	Musical,	Plano medio de	Imagen del asesino

convence a Selby para que se vaya con ella.	seg.-35 min. 09 seg.	mamá de Selby le advierte a Selby que si Aileen está por ahí en el cuarto que mejor que se vaya o su esposo le vuela la cabeza. Selby le pregunta a Aileen si volvió por que necesita dinero, Aileen dice que no, que sólo quería verla, pero que tuvo una pelea y ya todo está bien, le dice que por qué no se queda ahí más tiempo pero Selby dice que no puede por que se lo prometió al papá, Aileen le dice que es su padre, que seguro comprenderá, que el dinero no es problema que ya consiguió lo suficiente para hacer lo que quieran por una semana, le dice que esta es una oportunidad única en la vida y que no conocerá a	por Aileen que golpea su ventana desde fuera. La amiga de la mamá de Selby entra al cuarto junto con su esposo armado con una escopeta, Aileen se retira de la ventana, Selby simula que no pasa nada, la amiga de su mamá sabe que no es así y muy molesta le hace una advertencia. Al irse, Selby sale a la calle y se encuentra con Aileen detrás de un trailer. Conversa, Aileen luce muy emocionada le ruega a Selby para que se vaya con ella, Selby está indecisa, pero a la final acepta irse. Las dos van emocionadas por los caminos de la autopista en el carro de la primera víctima de Aileen. Llegan a la habitación de un motel y comienzan a tomar cervezas alegres, Aileen se mira al espejo y sonríe.	score original del film.	Selby despertando, Plano medio de la amiga de la mamá de Selby y su esposo en el cuarto en conjunto con iluminación de encendido de luz del cuarto. Plano general de Aileen sentada en la grama, plano medio de Aileen y Selby hablando detrás de un trailer, primer plano de Aileen. Primer plano de mano de Selby en el retrovisor del carro. Plano medio de Aileen en la habitación, plano medio de Selby en la habitación.	en serie. Se representa a la asesina Aileen como una persona muy enamorada y llena de esperanza, totalmente bondadosa, queriendo una oportunidad de empezar las cosas nuevamente e ir por un buen camino, el del amor.
---	----------------------	---	--	--------------------------	---	---

		alguien como ella otra vez en su vida, Selby acepta irse con Aileen. Selby le pregunta a Aileen que qué vana hacer ahora, Aileen le responde que lo que quieran.				
7. Aileen pasea por las calles con Selby.	35 min. 10 seg.-36 min. 17 seg.	Aileen pide permiso a unos hombres hablando en la calle. Aileen presenta a Selby como su novia a sus amigos en un bar, pide bebidas para ella.	Aileen camina de forma muy masculina abrazando a Selby por la calle, pide permiso y tropieza con la gente de forma grosera. Entran en un bar de motociclistas y Heavy Metal de puros hombres rudos, son amigos de Aileen, quien se sienta en la barra y pide los tragos, es muy masculina. Aileen y Selby fuman en la cama de la habitación del motel, se sonríen y se miran, se presenta cierta tensión sexual.	Musical, score original del film.	Plano general de Selby y Aileen caminando por la acera de la calle. Plano general de Selby y Aileen entrando en el bar, plano medio de Aileen en la barra, plano medio de Selby en la barra.	Imagen del asesino en serie. Se representa a la asesina Aileen Wournos como una persona homosexual, muy macha, es el hombre de la pareja que conforma junto a Selby, que sería la mujer.
8. Aileen prepara un nuevo plan de vida junto a Selby.	36 min. 18 seg.-40 min. 37 seg.	El padre de Selby y la amiga de su madre le dicen a Selby que Aileen es una prostituta que la está usando, que no sea tan inocente, que se aleje de ella, Selby no escucha y dice	Aileen limpia cuidadosamente el carro de su víctima a un lado de la carretera. Selby va en taxi a casa de la amiga de su mamá de forma cautelosa, pero ésta la atrapa con el teléfono en mano que es su padre, conversan y Selby se altera,	Musical, score original del film.		Imagen del asesino en serie. Se representa a la asesina Aileen Wournos como una persona que consideró su acción asesina como algo de una etapa pasada y sucia, de ahí su expresión pensativa mientras quema la ropa, de ahí que

		que se quedará con ella. Aileen le dice a Selby que ahora con ella, renuncia a la prostitución que siempre odió y que va a empezar una nueva vida, que quiere una carrera, con su casa y su carro, que quiere ser algo así como veterinario por que ama a los animales, y si no que alguien de negocios o algo que siempre quiso ser, presidente de los Estados Unidos.	aguanta las ganas de llorar, le da el teléfono a fuerza a la amiga de su madre y se va. Aileen quema la ropa de su víctima. Aileen entra en la habitación del hotel y se alegra de ver que las maletas de Selby están ahí, le da un beso, se lanzan en la cama contentas, Selby coloca su mano en el abdomen de Aileen quien se la retira inmediatamente pero luego se disculpa.			quiere dejar la prostitución y quiere tener un nuevo trabajo, por lo que es una persona buena con aspiraciones bondadosas, es una persona con deseos de superación por el camino socialmente aceptado, tener un trabajo digno.
9. Aileen busca trabajo.	40 min. 38 seg.-45 min. 31 seg.	Aileen reflexiona que hay una frase que siempre se le quedó grabada, que escuchó luego de poner a su bebé en adopción. Mientras Aileen le dice a su entrevistadora que no tiene experiencia pero que trabajará muy duro. Continúa con su reflexión y dice que estaba emocionada	Aileen espera su entrevista en una oficina junto a hombres con traje leyendo periódicos y revistas, está realmente emocionada. Habla con una mujer vestida fríamente, que le escucha con atención pero algo desorientada, Aileen le habla con emoción, se va en su bicicleta que le cuesta montar. Nuevamente habla con emoción en su siguiente entrevista con un hombre, pero ante el sarcasmo de éste Aileen se molesta	Musical, score original del film. Musical, rock de fondo del bar.	Plano general de la sala espera de las oficinas. Primer plano de Aileen sonriendo. Plano medio de la entrevistadora y plano medio de Aileen. Plano general de Aileen tratando de montar la bicicleta. Plano medio del entrevistador abogado y plano medio de Aileen. Plano general de Aileen montada en la bicicleta por las calles. Plano general desde fuera de la	Responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie. Se representa una sociedad con un ingreso muy difícil y competitivo en el mercado laboral formal, de ahí los hombres esperando en traje y corbata a la entrevista, de ahí la frialdad de los entrevistadores, se representa a una burocracia de reclutamiento laboral fría y cínica, por eso el amor no es todo lo que se necesita en la vida, eso es una mentira.

		cuando escuchó la frase por que se la dijo alguien famoso en una charla así que quería escuchar todos sus consejos, la frase era que todo lo que se necesita en la vida es amor y creer en uno mismo y así no habrá nada que no se pueda hacer. Aileen va a otra entrevista para ser abogado y el entrevistador es sarcástico con ella sobre su inexperiencia y ambición, Aileen lo insulta. Aileen termina reflexionando que la idea de que sólo se necesita amor es una terrible mentira, pero que suponía que era mejor eso que la verdad a los 13 años de edad. Aileen le cuenta lo ocurrido a Selby en el día, le dice que no quiere un trabajo de	mucho se levanta de la silla le grita tira unas hojas que encuentra en el estante e insulta a la secretaria y se va de la oficina del hombre. Aileen se va en su bicicleta por las calles. Aileen habla con Selby en la barra del bar de motorizados, Selby le pregunta gentilmente que qué van hacer, Aileen luce preocupada, a pesar de que hablar con seguridad se le aguan los ojos. Aileen habla con una mujer de color que atiende una oficina de búsqueda y aplicaciones de empleos, ante la frialdad de la mujer Aileen se desespera y le grita, la mujer sin decir nada da la vuelta y se mete en la oficina. Aileen va por la acera de la calle, pide dinero a un hombre que se le aleja.		calle del bar de motorizados. Plano medio de hombres agarrando a un hombre borracho. Plano medio de Aileen y de Selby hablando en la barra. Plano medio de Aileen en oficina de empleos, plano medio de la atendedora, plano general de la parte de aplicación de empleos. Plano general de Aileen caminando en la acera.	
--	--	--	--	--	--	--

		oficina, que se tiene un lápiz, un papel, un teléfono y sólo se habla y escribe que hasta un mono puede hacer eso, Selby le dice que pensó que ella quería eso. Selby le dice que qué van a hacer que tiene mucha hambre, Aileen le dice que no se preocupe que tiene todo planeado. Aileen le habla con sinceridad a una mujer que atiende para dar trabajos en fábricas, le explica su situación, la mujer le responde fríamente sin importarle la particularidad de su situación				
10. Aileen se topa con un policía del pasado.	45. min. 32 seg.-47 min. 28 seg.	Un policía le dice a Aileen que se monte en el carro por que ha recibido quejas de ella, pregunta a Aileen que qué es lo que hace una prostituta en . su día libre. El policía le	Lentamente se para al lado de Aileen una patrulla de policía, el oficial le dice que suba, la toma por el brazo y la mete en el carro. Va hablando con ella en la patrulla. Aileen reconoce quien es el policía y se asusta, el policía seriamente le pide que se pase al	Musical, score original del film. Ruido de sirena de patrulla de policía.	Plano general de Aileen en la acera, la cámara se desplaza en el mismo plano hacia la derecha revelando la patrulla de policía, plano medio de Aileen, plano medio del policía metiendo a Aileen en la patrulla. Plano	Imagen de las fuerzas de la ley.(policía en patrulla) Se representa a un policía corrupto, que detiene a Aileen no para cumplir con su trabajo sino para que en su posición de poder desde la ley, Aileen le haga un favor sexual

		pregunta si no lo recuerda, que la detuvo anteriormente, Aileen dice que sí que fue el que le rompió la mandíbula, el policía le dice que se pase para el asiento delantero.	asiento delantero, Aileen obedece y le hace sexo oral. Aileen sale del garaje en el que el oficial había aparcado y suelta un papel en la basura pero desvía su atención a un pedazo de periódico en el que se dice que la policía no tiene pistas de un hombre asesinado que es su víctima. Aileen se sonríe. El policía sale en su patrulla del garaje y se despide de Aileen.		medio de Aileen en la patrulla, plano medio del policía en la patrulla. Plano medio de Aileen agachándose para el sexo oral con el policía son revelar la acción en iluminación baja. Plano general de Aileen saliendo del garaje, gran plano de foto de la víctima de Aileen en el periódico.	para salir de la situación, a la vez que es corrupto es un abusador, por eso Aileen dice que lo que recuerda de él es que la última vez le pegó duro, no sólo eso, se representa a un policía grosero que le pregunta a Aileen que hace una prostituta en su día libre, si va a la Iglesia.
11. Aileen le confiesa su crimen a Selby.	47 min. 29 seg.-51 min. 14 seg.	Selby le dice a Aileen que pare su juego, que ella sabe que la quiere usar para que la mantenga, por eso renunció a la prostitución, Aileen le dice que renunció por que mató a su última víctima, que la golpeó y la violó y que la iba a matar, pero que en lo único que pensaba era en no dejarla plantada y en verla y por eso no quería morir con la duda de que quizás ella la hubiese amado, le dice	Aileen entra en la habitación del motel, se preocupa al no ver a Selby, entra al baño y Selby está llorando, intentando quitarse con una navaja el yeso que lleva puesto en el brazo, Aileen la intenta ayudar pero Selby la aleja y le grita, Aileen está sorprendida, le revela su secreto de que mató a un hombre, le grita, golpea la puerta y se va del baño, Aileen tira a la puerta de la habitación la maleta de Selby, Selby la sigue y la intenta abrazar, Aileen no se deja, Selby insiste y Aileen comienza a llorar en sus brazos	Musical, score original del film.	Plano general desde fuera en la calle del motel. Plano general de Aileen entrando en la habitación, plano general de Selby en el baño, plano medio de Aileen, plano medio de Selby. Primer plano de Aileen, primer plano de Selby, cámara subjetivo siguiendo la discusión, gran plano de Selby abrazando a Aileen.	Imagen del asesino en serie. Se representa a la asesina Aileen Wournos como una persona muy frágil que explota ante las acusaciones de Selby, que se resigna a recibir otro golpe en su vida y por eso le tira la maleta y le dice que se vaya, que estará bien sola como siempre, se representa como una luchadora, que después de una caída se para, que al no conseguir trabajo para poder alimentarse vuelve a hacer lo único que hace, prostituirse.

		que se vaya, que ella estará bien, que a la final siempre se van pero ella estará bien, Selby le dice que no, que no se quiere ir, que lo siente. Aileen dice que no importa que va a volver a ser prostituta, que no lo hizo por miedo a que la agarraran, pero que ya se acabó y que volverá a ser prostituta, que lo es desde los 13 años, no se puede engañar, ella es una prostituta.	y se tira al piso, Selby la abraza con fuerza. Aileen se calma, se quita las lágrimas de su rostro y conversa con Selby, sonríe. Le muestra a Selby el pedazo del periódico con su víctima.			
12. Segunda víctima de Aileen.	51 min. 15 seg.-56 min. 23 seg.	El hombre le habla sucio a Aileen, le pide que le diga papi mientras tengan sexo, Aileen le pregunta si eso es por que le gusta cogerse a sus hijos, Aileen dice que sólo bromeaba y que si lo llamará papi. Al dispararle Aileen le dice maldito abusador de niños.	Aileen fuma a un lado de una carretera de noche y pide cola. Un carro se para. El carro se desvía a un lado del camino. Aileen y su cliente conversan, el hombre se coloca unos lentes y saca su billetera para buscar el dinero, no le gusta la broma que le hace Aileen. El hombre se empieza a excitar se abre el cierre, Aileen se incomoda mucho, parece molesta, se le	Musical, score original del film. Ruido de disparos, acentuación musical de score original del film.	Cámara se desplaza en plano medio del pavimento de la carretera a Aileen en la carretera de noche. Plano medio de Aileen pidiendo cola. Plano medio de carro parándose con Aileen y el hombre que maneja. Plano medio frontal desde fuera del carro del hombre hablando con Aileen. Plano medio desde	Imagen de la víctima. Se representa a una víctima con fetiches sexuales, muy grosera.

			aguan los ojos, saca su revólver y le dispara repetidamente al hombre, le sigue disparando cuando cae en el piso. Aileen fuma a un lado del bosque mientras observa con calma el carro con el cadáver a un lado.		dentro del carro del hombre, plano medio de Aileen. Primer plano del hombre, primero plano de Aileen, zoom in de rostro de Aileen en conjunto con acentuación musical, plano medio de Aileen disparándole al hombre, primer plano del hombre caído tras la puerta del carro. Plano medio de Aileen fumando, plano general del carro con el cadáver al lado, plano general de Aileen fumando.	
13. Aileen tiene su primera relación sexual con Selby./ Se mudan a una casita.	56 min. 24 seg.-61 min. 14 seg.	Aileen dice que la vida es rara, es cómica, pero que es extraño como las cosas son tan distintas a como un piensa que son, recuerda que de niña había una atracción que le decían el monstruo y que se moría por montarla, pero cuando dio la primera vuelta vomitó. Selby le pregunta a Aileen de dónde sacó el	Aileen maneja el carro de su víctima pensativa, Selby espera en la habitación del motel, Aileen entra y suelta el dinero en la cama, las dos se alegran, Aileen se mete en el baño, Selby luce algo sospechosa quiere entrar al baño pero Aileen se encerró y dice que se espera un momento. Aileen se quita la ropa y aparece su cuerpo desnudo lleno de sangre frente al espejo, se mira fijamente al espejo, se baña. Aileen sale del baño en toalla y	Musical, canción romántica.	Primer plano de Aileen manejando el carro. Plano general de Selby esperando. Plano medio de Selby con el dinero en la cama, zoom in de Selby. Plano medio de Selby tras la puerta del baño. Primer plano de Aileen frente al espejo, plano medio de cuerpo de Aileen frente al espejo, gran plano de rostro de Aileen mientras se ducha. Primer plano de Aileen saliendo del baño. Plano	Imagen del asesino en serie. Se representa a la asesina Aileen Wournos como una persona que ya cruzó definitivamente la línea entre lo correcto y lo que no lo es, por eso toma el carro y el dinero, por eso disfruta del dinero con Selby, por eso percibe que las cosas no son como piensa que eran, por que ya las piensa desde el otro lado de la línea entre lo correcto y lo incorrecto. A la vez se representa a una asesina homosexual, que

		carro a lo que contesta que se lo dio un amigo y que ahora se van a mudar a un apartamento, que ese motel no es lugar para su chica. Aileen reflexiona que en su vida son las cosas más pequeñas las que le han dolido, mientras que las grandes que se creen insoportables han sido más llevaderas para ella, que eso no se sabe hasta que nos pasa. Selby le agradece a Aileen por el dinero, Aileen le dice que la ama, Selby le corresponde. Aileen le promete a Selby todo tipo de cosas materiales y que la próxima vez la llevará a un restaurante lujoso. Un hombre les dice que no se puede fumar, Aileen lo insulta, lo reta, le dice a al público que cuidado con la	Selby observa el dinero en la cama, ve a Aileen quien se sienta al lado de ella en la cama. Hay alta tensión sexual entre ellas, se miran, desvían las miradas. Se comienzan a besar apasionadamente, se acuestan, Selby le quita la toalla. Las dos se abrazan fuertemente desnudas una contra la otra. Selby va jugando con su mano en el vientro mientras Aileen maneja el carro, se miran y se sonríen mientras fuman. Aileen y Selby entran en su nuevo hogar, una casita, Aileen carga a Selby al entrar en la casa, están muy contentas. Aileen y Selby comen en un restaurante, bromean con el dinero, simulan que están en un restaurante de alta clase, un hombre se acerca a decirles que no se puede fumar y al intentar apagar el cigarrillo Aileen se levanta y lo empuja y el hombre se cae, reta al hombre y a los meseros, Selby se ríe, Aileen le habla a la gente del local, agarran sus cosas y se van.		medio de Aileen y Selby sentadas en la cama. Primer plano de Aileen, primer plano de Selby. Plano medio de Aileen y Selby besándose en conjunto con acentuación musical, plano medio de Aileen y Selby en la cama acostadas la cámara hace un travelling en plano medio desde sus pies hasta sus cabezas mientras se besan. Gran plano de las dos besándose. Primer plano de mano de Selby en el retrovisor, plano medio de Selby y Aileen fumando en el carro. Plano medio de Aileen y Selby entrando en la casa, plano general de la casa. Plano medio de Aileen y Selby hablando en el restaurante, primer plano de Aileen picando el ojo y riendo, plano medio de Aileen empujando al hombre, plano general dentro del restaurante mientras Aileen y Selby se van.	tiene relaciones por primera vez con su pareja mujer, se le representa nuevamente con comportamiento masculino, que carga a Selby al entrar en la casa, que bromea con Selby en un restaurante, le pica el ojo, la tiene abrazada, se pelea con el gerente del restaurante y le grita a todo el mundo y se lleva de forma ruda a Selby por el brazo, es el macho de la relación.
--	--	--	--	--	---	---

		comida que la suya tenía una cucaracha, que así no se puede manejar un local.				
14. Aileen se encuentra con un hombre no violento.	61 min. 15 seg.-64 min. 06 seg.	Aileen le pregunta al hombre si le gusta coger violento, que seguro que sí, que seguro la va a golpear, le pregunta rudamente por qué no habla, el hombre tartamudeando le dice que no le gusta ser violento y que esta es la primera vez que está con una prostituta.	Aileen carga el revólver, practica la sacada del revólver frente al espejo. Aileen observa cuidadosamente la mira del revólver. Aileen vuelve a la carretera a buscar clientes, un camión pasa a su lado tocando la bocina. Un vehículo con un hombre y Aileen se adentra en el bosque. El hombre luce tímido, Aileen está predispuesta a que el hombre es rudo, pero es muy tranquilo y está asustado, Aileen lo masturba y el hombre le agradece, Aileen toma el dinero. Aileen sigue en la carretera y la recoge un hombre en una pick up.	Musical, score original del film.	Primer plano del revólver siendo cargado. Plano medio de Aileen apuntando el revólver, e enfoque de la cámara pasa del arma al rostro de Aileen. Plano medio de las piernas de Aileen en la carretera. Plano medio de bosque, iluminación de luces del carro. Plano medio frontal desde fuera del vehículo del hombre y Aileen. Plano general de hombre en pick up recogiendo a Aileen.	Imagen del asesino en serie. Se representa a la asesina Aileen Wournos como una cazadora en búsqueda de su presa, por eso carga el revólver y se mira al espejo y practica apuntarlo, pero es una cazadora con escrúpulos, ya que se toma con un hombre que no es violento, que es su primera vez en eso, y le hace el favor sexual de masturbarlo y dejarlo ir. Se representa a un asesino que va en búsqueda de víctimas que a su juicio sean hombres violentos y aprovechadores.
15. Selby busca espacio en su relación con Aileen.	64 min. 07 seg.-67 min. 44 seg.	Selby le dice a Aileen que se vaya a la cama. Por la mañana le pide a Aileen que se despierte que quiere salir. Aileen le pregunta a Selby que dónde ha estado. Selby le deja claro a	Selby despierta por el ruido de un disparo. Se dirige a la sala y ve a Aileen recortando periódicos y tomando, está borracha. Aileen despierta en el sofá de la sala al Selby abrir las cortinas, ve que Aileen trajo otro carro, ve que en el periódico hay una noticia que	Ruido de disparo. Musical, música de radio. Musical, música de fondo del bar.	Primer plano de Selby despertándose. Primer plano del periódico siendo recortado por Aileen. Plano medio de Selby en la sala, plano general de Aileen en la sala. Primer plano de Aileen. Plano general de Selby abriendo las	Imagen del asesino en serie. Se representa a la asesina Aileen Wournos como una mujer homosexual, siendo el macho de la relación, con comportamientos masculinos, como la actitud amenazante al regreso de Selby.

