

Treball de Fi de Grau

Títol

La Construcción de la Imagen de los Asesinos en Serie por los Medios de Comunicación:

De Sensaciones a la Estigmatización

Autoria

Víctor Bagué Martínez

Professorat tutor

José Manuel Pérez Tornero

Grau

Comunicació Audiovisual	
Periodisme	x
Publicitat i Relacions Públiques	
Comunicació Interactiva	
Comunicació de les Organitzacions	

Tipus de TFG

Projecte	
Recerca	x

Data

Del 3 al 7 de juny de 2024	x
26 de juliol de 2024	

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:	La Construcció de la Imatge dels Assassins a Sèrie pels Mitjans de Comunicació: De sensacions a la estigmatització			
Castellà:	La Construcción de la Imagen de los Asesinos en Serie por los Medios de Comunicación: De sensaciones a la estigmatización			
Anglès:	The Construction of the Image of Serial Killers by the Media. From sensation to stigmatization			
Autoria:		Víctor Bagué Martínez		
Professorat tutor:		José Manuel Pérez Tornero		
Curs:	2023/24	Grau:	Comunicació Audiovisual	
			Periodisme	x
			Publicitat i Relacions Públiques	
			Comunicació Interactiva	
			Comunicació de les Organitzacions	

Paraules clau (mínim 3)

Català:	Assassins en sèrie, heroi, antiheroi, mite, literatura, estereotips, cine, series de TV, guió, focalització, Teoria del Monomite de Joseph Campbell, Teoria de la Identitat Tràgica d'Aristòtil, Teoria del Heroi Existencial de Jean-Paul Sartre y Teoria dels arquetips de Carl Jung, YOU, Joe Goldberg
Castellà:	Asesino en serie, héroe, antihéroe, mito, literatura, estereotipos, cine, series de TV, guion, focalización, Teoría del Monomito de Joseph Campbell, Teoría de la Identidad Trágica de Aristóteles, Teoría del Héroe Existencial de Jean-Paul Sartre y Teoría de los arquetipos de Carl Jung, YOU, Joe Goldberg

Anglès:	Serial Killers, hero, anti-hero, literature, myth, stereotypes, cinema, TV series, script, focalization, Joseph Campbell's Monomyth Theory, Aristotle's Tragic Identity Theory, Jean-Paul Sartre's Existential Hero Theory and Carl Jung's Theory of Archetypes, YOU, Joe Goldberg
---------	---

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:	En aquest treball es tracta d'analitzar quines són les claus teòriques que fan servir els mitjans de comunicació per mostrar d'una forma específica a personatges tipificats com a assassins en sèrie. Per tal de fer aquesta investigació, s'ha elaborat un glossari de conceptes que emmarca el marc teòric de la investigació. Un cop tractat tots els conceptes, s'ha elaborat una fitxa d'anàlisi sobre assassins en sèrie i peces audiovisuals i s'ha aplicat a la sèrie de <i>YOU</i> per demostrar la seva extrapolació a altres sèries.
Castellà:	En este trabajo se trata de analizar cuáles son las claves teóricas que utilizan los medios de comunicación para mostrar de una forma específica a personajes tipificados como asesinos en serie. Para realizar esta investigación, se ha elaborado un glosario de conceptos que enmarca el marco teórico de la investigación. Una vez tratados todos los conceptos, se ha elaborado una ficha de análisis sobre asesinos en serie y peces audiovisuales y se ha aplicado en la serie de <i>YOU</i> para demostrar su extrapolación a otras series.
Anglès:	The aim of this paper is to analyze which are the theoretical keys used by the media to show in a specific way the characters typified as serial killers. In order to carry out this research, a glossary of concepts has been elaborated to frame the theoretical framework of the investigation. Once all the concepts have been dealt with, an analysis sheet on serial killers and audiovisual fish has been elaborated and applied to the <i>YOU</i> to demonstrate its extrapolation to other series.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DE LOS ASESINOS EN SERIE POR LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

De sensaciones a la estigmatización

La Construcció de la Imatge dels Assassins a Sèrie pels Mitjans de Comunicació
De Sensacions a la Estigmatització

The Construction of the Image of Serial Killers by the Media
From Sensation to Stigmatization

Autor del trabajo: Víctor Bagué Martínez

Tutor del trabajo: José Manuel Pérez Tornero

Titulación: Grado en Periodismo

Año Académico: 2023 -2024

Universidad: Universitat Autònoma de Barcelona

Facultad: Facultat de Ciències de la Comunicació

UAB
**Universitat Autònoma
de Barcelona**

*Poerty, Beauty, Romance, Love,
These are what we stay alive for.*

John Keating in 'Dead Poets Society' (1989)

RESUMEN

En este trabajo se trata de analizar cuáles son las claves teóricas que utilizan los medios de comunicación para mostrar de una forma específica a personajes tipificados como asesinos en serie. Para realizar esta investigación, se ha elaborado un glosario de conceptos que enmarca el marco teórico de la investigación. Una vez tratados todos los conceptos, se ha elaborado una ficha de análisis sobre asesinos en serie en piezas audiovisuales y se ha aplicado en la serie de *YOU* para demostrar su valía.

RESUM

En aquest treball es tracta d'analitzar quines són les claus teòriques que fan servir els mitjans de comunicació per mostrar d'una forma específica a personatges tipificats com a assassins en sèrie. Per tal de fer aquesta investigació, s'ha elaborat un glossari de conceptes que emmarca el marc teòric de la investigació. Un cop tractat tots els conceptes, s'ha elaborat una fitxa d'anàlisi sobre assassins en sèrie en peces audiovisuals i s'ha aplicat a la sèrie de *YOU* per demostrar la seva valia.

ABSTRACT

The aim of this paper is to analyze which are the theoretical keys used by the media to show in a specific way the characters typified as serial killers. In order to carry out this research, a glossary of concepts has been elaborated to frame the theoretical framework of the investigation. Once all the concepts have been dealt with, an analysis sheet on serial killers and audiovisual pieces has been elaborated and applied to the TV series *YOU* to prove their worth.

0.ÍNDICE

1.OBJETO DE ESTUDIO Y METODOLOGIA.....	1
1.1. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	2
1.2. OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	2
1.2.1. <i>PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN</i>	2
1.3. METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN	3
2.MARCO TEÓRICO – GLOSARIO CONCEPTUAL	4
2.1. ASESINOS EN SERIE	4
2.2. HISTORIA DEL ASESINO EN SERIE EN CINE Y TELEVISIÓN	5
2.2.1. <i>ORIGENES DEL ASESINO Y CONSOLIDACIÓN EN SERIE EN EL CINE (1900 – 1970)</i>	5
2.2.2. <i>LA EVOLUCIÓN DEL ASESINO EN SERIE EN EL CINE: DEL SLASHER AL NEO-SLASHER Y EL AUGE DEL THRILLER (1970 – 1990)</i>	7
2.2.3. <i>SIGLO XXI: PROLONGACIONES DIEGÉTICAS EN CINE Y TELEVISIÓN</i>	8
2.3. LAS REPRESENTACIONES DE LOS ASESINOS EN SERIE EN EL CINE Y EN LA TV	9
2.3.1. <i>FOCALIZACIÓN Y ARCOS DE TRANSFORMACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DE CONDUCTAS CRIMINALES</i>	9
2.3.2. <i>ASESINOS ESTEROTIPADOS</i>	11
2.3.3. <i>LOS ASESINOS EN SERIE EN LA FICCIÓN</i>	14
2.4. LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DEL HÉROE Y EL ANTI- HÉROE	15
2.4.1. <i>LA FIGURA DEL HÉROE EN LAS CONSTRUCCIONES NARRATIVAS Y LITERARIAS</i>	15
2.4.2. <i>HÉROE, AUTOR Y PÚBLICO: UN TRIANGULO DE PERCEPCIONES</i>	17
2.4.3. <i>CLASIFICACION DE LOS HÉROES SEGÚN LAS ACCIONES</i>	18
2.4.4. <i>LA PRÓBLEMATICA Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE ANTI-HÉROE</i>	19
2.4.5. <i>DEFINICIÓN DE ANTI-HÉROE</i>	20
2.5. TEORÍAS DEL HÉROE.....	21
2.5.1. <i>TEORÍA DEL MONOMITO DE JOSEPH CAMPBELL</i>	21
2.5.2. <i>TEORÍA DE LA IDENTIDAD TRÁGICA DE ARISTÓTELES</i>	32
2.5.3. <i>TEORÍA DEL HÉROE EXISTENCIALISTA DE JEAN-PAUL SARTRE</i>	34
2.5.4. <i>LA PSICOLOGÍA ANALÍTICA DE CARL JUNG</i>	36
2.5.5. <i>RELACIÓN DEL CONCEPTO DEL HÉROE CON LA TEORÍA DE ARQUETÍPOS DE CARL JUNG</i>	42
2.6. CONCLUSIONES DEL MARCO TEÓRICO.....	43
3.PARTE PRÁCTICA	45
3.1. JUSTIFICACIÓN DE LA FICHA DE ANÁLISIS	45
3.1.1. <i>SELECCIÓN DE CONCEPTOS CRIMINALÍSTICOS</i>	45
3.1.2. <i>APLICACIÓN DE TEORÍAS DEL HÉROE Y EL ANTIHÉROE</i>	45
3.1.3. <i>COMBINACIÓN DE ‘LO CRIMINAL’ CON ‘LO NARRATIVO’</i>	46
3.2. FICHA DE ANALISIS.....	46
3.2.1. <i>APARIENCIA</i>	46
3.2.2. <i>PERFIL DE ASESINO</i>	47
3.2.3. <i>GUIÓN</i>	48
3.2.4. <i>LOS ASESINOS EN SERIE EN EL MUNDO DE CAMPBELL Y JUNG</i>	49
3.3. ANÁLISIS DE “YOU”	50
3.3.1. <i>APARIENCIA</i>	51
3.3.2. <i>PERFIL DE ASESINO</i>	52
3.3.3. <i>GUION</i>	53
3.3.4. <i>APLICACIÓN DE LA TEORÍA DEL MONOMITO EN “YOU”</i>	53
3.3.5. <i>APLICACIÓN DE “YOU” A LA TEORÍA DE LOS ARQUETIPOS</i>	54
4.CONCLUSIONES	56
5.BIBLIOGRAFIA.....	59

1.OBJETO DE ESTUDIO Y METODOLOGIA

1.1. DEFINICIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO

Este estudio trata de examinar minuciosamente la representación del asesino en serie en la cinematografía y las producciones televisivas. En esta investigación, se analizará como estas figuras criminales son retratadas en la pantalla por la industria comunicativa y audiovisual, evaluando aspectos como la estructura del guion, la redacción y la literatura construida alrededor de los asesinos en serie. Por ende, el objeto de estudio es investigar cómo se configuran y presentan los asesinos en serie, y cómo estas representaciones pueden incidir en las actitudes y creencias de la audiencia hacia este tipo de delincuentes.