		Aileen que de ahora en adelante irá a donde quiera, que no va a estar encerrada todo el día sola, que quiere conocer gente y lugares, Aileen le contesta que ahora tiene que devolver el carro de su amigo y que se quedaron sin dinero como siempre.	dice: “Familia de padre desaparecido”. Selby toma el carro y maneja tomando. Entre en un bar, habla en la barra con unas mujeres, empiezan a conversar, Selby imita ser Aileen en sus historias y su forma de hablar. Aileen limpia el horno en la cocina, siente que llegó Selby y se dirige hacia ella muy molesta, Selby entra con bolsas de comida. Discuten, Selby se sienta en el sofá y le explica a Aileen lo que quiere, Aileen está muy molesta, toma las llaves del carro y sale de la casa.		cortinas de la sala, enfoque en plano medio del auto nuevo, plano general de Aileen despertándose en el sofá. Zoom in de periódico. Plano medio de Selby hablando con las mujeres en la barra del bar. Plano medio de Aileen limpiando el horno. Plano general de Selby en el sofá de la sala, plano medio de Aileen parada en la sala.	
16. Aileen se siente desplazada por Selby/ cobra fuerzas para seguir con ella.	67 min. 45 seg.-70 min. 02 seg.	Aileen dice que amaba a Selby, que nadie nunca esperó que aprendería y que se podía entrenar en cualquier cosa, que la gente desprecia a las prostitutas por que creen que han tomado el camino fácil, pero no es fácil, y para tomar la decisión de ser prostituta se requirió de mucha	Aileen y Selby van al parque de diversiones. Aileen compra unas entradas pero Selby no le presta mucha atención, le señala a sus amigas y se va con ellas, Aileen se queda desde lejos mirándola, está triste. Selby va caminando con sus amigas, pero la que la había acompañado la deja sola para hablar con otra mujer, Selby queda sola por que las otras se van a sentar. Aparece Aileen saludándola desde un carrito	Musical, score original del film.	Plano general de rueda en parque de diversiones. Plano medio de pareja en carrusel riendo. Plano general de Selby yendo hacia sus amigas. Plano medio de Aileen, zoom in de Aileen en su reflexión en conjunto con aparición musical. Plano general de Aileen en pista de carros chocones. Plano medio desde abajo de rueda	Imagen del asesino en serie. Se representa a la asesina Aileen Wournos como una mujer digna de lástima, que sólo pide un poco de atención y cariño de parte de una pareja que la ame, pero a la vez se le representa como una persona con esperanzas y con creencias, por eso creía en Selby y por eso no demuestra una actitud de celos ante el desplazamiento que le hace Selby con sus nuevas amigas.

		voluntad, soportar los golpes y pararse de nuevo, nadie estuvo ahí para ver su voluntad y disciplina, que la tiene en lo que ella cree, y cree en Selby.	chocón. Selby le señala para montarse en la rueda. Aileen va a con miedo. Selby se da cuenta que Aileen está incómoda y cierra los ojos, Selby le toma la mano. Aileen asienta que está bien, ambas sonríen.		de la fortuna. Plano medio de Selby y Aileen en la rueda en conjunto con acentuación musical.	
17. Aileen habla sobre su pasado/ accidente en el carro.	70 min. 03 seg.-72 min. 32 seg.	Aileen dice que se fue de pequeña de su casa por qué sus hermanas y hermanos la molestaban mucho. Que luego del suicidio de su padre quedaron en la calle, sus hermanos se podían quedar con los vecinos pero ella no, así que se tuvo que prostituir y en una reunión le dijeron a sus hermanos lo que hacía y la botaron a la nieve. Selby comenta que es una historia triste el que su familia le haya hecho eso, Aileen dice que la gente es así, que no le importa, no los necesita. Selby está de	Selby va manejando un pontiac rojo Aileen va de copiloto fumando, van conversando, Selby hace una mala maniobra al cruzar a la derecha y el carro cae en una cuneta y se dirige contra una mesa en el patio de una casa en el camino, la pareja mayor residente de la casa salen asustados prestando ayuda, Aileen se altera y actúa rápido, mete a la fuerza a Selby y conduce ella, se van. Aileen limpia las huellas que dejaron en el carro. Se va corriendo y llama a Selby, Selby la sigue llorando.	Musical, score original del film.	Plano general de carro en la carretera. Plano medio de Selby dentro del carro, plano medio de Aileen dentro del carro. Plano general del carro cayendo en la cuneta de la carretera. Plano medio de pareja que sale a ayudar. Plano medio de Aileen y Selby yéndose en el carro. Plano general de Aileen lavando el carro, primer plano de Selby llorando. Plano general de Selby y Aileen corriendo.	Responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie. Se representa por la estrategia discursiva una circunstancia de la niñez de Aileen que indica que fue una niñez muy dura, que llevó rápidamente a la prostitución como medio de subsistencia, por lo que el odio que lleva Aileen por dentro y su percepción fatalista de la realidad se debe a su niñez con maltrato e insultos familiares y a una prematura vida sexual.

		acuerdo. Aileen le dice a la pareja de la casa que no se preocupen, que no tienen seguro y que se las van a arreglar solas.				
18. Selby descubre que Aileen ha estado matando a más hombres.	72 min. 33 seg.-77 min. 22 seg.	Selby le pregunta a Aileen de quién era el carro, contesta que de un tipo muerto, que lo mató ella, Selby dice que las van a capturar, que está matando a personas, Aileen le pide que baje la voz, que no las van a encontrar. Le dice que los policías no tienen ni una pista, que sabe lo que hace, pero que ella no puede entender hacia que tiene que confiar y ya. Selby le pregunta que cómo pudo hacer eso, Aileen le responde que ella sabía, Selby dice que no, que sabía de uno solamente. Aileen le dice que la tiene que apoyar en	Selby guarda apresuradamente ropa en un morral, se dirige a la cocina para hablar con Aileen quien fuma pensativamente y preocupada. Selby se preocupa mucho al saber de quien era el carro. Aileen toma a la fuerza por la mano a Selby y la encierra en e cuarto, le habla con voz baja mientras le agarra con ambas manos la cabeza, le habla frente a frente. Aileen saca del closet una caja en la que guarda los artículos de periódicos sobre ella, sale molesta de la habitación, se dirige a la sala, se sienta en el sofá a tomar, Selby se sienta en frente de ella y conversan, Aileen se desahoga, le muestra en una caja el dinero que tiene.	Musical, score original del film.	Primer plano del morral de Selby. Plano medio de Selby en la cocina, plano general de Aileen en la cocina. Plano medio de Aileen y Selby hablando muy de cerca. Plano general de Selby en el cuarto, plano medio de Aileen. Plano general de Aileen tomando en la sala, plano medio de Selby en la sala, primer plano de Aileen en la sala. Primer plano de Aileen. Zoom in de Selby. En conjunto con acentuación musical.	Imagen del asesino en serie. Se representa a la asesina Aileen Wournos como una asesina con una misión que cumplir y como un criminal renegado que quiere evadir las fuerzas de la ley y que se justifica a ella misma sus asesinatos al decir que todos los días la gente se mata entre ellos por política y religión, pero la representación central en su estrategia discursiva es la de un asesino con justificación de que la gente es mala, no es buena, y por eso debe matar, saltando la estúpida excusa de que no se puede matar, se trata de un asesino que cree estar en una posición superior a los demás en cuanto a percepción de la realidad por tener una vida dura.

		esto, que Selby desconoce quien es ella, pero ella si sabe quien es Selby, y que la adora por que todavía cree que la gente es buena y no es así, Selby le dice que por eso no puede estar matando a gente, Aileen le dice que por qué no, quién se lo impide, que ella está en paces con Dios, que la gente te dice que no tienes que matar pero eso es por que no conocen el mundo y ella sí, por que lo vive día a día, que quién sabe que es lo que quiere Dios, que la gente mata todos los días, pro política por religión, y ellos son héroes, pues ella está dispuesta a dejar de hacer cosas, pero no matar. Selby le dice que sólo fue un hombre, que no todos				
--	--	---	--	--	--	--

		pueden ser malos. Aileen le dice que la vida es así y ellas están paradas, que mucha gente como ellas caen día a día, pero no ellas, que están a un paso de lograr lo que quieren, tener una vida real.				
19. Selby habla con la amiga de su madre sobre su decisión de quedarse con Aileen.	77 min. 23 seg.-79 min. 05 seg.	Selby le dice a la amiga de su mamá que por favor le avise a sus padres que se quedará con Aileen y que está feliz con ella. La amiga de la madre de Selby le pregunta si entonces escoge el camino de ser gay, el camino fácil de andar con esa prostituta, que el camino de prostitutas y gays y drogadictos es el fácil, Selby le dice que no es así, que la vida de Aileen ha sido dura, la amiga de la mamá le responde que no por qué la familia haya sido mala y no se haya tenido	Selby prepara unas cosas en la cocina, Aileen luce nerviosa, le da un beso y se va. Selby habla en la cafetería de una estación de gasolina con la amiga de su madre. La amiga de su madre la intenta convencer, le habla gentilmente, Selby sabe que parte de lo que dice es verdad, pero se niega a aceptarlo, por eso trata de evitar el tema.	Ausencia.	Plano general de la estación de gasolina. Plano medio de la mesa en la que están la amiga de la mamá de Selby y Selby. Primer plano de la amiga de la mamá, primer plano de Selby.	Responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie. En la estrategia discursiva del diálogo entre Selby y la amiga de su mamá, se representa que la responsabilidad de cualquier acción incorrecta (prostitución, adicciones, homosexualidad, y en el caso que conoce Selby de Aileen, asesinatos) no es de tener una vida dura, sino resulta de las decisiones personales, en lo que hay un trasfondo cristiano de libre albedrío, ya que los padres de Selby y sus amigos son muy cristianos.

		oportunidades es que se va a meter a prostituta, sino todos fuésemos prostitutas y drogadictos, Selby no quiere continuar con la conversación. La amiga de la mamá le dice que no pelee con el mundo, que hay más cosas que el amor, que algún día querrá tener un techo así tenga que acostarse con un hombre para ello, Selby le dice que no le importa por que ella y Aileen están enamoradas.				
20. Aileen asesina a un policía.	79 min. 06 seg.-81 min. 31 seg.	El cliente de Aileen sugiere que en el carro estaba mejor que en el bosque, Aileen le contesta que en el carro había un arma, el cliente le dice que mucha gente tiene armas. Aileen asume que el hombre es casado y dice que no	Aileen y un cliente bien vestido caminan internándose en un bosque. Aileen coloca una manta en la tierra y el hombre se empieza a quitar el pantalón, Aileen fuma un cigarro mientras le habla con rudeza, el hombre se sienta en la manta sobre la tierra, pero al escuchar lo que dice Aileen se pone nervioso y agarra	Musical, sonido de gaita escocesa.	Cámara sigue en lateral y en plano general a Aileen y su cliente caminando por el bosque. Plano medio del hombre quitándose los pantalones. Plano medio de Aileen. Plano medio de Aileen disparando en conjunto con aparición musical, plano medio del cliente	Imagen de la víctima. Se representa a una víctima correcta, tranquila, que no tiene intención de hacerle daño a Aileen, sólo busca el placer sexual, tiene familia, por eso en la foto aparece su esposa en una silla de rueda (posible causa por la que busca placer sexual con prostitutas), aparece otra foto

		entiende por qué los casados buscan prostitutas en vez de cogerse a sus esposas, por que con las prostitutas las pueden violar, dice que odia a los hombres, el cliente le pregunta por qué es una prostituta entonces, Aileen dice que no lo es, por que ella no se coge a hombres, que lo solía hacer la mayoría de las veces en contra de su voluntad, pero ya no. Aileen cuenta de un amigo de su padre que la violaba a los 8 años y el papá no le creyó y la golpeó por ello. El hombre le dice que siente lástima por ella, que si necesita un aventón se lo da, Aileen dice que no lo necesita por que se lleva su carro. El hombre le pide que pro favor no lo	sus pantalones para ponérselos, se pone los zapatos. El hombre se va acomodando la camisa dentro de los pantalones, Aileen saca su revólver y el hombre se asusta, mete rápidamente la mano en su bolsillo y saca unas llaves, pero esto alertó a Aileen quien le dispara en el estómago, el hombre cae, Aileen le dispara repetidas veces en el piso. Aileen se va. Aileen se dirige al carro de su víctima, toma su billetera y ve que dentro hay una foto del hombre con su esposa que está en una silla de ruedas, toma su dinero y va pasando las fotos y al final hay una placa que revela que el hombre era un policía, Aileen tira la billetera, se asusta mucho.	recibiendo los disparos en el piso. Plano medio de Aileen retirándose del lugar, plano general lateral del carro, primer plano de Aileen, zoom in de fotografía del hombre con su esposa.	con un niño, se trata de un policía por que lo revela su placa en su billetera y de un padre de familia.
--	--	--	--	--	---

		mate. Aileen reflexiona que el amigo de su papá luego murió en un accidente de carro y ella se alegró por ello, por que Dios lo hizo, y es que nadie se puede escapar de lo malo que hace, tarde o temprano te agarran.				
21. Aileen conversa con su amigo Tom.	81 min. 32 seg.-84 min. 43 seg.	Aileen le cuenta todo lo ocurrido a Selby, le dice que tienen que moverse, que tienen que irse en autobús, Selby le dice que es su plan, el trabajo, la casa en la playa, todo. Aileen agradece a Tom su amigo y dueño de los depósitos el que haya sido tan bueno con ella, le dice que siempre siente que la gente la mira y piensa que ella es una mierda. Tom le dice que él sabe lo que ella hace, pero que comprende que no es que ella lo	Aileen llega corriendo a la casa, cierra la puerta, cierra las cortinas, apaga la televisión, le cuenta todo a Selby mientras toma cerveza. Aileen está agachada en la carretera de noche tomando cerveza. Aileen habla en la barra del bar de motociclistas con Tom su amigo y dueño de los depósitos. Aileen se siente aliviada por las palabras de Tom, quien le habla con franqueza.	Musical, score original del film.	Plano general de Aileen llegando a la casa. Plano medio de Aileen y Selby conversando. Primer plano de Aileen, plano medio de Selby. Plano general de Aileen en la carretera. Plano general del bar de motociclistas. Plano medio de Aileen hablando en la barra, plano medio de Tom el dueño de los depósitos en la barra. Primer plano de Aileen fumando.	Responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie. Se representa en la estrategia discursiva del diálogo entre Tom y Aileen, que los actos incorrectos, como el suicido, la prostitución, y en el caso en el que piensa Aileen, el asesinato, se debe a las duras circunstancias en que algunas personas son puestas, circunstancias que llevan a caminos oscuros que los demás nunca comprenderán.

		escogió, sencillamente aterrizó ahí y lo que siente es culpa, que él la sintió después de la guerra, pero se trata de las circunstancias, y uno lo que tiene que hacer es vivir en las que le tocaron a uno.				
22. Las autoridades comienzan a buscar al presunto asesino en serie.	84 min. 44 seg.-85 min. 55 seg.	El noticiero informa sobre el caso de asesinatos en serie, que quien tenga información localice a las autoridades. Un hombre dice por televisión que lo que saben es que los asesinatos han ocurrido en algún momento del acto sexual y que no puede comentar más nada.	Selby se altera mucho al ver las noticias sobre la búsqueda del asesino en serie. Aileen camina yéndose del bar, mira hacia atrás. Tom ve las noticias del televisor en la barra del bar, sospecha de la situación, sale alterado del bar. Un policía hace un dibujo de sospechosos se lo pasa a un detective quien lo entrega a la pareja dueña del patio en que Aileen y Selby tuvieron el accidente, estos asienten al ver el dibujo. Un carro deja a Aileen que le grita y le dice con la mano que se vaya, varios carros se acercan a un lado de la carretera pero Aileen con la mano les indica que se vaya.		Primer plano de Selby viento T.V. Primero plano del televisor. Primer plano del televisor en el bar. Plano medio de Tom en la barra del bar. La cámara se desplaza en plano medio lateral por policías a pareja dueña del patio en que Aileen y Selby tuvieron el accidente. Plano general de Aileen bajándose del carro. Plano medio de hombre en carro, plano medio de Aileen señalándole que se vaya.	Imagen de las fuerzas de la ley (policía local). Se representan a unas fuerzas de la ley locales en acción, usando sus medios usuales como dibujos de sospechosos e interrogaciones en conjunto con la información de los medios, para la captura de un asesino en serie, son rápidas y van por el camino correcto, por eso interrogan a la pareja dueña del patio en que Aileen y Selby tienen el accidente y no a cualquier otra pareja.
23. Aileen se topa con	85 min. 56 seg.-89	Aileen le dice su excusa	Aileen le hace señas a un carro	Musical, score	Plano general de carro en	Imagen de la víctima. Se

un hombre bueno.	min. 18 seg.	usual al hombre, sobre sus hijos en Miami y de que quiere ganar dinero para verlos, el hombre le pregunta si sus hijos están bien, que la puede ayudar, pero necesita un cuarto donde dormir, una ducha y ropa caliente, que se puede quedar en su casa que su esposa no le importará, puede usar el cuarto de su hijo. Aileen le pide que pare el carro, el hombre le dice que la puede ayudar, Aileen le dice que sólo maneje mientras le apunta con el revólver. Aileen le pide que se baje del carro, el hombre llorando le pide que no lo haga, que no lo tiene que hacer, Aileen dice que no puede hacerlo, el hombre le contesta que no tiene por qué hacerlo, que sólo está	para que se detenga, el hombre se detiene, es un hombre de cierta edad, le abre desde dentro la puerta a Aileen. Aileen anda algo cansada y borracha, el hombre es gentil con ella y la quiere ayudar, ante esto Aileen se impresiona y se quiere bajar del carro aún rodando, el hombre la detiene, al hacerlo se sale del bolso de Aileen el revólver, el hombre se asusta, Aileen se vuelve a meter en el carro y le apunta. El hombre para su carro a un lado del camino, se baja del carro, Aileen se baja del otro lado, el hombre se arrodilla llorando, Aileen le apunta el arma, pero llora. El hombre le habla, Aileen le grita y le apunta de cerca. Aileen le dispara al hombre.	original del film. Ruido de los disparos.	autopista. Plano medio de hombre dentro del carro, plano medio de Aileen dentro del carro. Plano general de carro yéndose. Plano medio del hombre, plano medio de Aileen, gran plano del revólver al caer del bolso, plano medio frontal de Aileen y el hombre desde fuera del carro. Plano general del carro parándose en el camino. Plano general del hombre y Aileen saliendo del carro. Primer plano frontal del hombre arrodillado con las manos en la cabeza y Aileen detrás apuntándole. Primer plano del hombre llorando. Primer plano de Aileen disparando, la pantalla se vuelve negra en conjunto con el ruido de los disparos.	representa a un hombre totalmente bondadoso, que ni siquiera recoge a Aileen para sus servicios sexuales, sino que la recoge ingenuamente para prestarle ayuda, le quiere llevar a sus supuestos hijos, le ofrece una habitación, ropa, es un hombre de familia, un hombre que no le ha hecho nada, y que pide piedad llorando a Aileen, es un hombre inocente de todos los rasgos que Aileen despreciaba.
------------------	--------------	---	--	---	--	--

		pasando por un mal momento. Aileen le grita y le dice que no lo puede dejar vivir, el hombre nombra a su esposa, su hija que espera un bebé. Aileen le grita que se calle, dice que lo siente.				
24. Aileen se despide de Selby.	89 min. 19 seg.-93 min. 52 seg.	Aileen le dice a Selby que ya consiguió el carro pero que maneje ella por que está cansada. Selby le informa que ya salió al público dibujos de ellas. Aileen le dice a Selby que siempre le dijo que le compraría ese pasaje de autobús, Selby dice que sí, que se quería ir. Aileen reconoce llorando que metió la pata, que quizás necesita un poco de ayuda, que quizás ella la puede ayudar si la perdona, por que ella misma no cree que se pueda perdonar, le dice que	Amanece a un lado del camino. El televisor muestra la ilustración que las autoridades hicieron de Aileen y Selby. Selby observa con preocupación, se da cuenta de que Aileen llegó en un carro. Aileen entra apurada, Selby le responde calmada, pero la información altera mucho a Aileen quien se arrodilla y se apoya de la cama. Aileen le entrega un pasaje de autobús a Selby, se agacha junto a ella y saca un cigarro, Selby luce triste. Aileen no puede prender el cigarro, explota en llanto y lo deja caer de su boca, Selby la ve con tristeza, pone su mano en su rodilla, Aileen se desahoga hablando, abraza fuerte a Selby quien comienza a llorar.	Musical, score original del film.	Plano general de lago a un lado de la carretera mientras amanece. Zoom in del dibujo de Aileen y Selby en el televisor. Zoom in de Selby. Plano general de la habitación, plano medio de Aileen entrando a la habitación. Plano general de autobús en la carretera, plano medio de un callejón en el que están Aileen y Selby. Primer plano de Aileen, primer plano de Selby. Primer plano de Selby y Aileen en conjunto con acentuación de música triste. Primer plano de Selby siendo abrazada, primer plano de rostro de Aileen. Plano general de	Imagen del asesino en serie. Se representa a la asesina Aileen Wournos sinceramente arrepentida de los actos que ha cometido, se le representa como una persona que quiere limpiar todo lo malo que ha hecho y quiere otra oportunidad de hacer las cosas bien, tiene esperanzas de que todo se va a arreglar.

		puede ser que vuelva a ella que todo se arreglará.	Aileen le da dinero, la acompaña a subirse al autobús. Ve como sube, se despiden por medio de la ventana a lo lejos. Aileen queda muy triste. Aileen suelta el revólver al agua desde un puente, está atardeciendo. Aileen piensa debajo de un puente de la autopista.		Aileen y Selby en el callejón. Plano general de Aileen y Selby cerca del autobús. Plano medio de Selby en la ventana, primer plano de Aileen. Plano general del autobús yéndose. Plano general desde abajo de Aileen asomada en un puente. Plano general frontal de Aileen en el puente. Plano general de Aileen debajo de puente de la autopista.	
25. Aileen es capturada por la policía.	93 min. 53 seg.-96 min. 19 seg.	Unos hombres le preguntan a Aileen si va mucho a ese bar, Aileen presenta a Tom como su único amigo, Tom le dice para salir al viejo spot donde pueden conversar junto al fuego. Tom le da indicaciones a Aileen para irse de ahí, Aileen dice que no se va a ninguna parte por que está esperando la llamada de su novia. Aileen le dice que él tiene esposa, que no se va a	Aileen espera junto al teléfono público del bar de motociclistas, está borracha, se sienta en la barra y pide tragos. Dos hombres con aspecto de motociclistas hablan con Aileen, Tom se acerca a Aileen quien se alegra de verlo, Tom mira con sospecha a los hombres, los hombres se miran entre ellos y se preocupan. Tom se ayuda a Aileen a pararse y se la lleva para fuera. Los hombres se miran preocupados, uno de ellos sale apresurado tras Aileen y Tom. Tom	Musical, música de fondo del bar. Sonido de sirena de patrulla de policía.	Plano medio de Aileen junto al teléfono. Primer plano del rostro de Aileen. Primer plano de hombres con aspecto de motociclistas. Primer plano de Tom. Plano medio de Tom llevándose a Aileen. Plano medio de uno de los hombres siguiéndolos. Plano medio de Tom y Aileen hablando. Plano general desde arriba de Aileen siendo esposada por los agentes encubiertos, zoom out del plano general de Aileen siendo	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representan a unas fuerzas de la ley con policías inteligentes, que detectaron correctamente el paradero de Aileen y que usan policías encubiertos para su captura. La captura de Aileen es muy rápida y sin problema alguno.

		ir con él. Aileen pide por monedas, uno de los hombres le dice que él tiene en su carro.	conversa con Aileen pero no le hace caso pro que está muy borracha, Tom no sabe que hacer, la deja irse de vuelta. Aileen entra nuevamente en el bar, busca monedas en la rocola, el hombre la lleva para fuera junto a su compañero, salen detrás unos agentes de policía y la esposan rápidamente. Llega una patrulla de policía y la meten en ella.		arrestada, la pantalla se vuelve blanca y el sonido baja progresivamente.	
26. Aileen es condenada.	96 min. 20 seg.-109 min. 00 seg.	Aileen le dice a Selby que todavía tienen una oportunidad ya que la tienen arrestada por una orden que ya es vieja, Aileen le dice que no hable de por qué la arrestaron por que pueden estar escuchando, que hablen de ellas dos, Selby dice que ellos saben, que está muy asustada, que va a caer, Aileen le dice que se calme, Selby le dice que se va a caer por algo que ni siquiera	Aileen aguarda en una celda, tiene el traje de prisionero anaranjado. Aileen conversa por teléfono con Selby en la sala de teléfonos de la prisión. En la habitación de Selby están unos agentes escuchando y grabando la conversación. Selby y Aileen lloran. Aileen escucha la grabación de la conversación en el desarrollo de su juicio en una corte. Selby entra en la corte, evita contacto visual con Aileen, se sienta para declarar ante el jurado y señala con la mano a Aileen, quien llora desconsoladamente,	Musical, score original del film. Sonido de grabación de voz reproducida. Acentuación del score original del film en su máximo.	Primer plano de Aileen. Plano general de Aileen hablando en la sala de teléfonos de la prisión. Primer plano de Aileen al teléfono, primer plano de Selby al teléfono. Zoom in de Aileen en conjunto con aparición musical. La cámara gira en primer plano de Selby hacia la derecha revelando los agentes que escuchan la conversación. Plano general de la habitación con Selby y los agentes en la cama. Primer plano de Aileen	Imagen del asesino en serie. Se representa a la asesina Aileen Wournos confundida entre querer seguir pretendiendo que nada pase para evadir a las autoridades y entre resignarse a recibir el castigo por sus acciones, al ver que su amor se lo pide, escoge el camino de la resignación, aquí se le representa como una víctima del sistema judicial, por eso la música emotiva al sentenciarla, por eso sus últimas palabras de que envía a una mujer violada a la muerte, por eso la imagen fría de los participantes del

		ella misma hizo sino Aileen, Aileen le dice que por qué lo hace, Selby dice que sólo quiere vivir y que quiere tener una vida feliz. Aileen le dice que la ama, que se tranquilice que fue ella sola, que se los va a decir, para que este bien, pero que para ella las cosas ya se acabaron, que ojala la gente perdonara lo que hizo, pero que no pueden, así que se va a morir. Aileen le dice a Selby: “adiós nena”. Aileen le dice al juez que ojala se pudra en el infierno por mandar a la muerte a una mujer violada. Aileen comienza a dar frases de esperanza, el amor lo es todo, el amor siempre encontrará su camino, todo pasa por una razón, mientras haya	su abogada la anima. Selby se retira de la corte acompañada por los medios. El juez declara culpable a Aileen, Aileen es sacada de la sala por los policías gritando. Unos guardias acompañan por un camino a Aileen quien voltea. Al tornarse en blanco brillante la pantalla, dice en letras que Aileen y Selby nunca volvieron a hablarse y que Aileen fue ejecutada el 9 de octubre del 2002 tras pasar 12 años con los condenados a muerte en Florida.		en la corte. Plano medio de Selby entrando en la corte, plano medio de Aileen, plano medio de Selby sentada declarando, plano medio de Aileen llorando en conjunto con acentuación musical. Primer plano de Selby, la música aumenta de volumen cada vez más. Plano medio de Selby yéndose de la corte. Plano medio del juez, plano medio de Aileen. Plano medio de Aileen siendo guiada por los guardias. Primer plano de Aileen al voltear. Plano general de Aileen entrando con los guardias por una puerta junto con acentuación musical y pantalla brillante hasta quedar en blanco y luego en negro.	sistema judicial, ya ni el amor acompaña a Aileen por eso Selby ni la mira a los ojos, Aileen se representa como la persona que siempre se consideró, alguien muy sólo y víctima de una sociedad que nunca le dio apoyo.
--	--	--	--	--	---	---

		vida hay esperanza, todo eso es por que ellos te tienen que decir algo.				
--	--	--	--	--	--	--

Seven

Ficha técnica del film

Año: 1995

Director: David Fincher

Productor: Stephen Brown, Phyllis Carlyle, William C. Gerrity, Nana Greenwald, Lynn Harris, Dan Kolsrud, Anne Kopelson, Arnold Kopelson, Gianni Nunnari, Sanford Panitch, Michele Platt, Richard Saperstein

Guión: Andrew Kevin Walker

Género: Crimen, drama, misterio, thriller

Reparto:

Brad Pitt-Detective David Mills

Morgan Freeman-Detective William Somerset

Gwyneth Paltrow-Tracy Mills

Kevin Spacey-John Doe

R. Lee Ermey-Capitán de la Policía

Daniel Zacapa-Detective Taylor

Duración: 127 min.