1.2. OBJETIVO DE LA INVESTIGACIÓN Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

El objetivo primordial de esta investigación es conceptualizar los aspectos criminales asociados con los asesinos en serie y vincularlos con los constructos teóricos de la narrativa literaria. Para ello, es imperativo comprender exhaustivamente la figura del asesino en serie, abordando su definición, evolución e historia. Una vez establecido este marco conceptual, se procederá a examinar en detalle su representación en el cine y la televisión contemporáneos, así como a identificar los géneros en los que estos personajes son recurrentes. Posteriormente, se enfocará en la definición precisa de los conceptos de héroe y antihéroe, fundamentales en la literatura relacionada con los asesinos en serie. Desde una perspectiva teórica, se explorarán diversas teorías en torno al héroe, así como las técnicas narrativas empleadas por los medios de comunicación.

En última instancia, el trabajo concluirá con la elaboración de una ficha de análisis destinada a servir como guía para la creación de historias exitosas sobre asesinos en serie. Esta ficha integrará las claves identificadas a lo largo de la investigación, proporcionando al lector una comprensión clara de los elementos esenciales de dichas narrativas. Para validar la utilidad de esta ficha, se seleccionará una obra audiovisual como caso de estudio.

1.2.1. PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

- ¿Existen estereotipos que determinan cómo aparecen los asesinos en serie en el

cine y en las series de TV?

- ¿Cómo influye el guion narrativo de una historia en la construcción literaria de los asesinos en serie como personajes protagonistas o con un rol influyente?
- ¿Cómo ha evolucionado el concepto de “asesino en serie” y cómo han evolucionado estos personajes a lo largo de la industria audiovisual contemporánea?
- ¿Cuáles son las claves que permiten construir historias / relatos de éxito con personajes de asesinos en serie?

1.3. METODOLOGÍA Y JUSTIFICACIÓN

La presente investigación adopta una metodología fundamentada en la recopilación sistemática de información para abordar las interrogantes planteadas. Respecto a los aspectos criminales, se ha realizado un estudio exhaustivo de artículos académicos y teóricos para definir el concepto de asesino en serie, su génesis y su evolución a lo largo del siglo XX. Destacan las contribuciones de Jiménez Serrano (2014) y Brophy (1967), cuyo trabajo seminal establece la base conceptual de esta categoría delictiva. Además, los aportes de Holmes y Holmes (1994), Petherick (2006) y Terán (2021) permiten comprender el fenómeno del "enfriamiento" entre asesinatos, una característica distintiva de los asesinos en serie.

Una vez definida la esencia de los "asesinos en serie", se ha profundizado en la obra *Asesinos en Serie(s): representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea*, editada por Hermida y Hernández-Santaolalla (2015). Este compendio constituye el principal marco teórico de la investigación, trazando la evolución histórica de la representación de los asesinos en serie en la industria audiovisual y analizando sus manifestaciones en la televisión contemporánea. Específicamente, se ha examinado el capítulo 1, a cargo de Pedro José García e Irene Raya, para comprender la evolución de la representación del asesino en serie en el cine y la televisión a lo largo de las décadas. En cuanto a las representaciones de los asesinos en serie en la televisión, se han revisado el capítulo 7, escrito por Sergio Cobo, y el capítulo 8, a cargo de Inmaculada Sánchez-Labela. El primero aborda la narrativa de las historias, centrándose en la focalización y los arcos de transformación de los asesinos en serie en las producciones contemporáneas. El segundo se enfoca en los estereotipos asociados a estos personajes,

utilizando la clasificación de tipologías de asesinos en serie de Santaularia (2009) para explorar los aspectos físicos, sociales y mentales de los protagonistas.

En paralelo, se ha explorado el concepto de héroe y antihéroe para comprender la atracción que generan estos personajes en el espectador. Se han consultado diversas fuentes, incluyendo el trabajo de Freire y Vidal (2022) sobre el antihéroe en narrativas audiovisuales transmedia, así como las investigaciones de Forradellas y Marchese (2013), Rosa de Diego (2000) y Garcia (1983) para delinear las distinciones tipológicas del héroe. Además, se ha profundizado en teorías relacionadas con el héroe, como la Teoría del Monomito de Joseph Campbell, la Teoría de la Identidad Trágica de Aristóteles, la Teoría del Héroe Existencialista de Jean-Paul Sartre y la Teoría de Arquetipos de Carl Jung, recurriendo a las fuentes originales y a análisis académicos pertinentes.

Finalmente, se ha desarrollado una ficha de análisis con el propósito de servir como manual para la creación de historias de asesinos en serie exitosas, integrando los hallazgos del marco teórico. Como parte de la conclusión, se ha evaluado la validez de esta ficha mediante el análisis de la serie de televisión “YOU”, producida por Netflix, con el objetivo de demostrar su aplicabilidad y relevancia en el contexto de otras producciones televisivas sobre asesinos en serie.

2.MARCO TEÓRICO – GLOSARIO CONCEPTUAL

2.1. ASESINOS EN SERIE

El término de *asesino en serie* no es nuevo en su hecho, pero sí en su definición. Según Schechter (2003) “el asesinato en serie es tan antiguo como la especie humana”, pero el nacimiento terminológico nace a lo largo del siglo XX. Pero fue Brophy (1967) quien acuñó, finalmente, el término *asesino en serie* y lo diferenció de los antiguos términos: *asesino en masa*, *asesino múltiple* y *asesino frenético*, como insatisfacción del uso social que se hacía de los términos y para reflejar mejor que su “carácter esencial es la repetición a intervalos de tiempo” (1967: 166). No será hasta una década más adelante, entre los años setenta y ochenta, sobre todo, cuando la sociedad en general y las instituciones oficiales incorporaron el término *asesino en serie* y se definió completamente cómo: “Persona que mata a tres o más víctimas, de forma sucesiva y con periodos de ‘enfriamiento’ entre ellas” (Jiménez Serrano, 2014).

Entendemos que el periodo de ‘enfriamiento’ es un período que el asesino no mata, pero no significa que no tenga la tentación de hacerlo o esté planeando el próximo crimen. En cuanto al tiempo que debe durar este enfriamiento, hay muchos estudios con diferentes puntos de vista y conclusiones. Holmes y Holmes, en 1994, para diferenciar el asesinato en serie del asesinato frenético, concluyó que el periodo de ‘enfriamiento’ de los asesinos en serie es de 30 días entre crímenes (Petherick, 2006). Por otra parte, otro estudio concluyó que existen diferencias entre asesinos organizados (cuyos crímenes están planeados metodológicamente) y los asesinos no organizados (cuyos crímenes son espontáneos y no existe un plan previo) (Jiménez Serrano, 2014), fijando un periodo entre 1-4 semanas de ‘enfriamiento’ para los primeros y menos de 7 días para los segundos (Terán, 2021).

Pese a la construcción contemporánea del término y definición del asesino en serie, encontramos que el primer asesino en serie documentado de la historia se remonta al siglo II a.C cuando el príncipe Liu Pengli, de la dinastía Han, asesinó alrededor de 100 personas junto a sus sirvientes por mera diversión (Qian, 1996). En 1432 se ejecutó en Francia a Guilles de Rais por torturar, secuestrar y matar alrededor de 300 niños, todos varones (Cyriax, 2009). De Rais fue un noble aristócrata que peleó junto a Juana de Arco en la guerra de los Cien Años y fue el primer asesino en serie del cual se tiene

registro. Aunque antiguamente el asesino en serie ha estado vinculado con personajes con un cierto poder en la sociedad y las clases sociales más altas, la forma en que percibimos estas personas, actualmente, es completamente nueva (Spychaj, 2017).

La percepción que tenemos de los asesinos en serie se ha hecho muy conocida, como “individuos con maldad absoluta debido a su aparente voluntad de matar y su falta de remordimiento al hacerlo” (Hickey, 2015). Como crimen, el asesino en serie deviene una fuente de miedo, por un lado, pero fascinación por otro, debido a su adopción por la cultura popular (Spychaj, 2017).

2.2. HISTORIA DEL ASESINO EN SERIE EN CINE Y TELEVISIÓN

En el ámbito audiovisual, el asesino en serie siempre ha tenido un peso significativo y una amplia trayectoria. En la ficción, el primer asesino en serie que se encuentra es de 1886 y pertenece a la novela de Robert Louis Stevenson *El Extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hide* (Santaularia, 2009: 105), en donde la dualidad sobrenatural del doctor es realmente una alegoría sobre el trastorno disociativo de la identidad (García y Raya, 2015: 17-18).

La principal razón de la proliferación de estas siniestras presencias en las pantallas se debe a la gran fascinación que despiertan en la audiencia. El magnetismo del psicópata se basa en dos caras: la del seductor y la del criminal (Visa – Barbosa, 2011: 49), porque es capaz de engatusar a la víctima hasta el momento del crimen. La propia naturaleza serial ha favorecido la exhibición secuencial de los crímenes, su complejo proceso de investigación y la profundización en la mente del asesino (García y Raya, 2015: 18).

2.2.1. ORIGENES DEL ASESINO Y CONSOLIDACIÓN EN SERIE EN EL CINE (1900 – 1970)

Desde su invención a finales del siglo XIX gracias a los hermanos Lumière (García Martín, 2024), el cine no exploró nuevas posibilidades narrativas y terrenos ficcionales hasta la década de los 20, cuando comenzaron a identificarse las primeras películas centradas en la figura del psicópata asesino. En particular, fue el cine alemán el que introdujo a los primeros asesinos en serie, con clásicos como *El Gabinete del doctor Caligari* (Das cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920) y *M, el vampiro de*

Düsseldorf (M, Fritz Lang, 1931). La primera es considerada uno de los filmes de terror mudos más destacados de la historia, mientras que la segunda introduce la figura truculenta del *serial killer* cuyas víctimas son los niños (García y Raya, 2015: 19).

Desde estos primeros ejemplos, el cine comenzó a inspirarse en asesinos en serie reales para la creación de “monstruos” cinematográficos, confirmando que la realidad siempre supera a la ficción y demostrando que no hay mayor fuente de sucesos horrorosos que la misma realidad (García y Raya, 2015: 19). En *M, el vampiro de Düsseldorf*, se evitaba plasmar los asesinatos en pantalla, centrándose más bien en intentar explicar la retorcida psique del criminal. Así, Fritz Lang inauguró una de las mayores obsesiones del cine moderno: la mente del asesino (García y Raya, 2015: 19-20).

Con la llegada de *Psicosis* (Psycho, 1960), dirigida por Alfred Hitchcock, se consagró el subgénero del psico-horror, ya iniciado con *M, el vampiro de Düsseldorf*. Este subgénero se define como “aquellas historias en las que nos metemos en la mente del asesino en serie y nos convertimos en testigos de sus acciones y/o de sus engranajes mentales” (Santaularia, 2009: 19). Hitchcock ofreció una película innovadora por su particular giro narrativo y por ahondar profundamente en la naturaleza del asesino, mostrando sus actos como resultado de un trastorno disociativo de la identidad, y haciendo partícipe al espectador tanto de su lado más salvaje como de su faceta humana (García y Raya, 2015: 21).

Hitchcock también introdujo un elemento clave en sus películas: el retrato de la misoginia. Esta cualidad, muy presente en la ficción cinematográfica sobre el asesino en serie, muestra cómo los homicidas cometen crímenes contra el sexo femenino como acto de castigo contra la lascivia y la sexualidad (Visa-Barbosa, 2011: 43). Ejemplos de esto se pueden ver en obras suyas como *El enemigo de las rubias* (The Lodger: A Story of the London Fog, 1927) o *Frenesí* (Frenzy, 1972).

Durante la década de 1960 y 1970, se consolidó una nueva estructura narrativa para contar historias de asesinos en serie: los slashers. *Henry: retrato de un asesino* (Henry, Portrait of Serial Killer, John McNaughton, 1986), basada en el asesino en serie Henry Lee Lucas, fue una de las primeras obras slashers. La película causó un gran impacto en

la sociedad norteamericana por su estilo crudo y violento, y porque el asesino no es un villano en solitario, sino que interactúa con un cómplice y con la hermana de este, lo que de alguna forma convierte al homicida en un ser capaz de socializar y empujar a otros a su macabra forma de vida (García y Raya, 2015: 22).

2.2.2. LA EVOLUCIÓN DEL ASESINO EN SERIE EN EL CINE: DEL SLASHER AL NEO-SLASHER Y EL AUGE DEL THRILLER (1970 – 1990)

El subgénero del slasher, cuyas bases fueron sentadas por películas como *Psicosis* y *El fotógrafo del pánico* (Peeping Tom, 1960), alcanzó su definición plena en la década de 1970. Los slashers se caracterizan por la representación arquetípica de asesinos varones, mujeres indefensas como víctimas, y una proliferación de desnudos, sexo y violencia gráfica (Welsh, 2009: 1). Este subgénero revolucionó el cine de explotación al redefinir a los asesinos en serie como seres aberrantes y primitivos, cuyo principal atractivo radica en lo explícito de sus imágenes violentas (García y Raya, 2015: 23).

Paralelamente, al desarrollo del slasher norteamericano, surgió en Italia el movimiento giallo, que también presenta una serie de crímenes con un marcado carácter voyeur cometidos por una figura misteriosa, cuyas víctimas suelen ser siempre mujeres. *Seis mujeres para el asesino* (Sei donne per l'assassino, 1964), dirigida por Mario Bava, es un ejemplo paradigmático del giallo, considerado uno de los orígenes de este movimiento (García y Raya, 2015: 26). La principal diferencia entre el giallo y el slasher norteamericano radica en la mayor sofisticación y teatralidad de la puesta en escena italiana, así como en un uso más estético de la sangre y la violencia, y un mayor interés por vincular las atrocidades cometidas por el psicópata con traumas del pasado y desviaciones psicológicas (García y Raya, 2015: 27).

En la década de 1990, el thriller de asesinos en serie emergió como un subgénero potente y serializado. Definido como el género donde el detective investiga los crímenes perpetrados por un *serial killer* (Santaularia, 2009: 19), el thriller recicló los arquetipos de detectives sagaces como Sherlock Holmes, adaptándolos a entornos modernos y urbanos (García y Raya, 2015: 28). Películas como *El silencio de los corderos* (The Silence of the Lambs, 1991) de Jonathan Demme, ofrecieron enfoques transgresores, empatizando al espectador con personajes como Hannibal Lecter. Otros filmes

destacados incluyen *El coleccionista de huesos* (The Bone Collector, 1999), *Seven* (Se7en, 1995) y *Virtuosity* (1995) (García y Raya, 2015: 28).

Estas obras revelan que los detectives en estos thrillers pagan un alto precio por involucrarse en la investigación (Santaularia, 2009: 111). Además, el auge del thriller de asesinos en serie propició la creación de ciclos dentro del género, con secuelas, precuelas y reboots en el cine, y narrativas seriales en televisión. Series como *CSI* (2000-2015) y *Bones* (2005-2017) ejemplifican este enfoque procedimental, centrado en la recolección de pruebas y la resolución de enigmas (García y Raya, 2015: 29-30).

El neo-slasher, parte del cine postmoderno, se caracteriza por la autoconsciencia del género, reutilizando tópicos de los slashers de los setenta y ochenta y añadiendo giros para sorprender al espectador, aunque este conozca bien los clichés del terror (García y Raya, 2015: 30). La saga *Scream* (1996-2011) es un claro ejemplo de este subgénero. A diferencia de los slashers clásicos, los neo-slashers presentan asesinos que suelen ser personas normales sin habilidades especiales, aunque dotados de una inhumana resistencia y ubicuidad. Psicológicamente, no se profundiza en las motivaciones de estos asesinos, siendo la venganza o la búsqueda de fama las causas más comunes (García y Raya, 2015: 31). Además, los neo-slashers tienen un carácter paródico, permitiendo al espectador disfrutar reconociendo las claves del género en lugar de sufrir con el horror explícito (García y Raya, 2015: 32).

2.2.3. SIGLO XXI: PROLONGACIONES DIEGÉTICAS EN CINE Y TELEVISIÓN

Con el cambio de siglo, se observa una nueva tendencia en la representación de psicópatas asesinos. La falta de ideas originales en el cine impulsa un desplazamiento hacia la televisión, donde se desarrollan series que enfocan su narrativa en el asesino, transformándolo en una especie de antihéroe televisivo (e.g., *Hannibal*, *Bates Motel*, *The Following*). Esta tendencia refleja una sensibilidad del espectador basada en la admiración transgresora hacia el villano o el protagonista amoral, similar a personajes como Tony Soprano en *Los Soprano*, Don Draper en *Mad Men*, o Walter White en *Breaking Bad*.

Desde la segunda década del siglo XXI, las reinterpretaciones de asesinos y criminales

populares del cine y la literatura proliferan en televisión, evidenciando la idoneidad de este medio para explorar la psique del asesino de manera más profunda y detallada. La presencia continua del *serial killer* en la ficción audiovisual confirma que estos personajes no tienen fecha de caducidad (García y Raya, 2015: 34).

2.3. LAS REPRESENTACIONES DE LOS ASESINOS EN SERIE EN EL CINE Y EN LA TV

2.3.1. FOCALIZACIÓN Y ARCOS DE TRANSFORMACIÓN EN LA CONSTRUCCIÓN DE CONDUCTAS CRIMINALES

Como ya hemos mencionado con anterioridad, cada vez es menos importante atrapar / condenar al asesino en serie, pero sí entenderlo (Cobo, 2015: 121). Podemos asegurar que desde siempre ha existido el interés por incluir las figuras de los psicópatas en el cine y televisión, debido a que “los psicópatas son actores en sus propias vidas, [...] crean un personaje de ellas mismas y, por lo tanto, el actor que las interpreta se encuentra ya construidas las características básicas” (Visa-Barbosa, 2011: 47).

Existen diferentes análisis de los actantes centrados en la focalización del relato como arco de transformación, desde la necesidad dramática, el punto de vista, el cambio y la actitud (Seger, 1999).

FOCALIZACIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL PUNTO DE VISTA

En el momento en que queremos construir una historia, el punto de vista que queremos adoptar es clave y fundamental para el desarrollo de esta (Cobo, 2015: 123). Casetti y di Chio nos afirman “El punto de vista encarna, por un lado, la ‘lógica’ según la que se construye en la imagen, y, por otro lado, la ‘clave’ que hay que poseer para recorrerla. Todo ello identifica una consecuencia abstracta como base del juego: un Autor y un Espectador implícito” (2007: 208). En cambio, Genette “propone sustituir términos hasta entonces habituales como ‘punto de vista’ o ‘perspectiva’ por ‘focalización’, un concepto mucho más preciso” (Cuevas, 2001: 124). Esto hace poner el foco de atención más en el relato, la pieza fundamental y más importante de las historias, y se preocupa mucho más por la interpretación que el espectador realiza de estas (Cobo, 2015: 124).

Hay que identificar que existe tres tipos de focalizaciones:

- Focalización objetiva / externa: es cuando “el narrador sabe menos y, por lo tanto, cuenta menos de lo que saben los personajes” (Cuevas, 2001: 126).