País: Estados Unidos de Norteamérica

Lenguaje: Inglés

Premiaciones norteamericanas más importantes: Nominación al Premio Oscar de la Academia por Mejor Edición y ganadora por el Mejor Actor de Reparto en el Premio del Círculo de Críticos de Cine de Nueva York

Información tomada de la página de la Internet Movie Data Base <http://www.imdb.com/>

Elementos de constitución del film según Zunzunegui

Tema: Asesinatos en serie

Tópico: Unos policías detectives van tras la pista de un asesino en serie de tipo misionero que mata según los 7 pecados capitales en la religión católica

Plot: El detective Somerset está a punto de retirarse y tiene que lidiar con el detective que tomará su puesto, Mills, un joven arrogante y muy emocional. Mills y Somerset descubren el cadáver de un hombre obeso que fue asesinado obligándole a comer sin poder moverse de una mesa, luego descubren otra víctima, un abogado muy exitoso, igualmente asesinado, y así van descubriendo más víctimas. En las escenas del crimen el asesino deja marcadas las palabras de los 7 pecados capitales. A medida que avanzan en el caso, Mills y Somerset se conocen más y a pesar de ser hombres de diferentes naturalezas establecen una relación de camaradería, Somerset conoce a la esposa de Mills, Tracy, quien recurre a Somerset para expresarle que no se adapta a esa ciudad, METRO. Mills va comprendiendo por qué Somerset odia la ciudad, pero sigue firme en sus ideales sobre su trabajo. Mills y Somerset descubren un sospechoso al ver los hábitos de lectura de la gente en la biblioteca de la ciudad, resulta ser el asesino que se les escapa, pero días después, el asesino, John Doe, se presenta voluntariamente en la policía y con su abogado propone que se declarará culpable si Mills y Somerset le acompañan a buscar los dos cadáveres restantes para que vean su obra entera de las siete víctimas correspondientes a los 7 pecados capitales, aceptan y en el camino van a un desierto en las afueras de la ciudad, un carro de mensajería se aproxima y le deja a Somerset un paquete mientras Mills apunta al asesino Doe, Somerset abre el paquete y resulta ser la cabeza de la esposa de Mills, Tracy, que Doe mató por que envidiaba la vida de hombre simple de Mills, Mills mata a Doe y termina siendo el pecador de ira. La policía se lleva arrestado a Mills.

Personajes: Somerset y Mills (policías detectives), John Doe (el asesino en serie)

Punto de vista: Omnisciente

Voz narrativa: Somerset

Cuadro de análisis y desglose del film

Para el análisis a continuación se ha usado la edición New Line Platinum Series de *Seven* que aparece en el mercado en dvd del año 2000, con una duración aproximada de 127 min.

Secuencia	Duración	Estrategia Discursiva	Frase Cinematográfica	Sonido	Recursos de construcción del film	Representación*
1. El detective Somerset inspecciona una escena del crimen, conoce al detective Mills.	0 min. 0 seg.-4 min. 09 seg.	Un agente le cuenta a Somerset lo ocurrido en la escena del crimen, le dice que es un crimen pasional, que sólo hay que hacer el papeleo y ya. Somerset pregunta si el niño vio el crimen, el agente que le informa le contesta que qué tipo de pregunta estúpida es esa, que por eso se alegraran cuando se libren de él, por esas estúpidas preguntas, que ahí todos están muertos y ese no es su problema. El detective Mills se presenta con el detective Somerset. Somerset le indaga a Mills que por qué luchó tanto para que lo asignaran a trabajar a ese lugar, Mills dice	El detective Somerset se arregla para ir al trabajo. Toma su place y armas, se pone su saco. Un cadáver yace en el piso junto a un pozo de sangre. Somerset observa detenidamente la escena del crimen, mira con atención un dibujo en la nevera. El agente que le informa se molesta con él. Por las escaleras viene subiendo un hombre que se presenta al detective Somerset como el detective Mills. Mills y Somerset salen a la calle, llueve fuertemente, se detienen un momento y discuten, Somerset lo deja sólo y se va. Somerset lee en su cama., deja sus lentes en la mesa de noche, pone a andar el aparato de péndulo, intenta dormir.	Ruido de cornetas de carros y sirenas de ambulancias. Sonido de lluvia. Ruido de sirenas de policías. Ruido de la calle, gritos, ladridos, sirenas de policías. Sonido del aparato de péndulo. Ruido de trueno.	Plano medio de Somerset en la cocina, primer plano de Somerset, gran plano de su placa de policía, navajas, arma, etc. Plano medio de cadáver en el piso. Primer plano de Somerset viendo el dibujo, iluminación muy baja. Plano general del detective Mills subiendo las escaleras, primer plano de Mills presentándose. Plano medio de Mills y Somerset caminando. Plano general de Somerset en su habitación, gran plano de sus lentes en la mesa de noche, primer plano del aparato de péndulo, zoom in de Somerset en la cama. Gran plano del aparato de péndulo.	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representa a una policía pragmática, que no le gusta trabajar con detectives como Somerset que van más allá de los hechos, a la vez se representa a una policía burocrática, más preocupada por llenar el papeleo que por descubrir al criminal. En el caso de Somerset, se representa al oficio de policía como un oficio solitario, exhaustante, que afecta lo más profundo del ser humano por la maldad con la que hay que lidiar en el día a día.

		que supone que puede hacer algún bien ahí, le dice que sería bueno si no empiezan mal la relación de trabajo, Somerset le dice que quiere que escuche y observe, Mills se incomoda ante esto y le dice que ya tiene experiencia, Somerset le contesta que no en ese lugar.				
2. Presentación de Títulos y Créditos.	4 min. 10 seg.-6 min. 17 seg.	Ausente.	El asesino abre un gran libro, prepara unas hojillas, corta con ella la punta de sus dedos, toma un diario, escribe en él, recorta fotografías y sus negativos. Pega fotografías en su diario, recortes de libros, tacha con marcador negro fragmentos de los textos, tacha con marcador negro los ojos de una fotografía de un niño. Recorta fotografías de víctimas con objetos en sus cráneos, guarda cuidadosamente pelos en un sobre transparente, cose con hilo las páginas de sus escritos.	Musical, rock industrial en conjunto con ruido de sirenas de policía.	Primer plano de libro. Primer plano de manos fotografiadas, gran plano de hojillas, gran plano de dedos cortados por hojilla. Plano medio de manos recortando fotos. Primer plano de fotografía de niño. Los planos son presentados en simulación de ser proyectados por aparato defectuoso que presente imagen en sus negativos y con distorsiones momentáneas.	Imagen del asesino en serie. Se representa a un asesino fuera de lo común, organizado y metódico a lo extremo, laborioso, totalmente metido en un mundo ajeno al cotidiano, a la vez que con el recurso de la música de rock industrial se la representación lleva inmersa la rabia del asesino.

3. Mills se prepara para su primer día de trabajo/ Mills y Somerset llegan a la escena del crimen.	6 min. 18 seg.-9 min. 28 seg.	Mills y su esposa hacen bromas sobre la razón de su mudanza y sobre el aspecto de Mills. Un oficial les informa a los detectives Somerset y Mills que no ha tocado nada de la escena esperando a que lleguen, que el hombre tiene su cara metida en spaghetti desde hace 45 minutos por eso no chequeó los signos vitales, Mills se molesta ante esto. Somerset le pregunta a Mills qué era lo que buscaba con la discusión con el policía, que deje el asunto así.	La pantalla informa que es el día lunes. Mills se despierta en la cama junto a su esposa, la mira y le da un beso, se arregla para el trabajo cuidadosamente para no despertarla, suena el teléfono y lo agarra rápidamente pero su esposa se despierta. Se le acerca y se despide con un beso. Mills espera bajo la lluvia con un café en cada mano. Somerset busca y agarra unas linternas de la maleta del carro, rechaza el café de Mills quien lo deja en un escalón del edificio al que se dirigen. Un policía se les acerca y les informa la situación, Mills se altera y le deja el café que le quedaba al policía. Somerset y Mills inspeccionan el lugar con las linternas, algo incomoda el olfato de Mills, está muy oscuro. Somerset se coloca los guantes y	Ruido de sirenas de policía. Ruido de truenos distantes y lluvia. Musical, score original del film.	Plano general de edificios. Plano medio de Mills en la cama con su esposa. Primer plano de Mills frente al espejo, primer plano de Mills besando a su esposa. Plano medio de Mills bajo la lluvia. Plano medio de los detectives y el oficial caminando, primer plano del policía. Primer plano de Somerset y Mills con las linternas, iluminación baja. Primer plano de Somerset, plano general de rincón alumbrado con cucarachas.	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representan a los detectives policías Somerset y Mills como oficiales trabajadores, que quieren hacer lo mejor de sus trabajos, tratan de adaptarse al trabajo en equipo, como los intentos de Mills en simpatizar comprando café en conjunto con su exigencia de calidad de trabajo al protestar por que no han declarado muerta a la víctima.
--	-------------------------------	---	---	---	--	---

			alumbra con la linterna en un rincón en el que hay cucarachas.			
4. Mills y Somerset encuentran la primera víctima, el hombre gordo.	9 min. 29 seg.-14 min. 44 seg.	Mills le pregunta a Somerset que quién dijo que eso fue un asesinato, Somerset responde que nadie. Mills habla de un caso similar que no sabían si había sido realmente asesinato, Somerset le pide que pro favor haga silencio, entra un doctor que bromea por el tamaño del hombre, Somerset le pide a Mills que entreviste a los vecinos y mande a entrar al equipo forense. El doctor informa que el hombre gordo está muerto, Somerset le agradece. Mills le hace entender a Somerset que es tan detective como él y que tiene la experiencia así que no lo trate como si no la tuviera. El médico forense de la autopsia	Somerset y Mills entran en una habitación en la que yace un hombre muy gordo, el hombre tiene su cara sumergida en un plato de spaghetti. Mills bromea y no aguanta el olor. Somerset no le presta atención y revisa cuidadosamente con la linterna la habitación, fija la atención en varias latas de salsa de spaghetti. Mills mira en la parte de debajo del hombre, observa a Mills quien también apunta su linterna ahí, y se revela que el hombre tiene los pies y manos atadas con alambre de púas. Mills descubre un balde de vómito debajo de la mesa. Somerset se da cuenta de que al hombre gordo le han cortado con navaja el pelo del cabello en la parte de atrás. Llega a la habitación un doctor, observa el	Musical, score original del film.	Zoom in de hombre gordo desde atrás, primer plano lateral de rostro del hombre gordo en conjunto con acentuación musical. Primeros planos de Somerset y Mills con las linternas, plano general de la habitación, primer plano de manos y de pies atados del hombre gordo, iluminación baja sólo con linternas. Plano general de Mills alumbrando con la linterna a Somerset. Gran plano de rostro del cadáver del hombre gordo. Primer plano de Somerset. Primer plano de Mills en el carro, primer plano de Somerset en el carro. Plano medio del cuerpo del hombre gordo. Plano general de la sala de autopsia.	Imagen de la víctima. Se representa a una víctima atípica, casi monstruosa por lo extremo de su obesidad, es una víctima grotesca tanto en su físico como en su disposición por haber muerto en su vicio, el de come, de ahí la oscuridad, las tomas de la víctima de espalda, etc.

		habla de las características del cadáver, tamaño de su estómago, corazón, etc. Dice que posiblemente murió comiendo, pero tiene marcas de que apretaron duro una pistola en su cabeza. Mills asume que es un homicidio.	cuerpo de cerca. Mills se molesta ante la orden de Somerset y lo alumbra con la linterna, Somerset se quita los lentes y lo mira fijamente. El doctor levanta la cabeza del hombre gordo del plato de spaghetti, está muerto. Somerset maneja un auto, Mills va de copiloto, llueve fuertemente. Mills y Somerset acuden a la autopsia del cadáver del hombre gordo, el médico forense lo lava con una ducha, el cuerpo está cocido en algunas partes. Mills y Somerset observan la cabeza de la víctima de cerca, Mills asume que fue homicidio, Somerset lo mira con seriedad.			
5. Somerset opina e informa al jefe de policía que el asesino del hombre gordo seguirá matando.	14 min. 45 seg.- 17 min. 04 seg.	Somerset y Mills le explican al jefe de la policía cómo murió el hombre gordo, le explican que alguien lo obligó a comer constantemente por más de doce horas, hasta que explotó por dentro,	Somerset y Mills están en la oficina del jefe de policía explicándole lo acontecido con la víctima, el jefe está en su silla, Mills está sentado en otra silla, Somerset está parado explicando. Mills se molesta mucho	Sonido de lluvia, ruido de sirenas de policía.	Plano general de edificio de policía, plano medio de Somerset, plano medio de Mills, plano medio de jefe de policía. Plano general de l oficina, iluminación baja, plano general de Mills sentado, plano medio de	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representa a una policía pragmática, que ante la escasez de recursos humanos, como buenos detectives tales como Somerset, a pesar de su situación de retiro y su petición, lo dejan

		Somerset reflexiona que ningún asesino toma el riesgo de hacer eso con su víctima, simplemente le dispara y ya, a menos de que el acto de hacerlo comer tenga un significado. El jefe de policía dice que no es un caso duro, que sencillamente alguien tenía un problema con el chico gordo y decidió torturarlo, Somerset no opina lo mismo, dice que no había motivo y el asesino lo calculó todo, dice que este será el primero de otros asesinatos, el jefe le dice que no empiece con sus teorías. Somerset pide que se le releve el caso por que pronto se retira y ese caso seguirá por algún tiempo, y que además Mills no está listo, Mills se molesta y le pide al jefe que se lo de a él, que Somerset tiene algo en su contra personal.	con Somerset, Somerset habla de Mills con el jefe como si el mismo Mills no estuviese en el cuarto. Mills se acerca al jefe para hablarle, Somerset habla muy tranquilo. Mills se retira de la oficina indignado, el jefe de policía le habla a Somerset ahora con confianza y franqueza, Somerset sin decir nada toma una carpeta del escritorio y se retira de la oficina.		Mills y el jefe de policía, gran plano del rostro de Somerset. Plano general de la oficina con Somerset yéndose.	en el caso, también es pragmática por que no tolerará situaciones de roces personales entre los agentes, por lo que exige tolerancia en las relaciones de trabajo sin importar lo personal.
--	--	---	---	--	---	--

		Somerset dice que Mills no está listo, que esto es METRO (nombre de la ciudad).				
6. Mills investiga la escena del crimen de la segunda víctima,	-19 min. 24 seg.	Un hombre de color en traje informa a los reporteros que responderá si se calman, que no discutirá los detalles de la investigación. Unos hombres comentan que Mills es tan sólo un chico que se cree la gran cosa. Mills manda a los hombres de las huellas digitales a buscar café. El abogado del distrito dice por T.V. que la policía tiene a sus mejores hombres en el caso.	La pantalla informa que es el día martes. Un lugar dónde se vende periódicos en la acera de las calles muestra periódicos cuyos titulares dicen que asesinaron a un abogado de defensa. Un hombre de color en traje trata de calmar a los medios en la planta baja de un edificio lujoso, Mills pasa por detrás, una reportera lo mira y lo sigue, pero Mills se adentra en una puerta y a la reportera un policía no la deja pasar. Mills pasa entre gente y pasillos, entra de forma apresurada en la oficina que es la escena del crimen, en la que dos oficiales buscan huellas digitales, Mills suelta su saco en un rincón y se sienta, la oficina es muy grande y lujosa, tiene en el fondo un gran estante mueble de madera con dos televisores	Sonido de lluvia, ruido de cornetas. Musical, score original del film.	Plano general del lugar en la acera de la calle de venta de periódicos. Plano general desde atrás de hombre caminando hacia los reporteros. Primer plano de Mills, primer plano de la reportera, plano medio de hombre informando a los medios. Travelling en primer plano desde atrás de Mills internándose en la escena del crimen. Plano general de la escena del crimen. Plano general de la oficina. Primer plano del televisor. Plano general de la oficina desde arriba en conjunto con aparición musical. Zoom in del retrato de la mujer.	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representa con Mills y su equipo a la policía como una fuerza en equipo que va desde especialistas en huellas digitales hasta el mando de un jefe, en este caso Mills. A la vez se representa a la policía como una fuerza opuesta a los medios de comunicación, que sienten que entorpecen su trabajo y distorsionan los hechos en los que se apoyan.

			encendidos a los extremos, Mills presta a tención a lo que dice el abogado de distrito sobre el asesinato. Mills se acerca al televisor, se revela en la escena del crimen que se pintó en la alfombra con sangre la palabra greed (codicia). Mills presta atención en un retrato de una mujer en el escritorio de la víctima, el retrato tiene unos lentes pintados en sangre sobre los ojos de la mujer.			
7. El jefe de policía conversa con Somerset sobre la nueva víctima y sobre su jubilación.	19 min. 25 seg.- 21 min. 38 seg.	El jefe de policía le informa a Somerset sobre la víctima, el abogado Eli Gould, y de que alguien lo desangró hasta la muerte y escribió en sangre en el piso la palabra greed (codicia), le dice que Mills dirige la investigación. Le pregunta que es lo que hará allá afuera cuando se vaya, Somerset responde que quizás a una granja, a reparar su casa. El jefe	Un hombre retira las letras del nombre del detective Somerset en la puerta de entrada a su oficina, en la que entra el jefe de policía, Somerset escribe en una máquina de escribir. Al escuchar la información que le dice el jefe, Somerset deja de escribir en la máquina, se quita los lentes y mira al jefe quien se sienta en una mesa cerca suyo. Somerset vuelve a escribir sobre la máquina. El jefe le deja a	Ausencia.	Primer plano de las letras en la puerta de la oficina de Somerset. Plano medio del jefe de policía. Primer plano desde arriba y detrás de la cabeza de Somerset. Plano medio del jefe. Primer plano de Somerset.	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representa con Somerset a una policía totalmente laborioso, tal como un trabajo común, que a pesar de la situación de retiro próximo, sigue sentado en su oficina escribiendo en la máquina sin desviar su atención.

		le dice que no lo cree capaz de dejar su oficio, Somerset le cuenta al jefe la historia de un hombre que asesinaron ayer, dice que ya no entiende esa ciudad, el jefe le dice que siempre ha sido así, que no puede negar que está hecho para ese trabajo, pero capaz está equivocado. Le informa que de forense le envían una especie de plástico que le dieron al hombre gordo.	Somerset sobre su escritorio un frasco de vidrio con el plástico que le dieron de comer al hombre gordo, Somerset para de escribir en la máquina y toma el frasco para observarlo de cerca.			
8. Somerset descubre que el asesino del hombre obeso puede ser el mismo que el del abogado, un asesino según los 7 pecados capitales.	21 min. 39 seg.- 24 min. 23 seg.	Somerset explica a Mills y al jefe que tras la nevera de la escena del crimen del hombre obeso encontró una cita del Paraíso Perdido de Milton, les dice que esperen cinco asesinatos más, por que el asesino mata según los siete pecados capitales, y van hasta ahora avaricia y gula. El jefe le dice a Somerset que no se puede ir, Somerset le contesta que eso	Somerset entra nuevamente a la escena del crimen del hombre gordo, coloca el frasco que le dio forense en una mesa, inspecciona cuidadosamente el cuarto, abre la nevera, antes de cerrarla fija su atención en unos huecos en el piso, toma el plástico del frasco y lo coloca sobre esos huecos en el piso al pie de la nevera y se da cuenta de encajan, rueda la nevera para ver la pared tras ella y	Musical, score original del film.	Plano general de ventanas en edificio. Primer plano de Somerset entrando a cuarto. Plano medio de Somerset inspeccionando , iluminación baja, oscura. Primer plano de frasco. Plano medio de huecos en el piso. Primer plano de letras detrás de la nevera en conjunto con acentuación musical, primer plano de Somerset. Plano general de Somerset en las oficinas con Mills	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representa a Somerset como un detective inteligente, que insiste en la inspección de la escena del crimen, que sabe que falta una pieza del rompecabeza, que está lidiando con un asesino diferente por lo particular de la víctima y por eso busca pistas hasta encontrar algo igualmente particular.

		es lo que quería Mills, Mills dice que está dentro.	se da cuenta que dice escrito en relieve glutony (gula). Somerset comparte su hallazgo en las oficinas de policía con el jefe y con Mills, explica la situación y se va tranquilamente, el jefe mira a Mills.		y el jefe. Primer plano de Somerset. Plano medio del jefe sentado, plano medio de Mills sentado.	
9. Somerset y Mills se desvelan cada quien por su parte investigando sobre los asesinatos.	24 min. 24 seg.- 29 min. 25 seg.	Somerset le dice al taxista que vaya lejos de ahí. Somerset bromea con los guardias de la biblioteca que nunca entenderá como tienen a su alcance un mundo de conocimientos con los libros y se pasan la noche jugando poker.	Somerset practica su puntería en una mira con un cuchillo en su casa, se detiene pensativo. Somerset toma apresurado un taxi. Fija su mirada en un hombre herido en la acera de la calle, mira la ciudad con tristeza. Somerset entra en una biblioteca muy grande, saluda amistosamente al guardia, se ve que se conocen, al entrar en la parte de arriba los guardias juegan cartas y saludan a Somerset quien se pasea bromeando por la inmensidad de la biblioteca entre sus mesas de caoba con lámparas verdes. Somerset busca los libros. Toma un libro de los	Musical, score original del film. Ruido de sirenas de policía. Musical, música clásica de reproductor de sonido.	Travelling lateral de cuchillo en mira a Somerset. Plano medio de Somerset en la sal de su casa. Plano general de Somerset llamando al taxi. Primer plano de Somerset dentro del taxi. Plano general desde arriba de Somerset entrando en la biblioteca. Plano general de guardias en el piso de arriba saludando a Somerset. Plano general de Somerset entre las mesas. Travelling lateral en plano general de Somerset pasando entre los estantes de libros. Travelling lateral en primer plano de los libros. Primer plano de libro. Plano medio de Mills en la sala de su casa,	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representa a una fuerza policíaca muy trabajadora, que en sus altos cargos, como los detectives policíacos Somerset y Mills, llevan el trabajo a casa, investigan en horas de la madrugada sobre el caso en el que trabajan, son hombres dedicados enteramente a su trabajo.

		cuentos de Canterbury. Mills estudia las fotos del hombre obeso en la sala de su casa. Somerset sigue buscando más libros, encuentra la Divina Comedia de Dante. Mills mira de cerca las fotos de las dos víctimas, luce confundido. Somerset revisa tranquilamente, pasa las hojas de un libro, se fija en ilustraciones de la Divina Comedia, un hombre con una cabeza en su mano, gente quitándose sus entrañas y siendo torturadas por demonios, hombres con formas arácnidas, revisa sus notas en las que subraya la palabra “catolicismo”. Mills está muy cansado en la sala de su casa, desvía la mirada al techo. Somerset continúa pasando las páginas de los libros. Mills mira el basketball en la t.v. su esposa lo mira desde atrás y sonríe. Somerset saca copias de los	primer plano de foto del hombre obeso. Enfoque del lente de cámara en gran plano de la tapa del libro la divina comedia. Gran plano de ojos de Mills, gran plano de fotos de víctimas en conjunto con acentuación de música clásica. Zoom in de Somerset revisando el libro en combinación con primeros planos de ilustraciones de la Divina Comedia. Plano medio desde arriba de Mills mirando al techo. Primer plano de su esposa. Primer plano de fotocopidora, primer plano de los planos del infierno según Dante, plano general de guardias en piso de arriba, plano general de Somerset en piso de abajo, plano general de Somerset en oficinas de la policía, plano medio de sobre en escritorio, toda la iluminación de la secuencia ha sido muy baja, oscura,	
--	--	---	--	--

			libros, un guardia le habla desde arriba, Somerset saca copia de los planos del infierno según Dante. Dobra la copia y la guarda en un sobre que deja en el escritorio de Mills.		sólo alumbran lámparas.	
10. Mills y Somerset trabajan en la antigua oficina de Somerset.	29 min. 25 seg.- 33 min. 08 seg.	Somerset le dice a Mills que su esposa lo ha invitado a una cena en su apartamento esta noche y ha aceptado.	La pantalla indica que es el día miércoles. Mills se monta apresurado en su carro para escapar de la lluvia, le duele la cabeza, revisa un libro y se molesta al ver que es de Dante lo tira, un policía se le acerca le toca el vidrio y le da un sobre, lo abre y son más libros tales como los cuentos de Canterbury. Mills entra en su oficina, que la puerta dice ya Detective Mills pero Somerset está en el escritorio, Mills se confunde, Somerset amablemente quita sus cosas rápido del escritorio y se pone en potra mesa al lado. Mills pone la caja con sus cosas en el escritorio y la comienza a	Sonido de lluvia. Ausencia musical.	Plano general de ciudad desde arriba, plano general de Mills corriendo a su carro. Plano medio de Mills dentro del carro, primer plano de policía que le da el sobre. Plano medio de Somerset en la oficina, primer plano de Mills en el escritorio, primer plano de Somerset en la mesa. Plano medio de Somerset y Mills.	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representa a los detectives Somerset y Mills en su libro diaria, lidiando el uno con el otro, haciendo a un lado sus diferencias y situaciones incómodas como el hecho que Somerset todavía esté en la nueva oficina de Mills, por eso Somerset a pesar de estar en una posición con más autoridad que Mills, es muy cortés y humilde con Mills, a la vez se representa el establecimiento de relaciones de confianza en el trabajo al dejar Mills que su esposa invite a Somerset a su casa.

			vaciar, esconde con cautela en una gaveta los libros del sobre. Somerset está muy concentrando en su trabajo. Mills contesta una llamada, es su esposa que pide hablar con Somerset, Somerset atiende la llamada algo confundido y Mills está apenado.			
11. La familia Mills invita a cenar a William Somerset.	33 min. 09 seg.- 37 min. 23 seg.	Mills presenta a su esposa Tracy con Somerset, Tracy le dice que es un gran placer que ha escuchado mucho sobre él, excepto su primer nombre, Somerset dice que es William, Tracy dice que es un buen nombre, y le dice que el de su esposo es David Mills, ahora Mills y Somerset se conocen en confianza. Somerset le comenta a Tracy que tienen entendido que ella y Mills tienen amores desde el colegio, Tracy le dice que sabía que se iba a	Abre la puerta del apartamento la esposa de Mills, saluda cariñosamente a su esposo y bromea con él, saluda amablemente a Somerset. Mills se va a jugar con sus perros se tira en el piso con ellos, Tracy invita a pasar a Somerset a la sala, Somerset entra con timidez, el apartamento está desordenado, se nota que se están mudando, deja su saco en el mueble mientras habla con Tracy desde la cocina. Al quitarse su segundo saco Tracy lo observa con miedo, Somerset se da cuenta que se	Musical, jazz de reproductor de sonido, ruido de tren.	Gran plano de la puerta del apartamento de Mills. Primer plano de la esposa de Mills, Tracy. Plano medio de Somerset y Mills. Plano medio de los tres. Primer plano de Somerset. Plano medio de Mills jugando con los perros. Plano medio de Somerset viendo la sala, plano general de la sala. Plano medio de Tracy preparando la mesa. Plano medio de Somerset en la mesa, plano medio de Mills y Tracy en la mesa. Primer plano de Tracy, primer plano de Mills. Plano general de la mesa desde la	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representan a los detectives Mills y Somerset como dos hombres comunes, fuera de sus trabajos, de las oficinas de la policía, son hombres con sentimientos, Mills siente amor por sus perros, es cariñoso con su esposa, por otra parte Somerset está muy agradecido, es simpático con sus anfitriones, es tímido pero cuenta cosas de su vida personal. En esta representación se acude a los recursos de la música jazz y de la iluminación clara para aliviar las tensiones de

		casar con Mills desde la primera cita por que era el hombre más gracioso. Al ver Tracy la pistola de Somerset le dice que la disculpe que no importa cuantas veces ve un arma que no se acostumbra, Somerset le dice que le pasa lo mismo que no se preocupe. Tracy le pregunta a Somerset por que no está casado, Somerset le responde que estuvo cerca una vez pero simplemente no pasó, Tracy dice que realmente le sorprende, Somerset responde que la gente que pasa mucho tiempo con él piensa lo contrario, que le pregunte a su esposo y Mills dice que es cierto, bromean sobre ello. Tracy le pregunta cuanto tiempo llevas en esa ciudad, Somerset responde que mucho tiempo, les pregunta a la pareja que como van ellos, Mills	debe a su pistola, se la quita y la deja en el mueble. Somerset juega tímidamente con la servilleta de tela sobre la mesa, se nota que están en un silencio incómodo. Habla con Mills y Tracy sin mirarle a los ojos. La mesa y los platos en ella comienzan a vibrar por el paso del tren subterráneo que está cerca, Somerset se ríe a carcajadas al igual que Tracy, Mills sólo sonríe.		sala. La iluminación ha aumentado en comparación con el resto de la película.	ambiente general del film en el trabajo policiaco.
--	--	--	---	--	--	---

		dice que cuesta tiempo adaptarse, Somerset dice que con el tiempo uno se vuelve vacío.				
12. Somerset y Mills hablan hasta tarde sobre el asesino de los 7 pecados capitales.	37 min. 24 seg.- 42 min. 05 seg.	Mills le informa a Somerset de sus avances en el caso del abogado Gould, dice que el asesino tal vez estuve desde hace días en su oficina torturándolo y que al lado de una balanza de carne de la misma víctima encontró una frase del asesino, Somerset identifica la frase como sacada del Mercader de Venecia. Dicen que el asesino le pidió a la víctima que pedazo de su cuerpo sacrificar primero. Somerset le dice a Mills que el truco está en enfocarse en un pequeño detalle hasta exhaustar las posibilidades. Somerset dice que el asesino está predicando tal cual como se hacía en los	Ya de tarde, Mills y Somerset trabajan en los casos en el apartamento de Mills, ven las fotografías del caso del abogado Gould. Mills va a buscar una cerveza para él y vino para Somerset, cierra la puerta con cuidado para no despertar a su esposa. Le muestra a Somerset la fotografía del retrato de la esposa de Gould con unos lentes pintados con sangre. Tracy se despierta y va a la sala pero ya no hay nadie en la casa.	Musical, score original del film. Ruido del tren subterráneo.	Plano medio de Mills, primer plano de Somerset, primer plano de fotografías de la víctima Gould, primer plano de Mills, primer plano de Somerset. Primer plano de foto del retrato de la esposa de Gould en conjunto con acentuación musical. Primer plano de Tracy despertando en la cama, plano medio de Tracy en la sala. La iluminación es baja nuevamente.	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representan a dos detectives policías nuevamente muy trabajadores, que después de un descanso y una cena toman las pistas que tienen y trabajan a horas de la madrugada por que se entregan enteramente a sus profesiones. Al pasar de la cena a conversar del caso, en los recursos filmicos se nota como se vuelve a la iluminación oscura. A la vez se representan a los detectives policías Mills y Somerset como inteligentes y muy observadores, enfocándose en cada detalle para entrar en la mente del asesino.

		sermones de la edad media a partir de las 7 pecados carnales y los 7 capitales. Somerset dice que es extraño que las víctimas no estén relacionadas, que no tengan huellas, que no tengan testigos. Pero dice que lo de los testigos es factible, por que en una ciudad como esa nadie se interesa por los demás, si gritas fuego nadie acude a tu ayuda. Mills le habla sobre la foto de la esposa de Gould, dice Somerset que quizás es algo que el asesino les está señalando.				
13. Somerset y Mills descubren huellas digitales en la escena del crimen de la oficina del abogado Gould.	42 min. 06 seg.- 47 min. 38 seg.	Mills consuela a la esposa de la víctima Gould, le dice que mire cuidadosamente las fotos, que señale algo que esté fuera de lugar, la señora Gould dice que no puede hacer eso ahorita, Somerset le comenta a Mills que tiene que ser ahorita. La señora Gould se	Mills y Somerset se dirigen a hablar con la esposa de la víctima Gould. La señora Gould ve las fotos del cadáver y la escena del crimen y llora, se fija en una foto de una pintura de la oficina. Mills y Somerset se dirigen a la oficina de Gould, desguindan el	Musical, score original del film.	Plano medio de Somerset y Mills entrando en conjunto de casas. Plano medio de la señora Gould, primer plano de fotografías, plano medio de Mills y Somerset, primer plano de la señora Gould, primer plano de fotografía del cuadro en la oficina, primer	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representa a unas astutas fuerzas policíacas, que poco a poco con el duro trabajo y la inteligencia de sus detectives van juntando las piezas del rompecabezas que les deja el asesino para acercarse más a él y a la

		da cuenta que la pintura de la oficina está alrevés. Somerset le dice a Mills que siga buscando que algo debe haber en el cuadro, Mills dice que el asesino está jugando con ellos. Somerset encuentra huellas, se sorprenden. EL especialista en huellas dice que les puede decir por el patrón que no son las mismas huellas de la víctima. Mills le pregunta a Somerset si ha visto algo así. Mills le dice a Somerset que el asesino puede decir que su perro lo obligó, que las voces lo obligaron, o que las mismo Jodie Foster lo obligó. El especialista en huellas en computadoras les dice que eso va a tardar que mejor se vayan. Somerset le dice a Mills que desearía volver a pensar como lo hace él, que atraparán al asesino, pero que ya no cree que es así, que	cuadro y revisan la pared, revisan el cuadro por frente y por detrás, Somerset saca una navaja y corta la parte trasera de la montura del cuadro, no hay nada. Somerset se monta en la mesa sobre la cual estaba el cuadro, y descubre ahí unas huellas digitales. Mills y Somerset se sorprenden. El especialista de huellas digitales revela todas las huellas detrás del cuadro y se sorprende junto a Mills y Somerset, las huellas dicen HELP ME (ayúdenme). Las huellas son analizadas en computadora con un especialista, para buscar un patrón en el que encajen. Mills y Somerset conversan y esperan afuera de la oficina en un sofá.		plano de Mills, primer plano de Somerset. Plano general de edificio de la oficina de Gould. Plano medio de Somerset y Mills en la oficina, plano general del cuadro. Gran plano de huellas digitales en conjunto con acentuación musical. Gran plano de huellas siendo reveladas, primer plano de especialista de huellas, plano medio de Somerset y Mills, plano general del aviso escrito en huellas. Gran plano de huellas computarizadas. Plano general de laboratorio de computadoras. Plano medio de Mills, plano medio de Somerset, primer plano del especialista. Plano general del pasillo de espera fuera de la oficina, primer plano de Mills, primer plano de Somerset.	comprensión de sus futuras víctimas. A la vez, en la estrategia discursiva en lo que dice Somerset, se representa a un detective que ya no cree que la policía sea la mano ejecutora de justicia sino una pequeña ayuda que recolecta información para situaciones futuras.
--	--	--	--	--	--	--

		ellos lo único que hacen es recoger las piezas, tomar todas las fotos, recolectar toda la evidencia, anotar lo que está pasando, más nada, archivando todo por si acaso algún día se necesita en una corte, recogiendo diamantes en una isla desierta y guardándolos en caso de que los rescaten. Mills dice que eso es mentira, que él mismo sabe que están llegando a algo esa noche.				
14. La policía ubica a quien pertenecen las huellas.	47 min. 39 seg.- 52 min. 16 seg.	El jefe informa a Mills y Somerset que tienen a un ganador. El jefe informa al equipo policial que las huellas pertenecen a un hombre que se hace llamar Victor, que tiene un historial lleno de serias enfermedades mentales, sus padres son baptistas, Victor ha caído en asalto, adicción a drogas, etc. iba a pasar tiempo en la	La pantalla señala que es el día jueves. Somerset y Mills duermen en el sofá del pasillo. El jefe los despierta mientras camina y les da una información. Mills y Somerset se despiertan rápidamente. El jefe le informa al equipo entero de la policía en una reunión sobre el posible sospechoso. Los policías escuchan con atención. Todos bajan unas escaleras	Musical, score original del film. Ruido de sirenas de policía. Ruido de sirenas de ambulancia.	Plano medio de Somerset y Mills en el sofá. Plano medio del jefe y policías caminando por el pasillo. Primer plano del jefe, primeros planos de policías, plano medio de Mills y Somerset, primer plano de foto y archivos del sospechoso Victor. Plano medio de oficiales bajando las escaleras. Plano general del garaje de policía, plano medio de camión en el que entra el equipo	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representa a la fuerza de la policía como un equipo muy bien organizado, de respuesta rápida, pragmáticos, se trata de una organización con muchos recursos técnicos y humanos.

		prisión por violación pero lo sacó su abogado que por cierto es Eli Gould la víctima de la avaricia. Mills le pregunta a Somerset si se cree todo eso y Somerset le responde que no parece el asesino que buscan, que su asesino tiene más propósito. Somerset dice que nunca ha recibido un balazo y sólo ha sacado su arma tres veces pero no la ha disparado en acción, Mills dice que no ha recibido balazo, pero que sacó su arma una vez y tuvo que disparar contra un drogadicto que abrió fuego al entrar ellos e hirió a un compañero suyo que no puede recordar el nombre.	apresurados mientras se ponen sus chalecos y preparan sus armas, Mills y Somerset van de últimos algo dudosos. Aparece el garaje de la policía, salen todas sus patrullas, un equipo especial se mete en una camioneta llena de armas y balas. Somerset y Mills son conducidos en un carro por otro agente. Mills y Somerset conversan, Somerset parece algo triste por lo que le cuenta Mills. Las patrullas llegan al edificio del sospechoso. Los equipos de fuerzas se bajan rápidamente, Mills va tranquilo, uno de los equipos de fuerzas suben las escaleras de la pared exterior del edificio. Llueve fuertemente. Otro equipo de fuerza entra por la planta baja y sube las escaleras, con ellos va Mills y de último Somerset. Llegan al piso apuntando a todas partes con		especial, plano medio frontal de camioneta patrulla. Plano medio de Mills y de Somerset en conjunto con acentuación musical. Primer plano de Mills, primer plano de Somerset, iluminación intensa intermitentemente por el sol. Plano general de patrullas desde arriba. Primer plano de patrullas llegando, plano medio de Mills , Somerset y el equipo de fuerzas especiales afuera del edificio. Plano general de escaleras desde abajo, plano general de pasillo. Zoom in de la puerta del apartamento del sospechoso. Cámara subjetiva mientras el equipo de fuerzas especiales entra en el apartamento. Zoom out en plano medio de los equipos de fuerzas especiales apuntando al sospechoso en la otra habitación..	
--	--	---	---	--	---	--

			cuidado y silencio, se paran al frente del apartamento del sospechoso, derriban las tres puertas que dan al apartamento y revisan su interior. El apartamento al igual que el edificio es muy viejo, está destrozado, una sala tiene varios parches de olor colgados del techo. El equipo de fuerza apunta a una recámara y dan órdenes al sospechoso.			
15. La policía descubre la víctima de la pereza.	52 min. 17 seg.- 54 min. 18 seg.	Al descubrir a la nueva víctima, Mills le dice a Somerset que el asesino se está burlando de ellos, un policía le dice al hombre de la cama que obtuvo lo que se merecía, los oficiales gritan que el hombre aún está vivo y Somerset pide que traigan a la ambulancia rápido.	El equipo de fuerzas especiales entra en la habitación, hay una cama con alguien dentro cubierto enteramente por una manta, no responde a las órdenes, un policía lo apunta de cerca mientras otro le quita la manta, se trata de un hombre muy flaco casi en esqueleto y con heridas por todas partes, parece estar muerto, Somerset se da cuenta que en la pared detrás de la cama dice la palabra “Sloth” (pereza). Mills observa unas	Musical, score original del film.	Plano general del cuarto, primer plano de la cama, primer plano del rostro del hombre aparentemente muerto. Zoom in de la palabra Sloth escrita en la pared. Plano medio de Mills, primer plano de fotos de la víctima de la cama, plano medio de Somerset, travelling lateral en primer plano de brazo derecho de la víctima. Primer plano de la víctima despertando. Plano medio de paramédicos, plano general de las afueras del	Imagen de la víctima. Se representa a una víctima totalmente fuera de lo común, un hombre inmovilizado, esquelético, el extremo opuesto de la primera víctima obesa, por lo que se vuelve a representar una víctima deshumanizada por su aspecto físico en lo extremo.

			fotografías de la víctima en una caja, van desde hace un año hasta su estado actual. Uno de los policías se acerca al hombre en la cama y éste empieza a toser, todos se asustan y lo apuntan, Somerset pide calma. Los paramédicos sacan rápidamente una camilla de la ambulancia, en las afueras del edificio hay varias ambulancias.		edificio con las ambulancias.	
16. Somerset intenta calmar a Mills.	54 min. 19 seg.- 55 min. 14 seg.	Somerset le dice a Mills que se tienen que divorciar de las emociones, que tienen que mantenerse enfocados en los detalles. Mills le dice que controla sus emociones. Mills bota a insultos y gritos a un hombre que les toma fotos.	Mills conversa con Somerset en un pasillo de uno de los pisos del edificio, está muy alterado. Un hombre les toma fotos desde las escaleras, Mills se molesta mucho y le dice que se vaya y lo empuja y le tumba su cámara, el hombre se va gritándole.	Ausencia musical.	Plano medio de Somerset y Mills hablando, plano medio desde atrás de hombre tomando fotos. Plano medio desde arriba de Mills echándolo.	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representa al detective Mills como poco profesional, al no escuchar los consejos de quitarse las emociones que le da Somerset, y al dejar que su rabia dirija sus acciones.
17. Médico informa estado de la víctima de la pereza.	55 min. 15 seg.- 56 min. 09 seg.	El médico les informa a Mills y a Somerset que la víctima ha pasado un año inmovilizado, que tiene varias drogas en su sistema incluyendo	Mills y Somerset aguardan fuera de la habitación en la que atienden a la víctima de la pereza, el médico les informa su estado.	Ausencia musical.	Zoom out de la camilla de la víctima. Plano medio de Somerset, Mills y el médico.	Imagen de la víctima. Por la estrategia discursiva del médico, se representa a una víctima que, a pesar de su deshumanización por su físico previamente

		antibióticos para evitar la infección de sus heridas, que su cerebro está aplastado y se arrancó la lengua a mordiscos, que podría morir de un shock si alguien le alumbra los ojos con una linterna, dice que ha sido la persona que más dolor ha visto pasar y todavía le espera el infierno.				expuesto, es digna de lástima por que ha sido sujeta a un dolor extremo, a un sufrimiento inimaginable.
18. Tracy conversa con Somerset sobre su embarazo.	56 min. 10 seg.- 61 min. 38 seg.	Tracy llama por teléfono a Somerset y le pide para hablar el día de mañana, que se siente rara llamándolo para hablar pero él es la única persona que ella conoce ahí. Tracy se desahoga con Somerset, le dice que le ha costado adaptarse en ese lugar, que es un ambiente totalmente al suyo, que ella fue maestra de quinto grado, que ha buscado para dar clases pero las condiciones ahí son horribles. Somerset le	Somerset atiende el teléfono desde su habitación y conversa. Tracy y Somerset conversan en un restaurante cafetería en la mañana, Somerset le habla con sinceridad a Tracy, Tracy llora, tiene la mirada fijada en la mesa, con la cabeza abajo. A Somerset le suena su beeper y lo toma. Tracy con los ojos llorosos muestra agradecimiento por los consejos de Somerset.	Ruido de sirenas de policía. Música clásica de fondo en la cafetería.	Plano medio de Somerset. Plano medio de Tracy. Primer plano de sartén de restaurante. Plano general de restaurante. Primer plano de Somerset, primer plano de Tracy.	Responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie. Se representa que es la ciudad de METRO con su violencia y apatía, con sus condiciones de vida, la que es responsable de todos los problemas que rodean a los protagonistas de la historia, de ahí el recurrente recurso de sonido de sirenas de policías y lluvia en el film, para construir un ambiente que transmita esa presencia violenta en todas

		pregunta por qué no le dice lo que en realidad le está molestando, Tracy le dice que va a tener un bebé, Somerset le responde que no crea que él sea la persona indicada para hablar de eso, Tracy le dice que odia esa ciudad. Somerset le cuenta que una vez hace mucho tiempo tuvo una relación similar a un matrimonio y su pareja quedó embarazada, entonces sintió por primera vez un gran miedo por que no quería traer a alguien a un mundo así, y que le dijo que no lo quería tener y abortaron. Tracy le dice que ella quiere tener ese bebé. Somerset le dice que ahora sabe que hizo la decisión correcta pero que no pasa un día sin que se arrepienta de no haber decidido tenerlo. Le termina				partes, por eso alguien inocente como Tracy no se puede adaptar a la ciudad y por eso tiene dudas en traer un niño al mundo y es por eso que Somerset en un pasado decidió abortar un niño con su pareja.
--	--	--	--	--	--	--

		aconsejando a Tracy que si decide abortar que ni le diga a Mills que estuvo embarazad, y si decide tenerlo que a cada oportunidad que tenga, consienta al bebé. Tracy le agradece.				
19. Somerset y Mills discuten sobre la salud mental del asesino/ A Somerset se le ocurre una idea.	61 min. 39 seg.- 64 min. 13 seg.	Somerset le dice a Mills que la víctima de la pereza pagaba la renta de su apartamento a tiempo y cita las palabras del dueño del edificio, Mills se queja de que está cansado de esperar ahí sentado, que deberían de tomar acción, Somerset le dice que así es el trabajo de ellos, Mills dice que el asesino es un lunático que seguro está bailando con los calzones de su madre y se embarra con mantequilla de maní, Somerset le dice que no cometa el error de pensar que el asesino es un lunático. Somerset dice que por la víctima de la pereza que le	En una pizarra de la policía están escritos los siete pecados capitales, y tachados las víctimas de ellos hasta ahora. Somerset y Mills piensan y trabajan en el caso en las oficinas de la policía. Como es usual, Mills parece molesto e impaciente, mientras que Somerset está muy calmado, mirando las pistas a su alrededor, cita las palabras del dueño del edificio de la víctima de la pereza, observa un mensaje del asesino. Mills dice algo que hace que a Somerset se le ocurra una idea, toma su saco rápidamente y Mills lo sigue, bajan las	Musical, score original del film.	Zoom out de pizarra. Plano medio de Mills, plano medio frontal de Somerset. Plano general de las oficinas. Travelling lateral en plano medio de Mills y Somerset saliendo de la habitación de oficinas. Plano medio de Somerset y Mills bajando escaleras en conjunto con aparición musical.	Imagen del asesino en serie. Por la estrategia discursiva de la discusión de Mills y Somerset sobre el estado mental del asesino, se representa a un asesino en serie muy inteligente, organizado y metódico, que a pesar de cometer actos difíciles de comprender para el hombre corriente (Mills), es un hombre que sabe muy bien lo que hace y de ahí que se pueda permitir tanta disciplina. A la vez por sus gustos literarios, se representa a un asesino en serie con cultura.

		dedicó un año entera asume que el asesino es metódico, exacto y lo pero de todo, paciente, Mills no le cree, dice que es un simple loco, que por que tenga una tarjeta de biblioteca no lo hace la gran cosa. Somerset se le ocurre algo, le pregunta a Mills cuánto dinero tiene y le dice que darán un paseo, que el interés del asesino puede ser Jack The Ripper, que van a la biblioteca.	escaleras del edificio de policía.			
20. Mills y Somerset van tras la pista del asesino por sus hábitos de lectura.	64 min. 14 seg.- 67 min. 54 seg.	Mills le dice a Somerset que le gustaría al menos saber que va a hacer con su dinero. El hombre que entra a la cafetería le dice a Somerset que sólo lo hace por que se trata de él, ya que es muy riesgoso. Luego Somerset le dice a Mills que contándole esto le tiene confianza, le dice que le hombre de la cafetería trabaja para el FBI y tiene acceso a	Mills espera en una silla de la biblioteca mientras Somerset imprime unas hojas. Mills y Somerset comen uno al lado del otro en una cafetería, Mills intenta comer una pizza pero está muy incómodo con Somerset pegado al lado, Somerset saca un dinero del bolsillo y Mills hace lo mismo y se lo da a Somerset. Entra un hombre se siente al frente de		Gran plano hoja siendo impresa. Plano medio de Mills sentado, plano medio de Somerset parado. Plano medio de Somerset y Mills sentados uno al lado del otro. Plano general de la cafetería con el hombre entrando, Plano medio del hombre. Primer plano de Mills, plano medio de Mills y Somerset esperando en la barbería. Plano general del hombre entrando en la barbería.	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representa a los detectives Mills y Somerset como unos policías astutos, que no necesariamente siempre usan los medios convencionales para obtener pistas y que no usan la fuerza bruta ni su autoridad para obtener lo que quieren, sino su inteligencia, sus contactos estratégicos (el hombre del FBI) y un poco de

		los registros de libros revisados en la biblioteca para monitorear hábitos de lectura, que hay ciertos libros fichados como el Mein Kampf o cómo construir bombas atómicas, Mills le dice que eso no es legal, Somerset dice que legal o ilegal son términos que en el caso no aplican, que lo probable es que eso les de un nombre, y que así al menos está fuera de la oficina. Mills dice nombre de obras y autores y Somerset lo corrige, Mills nombra a Santo Tomás de Aquino, Somerset dice que escribió sobre los siete pecados capitales y el hombre que lo lee dice Mills que es John Doe.	ellos en la mesa, Somerset le pasa por debajo el dinero. El hombre se despide y se va. Somerset y Mills esperan en una barbería, Somerset le habla bajo a Mills. El hombre de la cafetería entra a la barbería y Somerset deja de hablar, el hombre le da un sobre y sin decir nada se va, Mills lo despide con la mano. Mills y Somerset están dentro del carro revisando las listas de nombres y libros que le dio el hombre del FBI, dan con un nombre.			dinero.
21. Mills y Somerset se topan con John Doe.	67 min. 55 seg.- 76 min. 04 seg.	Mills dice que lo que hacen es algo loco, es cómo preguntarle a la persona: “hey ¿es usted un asesino en	Mills y Somerset se dirigen al edificio de John Doe, suben las escaleras, van tranquilamente. Mills toca la puerta y	Musical, score original del film. Sonido de lluvia fuerte.	Plano medio desde atrás de Somerset y Mills. Plano medio de Mills y Somerset en la puerta, plano general del pasillo del piso	Violencia como virtud. Se representa a un asesino que acude a la violencia para evadir a las autoridades, por

		serie?”. Luego de la persecución, Mills quiere entrar en el apartamento de Doe por que les disparó, pero Somerset le dice que necesitan una orden, que no puede explicar que llegaron a ese apartamento gracias a las listas que les dieron el FBI, le dice que si entran a la fuerza si la orden no podrán enjuiciar al tipo, que necesitan una razón para entrar, Mills le da la razón a Somerset y acepta estar equivocado. Al derribar la puerta Mills dice que ya no hay objeto de discusión, Somerset lo insulta.	Somerset se coloca a un lado, nadie contestas, un hombre viene subiendo las escaleras hacia el pasillo en el que se encuentran, camina hacia adelante y al darse cuenta que ahí están Mills y Somerset, se detiene, sigue su paso como si nada, Somerset le señala a Mills el hombre, el hombre suelta la bolsa que lleva en su mano y con la otra saca un arma y les comienza a disparar, Mills y Somerset se tiran al piso y el hombre sale corriendo. Mills se para rápidamente y sigue al hombre, se asoma con cuidado a la vuelta de la escalera pero el asesino está escondido en un rincón del piso de abajo y dispara, Mills se cubre, Somerset toma otras escaleras, Mills chequea el pasillo de abajo ve que no hay nadie y sigue bajando los pisos. La gente de los apartamentos sale a ver que pasa,		con el hombre llegando. Plano medio desde atrás de Mills corriendo en conjunto con aparición musical. Primer plano de Mills asomándose, plano general de piso de abajo. Plano medio de Somerset. Primer plano de mujer asomándose por la puerta, primer plano de Mills, plano general de pasillo con la gente asomándose, plano medio de mujer, plano general de habitación con niños, travelling lateral en plano medio de la mano del niño al baño, plano general de la calle, primer plano de Mills cubriéndose. Cámara subjetiva de Mills corriendo. Plano general de Mills corriendo encima de ducto de aire en la calle. La cámara sigue corriendo en plano medio desde atrás al hombre, hay acentuación musical. Plano general de pasillo de edificio, plano medio de Mills,	eso empieza a dispararle a Mills y a Somerset, quienes en la posición de la las fuerzas de la ley tienen que responder igualmente con violencia, con disparos, esto desata la típica escena de persecución de las que Messadié dice que son características del cine norteamericano. Por eso se usa la cámara subjetiva, la música original del film para imprimir la tensión, es el uso de la fuerza física la respuesta a esta situación.
--	--	--	---	--	--	--