- Focalización subjetiva / interna: es cuando reconocemos “el mundo interior de ese personaje y a lo que este puede llegar a conocer acerca de lo que ocurre en torno suyo, pero nunca a los pensamientos de los demás personajes” (2001: 126)
- Focalización omnisciente / cero: “cuando el narrador selecciona y narra a su libre elección, pues conoce todos los elementos” (Cobo, 2015: 124). “Se asocia a una situación temporal ulterior, pues implica el conocimiento completa de una historia como un todo acabado” (Sánchez, 2006: 30).

EVOLUCIÓN NARRATIVA Y ARCOS DE TRANSFORMACIÓN EN LOS PERSONAJES

Un concepto clave para comprender el éxito o no de un personaje es la evolución que este tendrá con el transcurso de la obra. Teóricamente, los manuales clásicos de guion han querido insistir en que “ni los psicópatas ni los sociópatas tienen arcos de transformación, debido a la dificultad para anticipar cada una de sus acciones” (Cobo, 2015: 125). “Son el perfecto villano, no le temen a nada, no son confiables, son egoístas, vengativos y nunca se transforman o evolucionan hacia otras patologías” (Seeger, 2000: 79-81).

Pero con el auge de la nueva época televisiva que acontece nuestros tiempos, “quizás el auge de los protagonistas psicopáticos haya condicionado la creación de personajes más elaborados con sus propios arcos de desarrollo” (Cobo, 2015: 125). Un ejemplo contemporáneo y coetáneo a nuestro tiempo es el villano Joker de la película *El Caballero Oscuro* (The Dark Knight, 2008), el cual es confuso e imprevisible. Esta obra nos permite demostrar como en el cine, el psicópata no tiene sitio su arco de transformación y no puede evolucionar. Durante la película, el Joker dice frases tales como: “¿Qué plan?”, o “Soy como un perro que detrás de los coches, no sabría qué hacer si alcanzara uno”. Esto resume la constante de improvisación e incertidumbre de su comportamiento. (Cobo, 2015: 126).

Aunque esto sucedo en el cine, la televisión no sigue los mismos pasos. “La confianza en el medio televisivo como soporte para urdir y desentrañar universos complejos. Unos niveles de ficción a los que el cine no tiene acceso (Reviriego, 2011: 6)”. El discurso seriado permite abrir múltiples vías de laberintos narrativos en el desarrollo tradicional de los personajes (2015: 126).

Si adaptamos la focalización a la evolución narrativa del *serial killer* en las narrativas de la TV, no podríamos hablar ni de villanos ni de héroes clásicos, porque personajes nada heroicos como Walter White, Jimmy McNulty o Tony Soprano se han ganado la fascinación de los espectadores. Es por eso por lo que cada vez el concepto de buenos y malos es más lejano y la línea que los divide se va difuminando en una televisión cada vez más autoconsciente, reflexiva e intertextual (2015: 126).

CONCLUSIONES ENTRE FOCALIZACIÓN, ARCOS NARRATIVOS E IDENTIFICACIÓN CON LOS ASESINOS EN SERIE

Podemos concluir que “la elección de la focalización y el desarrollo narrativo de los personajes condiciona la identificación por parte del espectador” (Cobo, 2015: 133). De esta forma existen construcciones y arcos de transformación que permiten jugar con el objetivo que tiene el autor de ver e identificar a los asesinos en serie en sus producciones. Si el autor quiere ayudar al público a empatizar con el asesino en serie, usará una focalización interna, mientras que la focalización externa potenciara el rechazo sobre el asesino (2015: 133).

“Los personajes malvados nos atraen porque queremos saber cómo son, como se comportan en su vida diaria. Intentamos observar su conducta porque nos gustaría entender por qué se comportan así, queremos descifrar las pautas de su anormalidad” (Visa- Barbosa, 2011: 49).

Concluimos, entonces, que “tanto la focalización interna como la evolución narrativa de los asesinos en serie funcionan creando un vínculo empático con el espectador. Si el espectador es partícipe del trauma del protagonista, lo siente como propio y entiende con mayor facilidad la respuesta psicópata de este” (Cobo, 2015: 134).

2.3.2. ASESINOS ESTEROTIPADOS

Como ya hemos mencionado anteriormente, el papel que desarrollan los personajes de una historia deviene fundamentales para que la misma historia funcione: “el personaje debe estar íntegramente unido a la historia tramada, y debe tener motivaciones verosímiles [...]. De otro modo, la audiencia no sería capaz de identificarlo, no creería

en la acción y no se preocuparía del resultado de la historia” (Blum, 1980: 56-57); “el personaje y los hechos guardan tan estrecha relación que no puede darse el uno sin el otro” (Guitérrez Espada, 1978: 48). Hulke además señala la construcción, la identidad y la caracterización resultan piezas fundamentales para el mensaje audiovisual (Hulke, 1982: 64). Cogiendo como punto de partida la tríada: personaje – acción – caracterización desde un punto de vista de los estereotipos, basaremos la mirada en los sujetos masculinos que representan el rol de los asesinos en serie en la ficción televisiva.

LA REPRESENTACIÓN DEL GÉNERO MASCULINO EN LA FICCIÓN DE ASESINOS EN SERIE

Cuando hacemos el ejercicio de imaginarnos como son las historias de asesinos en serie, la mayoría de los personajes son hombres, tanto los propios asesinos como los policías involucrados, esto provoca de manera casi inconsciente que estas historias clasifiquen los perfiles como personajes estereotipados. Centrando la atención en la diferencia de género entre hombres y mujeres que representan los medios audiovisuales, los personajes masculinos se han visto dotados de unas características concretas, un modo de ser y hacer que no ha sido otorgado a los personajes femeninos. De este modo estamos hablando de un panorama androcéntrico.

Tal y como afirma Santaularia, en su obra *El monstruo humano. Una introducción a la ficción de los asesinos en serie*:

“El hombre, en su sexo masculino, se rige por la ley del más fuerte y aprende a utilizar la fuerza, no necesariamente física, para conseguir sus objetivos, deshacerse de algún rival o sobrevivir [...] el hombre aún tiene que golpear el pecho para hacer alarde de su potencia, y por si acaso, golpea el pecho del otro más débil que él para mostrar su potencia ante el mundo. El asesino en serie, visto desde este punto de vista, se convierte en un producto más de nuestra sociedad y una manifestación de la violencia que la nutre; no es casualidad que la mayoría de los asesinos en serie sean hombres (2009: 39).”

Aunque existen historias en que la mujer coge un rol clave en la historia, ya sea como

asesina o policía, hallándose igualdad en las acciones que suceden en la historia, la figura masculina es la que adopta el papel principal protagonista (Sánchez-Labella, 2015: 138).

EVOLUCIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS EN LOS ASESINOS EN SERIE

Según Visa-Barbosa, “la construcción del personaje ha ido evolucionando constantemente de acuerdo con las corrientes sociales” (2011: 41). Y es que, actualmente, los guiones que están conformados por asesinos en serie buscan “provocar atracción, interés y entretenimiento en el espectador, algo que se busca frenéticamente en el ámbito audiovisual” (Sánchez-Labella, 2015: 139).

Antes de la década de los 60, la idea de asesino en serie se entendía como un ser monstruoso, sobrenatural y deformado, pero de la mano de Alfred Hitchcock todo cambia y evoluciona. El director de cine transforma el estereotipo de estos personajes donde ya no corresponden a seres maléficos y/o extraños, sino que se humanizan y devienen personajes próximos a la víctima y de apariencia normal (Sánchez-Labella, 2015: 140). Tal y como afirma Martín en *Monstruos al final de milenio*: “los monstruos evolucionan y, aunque pueda parecer que son hijos ahistóricos del subconsciente colectivo, son de hecho síntomas muy claros de las preocupaciones de cada momento histórico” (2002, 5).

Ahora mismo, se apuesta por “un sujeto masculino con apariencia humana, con un carácter y personalidad, a veces extraños, con problemas psicológicos y sociales; un personaje impulsado por obsesiones de carácter sexual -traumas, frustraciones...-” (Sánchez-Labella, 2015: 141). Sánchez-Labella, además, hace una distinción con las series de ficción y los estereotipos que afectan a los *serial killers*:

- La vestimenta: podría presentar un simbolismo particular para el asesino, con lo cual, en muchas historias, el psicópata viste de la misma forma siempre.
- Estado Civil: Predominan los solteros de entre 30 y 40 años aproximadamente, inestables, inmaduros y dependientes emocionalmente.
- Ocupación: En la mayoría de los casos son unos grandes profesionales y personas muy eficientes en su trabajo.

- Apariencia física: Debido a su evolución, los asesinos en serie se presentan con una apariencia correcta, sin destacar demasiado. En el ámbito social se comportan de forma cordial, educados e incluso usan sus armas de seducción. (2015: 141)

2.3.3. LOS ASESINOS EN SERIE EN LA FICCIÓN

Para entender más a estas figuras de los asesinos en serie en los textos audiovisuales, es importante hacer un apunte a la prensa, ya que partir de casos de asesinatos reales ayudó a la configuración de una determinada imagen. Es por eso que consideramos a los asesinos en serie un extremo antihéroe que en Europa se empieza a construir con la figura de Jack el Destripador (Sánchez – Labella, 2015: 142).

Santaularia (2009) tipificó y clasificó los perfiles de los asesinos en serie en el cine, de manera que estas categorías se complementan entre sí y no son excluyentes:

1. Asesinos Travestidos o Transexuales: Matan a mujeres por el rechazo a su propio lado femenino o porque pretenden construir un cuerpo femenino al que aspiran.

Ejemplo: Buffalo Bill en *El Silencio de los Corderos* (The silence of the Lambs, Jonathan Demme, 1991).

2. Vampiros: Beben sangre de sus víctimas o las canibalizan, ya sea para alargar su propia vida o para lograr la comunión total de sus cuerpos.

Ejemplo: Drácula y Hannibal Lecter.

3. Salvadores: son aquellos que se rigen como justicieros. Matan pensando que salvan al mundo de indeseables.

Ejemplo: John Doe, asesino de la película *Seven* (Se7en, David Fincher, 1995).

4. Homofóbicos: generalmente ellos mismos son homosexuales y matan como expresión de su propia aversión a su orientación sexual.

Ejemplo: La película *Cruising* (Cruising, William Friedkin, 1980).