			Mills se mete en uno de los apartamentos dónde una mujer grita y otros hombres se agachan ante su presencia, Mills va apuntando su arma por todas las habitaciones del apartamento, entra a un cuarto dónde unos niños ven televisión y uno de ellos le señala hacia el baño, Mills va al baño y ve la ventana abierta y la cortina es movida por el viento, sin pensarlo mucho se asoma por la ventana para disparar pero el hombre esperaba lo mismo y le dispara primero, Mills se vuelve a meter al baño y se cubre, se vuelve a asomar pero el hombre ya está fuera de su mira, el hombre corre y la gente desde los pisos de arriba le tira cosas, Mills baja las escaleras rápidamente, Somerset lo ve desde pisos arriba y lo sigue, Mills sigue al hombre por la calle en medio de la lluvia. Mills nota que el hombre	plano general de asesino en escaleras exteriores, plano medio desde arriba de Mills en escaleras exteriores, plano medio del hombre entre los carros. Plano general de Mills corriendo encima de los carros, acentuación musical. Primer plano de Somerset al salir del edificio. Plano general de callejón con vagabundos, plano general del camión, primer plano de Mills inspeccionándolo, plano medio de Mills al recibir el golpe, gran plano del pie del hombre al bajar del camión, gran plano de arma, gran plano de los ojos de Mills. Primer plano del hombre apuntando a Mills con enfoque en el arma y distorsión en su rostro. Plano general de Somerset corriendo en el callejón. Plano general de Mills y Somerset al lado del camión. Plano medio de Somerset y Mills discutiendo ante	
--	--	--	--	---	--

			brinca dentro de un edificio, lo sigue, se asoma y ve que el piso tiene sangre, sabe que está herido, el hombre cojea al correr. El hombre sale por la ventana de un pasillo de edificio, Mills lo ve de lejos y se mete en una habitación, se soma por la ventana y ve que el hombre baja deslizándose rápidamente por las escaleras exteriores del edificio, Mills hace lo mismo, hay mucha gente caminando en la calle, el hombre corre entre los carros de la calle, un carro se estrella. El hombre se mete por un callejón, Mills se lanza al piso desde las escaleras, cae en un techo de lona de local y en su basura, corre encima de los carros, se mete en el callejón, Somerset sale del edificio. Mills apunta a unos vagabundos en el callejón, cruza la esquina y hay un camión encendido, ve si hay alguien		la puerta de Doe, zoom out de Mills al derribar la puerta revelando el interior del apartamento de Doe.	
--	--	--	--	--	--	--

			dentro con mucho cuidado, el hombre está arriba del camión Mills no lo ve y el hombre le da con un palo en la cabeza, Mills cae y se queja del dolor, al caer soltó su arma, el hombre baja tranquilamente. Mills trata de buscar su arma, pero el hombre ya la tiene y lo apunta en la frente con ella, Somerset corre por el callejón, el hombre deja de apuntar a Mills y se va, llega Somerset y ayuda a Mills a levantarse. Mills y Somerset van a la puerta del apartamento de Doe, Somerset le habla para que no la abra, Mills simula estar de acuerdo, pero derriba la puerta con rabia de una sola patada. Somerset se molesta mucho y se va.			
22. Mills y Somerset inspeccionan el apartamento de Doe, el asesino.	76 min. 05 seg.- 80 min. 27 seg.	La mujer de la calle le dice al oficial que llamó al detective Somerset por que había un tipo que parecía sospechoso. Mills le dice a	Una mujer le explica a un policía lo ocurrido mientras que Mills está junto a ella corrigiéndole, Somerset está a un lado sin decir nada. Mills y	Musical, score original del film.		Imagen del asesino en serie. Se representa a un asesino fuera de lo normal, cuyo apartamento es muy oscuro, con miles de diarios escritos, con

		la mujer que lo hizo bien y que se busque algo de comer. Mills ordena a los otros oficiales que los dejen sólo a él y a Somerset. Mills le dice a Somerset que tenían al asesino, que era el fotógrafo que le gritó.	Somerset inspeccionan el apartamento de Doe con mucho cuidado, es muy oscuro por lo que usan linternas, hay cruces eléctricas rojas, abren una gaveta y hay varios frascos de aspirinas, hay una mano humana en un frasco con formol, libros viejos llenos de sangre. Somerset observa una factura clavada en una pared y tras ella una foto de un hombre. Mills entra a una habitación que Doe usa como estudio de revelación de fotos, mira las fotos de sus víctimas, mientras Somerset se aproxima a una habitación, saca su arma, entra y ve que hay varios estantes llenos de libros y diarios, coge una de los diarios y lo hojea esta escrito de borde a borde en letra pequeña y tinta negra, hay fotos de víctimas. Mills mira algo en la bañera que lo altera, llama a Somerset quien			fotos de víctimas, se trata de un ambiente de una persona ajena a lo común y corriente. Además, nuevamente se le vuelve a representar como un asesino inteligente y astuto ya que resulta ser el fotógrafo que Mills hecho de una escena del crimen.
--	--	---	---	--	--	---

			acude rápidamente, en la bañera hay fotos revelándose de Mills gritando en las escaleras, lo que revela que el asesino era el fotógrafo que Mills le gritó.			
23. El equipo entero de policías revisan el apartamento de Doe/ Mills atiende una llamada de Doe.	80 min. 28 seg.- 84 min. 56 seg.	Una policía le dice a Mills que no han encontrado ni una huella digital, Mills le dice que no le cree que siga buscando. Somerset le dice a Mills que lee los 2000 diarios de Doe, cita sus palabras que tratan del asco que le tiene a la banalidad humana, Somerset dice que no tienen orden alguno, que es simplemente su mente en papel. El asesino Doe habla con Mills por teléfono, le dice que lo admira, que cada día respeta más a los agentes de las fuerzas de la ley y que siento por haber lastimado a uno de ellos pero que no tuvo opción. Mills le dice a Somerset que tenía razón, el	Todo el equipo de la policía está en el apartamento de Doe, trabajan duro, buscan huellas, pistas, Mills los dirige, Somerset lee los diarios de Doe en una habitación, habla con Mills. Un teléfono empieza a sonar y Mills lo busca apresuradamente, es el asesino, Somerset se acerca para grabar la conversación. Miran las fotos de sus víctimas pero no reconocen la de una mujer rubia. Mills y Somerset van a la tienda de objetos sexuales Wild Bill's Leather, hablan con el dueño y les muestra una foto que los impresiona, Somerset recibe un beeper y se van con la foto.	Musical, score original del film.	Plano medio de Mills y policía. Plano medio de Somerset sentado, primer plano de Mills. Travelling lateral en plano medio de policías a Mills al sonar el teléfono en conjunto con aparición musical. Plano general de Mills y Somerset al teléfono. Plano medio de Mills, primer plano de Somerset viendo pistas. Plano general y zoom in de la tienda Wild Bill's Leather.	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representa a las fuerzas de la policía como un equipo organizado, cada quien cumple una función, hay agentes buscando huellas, agentes evitando la entrada del público, agentes buscando pistas, etc.

		asesino está predicando.				
24. Somerset y Mills descubren a la víctima de la lujuria.	84 min. 57 seg.- 88 min. 07 seg.	Mills le pregunta al dueño del local sexual si vio algo extraño, el dueño responde que ahí siempre se ven cosas extrañas, le pregunta si le gusta lo que hace para vivir, el dueño le responde que no, pero que así es la vida. Somerset le pregunta al hombre de la escena del crimen si él fue el que ató a la mujer o fue el asesino Doe, le responde que el asesino le obligó a hacerlo todo, le puso el cuchillo ese en el pene y la obligó a cogérsela, tenía el arma en su garganta, le pide ayuda a Dios.	Mills y Somerset bajan las escaleras hacia un local sexual, hay mucha gente y policías que no los dejan salir. Se adentran en el local, es oscuro, tiene iluminación roja. Entran en una habitación cuya puerta dice “lust” (lujuria), en la que hay un hombre cubierto con una manta gritando y un policía le quita la manta a un cuerpo en la cama. Mills interroga al dueño del local sexual en la sala de grabaciones y Somerset interroga en otra sala al hombre que gritaba en la habitación. Somerset le muestra al hombre una foto de un traje de cuero con un gran cuchillo en el pene. El hombre está muy nervioso, prácticamente en shock, comienza a gritar. Mills y Somerset piensan cada quien a solas en cada habitación de grabación ahora sin los	Musical, música de fondo del local rock duro.	La cámara sigue en frontal plano medio el avance de Mills y Somerset junto con el policía que los guía dentro del local, en conjunto con acentuación musical e iluminación roja. Plano general de la habitación, plano medio del hombre gritando. Plano general de salas de grabaciones de testimonios de la policía. Primer plano de Mills. Gran plano de fotografía. Primer plano del dueño del local, primer plano de Mills, gran plano de cenicero, primer plano del hombre con aparición musical, primer plano de Somerset, gran plano de aparato grabador. Travelling lateral en plano medio de Mills y Somerset cada uno en la habitación de grabación conjunta.	Imagen de la víctima. Se representa a unas víctimas humanas, asustadas ante la naturaleza extrema del castigo del asesino, pero a la vez son víctimas que pertenecen a un mundo de vicios, el mundo de los placeres sexuales extremos, por lo que no son deshumanizadas como en el caso de las víctimas anteriores, pero son pecadores y personas débiles.

			interrogados.			
25. Mills y Somerset debaten en un bar sobre cuál es la raíz de la maldad que combaten.	88 min. 08 seg.- 92 min. 57 seg.	Somerset le dice a Mills que esto no va a tener un final feliz, Mills le dice que si agarran al asesino estará feliz, Somerset le dice que eso fuese si el asesino fuese Satán, pero es sencillamente un hombre, Mills le dice que si lo está preparando para tiempos difíciles que no se preocupe, Somerset le responde que eso es por que quiere ser el héroe, el campeón, pero la gente no quiere eso, la gente sólo quiere lo ordinario, comer hamburguesas. Mills le pregunta que fue lo que le pasó que le hizo pensar así, Somerset le dice que no fue una sola cosa, que lo que pasa es que ya no puede vivir en un lugar dónde la apatía sea una virtud, que él no es diferente lo admite, que la apatía es una	Mills y Somerset conversan en la barra de un bar mientras toman unos tragos, lucen cansados. Debaten tranquilamente, Mills toma su trajo hasta el fondo, deja dinero en la mesa se despide y se va. Somerset queda solo en la barra. Mills se quita sus zapatos en su casa, se acuesta junto a su esposa y la abraza. Somerset no puede dormir, tira el aparato de péndulo de su mesa de noche contra el piso, se levanta a lanzar el cuchillo contra la mira en la pared.	Musical, música de fondo del bar jazz. Musical, score original del film.	Plano general del bar. Plano medio de Mills y Somerset en la barra, primer plano de Somerset, primer plano de Mills. Plano medio de Mills quitándose los zapatos, plano medio desde arriba de Mills abrazado en la cama con su esposa. Plano medio de Somerset tirando el cuchillo a la mira en conjunto con acentuación musical.	Responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie. Se representa que la apatía de la gente ante los eventos que la rodean es la causa de que exista tanta maldad en esa ciudad, por eso la gente no quiere héroes como lo pretende ser Mills, por eso la gente quiere hamburguesas y ya. Y es esa apatía como virtud la que hace que Somerset esté renunciando a su trabajo, por que a la gente ya no le importa nada. Todo esto se ve en la estrategia discursiva en la postura de Somerset en el debate con Mills.

		solución, cuesta más criar a un niño que golpearlo, el amor cuesta trabajo, Mills le contesta que están hablando de gente con enfermedad mental, que son unos locos, Somerset dice que no, que están hablando de gente común de la vida diaria, Somerset le dice que no se puede dar el lujo de ser tan inocente. Mills le responde que lo que cree es que no le importa la gente por que a la gente no le importa, pero que él no cree en eso, opina que Somerset cree en eso por que está renunciando, que no puede estar de acuerdo con él, pero que gracias de todas formas.				
26. Somerset y Mills descubren la víctima del orgullo.	92 min. 58 seg.- 93 min. 51 seg.	911 atiende una llamada de un hombre que dice que lo ha vuelto a hacer. Mills le dice a Somerset que el asesino desolló la cara de la víctima y luego la cubrió con	La pantalla indica que es el día domingo. Las oficinas de emergencias 911 reciben una llamada. Somerset y Mills inspeccionan la escena del crimen de la víctima del	Musical, score original del film.	Plano general de oficinas telefónicas del 911. Gran plano de máquina grabadora. Plano medio de policía inspeccionando bañera. Plano general de cuarto de la víctima,	Imagen de la víctima. Se representa a una víctima que es una mujer común y corriente, es una mujer joven, por lo tanto, a diferencia de las otras víctimas representadas, no

		vendas. Un policía dice que le cortaron la nariz a la víctima y lo hicieron recientemente.	orgullo, el cadáver ensangrentado de una mujer desnuda yace en la cama de un cuarto blanco, escribieron con sangre en la pared “pride” (orgullo).		plano medio de Somerset entrando al cuarto, primer plano de Mills inspeccionando el cadáver, primer plano del rostro de la víctima. Plano general de la habitación en conjunto con acentuación musical.	se trata de un sujeto deshumanizado por sus características físicas extremas.
27. John Doe, el asesino, se entrega voluntariamente a la policía.	93 min. 52 seg.- 96 min. 38 seg.	Somerset le dice a Mills que estará con él hasta que se termine el caso, que lo agarran o seguirá matando, Mills le dice que no quiere su favor, Somerset le dice que es un favor que le pide. Un hombre le grita a Mills detective, es John Doe, quien le dice que cree que lo han estado buscando. Doe pide hablar con su abogado al ser esposado. El jefe de policía les dice a Somerset y Mills que no podían encontrar huellas digitales por que Doe se cortó la piel de sus dedos, que no tiene datos personales, registro de	Mills y Somerset se dirigen a la estación de policía, un taxi se para en las afueras de la estación y un hombre se baja de él, no se revela su rostro, el hombre va caminando muy calmado y lento. Mills y Somerset entran en la planta baja de la estación, Mills habla con la recepcionista que le da algo, el hombre que se bajo del taxi sin revelar su rostro aún sigue a Mills y Somerset desde atrás y cerca, Mills y Somerset suben las escaleras pero se voltean ante el grito del hombre, el asesino Doe revela su rostro por primera vez en la película, es un hombre blanco con el	Musical, score original del film.	Plano general de Mills y Somerset saliendo del carro, travelling lateral en plano general de Mills y Somerset caminando hacia la estación de la policía. Plano medio de taxi parando y hombre de cintura a pies bajándose. Plano general de Mills y Somerset en la planta baja, plano medio desde atrás de cintura para arriba del hombre que se bajó del taxi. Plano medio frontal del hombre que es Doe el asesino, primer plano de Mills, plano medio de Mills y Somerset bajando las escaleras en conjunto con acentuación musical, primer plano del asesino, plano general de la sala. Primer plano de huellas	Imagen del asesino en serie. Se representa al asesino John Doe como una persona muy tranquila y calmada, que sabe muy bien lo que está haciendo, es cortés, no parece tener miedo del castigo que le den las fuerzas de la ley, por eso camina pausadamente con las manos cruzadas adelante, por eso se dirige tranquilamente para hablar con los detectives y por eso toma te como si nada mientras habla con su abogado. Nuevamente se le representa como una persona inteligente y audaz, que no dejaba huellas en la escena del crimen por que

		trabajo, etc. que lo único que pueden decir de Doe pro ahora es que tiene buena salud, ha tenido una buena educación y está totalmente loco. Somerset dice que es John Doe por elección. Les dice que quiere ir a corte ya. Mills dice que Doe se está burlando de ellos, Somerset le contesta que por primera vez están en total de acuerdo, dice que no ha terminado su obra y que hay que esperar a ver que pasa.	pelo raspado, va vestido de forma ordenada con pantalón negro y camisa blanca, su camisa, brazos, manos y cuello están manchados de sangre, pone sus brazos a los lados tranquilamente, Mills saca su arma y le grita Somerset le acompaña, los otros policías se acercan y le apuntan a Doe quien se agacha y se tiende en el piso boca abajo tranquilamente mientras los policías lo esposan. El jefe de policía les habla a Mills y Somerset en una sala cuyo vidrio da al cuarto en el que tienen a Doe quien sumerge tranquilamente la bolsa de te en una taza y habla con su abogado que anota lo que le dice.		de dedos en sangre. Travelling lateral del brazo de Doe a su rostro mientras sumerge bolsa de te en la taza. Plano medio de Mills y de Somerset, plano medio de Doe y su abogado, primer plano de Doe.	se las había cortado, por eso Somerset y Mills sospechan que un asesino tan audaz se entregue así tan fácilmente.
28. El abogado de Doe presenta sus propuestas/ Mills y Somerset se encaminan con Doe para encontrar las dos víctimas restantes.	96 min. 39 seg.- 101 min. 48 seg.	El abogado de Doe informa la propuesta de su cliente, dice que si Somerset y Mills aceptan ir con su cliente a encontrar los dos cuerpos restantes que entonces se declara culpable	En una habitación hablan Somerset, Mills que están parados, el jefe de policía y el abogado del distrito que están sentados, frente al abogado de Doe sentado en un gran sofá. El	Musical, score original del film.	Plano general del abogado en el sofá. Plano medio de Mills, plano medio de Somerset, plano medio del jefe y del abogado del distrito. Primer plano de Mills, plano medio del jefe, primer plano	Imagen de las fuerzas de la ley. Se representan todas las partes que incumben al proceso de ajusticiamiento, a las fuerzas policiales (Mills y Somerset como detectives encargados del

		inmediatamente, si no aceptan ir entonces alegará enfermedad mental y dado a la naturaleza de sus crímenes podrá salir bien, Mills le dice al abogado que estando ahí con su traje caro cómo pude tener un cliente así, el abogado le contesta que la ley le permite defender a sus clientes. Mills acepta el trato, Somerset también.	abogado habla tranquilamente, como siempre el más emocional es Mills. Somerset duda mucho de aceptar el trato, sabe que algo malo va a pasar. Mills y Somerset se afeitan el pecho en un baño para pegarse micrófonos. El asesino es escoltado por los policías, los medios se abalanzan sobre ellos, en las calles están listos los helicópteros que seguirán al vehículo. Mills y Somerset aguardan en el garaje en el carro que los conducirá con Doe. Los helicópteros juntos con las fuerzas especiales siguen al vehículo, va manejando Somerset, Mills va de copiloto y Doe va atrás tras unas rejas.		del abogado de Doe. Primer plano lateral de lavamanos, primer plano lateral de Mills y Somerset. Gran plano de micrófonos en el pecho. Plano general de helicóptero. Plano general de los medios, plano general del auto saliendo del garaje, acentuación musical. Plano general desde arriba del auto.	caso y el jefe de la policía) junto con la fuerza legal (abogado del distrito y abogado del asesino), que discuten y, en este caso, negocian, para llegar a una decisión y dar fin a la situación del asesino de los 7 pecados capitales.
29.Mills y Somerset conversan con Doe en el camino.	101 min. 49 seg.- 113 min. 10 seg.	Somerset le pregunta a Doe quién es él realmente, Doe contesta que no importa quien sea él, les da las direcciones del lugar al que van. Mills le dice a Doe que simplemente no	Somerset observa a Doe por el retrovisor mientras maneja, Doe parece concentrando en ir por la dirección correcta. Mills conversa con Doe, Doe responde tranquilamente,	Musical, score original del film.	Primer plano de Somerset, primer plano de Doe. Plano general de calle con puente, plano medio de Mills, primer plano de Doe. Plano general del desierto con torres de electricidad,	Imagen del asesino en serie. Se representa a un asesino en serie de tipo misionero, que cree que sus asesinatos dan ejemplo para acabar con los males de la humanidad, que

		van a recoger dos cuerpos más, que el evento tiene que ser impactante, Doe dice que si quieres que la gente te escuche ya no les puedes dar un toque al hombre, que le tienes que golpear con un martillo y ahí notarás que te prestan estricta atención, Mills le pregunta qué lo hace tan especial para pensar que la gente debería escucharlo, Doe dice que no es especial, que simplemente es lo que hace, su trabajo. Mills le contesta que en unos meses nadie le va a importar ni recordar lo que hizo, Doe dice que todavía no ha visto el acto completo, pero cuando todo haya finalizado, la gente casi podrá comprenderlo pero no podrá negarlo. Mills le pregunta si la gente loca como lo es claramente él, se dan cuenta que están locos o no lo saben, Doe le contesta	sonríe con delicadeza, presta más atención al camino que a Mills. El helicóptero los sigue desde arriba con cierta distancia para no revelarse. Somerset nota por el retrovisor que Doe se ríe sólo. Conversan los tres, Mills se molesta por algo que dice Doe quien se afina en eso hasta que Mills le grita, Doe se sonríe. El helicóptero chequea la zona. Somerset detiene el auto, se sale del carro junto a Mills, revisan el lugar, hay chatarra de carros, un trailer abandonado, un perro muerto, Mills saca con cuidado a Doe del carro.		plano general del carro llegando. Plano general de Somerset, Mills y Doe caminando desde binoculares en conjunto con acentuación musical.	por eso sus asesinatos los concibe como una obra que será seguida, se considera el mensajero de Dios en una época de maldad, por lo que a la vez se le representa como una persona muy católica, que odia a los pecadores, de ahí que se altere al hablar de los pecados que cometían sus víctimas.
--	--	--	--	--	--	--

		que es cómodo etiquetarlo de loco, Mills dice que es muy cómodo, Doe dice que no se espera eso de Mills, pero que no lo escogió, él mismo fue escogido. Somerset dice que sabe que cree eso, pero que tiene una contradicción, le dice que si hubiese sido escogido por un poder mayor para torturar esa gente, no lo estuviese disfrutando y lo hace y eso no lo hace un mártir. Doe contesta que lo disfruta tanto como Mills disfruta herirlo, que no hay nada de malo en disfrutar del trabajo de uno, Mills dice que mató a gente inocente, Doe pregunta si es una broma, que ninguno era inocente, habla de los pecados de sus víctimas, lo asqueroso del hombre obeso, el abogado mentiroso que defiende a violadores y asesinos, la				
--	--	--	--	--	--	--

		mujer tan fea por dentro que no puede vivir sin bella por fuera, el vendedor de drogas, la mujer que expande enfermedades, que sólo en un mundo tan enfermo puedes decir que esa era gente inocente de forma tan tranquila. Doe le dice a Mills que le debería de agradecer por que después de eso será famoso, le dice que cuando el rompecabezas esté listo sus actos serán estudiados y seguidos, será un ejemplo a seguir y que Mills está vivo por que así lo quiso, Mills se molesta, le dice que no es un Mesías que sólo es la “película de la semana” o la camiseta en best buy. Somerset le pregunta si considera que está haciendo la buena obra de Dios, Doe dice que el señor trabaja en formas misteriosas.				
--	--	--	--	--	--	--