5. Vengadores: Asesinan a personas a las que consideran responsables de sus infortunios.

Ejemplo: Se puede ver representado en *El Coleccionista de Huesos* (The Bone Collector, Phillip Noyce, 1999).

6. Artistas: Consideran que sus crímenes son obras de arte.

Ejemplo: La película *Anamorph* (Anamorph, Henry Miller, 2007).

7. Hedonistas: Actúan para hallar el placer y la gratificación. Encontramos, por un lado, la lujuria y, por otro lado, la búsqueda de emociones fuertes y de adrenalina

Ejemplos: *El Asesino del Zodíaco* (Zodiac, David Fincher, 2007).

8. Asesinos con una infancia traumática: Ejecutan sus actos como herencia de una infancia conflictiva, con influencias psicopáticas causadas en el pasado.

Ejemplo: La película *Ted Bundy* (Ted Bundy, Mathew Bright, 2002) es un claro ejemplo de un caso real llevado a la gran pantalla.

9. Pedófilos: Matan niños para satisfacer su hambre sexual.

Ejemplos: *El Coleccionista de amantes* (Kiss the girls, Gary Fleder, 1997) o *La hora de la araña* (Along came a spider, Lee Tamahori, 2001).

10. Virtuales: Personajes que habitan en un entorno virtual, pero logran tener presencia en el mundo real, donde llevan a cabo sus asesinatos.

Ejemplo: *La máquina asesina* (Virtuosity, Brett Leonard, 1995)

2.4. LA CONSTRUCCIÓN LITERARIA DEL HÉROE Y EL ANTI-HÉROE

2.4.1. LA FIGURA DEL HÉROE EN LAS CONSTRUCCIONES NARRATIVAS Y LITERARIAS

Según la RAE, encontramos diferentes definiciones de héroe (RAE, 2023):

1. Persona que realiza una acción muy abnegada en beneficio de una causa noble.
2. Persona ilustre y famosa por sus hazañas o virtudes.
3. En un poema o relato, personaje destacado que actúa de una manera valerosa y arriesgada.
4. Protagonista de una obra de ficción.
5. Persona a la que alguien convierte en objeto de su especial admiración.
6. En la mitología antigua, hombre nacido de un dios o una diosa y de un ser humano, por lo cual era considerado más que hombre y menos que dios.

Entendiendo cada definición en diferentes contextos, la definición que más se asemeja a la idea de héroe que queremos definir y desarrollar en este trabajo es la tercera, la cual está más enfocada a la idea del héroe en la literatura. Ahora bien, diferentes autores han reflexionado en la metamorfosis que ha sufrido el concepto a lo largo de la historia.

Podemos considerar que los héroes han existido desde siempre. En la Biblia encontramos diversos ejemplos de héroes: Débora, Ehud, Gedeón o Abram, entre otros. En la famosa epopeya de David contra Goliath, David representa el heroísmo como un personaje que lucha contra algo más grande que él por algo más grande que él (Patterson, 2023). En la antigua Grecia, la figura del héroe estaba personificada como un semidiós, es decir, el resultado de la concepción entre una deidad y un ser mortal. Este héroe se caracterizaba por su carácter altruista y virtuoso, y de su predisposición a sacrificar su vida si la ocasión lo requería, incluso cuando la causa del sacrificio estaba motivada por hechos no honorables, como por ejemplo el sentimiento de venganza (Rey, 2018). Un ejemplo de esto es la figura de Hércules.

Pero, conceptualmente, los héroes literarios han devenido una materia de constante cambio, dónde su definición y percepción han fluctuado en el tiempo. E. Garcia (1983), afirma:

“La relativización de los valores característica de nuestra época ha puesto de relieve la complejidad del proceso de motivación y causación de la consciencia y ha desterrado para siempre esas construcciones monolíticas, esas simplificaciones extremas, que eran los héroes literarios”

Con esto, podemos entender diferentes definiciones de diferentes autores para comprender la figura del héroe en la literatura contemporánea que ocupa nuestros días. Rosa de Diego (2000: 57) describe:

“El término de héroe, en el terreno de la literatura, puede aludir al protagonista de un relato, de un poema o de una obra de teatro, a ese personaje que se diferencia de todos los demás, que con sus actos representa a un tipo de individuo, refleja el imaginario de un autor y/o de una época, y que permite así observar qué características esenciales encaman el deseo fundamental del hombre en un momento determinado. El héroe literario va a ser en este sentido el ejemplo personalizado de un siglo, la representación y el arquetipo de una norma. Por otra parte, hay que señalar que este héroe, a pesar de morir en la ficción, permanece vivo a través de la historia literaria, en la lectura y, en este sentido, se acerca al concepto de mito en cuanto que la eternidad de la literatura

le hace inmortal”.

2.4.2. *HÉROE, AUTOR Y PÚBLICO: UN TRIANGULO DE PERCEPCIONES*

Entendiendo las diferentes definiciones del héroe clásico es necesario hacer hincapié en la relación entre el autor, el héroe y el público. Lo que verdaderamente explica las actitudes del autor y el lector respecto al personaje son los complejos valores positivos que cada uno suscribe y transmite. Encontramos diferentes situaciones ideales que caracterizan algunos tipos de comunicación literaria (González, 1982):

1. El autor se identifica con los valores de su personaje (de su héroe) y asume que los valores que este transmite son válidos entre sus lectores. Con lo cual, (V. autor = V. personaje = V. lectores). Este tipo de situaciones, por ejemplo, se da en la épica tradicional y en la literatura moralizante, por ejemplo.
2. El autor se identifica con los valores que atribuye al personaje creado, pero presupone que los lectores, o la gran mayoría de los lectores, identifican unos valores alternativos. De modo que, el héroe (subjetivo) es objetivamente un antihéroe (V. autor = V. personaje $\neq$ V. lectores). Esta situación permite al autor enseñarles otra forma de vida, con la intención de aguzar su espíritu crítico o simplemente para rebelarse ante los valores establecidos por las clases dominantes.
3. El autor se identifica con los valores de su público (o buena parte de él), pero no con los que atribuye a su personaje (V. autor = V. lectores $\neq$ V. personaje). En este caso el autor se apoya en el público para hostigar o ridiculizar al personaje. Un ejemplo claro de esta situación serían las comedias clásicas, donde los autores conspiran por medio de la ironía dramática contra el personaje en escena y produce una sensación de superioridad y bienestar que da a la comedia su tono característico.
4. El autor no se identifica con los valores que atribuye a su personaje, que sin embargo, sí coinciden con los valores del público lector (V. autor $\neq$ V. personaje = V. lectores). Tal ocurre típicamente en la literatura satírica y en las obras de crítica social, entre otras.
5. El autor no se identifica con los valores que atribuye a su personaje ni tampoco con los que asume en su público, pero tampoco adopta respecto a ellos una postura abiertamente crítica, sino que se limita a contemplarlos neutralmente

como códigos de conducta coexistentes (V. autor $\neq$ V. personaje $\neq$ V. lectores). Esta situación subyace a una gran parte de la literatura contemporánea, donde se pretende presentar “objetivamente” las conductas y deja que los lectores saquen sus propias conclusiones.

2.4.3. CLASIFICACION DE LOS HÉROES SEGÚN LAS ACCIONES

Pese a la existencia de patrones que siguen los héroes y las definiciones del término a lo largo de su historia, Northrop Frye va un paso más allá y afirma que los héroes literarios tienen unas capacidades más superiores que la del resto de personajes y es capaz de clasificar a los héroes según la acción de este (Forradellas y Marchese, 2013):

- Héroe Mítico: Este tipo de héroe es el que podemos considerar como el héroe tradicional. Es decir, el héroe es equiparable a un dios. Un ejemplo de ello son los héroes en la mitología griega. No obstante, cabe matizar que algunos miembros griegos destacaban por su condición híbrida, puesto que descendían de los dioses, pero no eran considerados como tales.
- Héroe Romántico: Este tipo de héroe, aunque posee características especiales, también comparte muchas similitudes con los personajes no heroicos. Tal vez debido a esto, esté marcado por una fuerza o destino trágicos y sea propenso al sufrimiento. Edward Cullen, de la saga Crepúsculo es un ejemplo donde posee habilidades especiales, puesto que es un vampiro y su amor por Bella lo condena al sacrificio de su propia vida.
- Héroe Mimético Superior: Para Frye, este tipo de héroe es consciente de las habilidades de otros personajes heroicos, se inspira en ellos y los imita. Asimismo, este héroe no es el único protagonista del relato, puesto que acepta la crítica que otros personajes pueden hacer. Un ejemplo de estos héroes son algunos personajes de la saga Marvel. Taskmaster es un personaje capaz de replicar las habilidades físicas de cualquier persona que haya observado y usarlas en cualquier momento.
- Héroe Mimético Menor: Es el tipo de héroe que se puede identificar con el antihéroe. No es un héroe ni posee habilidades extraordinarias. Es un superviviente en muchos sentidos. Una de sus funciones, según Frye, es la de mantener el orden o fracasar en el intento. Consiste en un personaje al que se le ha atribuido una tarea demasiado arriesgada para que la pueda llevar a cabo. Los

ejemplos de estos personajes los encontramos en las comedias o novelas de baja mimesis (novelas realistas que permiten subjetivar la realidad).

- Héroe Irónico: En las tramas de “impedimento, frustración o absurdo”, el héroe pertenece al mundo irónico (es inferior a nosotros en fuerza e inteligencia). En esta categoría encaja la figura de don Quijote de la Mancha, dado que intenta cambiar la realidad, fracasa y recibe la burla en la mayoría de los personajes que encuentra. Es además una obra satírica que pretende dejar en evidencia a las novelas de caballerías y la ideación de los caballeros andantes.

2.4.4. *LA PRÓBLEMATICA Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE ANTI-HÉROE*

Una vez desgranado el héroe, sus características y su historia a lo largo de la literatura histórica y contemporánea, es de esperar que el antihéroe implique algún tipo de “negación” del héroe (González, 1982). Lo que no parece estar claro es que clase de negación se trata. Diferentes autores han definido los antihéroes de forma errónea, ya que han seguido la lógica de la misma palabra, donde héroe es aquel que porta los valores positivos que todo el mundo identifica como positivos, mientras que el antihéroe es todo lo contrario, el cual es aquel que es contrario al héroe y conlleva valores negativos. Como afirma Juan Villegas (1978):

“Preferimos entender al antihéroe en la misma línea que hemos bosquejado el héroe. Por lo tanto, como portador de los valores no recomendados, negativos, en el contexto de la novela”.