30. Doe conduce a Somerset y Mills a encontrar las últimas dos víctimas de su obra maestra de los siete pecados capitales.	113 min. 11 seg.- 127 min. 00 seg.	El jefe del equipo de fuerzas especiales en el helicóptero le dice al francotirador que no quite la mira de Doe, Doe le dice a Mills que fue bueno que tuvieran tiempo de hablar. Somerset informa de la camioneta al helicóptero, les dice que esperen su señal. El hombre de la camioneta dice que tiene que entregar un paquete para el detective David Mills. Le dice que lo busque lentamente. El mensajero dice que un tipo le pago 500\$ para que entregará ahí ese paquete exactamente a las 7. Somerset le dice que se vaya corriendo. Doe le dice a Mills que en verdad siente que lo admira por que ha hecho una vida que debería estar orgulloso, Somerset le dice al helicóptero que se vaya, le grita a Mills que	A lo lejos viene una camioneta, Somerset se da cuenta y le avisa a Mills quien saca su arma y pone de rodillas a Doe, Somerset se monta en el carro y se dirige rápidamente hacia la camioneta. Somerset detiene el carro, sale y saca su arma y dispara al aire, luego apunta con el arma al conductor de la camioneta quien para el vehículo y se sale asustado y pone sus manos en la cabeza, es un mensajero. El mensajero busca en la maleta una caja que dice “frágil”, la pone en el piso. Somerset lo pone contra la camioneta lo revisa y le quita su cartera, el hombre se va corriendo extrañado. Somerset fija su atención en la caja, se muestra indeciso en abrirla, mientras Doe mira a Mills y le habla, pero Mills presta atención a lo que hace Somerset a lo lejos. Somerset saca su navaja se	Musical, score original del film. Sonido intenso de helicóptero.	Plano general de desierto con camioneta a lo lejos, plano medio de Somerset. Plano medio de Mills. Plano medio de Mills apuntando a Doe en conjunto con acentuación musical. Plano general con Mills y Doe a lo lejos. Plano medio de la camioneta, plano medio de Somerset apuntándole, plano medio del hombre de la camioneta en conjunto con acentuación musical, primer plano de caja. Plano general del mensajero corriendo en el desierto. Primer plano de Somerset, primer plano de Doe, plano medio de Mills. Gran plano de la caja siendo abierta. Cámara subjetiva en plano medio de Somerset corriendo. Primer plano de Mills, plano medio de Doe, plano medio de Mills apuntándole a Doe. Gran plano de rostro de Mills. Plano medio de Doe, plano medio de	Imagen de las fuerzas de la ley. Con la decisión que toma el detective Mills, se representa a las fuerzas de la ley teniendo la misma naturaleza de aquellos contra quienes combate, los asesinos, por eso Mills por venganza a su esposa y al hijo que llevaba en su vientre, decide matar a sangre fría a Doe.
--	---	---	---	--	---	--

		tire el arma. Doe le dice a Mills que desea vivir como él, que lo admira mucho y a su bella esposa Tracy, que hoy la visitó en su apartamento, que intentó hacer de esposo, probar el sabor de la vida del hombre simple pero que no resultó así que tomó un recuerdo, la bella cabeza de su esposa por que él envidia su vida normal, la envidia es su pecado. Mills pregunta desesperado a Somerset qué hay en la caja. Somerset le dice que eso es lo que quiere, que le dispare y si lo hace se convierte en asesino, no puede matar a un sospechoso. Doe le dice a Mills que se convierta en venganza, que se convierta en “ira”, le dice que Tracy rogó pro su vida y por la vida del bebé que llevaba dentro. Somerset le dice a Mills que si	agacha y empieza a abrir la caja, nota que hay sangre, hay una bolsa de plástico ensangrentada dentro que al verla sorprende mucho a Somerset que la vuelve a cerrar se para y se aleja de la caja, sale corriendo hacia Mills y Doe haciéndole señas de que tire el arma. Doe dice algo que altera a Mills. Somerset llega y habla con Mills quien no quiere soltar la pistola y se le aguan los ojos. Mills le grita a Doe y le apunta su arma en la cabeza, se aleja un poco para caminar en círculos, lo apunta de lejos, Doe sigue hablando, Somerset le golpea una bofetada. Mills lo mira , mira a Somerset, comienza a llorar, apunta su arma, el llanto no lo deja, se lo aguanta para apuntar bien. Somerset se lamenta, Doe cierra los ojos, Mills le dispara en la cabeza, cae		Somerset. Gran plano de Mills en conjunto con acentuación musical y primeros planos momentáneos del rostro de Tracy sonriendo en iluminación intensa y clara. Gran plano de Doe cerrando los ojos, plano medio de Somerset y Mills. Gran plano del rostro de Mills en el carro. Plano medio de patrulla llevándose a Mills. Plano medio de Somerset y jefe de policía. Gran plano lateral de Somerset volteando para atrás. Plano general de la escena del crimen en el desierto, la pantalla se torna negra en conjunto con acentuación del sonido de un helicóptero.	
--	--	---	---	--	---	--

		dispara, Doe gana. El jefe de fuerzas especiales pide que alguien llame a alguien. El jefe de policía le dice a Somerset que ellos se encargarán de Mills, Somerset le pide que le informe de cualquier cosa que Mills que necesite, el jefe le pregunta a dónde estará, Somerset responde que por ahí, cita las palabras de Ernest Hemingway: “el mundo es un buen lugar y vale la pena pelear por él”, Somerset dice que está de acuerdo con la segunda parte.	Doe y Mills le dispara repetidas veces en el suelo. El helicóptero lo observa todo. Mills se va. A Mills se lo lleva en la parte detrás de las rejas una patrulla de policía, el jefe de policía y Somerset lo miran a lo lejos y conversan. La patrulla se lleva a Mills, Somerset y el jefe caminan a lo largo de la escena del crimen del desierto.			
--	--	---	---	--	--	--

PRESENTACIÓN DE LOS RESULTADOS

En el cuadro a continuación se resume la frecuencia de las representaciones del asesinato en serie en las películas norteamericanas de la muestra en función de las categorías propuestas en las “Variables y dimensiones” basadas en las teorías revisadas. Cada representación estudiada lleva el color correspondiente que se le asignó previamente en los cuadros de análisis de las películas:

Violencia como virtud (anaranjado), Asesino en serie como celebridad (verde), Responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie (gris), Imagen de la ley (azul), Imagen del asesino en serie (amarillo), Imagen de la víctima (rojo)

Variable		Cultura			Propósitos institucionales		
Película	Total secuencias	Violencia como virtud	Asesino en serie como celebridad	Responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie	Imagen de las fuerzas de la ley	Imagen del asesino en serie	Imagen de la víctima
The Silence of the Lambs	23	0	1	0	7	11	4
Natural Born Killers	23	4	5	3	5	5	1
Monster	26	0	1	4	3	14	4
Seven	30	1	0	2	17	5	5
Total por dimensión	102	5	7	9	32	35	14
Total por variable		21			81		

En dicho cuadro se puede apreciar en primer lugar que hay más secuencias cinematográficas que representan cuestiones correspondientes a la variable de propósitos institucionales en torno al asesinato en serie, que a la variable cultural, aquí representada por la violencia como virtud, el asesino en serie como celebridad y la responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie, dimensiones que fueron tomadas como representativas de la conducta pública del norteamericano y de su cultura, basadas en las propuestas teóricas de Messadié y Schmid.

Contrariamente a lo que se esperaba, en parte por el énfasis de Schmid en que el asesino en serie es una celebridad en Norteamérica y en parte por la propuesta de Messadié de que toda película de crimen norteamericana tiene como estética la violencia como virtud, estas

cuestiones representativas del norteamericano no tienen tanto peso en la representación que hacen las películas de la muestra del asesinato en serie, comparadas con la presencia considerable que tienen los propósitos institucionales, ya que entre las dimensiones de imagen de las fuerzas de la ley, del asesino en serie y de la víctima hay un total de 81 secuencias, mientras que en las dimensiones de violencia como virtud, asesino en serie como celebridad y responsabilidad de la manifestación del asesinato en serie hay un total de 21 secuencias.

La violencia como virtud ocupa tan sólo 5 secuencias, a pesar de que el tema sea el asesinato en serie, la representación de contenido violento tiene poca frecuencia en estas películas. El asesino en serie como celebridad tampoco tiene muchas secuencias cinematográficas en la muestra seleccionada, ocupa 7 secuencias.

La responsabilidad de la manifestación de violencia y asesinato en serie es la dimensión de la variable cultura que más frecuencia de representación posee, con un total de 9 secuencias. Esto muestra que se dedica más espacio de representación a la reflexión de la génesis de éstos hechos, que a su glorificación.

En la variable de los propósitos institucionales, la imagen de las fuerzas de la ley tiene un total de 32 secuencias, por tres secuencias más arriba encabeza la dimensión de la imagen del asesino con 35 y la que se encuentra menos representada es la imagen de la víctima con 14 secuencias, sin embargo, todas estas dimensiones superan en frecuencia de representación a las dimensiones culturales.

De manera que en el tratamiento que hace el cine norteamericano del asesinato en serie predomina la representación de las cuestiones institucionales sobre las cuestiones sociales típicas con las que se suele caracterizar la sociedad, cultura y conducta norteamericana.

Ahora bien, como se señaló previamente en el marco metodológico al explicar cada una de las dimensiones a ser consideradas como representaciones del fenómeno del asesinato en serie en el cine, la responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie por la parte de la variable cultural, y la imagen del asesino, de las fuerzas de la ley y de la víctima,

como dimensiones de los propósitos institucionales, siguieron un patrón de representación complejo, no siempre atendiendo a la representación que propone Schmid como patrón del FBI en cuanto a lo institucional (que deriva del patrón iniciado por Hoover de exagerar un problema público para ofrecerse como la única solución), con fuerzas de la ley incuestionables junto a víctimas inocentes y asesinos muy inteligentes y monstruosos. A continuación se presentan los resultados en cuanto a las dimensiones que tengan este patrón representacional complejo.

The Silence of the Lambs

El famoso y premiado film de Jonathan Demme no es una película de reflexión sobre el asesinato en serie, no tiene ninguna secuencia en la que se represente la responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie, sirve en su mayoría a representar propósitos institucionales del FBI en torno al asesinato en serie.

En cuanto a la imagen de las fuerzas de la ley, hay 7 secuencias cinematográficas de las que 5 representan al FBI como autoridad incuestionable en el tema del asesinato en serie, con aspectos como la dedicación y el trabajo que deben pasar sus estudiantes para convertirse en agentes, lo amplio del recurso material y humano de sus instalaciones en Quantico entrenándose día a día, es el FBI el que toma los casos de asesinos en serie y se los quita de la mano a la policía local, tiene los más avanzados recursos técnicos.

Finalmente, se representa que es un símbolo de distinción ser un agente del FBI (secuencia de la graduación de Clarice), pero hay dos secuencias (ver secuencias 19 y 21 del cuadro de análisis de dicha película) que representan una imagen de las fuerzas de la ley, en específico del FBI, como una institución versus el esfuerzo personal, una institución que destina todos sus recursos en lo que le dice un asesino y por tanto, termina siendo engañada y derrotada, triunfando así el esfuerzo personal de Clarice en el caso.

En cuanto a la imagen del asesino en serie, de las 11 secuencias solamente hay 3 (ver secuencias 5, 12 y 14 del cuadro de análisis de la película) que representan al asesino en serie

como un ser humano, que extraña la libertad, que tiene sentimientos, que es objeto de maltrato y que es objeto de responsabilidad y cuidado de parte del gobierno, las otras 8 secuencias representan al asesino en serie como un monstruo, como una amenaza a la sociedad, muy peligroso, una persona muy inteligente y audaz capaz de meterse en lo más profundo de la mente humana, como un ser fuera de lo normal con hábitos muy particulares (cría de especies de polillas muy extrañas) y con desviación sexual (operación de sexo de Buffalo Bill, secuencia 20).

En la dimensión imagen de la víctima, las 4 secuencias cinematográficas de la película representan víctimas inocentes, buenos ciudadanos que caen en manos del asesino al querer ayudarlo, víctimas que son lloradas por sus seres cercanos ya que no merecían sufrir, víctimas indefensas y llenas de pavor por el peligro inminente.

Así pues, en cuanto al balance de imagen de las fuerzas de la ley, asesino y víctima, predomina el patrón del FBI, por el que la representación del asesinato en serie se da con asesinos monstruosos e inteligentes, un FBI incuestionable en la materia del asesinato en serie y víctimas buenas.

Acorde a los actos de ficcionalización que son visibles en la cualidad performativa de la representación que hace este film del asesinato en serie, prevalece la selección, ya que el texto filmico viaja mucho a los campos referenciales (realidad real y extratextual), a la Norteamérica de finales de los 80, seleccionando y enfocándose en el elemento institucional y dejando a un lado otros elementos como los de la cultura. Esto hace que su semblanza estética sea la de una edición muy elaborada, tendiendo a primeros planos de los personajes que son instrumento de representación de alguna imagen que se quiera resaltar para fines del FBI.

Natural Born Killers

En la segunda película de la muestra, *Natural Born Killers*, la responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie en sus 3 secuencias representan diferentes atribuciones de responsabilidades. La secuencia 2 del film representa que es la familia la

responsable, por el abuso sexual del padre y la pasividad de la madre ante la situación, luego, la secuencia 4 representa que las personalidades violentas como las de los asesinos en serie se deben a la sociedad, con sus líderes políticos, sus guerras, su cultura (particularmente la representada en cine y televisión), y especialmente, su contraste con el amor (ver en específico en esta secuencia, la frase cinematográfica y los recursos de construcción del film). Por último, en la secuencia 15, se representa que la responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie se le atribuye a la naturaleza, se es asesino de forma natural, es algo inevitable, se transmite por herencia, por eso Mickey Knox en sus sueños es el conejo que se devora a los otros animales del bosque, es un instinto y por eso le dice a Gale en la entrevista: “Shit man, what can I say... I’m a natural born killer” (Diablos hombre, que puedo decir... Soy un asesino por naturaleza).

En la imagen de las fuerzas de la ley hay 4 secuencias con representaciones negativas, se representan a policías detectives vanidosos y con gustos extraños (Jack Scagnetti y su obsesión con Mallory), se les representa en el mismo nivel del asesino, violento y tomando el control sobre sus víctimas, se les representa como villanos, aprovechando la posición de los presos e impidiendo el amor. También hay una representación de su incapacidad para controlar una situación de motín. Solamente hay una secuencia en la que, por la estrategia discursiva del diálogo entre Scagnetti y McClusky, se representa el interés policial en acabar con toda la maldad, en darles un merecido a los criminales, en buscar soluciones así sean extremas (como la lobotomía) (ver secuencia 10 en el cuadro de análisis del film).

En cuanto a la imagen del asesino, las 5 secuencias cinematográficas representan a asesinos en serie que son totalmente humanos que son capaces de sentir un gran amor, de sentir mucho dolor, de perder su alegría al ser encerrados, también son representados como héroes, que toman control y liderazgo en las situaciones adversas, finalmente se les representa como hombres y mujeres comunes y corrientes, viajando por los caminos en una casa rodante con sus hijos y el típico alboroto de los niños.

Por último, en este film la imagen de la víctima ocupa una sola secuencia en la que se representa a una víctima muy buena, es un indio sabio, gentil y hospitalario, que recibe a los

asesinos Mallory y Mickey en su hogar, los cuida, los intenta ayudar.

Se puede observar que en este film no hay un predominio de representación del asesinato en serie según el patrón del FBI ya que los asesinos tienen representaciones positivas como seres humanos y héroes y las fuerzas de la ley tienen representaciones negativas, son villanos, son incapaces. Igualmente se puede apreciar que esta película es la que más compensa por igual los espacios de representación en todas las dimensiones, pertenezcan a la variable cultural o a la variable de propósitos institucionales.

En lo referente a los actos de ficcionalización, *Natural Born Killers* representa al asesinato en serie con un claro predominio de la etapa de combinación, ya que en reiteradas ocasiones, recurre a formas del texto artístico tales como la ironía, parodia y ambigüedad al interconectar ejemplos miméticos de lo más resaltante de la cultura popular norteamericana (series de comedia de los años 60, con el programa “I love Mallory” de la secuencia 2 y documentales dominicales sobre sus más famosos criminales, con el programa “American Maniacs” de la secuencia 3). Esto hace que la semblanza estética del film tenga una edición muy compleja y recargada de recursos como colores e iluminaciones distintas y aparición sorpresiva de música, para hacer énfasis en lo interrelacional entre el mundo real de la Norteamérica de los 90 y el mundo de Mickey y Mallory Knox.

Monster

En el tercer film de la muestra, *Monster*, hay 4 secuencias en la representación de la responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie, cada una atribuye responsabilidad a algo diferente.

En la secuencia 9 se representa que la responsabilidad la tiene la sociedad por la falta de oportunidades que hay en el ingreso en el mercado laboral para una persona sin experiencia y con un pasado oscuro, es una sociedad competitiva y que miente a las personas, por que no es verdad que todo lo que se necesita es amor en la vida. Luego, en la secuencia 17 se representa en la estrategia discursiva de Aileen que la responsabilidad de la violencia está en haber tenido

una niñez con abusos sexuales (el amigo de su padre), falta de atención de sus padres y maltrato físico. La secuencia 19, por la estrategia discursiva del diálogo entre Selby y la amiga de su mamá, representa que la responsabilidad de cualquier acción incorrecta (prostitución, adicciones, homosexualidad, y en el caso que conoce Selby de Aileen, asesinatos) no reside en haber tenido una vida dura, sino resulta de las decisiones personales, en lo que hay un trasfondo cristiano de libre albedrío, ya que los padres de Selby y sus amigos son muy cristianos. Por último, en la secuencia 21 se representa que son las circunstancias duras de la vida las que conducen a un camino de violencia, por medio de la estrategia discursiva del diálogo entre Aileen y su amigo Tom.

En la imagen de las fuerzas de la ley, de las tres secuencias solamente una es la que representa negativamente a las fuerzas de la ley, con un policía en una patrulla que es corrupto, abusador y grosero (que en su posición de autoridad deja ir a Aileen si le hace favores sexuales y la insulta por ser prostituta) (ver secuencia 10 en el cuadro de análisis del film). Las otras dos secuencias representan a las fuerzas de la ley con la policía estatal como una fuerza eficiente, resolviendo el caso con rapidez y por el camino correcto, son policías que se encubren y capturan a Aileen, siempre con control de la situación y sin maltrato de la prisionera.

En cuanto a la imagen del asesino, el film *Monster* tiene 14 secuencias de las cuales en 10 hay representaciones positivas de la asesina en serie Aileen Wournos, ya que se le representa como una persona que ha sufrido mucho, pensando en suicidarse pero que decide darse una segunda oportunidad de hacer las cosas bien, se le representa como una persona con la ilusión de enamorarse, una persona con aspiraciones de trabajar y hacer lo correcto, también se le representa como una persona muy frágil que explota ante las acusaciones de los demás, sobre todo de su pareja por que está enamorada de ella.

Finalmente, Aileen es representada como una asesina que se arrepiente de sus actos criminales, que desea otra oportunidad pero que se resigna por amor a recibir su castigo. En la última secuencia del film, se le representa como víctima del sistema judicial que la sentencia a muerte por matar a hombres que lo merecían (estrategia discursiva de Aileen y música

emotiva) y víctima de una sociedad que nunca le dio oportunidades sino que la engañó con ilusiones al estilo de “todo lo que necesitas es amor”.

Por otra parte, hay sólo dos secuencias que representan a Aileen como una criminal, una persona que deliberadamente ha cruzado la línea entre lo correcto y lo incorrecto hasta llegar al punto de justificar sus asesinatos (ver secuencias 13 y 18 en el cuadro de análisis del film).

Por último, hay dos secuencias que representan a la asesina Aileen como una persona homosexual, de comportamiento masculino, es el hombre de su relación con Selby. Por lo que se le representa de forma similar a como lo hace la narrativa del true crime, como una asesina en serie, pero que mata como hombre, ya que su comportamiento es masculino.

Finalmente, en la imagen de la víctima, el film *Monster* representa en 2 secuencias a víctimas que son hombres malos, violentos (la primera víctima de Aileen la golpeó y la violó), con depravaciones sexuales y groseros (ver secuencias 5 y 12 en el cuadro de análisis del film), pero las otras dos secuencias representan a víctimas que son buenos hombres y ciudadanos, son tranquilos, no son violentos, el de la secuencia 20 sólo buscaba servicios sexuales y el de la secuencia 23 lo único que quería era ayudar a Aileen.

Hay que poner atención en el orden de presentación de estas secuencias que representan la imagen de las víctimas, de primero están las malas y de último las buenas, esto sugiere que Aileen siguió matando por gusto y no por protesta de abuso masculino.

Por último, en la representación que hace el film *Monster* del asesinato en serie se hace visible con preponderancia el acto de ficcionalización de selección, pues es una forma básica de “doblaje” de la vida de la asesina Aileen, en la que se desorganiza el orden de eventos de la realidad de esta persona (de hecho, el film revisa rápidamente en la primera secuencia, la etapa de Aileen como niña y luego como adolescente) y selecciona dos momentos de su vida tomados de la realidad referencial, a partir de cuando Aileen conoce a Selby y cuando mata a su primera víctima en defensa propia. Esto hace que la semblanza estética del film sea la de un tratamiento de cámara muy sencillo, lleno de planos generales, para mostrar que se representa

una vida basada en la realidad.

Seven

En el cuarto y último film de la muestra, *Seven*, la representación de la responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie contiene dos secuencias que representan que el responsable es el entorno urbano apático y violento de la ciudad METRO. Aquí hay que mencionar que a lo largo de todo el film en la mayoría de las secuencias en el sonido hay ruido de sirenas de policía y de lluvia, para ayudar a crear este entorno del que se habla en la estrategia discursiva.

En cuanto a la imagen de las fuerzas de la ley, este film es el que más dedica espacio de representación a este aspecto, con un total de 17 secuencias cinematográficas, lo que sugiere que es la película con mayor perspectiva de las fuerzas de la ley. Entre estas secuencias hay dos que representan a una policía de la ciudad pragmática y burocrática, que no quiere profundizar en los casos sino llenar el papeleo (ver secuencias 1 y 5 en el cuadro de análisis del film). Hay 6 secuencias que representan a unas fuerzas policíacas y a los detectives policías Somerset y Mills como oficiales muy laboriosos, que trabajan en equipo (ver secuencias 3, 6, 7, 9, 12 y 23). Otras 3 secuencias representan policías detectives como Somerset y Mills que son inteligentes, que juntan las piezas del caso como un rompecabeza, metiéndose en la mente del asesino, son astutos (ver secuencias 8, 13 y 20 en el cuadro de análisis del film). Dos secuencias se dedican a representar las relaciones de confianza y camaradería entre los policías, sus vidas fuera del trabajo, se les representa como hombres comunes (ver secuencias 10 y 11 en el cuadro de análisis del film).

La secuencia cinematográfica 14 representa a las fuerzas policiales como un equipo bien organizado y de respuesta rápida, la secuencia 16 representa al policía detective Mills como un oficial que se deja llevar por las emociones opacando su profesionalismo. La secuencia 28 representa todas las partes del proceso de ajusticiamiento de un criminal y finalmente es la última secuencia del film, la número 30, la que representa a la fuerza policíaca, con el detective Mills como un hombre de la misma naturaleza de quien combate, criminales y

asesinos, un hombre violento.

En la imagen del asesino, el film tiene 5 secuencias cinematográficas de las que 4 representan a un asesino en serie fuera de lo común, muy extraño, que vive en un mundo ajeno a lo cotidiano y corriente, pero no es loco, tiene conciencia de lo que hace, es muy metódico, organizado, inteligente, astuto, culto y muy tranquilo en su comportamiento, por lo que se asemeja a la imagen del asesino que se representa con el personaje de Hannibal Lecter en *The Silence of the Lambs* (ver secuencias 2, 19, 22 y 27 en el cuadro de análisis del film *Seven*). La secuencia 29 representa a un asesino en serie de tipo misionero, que se cree un Mesías por cumplir una misión de Dios al castigar los 7 pecados capitales.

Finalmente, en cuanto a la imagen de la víctima, el film tiene 5 secuencias de las que 2 representan a víctimas fuera de lo común, deshumanizadas por la extremidad de sus condiciones físicas (obesa y raquítica) (ver secuencias 4 y 15 en el cuadro de análisis del film). La secuencia 17 representa, por medio de la estrategia discursiva del médico, a una víctima digna de lástima por el dolor extremo al que ha sido sometida (a pesar de su previa representación deshumanizada en la secuencia 15). Por último, hay dos secuencias que representan a víctimas humanas, débiles y pecadoras, que pertenecen a un mundo de vicios (ver secuencias 24 y 26 en el cuadro de análisis del film).

Con lo anterior, se puede apreciar que *Seven* es una película que representa el asesinato en serie con un predominio del patrón del FBI, pero en este caso la perspectiva pertenece a fuerzas policiales urbanas, y en particular, de detectives a punto de retirarse, hombres que llevan mucho tiempo en el oficio (Detective Somerset).