Es decir, para el autor el héroe es el “bueno” y el antihéroe el “malo”. Pero, si hiciéramos caso de este tipo de definición, estaríamos traicionando el uso que la comunidad literaria reconoce, aunque en la práctica sea confuso.

Los conceptos de antihéroe y antiheroína están sometidos a numerosas interpretaciones, tanto por los autores que han estudiado su configuración narratológica, por el tratamiento que de él hacen los medios de comunicación, y por el uso ambiguo del concepto en el contenido generado por los usuarios. Esto se debe principalmente a tres causas (Freire y Vidal - Mestre, 2022).

La primera causa se origina por la omisión plástica, simbólica y conceptual del

personaje del antihéroe en las grandes obras literarias clásicas del mundo homérico, como La Íliada y la Odisea, y de la cultura grecorromana. En consecuencia, el término ha sido desatendido por los influyentes trabajos de investigación de los grandes mitólogos del siglo XX, como por ejemplo Jean - Pierre Vernant o Carlos García Gual.

En segundo lugar, la segunda causa responde a la presencia anecdótica o a la ausencia del personaje del antihéroe en obras de referencia del ámbito de la narratología y la construcción de personajes literarios como El héroe de las mil caras de Joseph Campbell (2020), El viaje del escritor de Christopher Vogler (2020) o El guion. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones de Robert McKee (2013). Destacamos estas obras porque se consideran piezas fundamentales para literatos, guionistas, directores de cine y expertos en narrativas cinematográficas contemporáneas.

Por último, la última causa alude a lo que Sosa (2015) llama “distorsiones semánticas entre el binomio héroe / antihéroe”, entendiendo que el concepto ha evolucionado en consonancia y dependencia a cómo ha mutado en las diferentes etapas y dimensiones literarias y culturales el tratamiento de su génesis: el héroe. No obstante, considerando que el antihéroe no tiene representación terminológica hasta el Despotismo Ilustrado, se crea un cisma entre la (re)configuración del antihéroe como respuesta a la evolución del héroe y después del siglo XVIII.

Estas tres causas provocan la carencia de homogeneización del uso y el tratamiento del término, pese a algunos intentos de promover definiciones canónicas (Frye, 2006; Pavis, 1966; Ruiz y Contreras, 1979, entre otros) y la ausencia de estructuras míticas y folklóricas que lo fundamenten. Esto se puede apreciar en el tratamiento del término con diferentes fines o acepciones que lo alejan del héroe: falso héroe (Valles, 2002), justiciero (Rico et al., 2019), protagonista que carece de cualidades heroicas (Ruiz & Contreras, 1979), no-héroe (González- Escribano, 1981), villano (Villegas, 1978), protagonista antónimo al héroe (Dietz, 1983), otro tipo de héroe (Linde y Nevado, 2016), antihéroe heroico (Ardanaz, 1983) o villano (Gupta, 2021).

2.4.5. DEFINICIÓN DE ANTI-HÉROE

Tal y como afirma (Freire y Vidal - Mestre, 2022), gracias a la revisión de la literatura acerca del concepto del antihéroe y los análisis derivados, su estudio de casos escogidos se define al antihéroe como:

“Personaje con propósitos propios, cuyo leitmotiv es la venganza o la búsqueda de su identidad, y que se caracteriza por la contradicción, la soledad, el conflicto interior y una conducta desinhibida y escéptica. En su arco de redención alineará sus propósitos con el bien común y, gracias a su fortaleza y resiliencia, logrará sus objetivos sin importar los medios, y al margen de la ley establecida”.

De esta forma, el antihéroe es un personaje que no está alineado en sus orígenes con los fines heroicos o villanos, de naturaleza mortal y de origen eminentemente incierto, repudiado por la sociedad y llamado a comenzar su camino por venganza o por la búsqueda de su identidad. Se caracteriza, además, por su constante conflicto interno, sus imperfecciones humanas y una conducta contradictoria, no oculta su identidad, sus vicios o su sexualidad, y su estética y simbolismo son complejos y mayormente caracterizados por la oscuridad y subtramas no resueltas.

2.5. TEORÍAS DEL HÉROE

Como hemos afirmado anteriormente, los conceptos de héroe, mito y antihéroes han sido definidos por posturas diferentes, un hecho que en la actualidad no permite definir de manera clara, académica y objetivo estos términos. Con todo esto, las siguientes teorías no tratan de hacerse un hueco y establecer una última definición de mito y tampoco nos centraremos en analizar las teorías. El siguiente apartado tratará de exponer diferentes teorías con la finalidad de contextualizar y ubicar diferentes corrientes y trabajos alrededor de estas ideas que se han ido desarrollando con el paso de los años.

2.5.1. *TEORÍA DEL MONOMITO DE JOSEPH CAMPBELL*

Joseph Campbell considera el mito como “un relato que estructura la realidad a partir de un lenguaje simbólico, que permite guiar a los hombres en sus acciones y le otorga un sentido al mundo que habitan” (Ruíz Noé, 2012: 186-187). Añade el propio Campbell que “la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten en las

manifestaciones culturales humanas (...) las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito” (Campbell, 2013: 11). Retomando tanto la idea de Ruíz Noe y la de Campbell, detectamos que el interés de dichos autores se centra especialmente en la *función* del mito, es decir, cómo funcionan los mitos en vez de definir qué es un mito (Chamorro, 2017: 6). De hecho, leemos:

Cuando [el mito] se investiga en términos no de lo que es, sino de cómo funciona, de cómo ha servido a la especie humana en el pasado y de cómo puede servirle ahora, la mitología se muestra tan accesible como la vida misma a las obsesiones y necesidades del individuo, la raza y la época (Campbell, 2013: 337).

En el *héroe de las mil caras* (1949) es dónde encontramos toda la teoría de Joseph Campbell respecto al héroe y al mito. A modo de síntesis, Campbell plantea que “la mayoría de los cuentos, leyendas y mitos tradicionales que han existido a lo largo de la historia, sin importar su época o procedencia cultural, comparten un esquema narrativo elemental. Este esquema tiene como elemento principal la figura del héroe y su aventura arquetípica”. Además, añade que esta historia que nos han contado mil veces está integrada en “nuestro ADN cultural” (Chamorro, 2017).

Así, como resume en propio autor en el *héroe de las mil caras* (1949), “el héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos” (Campbell, 2013: 35). Con este resumen el autor nos está introduciendo las tres secciones fundamentales que sustentan su teoría: *partida, iniciación y retorno*. Según Campbell, todas las historias que están relacionadas con el héroe siguen esta estructural universal. Además de esto, la estructura deviene cíclica debido a que el objetivo principal del héroe, una vez ha acabado su periplo o viaje, es volver al punto inicial donde todo comenzó. La siguiente figura ejemplifica a la perfección el esquema de forma ilustrativa:

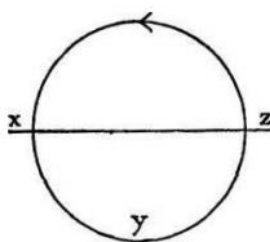


Fig. 1, x: Partida, y: Iniciación, z: Retorno

Campbell precisa que esta estructura circular no solo hace referencia a la estructura narrativa del Monomito, sino que hay dos aspectos cruciales para tener en cuenta para entender la expresión simbólica completa. Por un lado, Joseph Campbell elaboró el modelo mitológico no solo desde una perspectiva de expresión simbólica, sino que también como una representación del universo. Es decir, el autor considera que el ciclo del héroe también es una representación simbólica del ciclo cosmogónico, estableciendo un paralelismo entre el modelo de *partida-iniciación-reencarnación* con *nacimiento-vida-muerte* (siendo la reencarnación, como resultado de completar el ciclo y el motor por el cual gira la rueda de manera infinita). De esta forma, Campbell nos dice: “el ciclo cosmogónico está representado como una repetición de sí mismo, mundo sin fin”, y así, añade “todas las cosas se repiten a sí mismas, cada divinidad, cada persona, repite su papel anterior” (Campbell, 2013: 238).

Relacionando esta idea, encontramos el segundo aspecto simbólico del Monomito; el papel del héroe y su periplo. Del mismo modo que el modelo mítico universal es una representación a gran escala del ciclo cosmogónico, cada viaje que realiza el héroe es una representación a pequeña escala de este, pero cabe destacar los aspectos psicológicos y sociológicos mediante dos aspectos clave:

- El proceso psicológico: proceso mediante el cual el héroe supera los traumas infantiles y se adentra en el mundo adulto. Por lo tanto, su aventura es un proceso de aprendizaje y madurez.
- El crecimiento personal: esto lo consigue cuando el héroe es capaz de comprender filosófica y espiritualmente el ciclo cosmogónico. Es ahí, cuando el héroe alcanza la “victoria decisiva” y comprende que forma parte de un todo universal que debe compartir con “sus hermanos” el conocimiento que ha

adquirido durante su viaje. Es un símbolo de ciclo de vida y la repetición de la misma aventura que todos los héroes emprenden para restaurarla.

Por eso Campbell nos dice:

Solo el nacimiento puede conquistar la muerte, el nacimiento, no de algo viejo, sino de algo nuevo. Dentro del alma, dentro del cuerpo social, si nuestro destino es experimentar una larga supervivencia, debe haber una continua recurrencia del “nacimiento” para nulificar las inevitables recurrencias de la muerte, porque por medio de nuestras victorias, si no sufrimos una regeneración, el trabajo de Némesis se lleva a cabo: la perdición nace del mismo huevo que nuestra virtud (Campbell, 2013: 23).

En resumen, la teoría del Monomito de Campbell se puede estudiar de tres perspectivas diferentes: desde la representación cosmogónica, como modelo psicológico de aprendizaje o simplemente como modelo narrativo-estructural. Debemos entender, que estas tres perspectivas están directamente relacionadas entre sí, ya que tienen una misma función: “servir como poderoso lenguaje pictórico para la comunicación de la sabiduría tradicional” (Campbell, 2013: 234).