En lo referente a los actos de ficcionalización, *Seven* tiende a representar el asesinato en serie con la etapa de auto revelación, de mundo empaquetado, ya que se enfoca en sus recursos de construcción del film en la recurrente presencia de ruidos de sirena y de lluvia y en la presencia visual de la lluvia, junto a una ausencia del nombre de la ciudad en la que se ubica el entorno de la trama, para así poder construir una ciudad ficticia, que sólo revela su nombre en detalles como los grabados de las patrullas de policía o en sus trajes. *Seven* construye una

ciudad ficticia, METRO, que da sentido como si en verdad existiese, y de hecho con una característica tan particular, que explica todos los eventos de la trama, la apatía (por eso Doe quería completar su obra, para acabar con la apatía de la gente en esa ciudad).

Patrón del FBI (o patrón distinto al del FBI en los propósitos institucionales)

Tan recurrente resultó ser la representación del asesinato en serie por medio de la variable de propósitos institucionales en las películas analizadas, que es necesario presentar resultados en función del seguimiento de dicha variable según el patrón del FBI.

En el siguiente cuadro se presenta la frecuencia de las secuencias que siguen el patrón de representación con propósitos institucionales del FBI que propone Schmid (imagen de asesino audaz, inteligente, peligroso y monstruoso, imagen de las fuerzas de la ley como autoridades incuestionables y con todos los recursos e imagen de víctimas inocentes y buenas) y las secuencias que, como se observó, siguen otro patrón.

Película	Total de secuencias de propósitos institucionales	# Secuencias que siguen el patrón propuesto por Schmid	# Secuencias que siguen otro patrón distinto
The Silence of the Lambs	22	17	5
Natural Born Killers	11	2	9
Monster	21	8	13
Seven	27	15	12
Total	81	42	39

Aquí se puede observar que es el film *The Silence of the Lambs* el que más sigue el patrón del FBI propuesto por Schmid, con un total de 17 secuencias, y que *Natural Born Killers* es el que menos sigue este patrón, con tan solo 2 secuencias que representan al asesinato en serie según dicho patrón.

Como mirada global se puede observar que el total de secuencias que siguen el patrón del FBI propuesto por Schmid es de 42 y las que no lo siguen es de 39, por lo que se puede ver que hay un contraste equilibrado, en el que según el género se sigue dicho patrón o no en la representación del asesinato en serie.

En el caso del género detectivesco, como *Seven* y *The Silence of the Lambs* suele representarse el asesinato en serie según el patrón del FBI y en el caso de críticas como *Natural Born Killers* es claro que este patrón no predomina en la representación que hace el film.

INTERPRETACIÓN TEÓRICA DE LOS RESULTADOS

Cultura vs. Propósitos institucionales

Las películas norteamericanas de asesinatos en serie de la muestra seleccionada (que como se señaló son películas famosas y premiadas) tienden a hacer una mayor representación del asesinato en serie en torno a los propósitos institucionales de la realidad norteamericana (como campo referencial, realidad extratextual al film), si seguimos las propuestas de Schmid se puede explicar esto en parte gracias a que las bases de presentación de historias acerca del asesinato en serie en el cine fueron sentadas por la película *The Silence of the Lambs*, película de género detectivesco que buscó favorecer la imagen pública del FBI usando el patrón de Hoover, que consiste en seleccionar un agente criminal y exagerarlo hasta el punto de ser amenaza pública, para luego vender a la institución como la única capaz de combatir dicha amenaza.

Ahora bien, como se pudo observar, en los propósitos institucionales no siempre se representaba en los films analizados el fenómeno del asesinato en serie según el patrón del FBI, por lo tanto, lo que hay que resaltar es que las películas de la muestra, ya sea dentro o fuera de dicho patrón, dedican más espacio de representación en los propósitos institucionales que en los culturales.

Esto sustenta la propuesta de Schmid de que los medios culturales no se interesaron en el entendimiento de las causas sociales y psicológicas del asesinato en serie, sino en el drama que constituye la captura, condena y aprisionamiento o muerte del asesino, el proceso judicial dirigido por el FBI, por eso es que predominan las dimensiones de la variable de propósitos institucionales sobre las dimensiones de la variable cultural, por que las películas de la muestra tienden a representar el asesinato en serie bajo dicho drama de ajusticiamiento.

Representación del asesinato en serie en las películas de la muestra según las variables cultura y de propósitos institucionales

Violencia como virtud

En el caso de la violencia como virtud se pudo observar que es la representación con menor número de secuencias en la muestra (un total de 5), por lo tanto las películas norteamericanas de asesinatos en serie de la muestra no representan este aspecto de la realidad norteamericana de la que habla Messadié, no es la violencia la forma en que se resuelven los problemas en estas películas, en su lugar, se puede decir que estas películas se aproximan a las tramas detectivescas refinadas que menciona Messadié cuando habla de películas e historietas europeas, y es que como decía Schmid, las películas de asesinatos en serie no son del tipo de “slasher movies” (a pesar de que estas se pueden considerar como predecesoras de aquéllas), sino más bien son películas de “violencia refinada”, tienen un tratamiento más elaborado, no hay muchos puñetazos, no hay persecuciones de carros, ni disparos. De manera que el asesinato en serie se representa en las películas de la muestra sin tomar mucho en cuenta a la violencia como virtud.

Ni siquiera en *Natural Born Killers*, que los críticos desdeñaron como una “apología a la violencia”, hay predominio de la violencia como virtud como la manera predilecta del norteamericano de resolver los problemas y no ser un imbécil, ni como la estética del film. Esta película sólo cuenta con 4 secuencias dedicadas a esta representación, y aunque es la que más tiene de las 4 películas de la muestra, no es mayoría enfrentada con las 23 secuencias en las que se desglosa el film. En *The Silence of the Lambs* y *Monster* no hay esta representación y *Seven* cuenta con tan sólo una secuencia.

Asesino en serie como celebridad

En la representación del asesino en serie como celebridad, se pudo observar las propuestas de Schmid de que el asesino en serie siempre es objeto de atención pública de

explotación de los medios, pero como el mismo Schmid sostiene, es el film *Natural Born Killers* el que más se afina en que el asesino en serie en la cultura popular norteamericana es una celebridad, similar a una estrella de cine con fans, es este film el que más tiene secuencias con esta representación (un total de 5), lo cual corresponde con el intento del director Oliver Stone de satirizar a la cultura norteamericana. Dice Schmid que falla por caer en lo mimético al introducir en la trama del film un programa de televisión, el de Wayne Gale, “American Maniacs”.

Ahora bien, a pesar de que las propuestas de Schmid están claramente afirmadas por este film, no se puede sostener que el asesino en serie como celebridad sea una representación dominante en las películas norteamericanas de asesinatos en serie de la muestra (un total de 7 secuencias). Para Schmid es una cuestión central en la realidad de la cultura popular norteamericana que los asesinos en serie sean celebridades y las evidencias más concretas son que tienen fans y que hay una industria exclusiva en este aspecto, la “serial killer industry”, pero ni lo uno ni lo otro tienen peso de representación en estas películas, a pesar de que se pasean por este aspecto, no lo tratan a profundidad, tan sólo lo hace *Natural Born Killers*, que como según Schmid, termina cayendo más en lo mimético que en una representación de este aspecto de la realidad. Al no dedicar tanto espacio de representación en este aspecto y más al de la responsabilidad de la manifestación de estos hechos, las películas de la muestra hacen más una reflexión que una glorificación de esos hechos.

Por lo tanto, al no tener esta cuestión de la realidad tanto peso en las representaciones que hace el cine, Schmid tiene razón al decir que el cine norteamericano no presenta el hecho de que los asesinos en serie sean en la cultura norteamericana unas celebridades.

El asesino en serie es más una celebridad en la realidad (por eso hay tantas películas sobre ellos, y por eso la más famosa de estas, *The Silence of the Lambs* ganó tantos premios Oscar) que en su representación en el cine, y esta es una de las críticas que hace Schmid, que el cine norteamericano no dedique más espacio de representación a este aspecto de la realidad. Sin embargo, a pesar de que no represente este hecho, si dedica representación a la reflexión mediante la atribución de responsabilidad.

En la representación del asesino en serie como celebridad se pudo observar la propuesta de Schmid de que en Norteamérica es la notoriedad (y no el mérito, con la que suele confundírsele) la que conduce a la atención pública, y en esto se puede ver al detective Scagnetti gozando de cierta fama al haber escrito libros famosos sobre asesinos en serie (ver secuencia 10 del cuadro de análisis del film), igualmente está la secuencia en *The Silence of the Lambs* en la que el Dr. Chilton habla con los medios sobre su labor con Lecter (ver secuencia 16 en el cuadro de análisis del film). Esto demuestra que es la cercanía a los asesinos en serie (escribir libros de poca calidad sobre ellos o sacarles información, respectivamente) lo que da atención pública a estas personas, lo que los hace notorios. El fenómeno de la “tabloidización” no tuvo peso de representación (sólo hay una secuencia en *Natural Born Killers* en la que aparecen revistas y periódicos con portadas de Mickey y Mallory y sus asesinatos, ver secuencia 3 de este film).

Responsabilidad de manifestación de violencia y el asesinato en serie

En la representación de la responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie se puede ver cómo la búsqueda de culpabilidad a algún aspecto de la realidad norteamericana tiene un peso apreciable en las representaciones de las películas de la muestra (es la dimensión de la variable cultural con más secuencias, 9 en total), por lo tanto Schmid puede tener razón en su crítica de que estas películas no atienden al hecho de que el asesino en serie sea una celebridad en la cultura popular norteamericana, pero no se puede criticar que no busquen indagar las raíces no solamente del hecho del asesinato en serie, sino de la maldad y violencia humana en general.

Schmid critica la falta de toma de conciencia de los norteamericanos ante el hecho de la notoriedad de los asesinos en serie en su cultura, pero en las películas de la muestra se representa una toma de conciencia respecto a la violencia y al asesinato en serie y de una forma muy compleja, ya que la atribución de culpabilidad de estos hechos recae en la familia, la persona y sobre todo en la sociedad, hay 5 secuencias en las que se representa que es la falta de oportunidades en la sociedad, la violencia y apatías de entornos urbanos, las circunstancias

en las que crecen algunas personas, las guerras y los líderes políticos, etc. la causa de la violencia y la manifestación de asesinatos en serie.

Por lo que se puede decir que las películas norteamericanas de asesinatos en serie de la muestra representan que es la sociedad la culpable de la violencia y de que ocurran actos como los asesinatos en serie.

Los films *Natural Born Killers* y *Seven* van un paso más allá en esta cuestión al usar en los recursos de construcción del film y sonido la recurrente presencia de sirenas de policías, disparos, lluvia, planos de violencia televisiva, guerras, etc.

El film *The Silence of the Lambs* no tiene ninguna secuencia de representación de responsabilidad de manifestación de violencia y asesinatos en serie, posiblemente por que, como lo sostiene Schmid, es un film con pura finalidad institucional, no es un film que busque las causas y toma de conciencia del declive de la cultura norteamericana en la violencia, sino que se enfoca en el proceso judicial orquestado por el FBI.

Imagen del asesino en serie

En cuanto a las representaciones de las dimensiones de la variable de propósitos institucionales, se tiene en primer lugar que la imagen del asesino es la representación con más peso en las 4 películas de la muestra (35 secuencias de las 102 en total), por lo que finalmente se comprueba lo que dice Schmid, los asesinos en serie son los grandes protagonistas en estas narrativas, son ellos el centro de las películas norteamericanas de asesinatos en serie, no sus víctimas, ni la toma de conciencia, ni su relación con sus fans, sino ellos mismos, por eso estas películas tienden a representar más la imagen del asesino, quién es, su forma de ser, sus rasgos físicos, su vida, etc. Por lo que se sostiene que la representación del asesinato en serie en las películas de la muestra se centra en la imagen del asesino.

Incluso en la película *Seven*, en la que la identidad del asesino John Doe se revela al final del film, y la historia es narrada desde el detective policía Somerset, el asesino en serie

siempre está presente de forma indirecta, como en su obra (asesinatos), en la estrategia discursiva de los detectives cuando hablan sobre el perfil psicológico del asesino, o mientras observan sus hábitos al inspeccionar su apartamento. El que el asesino Doe tenga un papel importante en este film se afirma por que, como sostiene Schmid, en la edición especial del dvd de la cinta (que fue usada para el análisis de la presente investigación), el paquete lleva la forma del diario del asesino y en los extras hay especiales sobre la vida personal del asesino.

Ahora bien, como se vio en la presentación de resultados, no siempre la imagen del asesino corresponde con el patrón del FBI, recuérdese que para Schmid este patrón consiste en el que crea Hoover de establecer y exagerar un problema criminal para que la organización se ofrezca como la única solución, en el caso del problema del asesinato en serie, el FBI propuso a un asesino que es estereotipo de lo brutal, son monstruos sedientos de sangre, cuya selección de víctimas es viciosa (lo que aumenta el miedo del público y define claramente el peligro omnipresente).

Por lo tanto, se pudo comprobar que los films de tipo detectivescos como *The Silence of the Lambs* y *Seven* siguen este patrón en la representación del asesinato en serie, ya que en el primero, de las 11 secuencias que dedica a la representación de la imagen del asesino, 8 representan a un asesino en serie monstruoso (de hecho en la estrategia discursiva se dice que son monstruos), muy inteligente y peligroso, las otras 3 secuencias lo representan como a un ser humano, pero lo hacen únicamente con quien es el protagonista, el Dr. Hannibal Lecter, quien ayuda a la heroína de la historia, Clarice Starling, mientras que al asesino que busca Clarice, Buffalo Bill, siempre se le representa tal como el FBI tuvo que definir al asesino en serie, como alguien equivalente al homicida sexual, en este caso, el asesino Buffalo Bill mataba a sus víctimas mujeres para hacerse un traje de mujer con sus pieles, ya que Buffalo Bill era un transexual, un hombre que quería ser mujer.

En el film *Seven*, de las 5 secuencias que dedica a la representación de la imagen del asesino, hay 4 que representan al asesino en serie según el patrón del FBI, es alguien muy inteligente, totalmente marginal a la realidad de la vida cotidiana y del hombre común de vida

simple, por eso el asesino John Doe envidiaba al detective Mills, por que tenía una bella esposa, un hogar, era un hombre de vida simple, algo que él no tenía y quería.

La secuencia restante no es precisamente una imagen positiva del asesino, pero tampoco está dentro del patrón del FBI, se le representa sencillamente como un asesino en serie de tipo misionero, que se cree el mensajero de Dios, en lo que está implícita una crítica a la decadencia del ser humano (en este caso desde la religión católica, ya que se castigan los 7 pecados capitales).

Por otra parte, en *Natural Born Killers* las 5 secuencias representan el fenómeno del asesinato en serie en contra del patrón del FBI, ya que representan a una pareja de asesinos muy humanos, enamorados, son los héroes de la historia, esto se debe a que la narrativa no es de tipo detectivesca, por lo tanto no hay un enfoque en el proceso judicial, se trata en su lugar de una historia de amor (finalmente el gran mensaje de la película es el que dice Mickey: “only love can kill the demon” solo el amor puede matar al demonio).

El propósito de Oliver Stone con este film, como lo observó Schmid, era ante todo hacer una crítica, mediante la sátira, de los medios de comunicación, y cómo ellos son los culpables de envenenar la mente del norteamericano, por eso los asesinos en serie de esta película no podían ser representados según el patrón del FBI, ya que son los medios de comunicación los villanos, que en esta historia son representados por el personaje de Wayne Gale. Los medios son los monstruos y los demonios.

En cuanto al film *Monster*, como se pudo observar, solamente hay 2 secuencias que representan a la asesina en serie Aileen Wournos como una criminal, que deliberadamente ha cruzado la línea del bien al mal, lo cual entraría en el patrón del FBI, lo curioso es que a pesar de que el film nunca representa a Aileen como un monstruo y en su lugar abundan las secuencias que la representan como un ser humano y enamorada, finalmente, la película lleva el título de *Monster* (monstruo), lo que puede explicarse por la influencia de la que habla Schmid que tuvo *The Silence of the Lambs* en el resto de las películas de asesinatos en serie y por que la monstruosidad y lo grotesco es un elemento que vende en la industria del

espectáculo. Abundan las representaciones de la imagen del asesino por que no es una trama detectivesca, sino una biografía.

De *Monster*, también es importante señalar que el film no intenta poner en peligro el sistema de género en la sociedad (por el hecho de ser un asesino de sexo femenino que mata como un hombre), ya que Aileen es representada en dos secuencias como una mujer muy macha, lesbiana, de ahí que mate como hombre.

Al igual que en *Natural Born Killers*, en la cinta *Monster* hay una centralidad argumentativa en que el amor es la única forma de superar la violencia, Aileen para salir de su pasado oscuro quería conseguirse una pareja que la amara, Selby. De manera que los asesinos en estos films se representan como personas que quieren amar.

Esta presencia clara del amor en la trama de estas películas demuestra lo que proponía Wolfgang Iser sobre la tendencia en la representación de abarcar los grandes dilemas humanos, en este caso la representación del asesinato en serie en las películas de la muestra se pasea por el debate amor vs. odio y violencia. Finalmente, se representa que el único remedio a la violencia y manifestación de asesinatos en serie es el amor, por eso Mickey y Mallory dejan de matar (por que vuelven a estar juntos y tienen una familia) y por eso Aileen se entrega (por que era la forma de proteger a Selby).

Imagen de las fuerzas de la ley

Es la representación que tiene más secuencias después de la imagen del asesino en serie (tres menos que la imagen del asesino en serie, 32 secuencias), lo que sugiere que en la representación del asesinato en serie en las películas de la muestra el “coprotagonista” del asesino son las fuerzas de la ley. Esto se explica por que, tal como lo propone Schmid, las películas norteamericanas de asesinatos en serie se centran en el proceso de aprisionamiento de los asesinos, por lo que era de esperar que el otro protagonista son las fuerzas de la ley.

En el patrón del FBI, la misma organización del FBI es la autoridad incuestionable en temas que sean de peligro para el público, en este caso, el asesino en serie. Por lo tanto se tienden a representar como hábiles, inteligentes, con muchos recursos especializados, etc. En el film *The Silence of the Lambs*, como se pudo observar, de las 7 secuencias, hay 5 que representan una imagen del FBI según su mismo patrón, lo particular es que las otras dos secuencias representan una imagen del FBI como organización que ha sido burlada por el asesino, triunfando al final el esfuerzo personal de la agente Clarice, pero como observa Schmid (2005) y Mason (1996), la misma Clarice hace ese despliegue de habilidad y esfuerzo por una sola razón, ingresar en el FBI, y la evidencia más clara está en la misma película que en la penúltima secuencia representa al FBI premiando el esfuerzo de Clarice en su graduación, por lo tanto, esas dos secuencias no buscaron hacer una representación negativa del FBI, tan sólo pusieron en primer lugar el esfuerzo individual para poder pertenecer a la organización.

De resto, tal como lo propone Schmid, en el film, con sus trajes ambiguos, sus instalaciones en las que se entrenan duro, sus especialistas en perfiles psicológicos, sus aviones, etc. es el FBI la autoridad incuestionable para perseguir y cazar al asesino en serie, es la instancia experta en el asesinato en serie.

Lo curioso es que solamente en *The Silence of the Lambs* es el FBI la fuerza de la ley que es “coprotagonista” del asesino en serie en la trama, en los otros tres films hay policías detectives por estado, guardias y directores de prisiones, policías en patrullas, etc. pero no aparece el FBI, solamente en el film *Seven* existe una secuencia en la que un hombre del FBI ayuda a los policías detectives Mills y Somerset a obtener la información de los hábitos literarios de las personas que van a la biblioteca de la ciudad (ver secuencia 20 en el cuadro de análisis del film).

En *Seven* son detectives policías de la ciudad METRO los protagonistas de las fuerzas de la ley, ya que en la trama del film tiene un lugar importante (y eso se vio con la representación de la responsabilidad de la manifestación de violencia y de asesinatos en serie) la construcción de un entorno urbano violento, la ciudad METRO, por lo que sus agentes de la

ley debían ser los coprotagonistas, y no agentes federales del FBI, para exponer su repulsión ante el ambiente en el que viven y trabajan, esto es clave como se pudo observar en el personaje del detective Somerset.

En este film la imagen de las fuerzas de la ley ocupa 17 secuencias, más que las que ocupa la imagen del asesino (a pesar de que el asesino está muy presente de forma indirecta, como se pudo observar), por lo que hay una compleja representación en este aspecto, se representa desde detectives inteligentes y trabajadores, con policías de respuesta rápida y efectiva hasta las relaciones de confianza en el trabajo diario y las vidas como hombres simples de estos agentes de la ley, solamente hay 2 secuencias que representan al detective Mills como alguien poco profesional y que finalmente al matar a Doe termina convirtiéndose en lo que tanto combate día a día, por eso Somerset desde un principio le advirtió al mismo Mills y al jefe de la policía, que Mills no estaba listo para trabajar en la ciudad de METRO.

Por eso se considera que Schmid tiene razón al decir que el mensaje de crítica que intenta hacer esta película queda neutralizado, pero no por que Doe muera para ser famoso, sino por que Mills lo mata parado desde la posición de las fuerzas de la ley.

En *Natural Born Killers* tampoco es el FBI el protagonista de las fuerzas de la ley, y sin embargo esto es algo bueno para dicha institución, ya que de haber sido el protagonista, hubiesen sido criticados, por que las fuerzas de la ley en este film son representadas de forma negativa, que junto a los medios de comunicación, son los villanos, al impedir el amor de los héroes de la historia, los asesinos en serie.

El film hace una crítica al sistema carcelario en específico (ver estrategia discursiva en la secuencia 10), y representa al detective policía Scagnetti como un hombre desalmado, un villano. A pesar de que trate de guardias, directores de cárceles y policías detectives, al representar una imagen negativa y de villano de ellos, la cinta se sale del patrón del FBI, en el sentido de que al ser representada la fuerza de la ley como los malos, los asesinos pasan a ser los héroes, los buenos.

En el film *Monster* hay una representación positiva de la policía en general, pero tampoco aparece el FBI, sólo hay un policía en una patrulla que es grosero y se aprovecha de su posición de autoridad para pedirle un favor sexual a Aileen. Aquí la imagen de las fuerzas de la ley no tiene mucho peso, y en general no se sale del patrón del FBI al estar las fuerzas de la ley del lado de lo correcto y ajusticiar a quienes hayan cruzado esta línea, tal como lo hizo Aileen.

Imagen de la víctima

Esta es la representación que menos peso tiene entre las dimensiones de los propósitos institucionales, lo que sugiere que los grandes protagonistas en las películas de la muestra son los asesinos en serie y las fuerzas de la ley.

En *The Silence of the Lambs* siempre se sigue el patrón del FBI en esta dimensión ya que se representan a víctimas inocentes, que no merecen el sufrimiento por el que las hace pasar el asesino en serie. Esto coloca al asesino en serie como un peligro inminente y así aumenta el miedo del público, tal como lo sugería Schmid con la noción del faceless predator criminal. Así que la idea del asesino en serie como el intento de encarnar el peligro público, bajo la noción de un criminal depredador sin rostro, es una idea que se ve claramente representada en la imagen de la víctima (por el azar de su elección).

En *Natural Born Killers* solamente hay una secuencia que igualmente representa a una víctima inocente, pero luego de que Mickey y Mallory pasan por esta víctima deciden no matar otra vez, por lo que era necesario pasar por ello para “matar al demonio”.

En los films *Monster* y *Seven* no siempre se representa el asesinato en serie en función de la dimensión de la imagen de la víctima según el patrón del FBI. En *Monster* es de gran importancia teórica para Schmid el que las víctimas sean representadas como hombres malos y abusadores, pues así las acciones de Aileen Wournos hubiesen tenido implicaciones políticas en cuanto a la protesta femenina, una prostituta matando hombres que abusan y golpean mujeres.

Como se pudo observar, la representación de la imagen de la víctima en *Monster* es neutra, pues de las 4 secuencias, hay dos en las que las víctimas son representadas como hombres abusadores y en las otras dos son buenos ciudadanos, lo particular es que en el comienzo de los asesinatos de Aileen se ubican las secuencias de los hombres malos, y las últimas víctimas de Aileen son las secuencias de los hombres buenos, esto sugiere que el film representa a una asesina que perdió la noción entre lo correcto y lo incorrecto y que siguió matando por gusto, lo cual va en armonía con el título del film, *Monster*.

En la realidad, como lo reseña Schmid, Aileen apeló a que sus víctimas eran hombres abusadores y violadores, pero en el film su última víctima es un hombre muy bueno, por lo tanto, Aileen no es víctima del sistema judicial en la película que representa su vida, aunque así aparezca en la estrategia discursiva de Aileen en la última secuencia del film.

Por último, en *Seven* la representación del asesinato en serie en función de la dimensión de la imagen de la víctima también se sale del patrón del FBI, ya que son pecadores, hombres y mujeres viciosos, lo cual en el caso de la víctima de la gula y la pereza es sustentado por el aspecto físico, ya que se representan a víctimas deshumanizadas en lo extremo, obeso y raquítico.

La concepción del asesinato en serie en los films y su respectiva estética relacionada a las diferentes formas de ver un mismo objeto

Finalmente, si se compara entre las películas de la muestra desde la concepción que tiene el texto artístico del fenómeno del asesinato en serie en función de las categorías de análisis y de cómo enfatizan dicha concepción a partir de lo estético en la esencia de su mensaje, en el caso de *The Silence of the Lambs*, se tiene un film de género detectivesco, que como se pudo observar representa puras cuestiones institucionales, en el sentido de que ayudan a la imagen pública del FBI, y por tanto la representación gira en torno a la cacería del asesino y su aproximación psicológica, el “mindhunter”.

Manteniéndose en el mismo género detectivesco, la representación en *Seven* también tiene como centro el proceso de cacería del asesino, pero en este caso hay más espacio de representación para las perspectivas y reflexiones de las fuerzas de la ley en un entorno urbano muy violento y apático, de ahí el uso recurrente en recursos del film de ruidos de sirenas de policías y la lluvia constante.

Por otra parte, *Natural Born Killers* es el film de la muestra más equilibrado en cuanto a la representación del asesinato en serie en las distintas dimensiones consideradas, ya que las secuencias se distribuyen casi por igual en cada una de las dimensiones (excepto en la imagen de la víctima que cuenta solamente con una secuencia). Este equilibrio va en armonía con el carácter crítico que tiene la película, pues busca abordar todos los aspectos que las teorías revisadas mostraron como importantes en la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano, claro que al ser una crítica de carácter satírico, los héroes y villanos no resultan ser quienes usualmente lo son, y el verdadero villano es quien casi nunca se le culpa, por el mismo hecho de ser la instancia que maneja la información, los medios de comunicación.

El film *Monster* es una cinta de género biográfico y dramático, por lo que la tendencia de representación recae sobre la imagen de la asesina Aileen Wournos, el texto artístico trata de hacer comprender al espectador las motivaciones de Aileen en su conversión a asesina en serie, representando los eventos más decisivos en dicha etapa de su vida.

Cada uno de estos films poseen una estética diferente para servir a la concepción que tienen del fenómeno del asesinato en serie y al enfoque de cada aspecto de la realidad en torno a dicho fenómeno que buscan resaltar mediante la representación. A pesar de que todas estas películas traten sobre el asesinato en serie, sus concepciones y sus estéticas son diferentes, sus autores seleccionan y resaltan determinados elementos en el texto artístico, lo cual se explica por las propuestas de Schutz revisadas en el marco teórico. Schutz, al valerse de William James, sostiene que la realidad percibida del hombre deriva de los hechos mentales de pensar un mismo objeto (por ejemplo, el asesinato en serie) de diferentes formas (lo cual puede ser

representado con diferentes estéticas) y de la elección del pensamiento que servirá como puente entre la realidad externa y la interna a lo humano.

Cada película hace una definición del fenómeno del asesinato en serie que es representada en el cine, resultando cada film en una estética particular, pues como se mencionó en el marco teórico a partir de Schutz, un norteamericano no concibe su realidad al igual que un venezolano, pero tampoco todos los norteamericanos tienen una concepción idéntica de su realidad y esto repercute en sus productos de expresión, como las obras de arte.

La evidencia de esto es el énfasis que hace cada película de la muestra en algunos elementos, ya que, siguiendo los términos de Iser, el mundo referencial, sobre el que se crea el mundo de la obra de arte, no es concebido exactamente igual por todos los autores de los textos artísticos, por ende, los textos artísticos tendrán diferentes concepciones y estéticas de un mismo objeto.

En el caso de *The Silence of the Lambs* hay una estética de oscuridad, de elegancia, para servir al aspecto introspectivo de la realidad de los “mindhunters”, los cazadores de asesinos del FBI, pues los autores de la obra conciben el fenómeno del asesinato en serie según la institución del FBI, mientras que en *Seven* (ubicada en el mismo género detectivesco) se busca construir un entorno urbano apático y violento con elementos de presencia constante tales como la lluvia (recurso visual y sonoro) y el ruido de sirenas de policía (recurso sonoro), solamente recurre a la claridad en las secuencias sobre la relación de camaradería entre Mills, su esposa y Somerset.

En *Natural Born Killers* hay una estética con procesos miméticos de lo más resaltante de la cultura popular norteamericana, series televisivas de comedia de los años 60 (como la secuencia 2 del film con “I love Mallory”) y programas estilo documentales sobre asesinos en serie (el programa de Wayne Gale, “American Maniacs”, secuencia 3 del film). Esto sirve a la concepción crítica del papel de los medios como villanos en la cultura norteamericana que tiene la película.

Por último, en el film *Monster*, el texto artístico busca representar la vida de Aileen Wournos y transmitir un mensaje de que el amor de pareja supera las circunstancias adversas, se recurre a una estética más sencilla, más real, aproximada a la forma en que el ojo humano concibe los eventos (que como se vio con Barraza Toledo, el cine es muy capaz de hacer eso), con abundancia de planos generales y mucha claridad. Al mismo tiempo, hacen uso de música emotiva en momentos cumbres y a la fijación de la cámara sobre el personaje de Aileen, ya que se representa el asesinato en serie a través de la vida personal de una asesina, su biografía.

Visibilidad de los actos de ficcionalización en la cualidad performativa de la representación de las películas, junto con su semblanza estética

A partir de las propuestas de Iser sobre los actos de ficcionalización, se puede observar que cuando un film busca algún propósito de tipo institucional, como lo es según Schmid (y así se pudo comprobar) el caso de *The Silence of the Lambs* para mejorar la imagen pública del FBI, el acto de ficcionalización que predomina es el de la selección, con el constante viaje al mundo de referencia (la realidad extratextual) y su constante violación para representar solamente algunos elementos, los institucionales (las dimensiones o categorías de análisis correspondientes a la imagen de las fuerzas de la ley, del asesino y de la víctima). Así, la semblanza estética de este film, es decir, la forma en que intenta eliminar las diferencias entre el mundo de Hannibal Lecter y el mundo de la Norteamérica a principios de los 90 es en torno a la institución del FBI con una edición compleja (primeros planos, iluminación tenue, etc.) que resalta que el sistema funciona (Clarice, finalmente atrapa al asesino y se gradúa)

Igualmente, cuando se representa la vida de un personaje real (extratextual), prevalecerá el acto de selección en la representación, ya que en la cultura norteamericana, como se pudo estudiar con Schmid, se confunde mérito con notoriedad, se recibe atención pública por que se es notorio, sin importar lo que se haga, por lo tanto, los textos artísticos basados en personas criminales notorias de la vida real, harán una selección de los eventos que llevaron a dicha persona a ser notoria, sin importar los momentos previos a esto. Por estas razones es que *Monster* representa el asesinato en serie con una tendencia a la selección como acto de ficcionalización. Su semblanza estética intenta eliminar las diferencias textuales y

extratextuales con una edición sencilla con planos generales de cámara, basados en la forma en que el ojo humano ve la realidad.

En el caso de *Natural Born Killers*, ya que el texto artístico lo que busca es hacer una crítica al sensacionalismo de los medios en la sociedad norteamericana, se recurre mucho a la ironía y a la parodia, por lo que en la cualidad performativa de la representación se observa con mayor preponderancia el acto de combinación, relacionando los sistemas miméticos (programas de comedia de los 60, “I love Mallory” en la secuencia 2 y programas documentales de criminales “American Maniacs” en la secuencia 3) con los sistemas propios a la ficción de un texto, como que Mallory y Mickey son los héroes (bailan como enamorados clásicos en la secuencia 1) y Scagnetti y Gale son demonios, villanos. El acto de la combinación conlleva a la reflexión, pues se busca ridiculizar lo que caracteriza los aspectos de la realidad de un momento y lugar. Debido a que el texto intenta criticar la realidad, su semblanza estética busca una eliminación extrema de la diferencia entre lo textual y lo extratextual, por lo que hay ejemplos en los que el texto se plantea como la experiencia de ver televisión norteamericana y esto se consuma con los comerciales en pantalla completa de Coca Cola en la secuencia 2 del film.

Finalmente, en *Seven*, reina un mundo empaquetado, predomina el acto de auto revelación la ciudad METRO, a partir de una selección de lo que más perturba al ser humano en un entorno urbano, la falta de tranquilidad. Los aspectos de la realidad extratextual que se seleccionan previamente para representar el asesinato en serie, son sacados de los aspectos que más preocupan al hombre hoy en día para ser colocados en una ciudad inexistente en la realidad extratextual y referencial. La semblanza estética de este film intenta superar las diferencias entre las verdaderas ciudades norteamericanas y la ciudad METRO mediante la emisión de la naturaleza ficticia de dicha ciudad con la ausencia de su nombre en la estrategia discursiva de los personajes.

CONCLUSIONES

Las conclusiones de la presente investigación se han redactado en tres bloques, en primer lugar se presentan las conclusiones con respecto al alcance de los objetivos, en segundo lugar están las conclusiones del manejo de las teorías usadas, es decir, las conclusiones que derivan al confrontar las teorías en el análisis de las películas, y por último, se encuentran las conclusiones metodológicas vinculadas al análisis fílmico.

A) Alcance de objetivos

Como una primera conclusión global, con respecto al objetivo general de la investigación de caracterizar la representación del asesinato en serie en el cine norteamericano de finales de los años 80 hasta la actualidad, se puede concluir que las películas norteamericanas de asesinatos en serie de la muestra representan claramente al asesinato en serie según las dimensiones de cultura y de propósitos institucionales propuestas a partir de las teorías y que en esta representación hay un claro predominio de la variable institucional sobre la cultural, lo que indica que las películas norteamericanas de asesinatos en serie de la muestra atienden más a elementos del campo referencial (realidad real y extratextual) como la promoción de la imagen pública de ciertas instituciones como el FBI (propuesta de Schmid) y a satisfacer la necesidad de definir claramente la amenaza pública, que a cuestiones culturales como el hecho de que en la realidad norteamericana el asesino en serie sea una celebridad o de que exista la violencia como virtud con acción física violenta.

La representación del asesinato en serie según el patrón del FBI se puede ver en su máxima expresión en las representaciones que hace el film *The Silence of the Lambs*, lo que sustenta entonces que esta película define el problema del asesinato en serie según la perspectiva del FBI para propósitos de la promoción de su imagen pública.

Por último, el elemento de los propósitos institucionales de un lugar y una época (la Norteamérica de finales del siglo XX a entrada del XXI) como campo referencial (realidad real y extratextual) tienen mayor representación en las películas norteamericanas de asesinatos en serie de la presente investigación en comparación con el elemento cultural de dicha realidad.

Ahora bien, con respecto a los objetivos específicos planteados en la investigación, se obtuvo que el asesinato en serie en las películas de la muestra no es representado con predominio de la violencia como virtud.

El que el norteamericano escoja resolver sus problemas con la acción física, que recurra a los puñetazos e insultos para demostrar que no es un imbécil y el que no pueda distinguir si los ruidos de disparos y patrullas vienen de su televisor o de su entorno urbano violento, es un aspecto de la realidad norteamericana (según Messadié), que no se ve representado con frecuencia en las películas norteamericanas de asesinatos en serie de la presente investigación, estas películas tienden más al tratamiento refinado característico del cine europeo, lo cual va en perfecta armonía con la habilidad de las fuerzas de la ley que quiere ser representada según el patrón del FBI, no hay predominio de la violencia como virtud en las películas de la muestra, estas películas norteamericanas de asesinatos en serie no son películas de acción tal como las entiende el autor Messadié (puños, persecución de autos, disparos, sangre, etc.).

Al ver cómo está representado el asesino en serie, se concluye que el gran protagonista en las películas de asesinatos en serie de la presente investigación es el asesino, pero según el género de la película es que la representación del asesinato en serie que hace el cine en función de la imagen del asesino seguirá el patrón del FBI (asesino en serie monstruoso, peligroso e inteligente).

Si el film pertenece al género detectivesco (*The Silence of the Lambs*, *Seven*), predominará una imagen del asesino como monstruo, peligroso, hábil e inteligente, mientras que si se trata del género de sátiras o biografías y dramas (*Natural Born Killers* y *Monster*,

respectivamente), predomina la imagen positiva del asesino, desde seres humanos capaces de sentir gran amor, hasta héroes, en la sátira esto es así por que la película busca criticar el papel tan importante del asesino en serie en la cultura norteamericana, y en la biografía se explica esta imagen positiva por que se busca comprender la vida personal del asesino.

En la caracterización de la representación de las víctimas, se concluye que en las películas norteamericanas de asesinatos en serie de la presente investigación hay una representación compleja en función de esta dimensión, ya que no hay un predominio claro del patrón del FBI, incluso en la historia en la que los asesinos son héroes, la imagen de la víctima es representada como una persona muy buena e inocente que sólo quiere ayudar (caso de *Natural Born Killers*). Solamente en *The Silence of the Lambs* la víctima es siempre buen ciudadano.

En el caso de *Monster*, la causa política de la que habla Schmid, de una prostituta que asesinó a hombres malos y violadores, se ve neutralizada al ser dos hombres muy buenos las dos últimas víctimas de Aileen Wournos, lo que sugiere que Aileen cruzó consciente y voluntariamente la línea entre lo correcto y lo incorrecto. De manera que no hay un claro predominio de caracterización de la víctima en su representación.

En la descripción de la representación de la imagen de las fuerzas de la ley, se concluye que el segundo gran protagonista de las películas de asesinatos en serie es su contraparte cultural, las fuerzas de la ley, en las que predomina la imagen positiva, sea género detectivesco o de biografía/drama, menos en la sátira, que con *Natural Born Killers* impera la imagen negativa, no hay capacidad, ni valentía, ni heroísmo en las fuerzas de la ley.

Lo importante del coprotagonismo de las fuerzas de la ley y del mayor peso de la representación de su imagen positiva, está en que esto permite observar que las películas de asesinatos en serie de la muestra presentan un fuerte peso de la perspectiva de las fuerzas de la ley, ya sea como institución o como propuesta individual de sus agentes (caso de *Seven*).

Al identificar si el asesino en serie se representa como una celebridad, se concluye que el fenómeno del asesino en serie como celebridad en la sociedad norteamericana es un hecho que

tiene poca representación en las películas de la muestra, y cuando es representado, se le encuentra íntimamente relacionado a la presencia de los medios de comunicación, como tal, su espacio de representación con mayor peso corresponde al film que coloca a los medios como coprotagonista del asesino en serie y como villano, *Natural Born Killers*.

Finalmente, como lo reclama Schmid al cine norteamericano, no se explora a profundidad en las películas de la muestra, el problema de declive cultural de que el asesino en serie sea en Norteamérica una celebridad con aires de estrella de cine, ni se ven representados con preponderancia en esta cuestión, los elementos para un entorno presto a la celebridad del asesino en serie, el mérito confundido con la notoriedad y la “tabloidización”.

En pos de alcanzar el fin previsto de determinar la atribución predominante de responsabilidad de la manifestación de violencia y del asesinato en serie en la representación que hace el cine en las películas de la muestra, se concluye que es la sociedad la culpable de que exista violencia y de que esta violencia tome la forma tan particular del asesinato en serie.

En cuanto a la semblanza estética según los actos de ficcionalización que plantea Iser, las películas norteamericanas de asesinatos en serie de la muestra son ejemplo de los tres actos de selección, combinación y auto revelación, el mundo empaquetado, pero prevalece la primera etapa de ficcionalización, la selección, especialmente en sus formas puras como lo son *The Silence of the Lambs*, para representar propósitos institucionales, y *Monster*, para representar los eventos que hicieron notoria a la asesina en serie Aileen Wournos.

Por último, se concluye que en las películas de la muestra, el asesinato en serie se representa con el amor como el medio de superación de la violencia. Sólo el amor, particularmente el de pareja, puede superar al odio. Por lo tanto, el amor vs. la violencia y el odio es el dilema antropológico que prevalece en la representación del asesinato en serie en las películas de la muestra.

B) Manejo de las teorías

Se concluye que el autor David Schmid fue el de mayor ayuda directa en la investigación, particularmente en su propuesta de que el FBI jugó un papel central en la definición del asesinato en serie en la cultura popular norteamericana, ya que esto es un propósito institucional que se pudo ver con mucha claridad y peso en las representación que las películas de la muestra hacen del asesinato en serie.

Igualmente se pudo comprobar la propuesta de Schmid de que el asesino en serie cumple el papel de problema exagerado a amenaza pública, lo que recibe el nombre del patrón Hoover, lo cual prepara el camino para que el FBI se ofrezca como la única organización capaz de resolverlo. Schmid acierta al colocar el film *The Silence of the Lambs* como la cinta central para la promoción de la imagen pública del FBI.

Se concluye que Schmid no está en lo correcto al sostener que *Natural Born Killers* es un film de “weak violence” (violencia débil), en el sentido de que no logra hacer una crítica seria de la posición de celebridad del asesino en serie en la cultura popular norteamericana, por el contrario, se pudo observar que *Natural Born Killers* es la película de la muestra que más secuencias tiene de representación del asesino en serie como celebridad, por lo que esta película toma en cuenta este aspecto de la realidad norteamericana.

Por otra parte, a diferencia de lo que dijeron los críticos de cine de los principales periódicos norteamericanos sobre el film en su estreno en 1994, *Natural Born Killers* no es una apología a la violencia, por medio del estudio de la representación que hace del asesinato en serie, se pudo observar que es el film de la muestra más equilibrado en representación, tienen igual peso tanto las dimensiones culturales como las institucionales.

Por la misma naturaleza de la trama, se concluye que *Natural Born Killers* hace una crítica acertada al hecho de que en Estados Unidos el asesino en serie sea una celebridad, ya que ataca directamente a los responsables del manejo de la información en dicha sociedad, los medios de comunicación.

Por otra parte, se concluye que en el caso de las películas norteamericanas de asesinatos en serie de la muestra, el autor Messadié no está en lo correcto al generalizar que siempre las películas norteamericanas de tramas de crímenes se centran en la violencia como virtud, con secuencias de persecuciones, disparos y puños, ya que los films de la presente investigación tienen una estética más refinada, similar a los films europeos. Al alabar la estética europea y al criticar la violencia como virtud en la estética norteamericana, el autor Messadié puede estar emitiendo un juicio ideológico.

Las propuestas usadas desde la Sociología del Conocimiento y desde la Sociología del Arte sirvieron de marco para comprender como un texto artístico de un lugar y de una época en específico hacen un tratamiento particular a un hecho característico de la realidad en la que se gesta dicho texto, la realidad referencial, en este caso, la sociedad norteamericana, en lo que el texto artístico es producto de expresión de personas que viven dicha realidad (los cineastas).

Se pudo comprender con Schutz por qué cada film tenía una concepción y por ende una estética particular en la representación del fenómeno del asesinato en serie a pesar de que todos son textos artísticos norteamericanos, por que un mismo objeto puede ser visto de distintas formas. Además, esto sirvió para entender cómo lo anterior influye en la puesta en escena que hace cada texto artístico (siguiendo la noción de representación) de ciertos aspectos de un campo referencial, de ahí que cada uno resulte en una semblanza estética particular.

De tal manera que la noción de representación en la obra de arte, desde la Sociología del Arte, resultó ser un elemento de gran ayuda para dar dirección a todas las propuestas referentes al tema del asesinato en serie en la realidad y cultura popular de Estados Unidos de Norteamérica y en el cine norteamericano, las cuales a su vez, sirvieron para establecer una serie de categorías como elementos del campo referencial, realidad extratextual y real, que interesaban ser vistas en las películas. ***Con la representación se pudo observar qué aspectos de la realidad norteamericana en torno al fenómeno del asesinato en serie (siguiendo los términos de Iser, realidad extratextual) son puestos en escena en el cine norteamericano y***

cómo son puestos en escena mediante los actos de ficcionalizació, junto a su semblanza estética.

Se pudo observar que los textos artísticos de la muestra se ajustan claramente a algún acto de ficcionalización predominante, siendo la selección, la primera etapa, el básico de estos actos y el que se pudo ver con mucha claridad en dos de las películas de la muestra (The Silence of the Lambs y Monster).

Con la propuesta de semblanza estética de Iser, y tomando en cuenta los actos de ficcionalización, se pudo entender la particularidad de edición de cada film (sus recursos de construcción del film, con sus planos, iluminaciones, recursos sonoros, movimientos de cámara, etc.).

C) Metodología

En el caso de largometrajes de estéticas que recurren a muchos recursos fílmicos como lo hace el cine norteamericano, se pudo experimentar que lo más conveniente es tomar como unidad lingüística la secuencia cinematográfica sin exclusión de ruptura (sea por cambio de lugar o acción) tal como lo aconseja Sorlin en todo análisis de película.

Es conveniente observar una primera vez la película sin recurrir al cuadro de análisis, para poder aproximarse a todos sus elementos y tener una idea global de la división del film por secuencia. Luego es de gran ayuda el ir viendo la película mientras se llena el cuadro de análisis y hacer pausas entre secuencias.

En el caso de films sobrecargados en recursos fílmicos, como es el caso de *Natural Born Killers*, se concluye que es importante que se incluyan en los recursos de construcción del film cada movimiento o plano de cámara, ya que estos recursos completan, junto al guión y la acción, lo que el film quiere representar, por ejemplo si el film usa primeros planos de iluminación con fondo rojo de Wayne Gale, en conjunto con aparición musical de rock duro, esto sustenta con la estrategia discursiva y la frase cinematográfica una representación de los medios de comunicación como un demonio.

En este tipo de film con una estética tan particular hay que tener mucho cuidado y es necesario ver las secuencias más de una o dos veces para poder dar acertadamente con lo que busca representar. Este film es un ejemplo característico del acto de ficcionalización de combinación. Igualmente se pudo ver como la propuesta de semblanza estética de Iser sirve para comprender la edición en recursos de construcción del film.

Se concluye que es muy importante y pertinente el consejo que da Sorlin sobre el uso de films relevantes que suscitaron debates públicos y tuvieron mucha atención pública, ya que este tipo de películas son más útiles para estudios sociológicos. Igualmente se puede concluir que para atender a este consejo resultó muy efectivo el criterio de posición en la taquilla y premiaciones de los films, ya que son criterios palpables.

Finalmente, se concluye que la construcción de un cuadro de análisis para el desglose de un film debe estar relacionado directamente a dos elementos:

1) La naturaleza del medio de expresión en el que se quiere ver el mensaje, en este caso, el cine. Por eso, como partes del cuadro están los recursos de construcción del film, la frase cinematográfica, el sonido y la estrategia discursiva, todos atendiendo a la naturaleza audiovisual del cine.

2) La naturaleza teórica de la investigación que se pretende hacer. Por eso, en el presente caso, hay una columna en la que se busca ver la representación que el texto audiovisual hace del asesinato en serie, acorde a las dimensiones previamente establecidas. La forma en que se representan dichas dimensiones es conveniente analizarla luego del cuadro en la presentación de los resultados por film, con los actos de ficcionalización y a la semblanza estética, para dar así una aproximación completa al uso de la noción de representación en la obra de arte desde la Sociología del Arte.

De manera que, como lo dice Sorlin, cada cuadro de desglose de un film será único.

RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barraza Toledo, Vania (1996) “Ejemplo del concepto de Representación: Vértices de la Representación en éxtasis de Barroso (aproximaciones fenoménicas entre literatura y cinematografía)” <http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/vértices.html>. 10/12/05
- Becker, Howard S. (2002) *Los Extraños*. Barcelona: Editorial Ariel, 170 pp.
- Berger, Peter L. y Luckman, Thomas (1979) *La Construcción Social de la Realidad*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu. 233 pp.
- De Moragas M (1985) *Sociología de la comunicación de masas. Volúmen II: Estructura, funciones y efectos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A. 205pp.
- DeFleur M.L. y Ball-Rokeach S. (1986) *Teorías de la comunicación de masas*. Primera reimpresión. España: Editorial Paidós. 1982 *Theories of Mass Communication*. 339pp.
- Iser, Wolfgang (1993) *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Londres: The Johns Hopkins University Press. 341pp.
- Iser, Wolfgang (1993) “Representation: A Performative Act” en Murray Krieger *The aims of representation. Subject /Text / History*. California: Stanford University Press.
- Kozak Rovero, Gisela (2000) “El Imperio de la Imagen y las Visiones Postapocalípticas: *La Película* (1992), Cine, Literatura y Apocalipsis” Universidad Central de Venezuela. Escritos en arte, estética y cultura. III Etapa, N°13. Caracas, enero-junio 2000: pp.53-62.
- Lukács, Georg (1996) *Estética I: La peculiaridad de lo Estético 1. Cuestiones preliminares y de principio*. Ediciones Grijalbo.
- Mason, Timothy (1996) “The Serial Killer ; An Anti-hero for the *fin de siècle*” version of a talk given at the colloquium on 'Word and Identity' at the University of Besançon, *Timothy Mason's Site* http://www.timothyjpmason.com/WebPages/Publications/Serial_Killers.htm. París; s.f. 9pp. 10/10/05
- McQuail, Denis (1983) *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. España: Editorial Paidós. 1983 *Mass Communication Theory. An Introduction*. 318pp.

- Messadie, Gerald (1993) *Réquiem por Superman*. México: Editorial Diana. 326pp.
- Schmid, David (2005) *Natural Born Celebrities: Serial Killers in American Culture*. United States of America: Editorial The University of Chicago Press. 327pp.
- Schutz, Alfred. (1974) "Don Quijote y el problema de la realidad", En: *Estudios sobre la Realidad Social*. Amorrortu Editores, Buenos Aires. pp. 133-152.
- Sorlin, Pierre (1985) *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zunzunegui, Santos (1995) *Pensar la imagen*. Madrid: Editorial Cátedra. 260 pp.