MORFOLOGÍA DEL MITO

Campbell, como ya hemos mencionado anteriormente, estructura el mito en una tríada: Partida-Iniciación-Retorno. Dentro de cada parte, se distinguen diferentes etapas en cada una que no necesariamente deben aparecer en su totalidad, sino que ese mismo elemento de flexibilidad permite demostrar a Campbell que la estructura narrativa no se ve alterada y simplemente consiste en un juego de elección de etapas.

LA PARTIDA

Esta es la primera gran etapa del viaje del héroe, en los cuales Campbell describe cinco motivos recurrentes: a) La llamada de la aventura; b) La negativa al llamado; c) La ayuda sobrenatural; d) El cruce del primer umbral; e) El vientre de la ballena.

- a) La llamada a la aventura

Esta etapa consiste en la primera toma de contacto del héroe que le obliga a “abandonar su mundo cotidiano para adentrarse a una nueva dimensión” (Chamorro, 2017). Sobre esta etapa, Campbell nos dice “significa que el destino ha llamado al héroe y ha transferido su centro de gravedad espiritual del seno de su sociedad a una zona desconocida” (Campbell, 2013:60). Entendemos como “zona desconocida”, según Campbell, como “un lugar de fluidos extraños y seres polimorfos, tormentos inimaginables, hechos sobrehumanos y deleites imposibles” (2013: 60). Esto supone una inmersión a las profundidades del subconsciente y el “despertar del yo”. Es la representación del futuro viaje que se avecina como desconocido, de caminos tortuosos y poco halagüeño (Chamorro, 2017: 13).

En esta etapa puede aparecer, también, la figura del mensajero, quien tramite la llamada al héroe. A menudo, este mensajero suele ser visto desde una perspectiva negativa. Tal como afirma Campbell, “[el mensajero] es oscuro, odioso, o terrorífico, lo que el mundo juzga como mal. [...] Si uno pudiera seguirlo, se abriría un camino a través de las paredes del día hacia la oscuridad donde brillan las joyas” (Campbell, 2013: 56).

b) La negativa al llamado

Pese a la llamada, muchos héroes advierten cierta reticencia a emprender el viaje. Esta negativa hace referencia a los miedos provocados por la idea de abandonar el mundo familiar. Campbell nos dice: “la negativa es esencialmente una negativa a renunciar a lo que cada uno considera como su propio interés”. Aunque en un principio la negativa se muestra, el héroe debe acabar cediendo porque, de lo contrario, “si uno es el dios de sí mismo, entonces Dios mismo, la voluntad de Dios, la fuerza que ha de destruir nuestro sistema egocéntrico, se convierte en un monstruo” (Campbell, 2013: 62).

En muchos casos, la misma negativa sirve para remarcar la fuerza psicológica del héroe que ha acabado aceptado y cediendo. Cuando eso ocurre, estas figuras atascadas en su propio ego “se convierten simbólicamente en aquellos a lo que el héroe, ejerciendo de modelo ejemplar, deberá salvar (Chamorro, 2017: 14).

c) La ayuda sobrenatural

Para los que aceptan el llamado, “el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora, que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón

que debe aniquilar” (Campbell, 2013: 70). Esta figura representa la fuerza protectora durante el periplo. Desde una perspectiva psicológica, Campbell resume esta etapa del siguiente modo:

Protector y peligroso, maternal y paternal al mismo tiempo, este principio sobrenatural de la guardia y de la dirección une en sí mismo todas las ambigüedades del inconsciente, significando así el apoyo de nuestra personalidad consciente en este otro sistema, más grande, pero también la inescrutabilidad del guía que se hace seguir por nosotros, con peligro de todos nuestros fines racionales (Campbell, 2013: 73).

d) El cruce del primer umbral

Una vez el héroe ha aceptado el desafío y ha dispuesto de la ayuda sobrenatural, avanza hasta el umbral. Este umbral representa la simbología de dos mundos diferentes (el conocido y el desconocido). En este umbral se encuentra la figura del guardián, el cual su función, como dice Campbell, es “la de proteger de arriba abajo, irguiéndose en los límites de la esfera actual del héroe, u horizonte vital. Detrás de ellos está la oscuridad, lo desconocido y el peligro”. (Campbell, 2013: 77). Entonces, el objetivo del héroe es cruzar el umbral, conciliando o venciendo a su custodio. Cabe remarcar que muchos relatos presentan esta etapa con la muerte del personaje de forma temporal, ya que solo abandona, durante un tiempo concreto, su “yo” más mundano. No es un fracaso, sino como “una representación del paso del héroe a una nueva zona de experiencia”.

e) El vientre de la ballena

Esta etapa va directamente relacionada con el apartado anterior. De hecho, puede incluso ser una etapa substitutoria, pero lo normal es que sea una continuación del cruce del umbral. Campbell, remarca:

La idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento queda simbolizada en la imagen mundial del vientre, el vientre de la ballena. El héroe, en vez de conquistar o conciliar la fuerza del umbral es tragado por lo desconocido y parecería que hubiera muerto” (Campbell, 2013: 88).

En esta etapa, la muerte “deviene una característica *sine qua non* del viaje del héroe” (Chamorro, 2017: 16). En ella su “yo” y su ego se separan, al mismo tiempo que el propio héroe acepta completamente la metamorfosis física, espiritual y psicológica que sufrirá en la etapa de iniciación.

LA INICIACIÓN

En esta segunda fase, el héroe se debe centrar en superar los obstáculos que le van apareciendo en su viaje. Campbell, distingue seis motivos principales: f) El camino de las pruebas; g) El encuentro con la diosa; h) La mujer como tentación; i) La reconciliación con el padre; j) Apoteosis; k) La gracia última.

f) El camino de las pruebas

Esta etapa es, sin duda alguna, “la favorita de la aventura mítica” (Chamorro, 2017:16). Tal como afirma Campbell es en esta etapa donde “una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas, en donde debe pasar por una serie de pruebas”. Además, añade que estas pruebas “son un proceso de disolución, de transcendencia, o de transmutación de las imágenes infantiles de nuestro pasado personal” (Campbell, 2013: 97). Representa, a fin de cuentas, el recorrido de aprendizaje, madurez y crecimiento del héroe.

Por otra parte, cabe recalcar que, durante esta etapa, el héroe comprende el concepto de “lo opuesto”. Tal y como indica Campbell:

El héroe descubre o asimila su opuesto (su propio ser insospechado) ya sea tragándose o siendo tragado por él. Una por una, van rompiéndose las resistencias. El héroe debe hacer a un lado el orgullo, la virtud, la belleza y la vida e inclinarse o someterse a lo absolutamente intolerable. Entonces descubre que él y su opuesto no son diferentes especies, sino una sola carne (Campbell, 2013: 103).

Asimilación y aceptación del opuesto, al fin y al cabo, “para Campbell no es otra cosa que el resultado de la aproximación del héroe a una comprensión del mundo como un

todo” (Chamorro, 2017: 17). De esta forma, el héroe es capaz de concebir el panorama desde una perspectiva unitaria, como un todo.

g) El encuentro con la diosa

El concepto de la diosa, tal y como nos dice Joseph Campbell, “es el modelo de todos los modelos de belleza, la réplica de todo deseo, la meta que otorga la dicha a la búsqueda terrena y no terrena de todos los héroes” (Campbell, 2013: 105). Resumidamente, añade que la “prueba final del talento del héroe para ganar el don del amor, que es la vida ella misma, que se disfruta como estuche de la eternidad”. Y desde el punto de vista femenino, afirma que “cuando el aventurero es una doncella, ella es quien, por medio de sus cualidades, su belleza o su deseo, está destinada a convertirse en la consorte de un ser inmortal” (Campbell, 2013: 112).

h) La mujer como tentación

Esta etapa, como su propio nombre indica, hace referencia a las pruebas que deberá resistir el héroe en su viaje. En la mayoría de los mitos esta tentación está representada por una mujer, pero no necesariamente debe estar vinculado a ella (cualquier elemento del relato que pueda cumplir la función de tentación). Esta tentación amenaza con desviar al héroe de su camino. Tal y como indica Campbell, las tentaciones “son el símbolo de esas crisis de realización [del héroe] por medio de las cuales su conciencia se amplifica y se capacita para resistir la posesión completa de la madre destructora, su inevitable desposada” (Campbell, 2013: 114).

i) La reconciliación con el padre

Esta etapa, también sirve para simbolizar la transformación espiritual del héroe. Primero, para poder entenderla, es necesario hacer hincapié en la interpretación psicológica de Campbell sobre la estructura básica del mito. Campbell considera que se puede establecer un “paralelismo entre la estructura partida-iniciación-retorno y el proceso de madurez del individuo” (Chamorro, 2017: 18). Comenta que, al nacer, los seres humanos estamos “incapacitados para enfrentarnos al mundo y, por lo tanto, la única defensa ante los peligros del universo es la madre” (Campbell, 2013: 13). Aquí es cuando la figura del padre se presenta como intruso y enemigo, aunque esta etapa “se descubre que el padre es antecedente a la división del sexo: el pronombre <<Él>> era

una forma de hablar, y el mito de estado de Hijo una línea guía que debe ser borrada” (Campbell, 2013: 151).

Siguiendo la idea, el héroe durante este proceso consigue dejar atrás los traumas infantiles gracias a las pruebas que se ha visto obligado a superar. El héroe entiende que Madre y Padre son lo mismo, que la distinción entre el bien y el mal es inexistente porque forman parte de la misma unidad. Como dice el autor, “el héroe trasciende la vida y su peculiar punto ciego, y por un momento se eleva hasta tener una visión de la fuente. Contempla la cara del padre, comprende y los dos se reconcilian” (Campbell, 2013: 137).

j) Apoteosis

La apoteosis consiste en el momento en que el héroe alcanza el clímax de su transformación espiritual, “el estado divino al que llega el héroe humano que ha atravesado los últimos terrores de la ignorancia” (Campbell, 2013: 140). El autor lo entiende como el último paso que elimina la envoltura de la conciencia, y cuando esto ocurre, el héroe “se libera de todo temor, queda fuera del alcance de todo cambio” (Campbell, 2013: 141).

Al igual que en las etapas del cruce del umbral o el vientre de ballena, la muerte del héroe se ve representada simbólicamente, aunque en este caso no es un proceso doloroso de aprendizaje, sino el punto glorioso de esa evolución metafísica que catapultas al héroe “hacia una realización que trasciende todos los simbolismos, todas las divinidades: la apreciación del inevitable vacío” (Campbell, 2013: 176).

k) La gracia última

El viaje del héroe se justifica y da comienzo con esta etapa. La gracia última es “la obtención del don que el héroe ha perseguido durante toda la aventura y para el que se ha estado preparando física y mentalmente” (Chamorro, 2017: 20). En esta etapa, las deidades quedan relegadas a un papel secundario:

Lo que el héroe busca en sus relaciones con ellos, no son ellos mismos, sino su gracia. Esto es la fuerza de su sustancia susteante [elixir (concepto con el que

también se refería Campbell a la última gracia)]. Esta milagrosa energía-sustancia y solo ella es lo que Imperecedero; los nombres y las formas de las deidades, que en todas partes la encarnan, la distribuyen y la representan, van y vienen (Campbell, 2013: 168).

REGRESO

En esta última gran etapa, el héroe regresa con los conocimientos (elixir) obtenidos para restablecer el orden. Campbell, distingue seis motivos recurrentes: l) La negativa al regreso; m) La huida mágica; n) El rescate del mundo exterior; o) El cruce del umbral del regreso; p) La posesión de los dos mundos; q) Libertad para vivir.

l) La negativa al regreso

Campbell resume esta etapa así:

Cuando la misión del héroe se ha llevado a cabo, por penetración de la fuente o por medio de la gracia de alguna personificación masculina o femenina, humana o animal, el aventurero debe regresar con su trofeo transmutador de la vida. El ciclo completo, la norma del Monomito, requiere que el héroe empiece ahora la labor de traer los misterios de la sabiduría [...] al reino de la humanidad, donde la dadiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos (Campbell, 2013: 179).

Ahora, a diferencia de cuando sentía miedo a cruzar el umbral, el héroe no quiere volver a su mundo debido al logro durante la etapa de Apoteosis. Pese a ello, el héroe se debe a su estructura circular y debe volver para completar el ciclo, dando sentido así a su aventura.

m) La huida mágica

Tal y como hemos afirmado en el apartado de *la gracia última*, si el héroe obtiene el elixir con la bendición de los dioses, se le permite volver a su mundo para restaurarlo “apoyado por todas las fuerzas de su patrono sobrenatural”. Sin embargo, añade Campbell:

Si el trofeo ha sido obtenido a pesar de la oposición de su guardián, o si el deseo del héroe de regresar al mundo ha sido resentido por los dioses o los demonios, el último estadio del círculo mitológico se convierte en una persecución agitada. Esta fuga puede complicarse con milagrosos obstáculos y evasiones mágicas (Campbell, 2013: 182).

n) El rescate del mundo exterior

Otra versión frecuente, alternativa a la huida mágica, es la del rescate del mundo exterior. Campbell nos dice: “pudiera ser que el héroe necesitara ser asistido por el mundo exterior al regreso de su aventura sobrenatural. En otras palabras, pudiera darse el caso de que el mundo tuviera que venir a rescatarlo” (Campbell, 2013: 191). “La acción continuada de la fuerza de ayuda sobrenatural que asiste al elegido a lo largo del curso de su prueba. Aunque la conciencia del elegido haya sucumbido, el inconsciente le da equilibrio propio y renace en el mundo del que partió” (Campbell, 2013: 200).

o) El cruce del umbral del regreso

Una vez completada la gran etapa de iniciación, el héroe “tiene que volver a entrar con su don a olvidada atmósfera de los hombres que son fracciones e imaginan ser completos” (Campbell, 2013: 200). Es decir, “debe regresar al seno de su sociedad y compartir con esta el conocimiento adquirido durante el viaje” (Chamorro, 2017: 22). Pero, al proceder, el don aprendido, de una profundidad trascendente, esto provocar un problema de comunicación entre héroe y sociedad. Entonces, Campbell se pregunta:

¿Cómo dar lenguaje del mundo de la luz, los mensajes que vienen de las profundidades y que desafían la palabra? [...] ¿Cómo comunicarse con personas que insisten en encontrar en la exclusiva evidencia de sus sentidos el mensaje del vacío omnigenerador? (Campbell, 2013: 201). Aunque parece que héroe y mundo están separados, Campbell dice que esa es la gran clave para la comprensión del mito y del símbolo: los dos reinados son en realidad uno. El héroe debe entender que para poder regresar, tiene que entender “que tanto la región familiar de su vida cotidiana como la región maravillosa de su periplo en realidad forman parte de un mismo mundo” (Chamorro, 2017: 22).

p) Posesión de los dos mundos

Esta idea culmina la idea de la anterior etapa: la idea de los dos mundos, vistos como uno solo. Básicamente, el héroe encuentra finalmente un equilibrio entre lo mundano y lo trascendente, hallando la conexión elemental que existe entre ambos. Campbell nos concreta afirmado:

La libertad para atravesar en ambos sentidos la división de los mundos, desde la perspectiva de las apariciones del tiempo a aquella de la casualidad profunda, y a la inversa, sin contaminar los principios de la una con los de la otra, pero permitiendo a la mente conocer a la una por virtud de la otra, es el talento del maestro (Campbell, 2013: 210).

q) Libertad para vivir

Si el héroe es capaz de volver al inicio del círculo con el elixir, querrá decir que ha cumplido con éxito su viaje y, por consecuencia, el periplo se cierra. Llegados a este punto, el héroe ha entendido que “nada retiene su propia forma”, como dice Campbell. Al mismo tiempo, asume que “la Naturaleza, la gran renovadora, sigue haciendo formas de las formas. Por eso nada parece en el universo, sino que varía y renueva su forma” (Campbell, 2013: 222). Dicho de una forma más sencilla, esta última etapa se puede entender como el ya conocido “final feliz” de los cuentos.

2.5.2. TEORÍA DE LA IDENTIDAD TRÁGICA DE ARISTÓTELES

Esta teoría está extraída de la misma obra *Poética* VI del filósofo Aristóteles. El mismo autor define la tragedia como: “imitación de una acción esforzada y completa, y esta misma acción supone a personas que actúan” (Aspe, 2010). Con esta definición podemos extraer diferentes implicaciones para el concepto de héroe trágico.

Dentro de la teoría de Aristóteles, el pensamiento implica la capacidad del espectador para comprender y reflexionar sobre los dilemas morales y las complejidades éticas presentadas en la tragedia. El pensamiento del héroe trágico implica un proceso de deliberación moral y ética en el que se enfrenta a dilemas morales de difícil resolución, tensiones internas y conflictos externos. Aristóteles creía fundamental este concepto para la tragedia griega, ya que permitía la identificación de los espectadores con el héroe y la reflexión sobre cuestiones universales de la condición humana, como el

destino, el libre albedrío, la justicia y la responsabilidad moral. Según plantea Virginia Aspe, en su artículo *El concepto de héroe trágico en la poética de Aristóteles* (2010): “el pensamiento consiste en saber decir lo implicado en la acción y lo que hace al caso”. Con esta definición, se está destacando que el pensamiento del héroe trágico no solo implica la capacidad de tomar decisiones y actuar, sino también la habilidad para comprender plenamente las implicaciones de esas acciones y evaluar su relevancia en la situación en la que se encuentran.

Según la filosofía del héroe trágico en la teoría de Aristóteles, el pensamiento y el carácter son dos conceptos que van de la mano. Si el pensamiento determina que algo es o no es, el carácter determina “la decisión del personaje, enfrentando a este a situaciones que no están claras, es decir, a situaciones donde no rige el ámbito predicamental” (Aspe, 1944). Entendemos las “situaciones predicamentales” como aquellas acciones que son predecibles y que se enmarcan en las reglas éticas y sociales establecidas. En la tragedia griega, el héroe se encuentra con situaciones donde las reglas morales son ignoradas o no proporcionan una guía clara para la acción. En este caso, el héroe debe “decidir lo que prefiere y lo que ha de evitar” (Aspe, 2010). Aquí es donde podemos empezar a conocer la psicología de nuestro protagonista y la personalidad que este tiene. Además, el pensamiento en la tragedia consiste “en el arte de decir lo implicado en la acción misma”, mientras que “el carácter manifiesta las decisiones del personaje, ya no a la acción misma” (Aspe, 2010). Para Aristóteles, aquello que el héroe desea es de ámbito volitivo, es decir, va directamente relacionado con la voluntad de escoger en una situación dada. En cambio, la acción del héroe representa la vida y, para Aristóteles, la vida es actividad, es decir, un proceso dinámico de hacer y experimentar cosas que ocurren en el mundo que permiten desarrollarnos como seres humanos.

Es por eso que el pensamiento es mucho más fuerte que el mito o la acción, porque dice “lo que involucra la acción”; pero también por esa razón, “el pensamiento no es lo primero en la tragedia”; esta no debe caracterizarse prioritariamente como un argumento, “sino como una acción, pues el eje está en la felicidad o su contrario, esta es la acción única y entera.”

En conclusión, Virginia Aspe (2010) define que:

Aristóteles sostiene que el fin de la tragedia es la acción y que a ella le acompaña el pensamiento, pues, la tragedia se erige en un drama o acción, pero, por otro lado, como la acción manifestada es de personajes esforzados, sucede que el carácter también acompaña siempre a la tragedia, aunque indirectamente. Para Aristóteles, aunque el héroe o protagonista de la fábula no sea lo primero, porque la acción o mito son lo esencial a la tragedia, es indispensable su participación, pues de él emanan tanto el pensamiento que acompaña siempre a la acción, como el carácter, el cual, aunque de valor indirecto es el resorte por el que se manifiesta la acción.

En términos generales, con el pensamiento y carácter, los espectadores se identifican con estos personajes no solo a través de sus acciones, sino también a través de su experiencia emocional y moral. Según Aristóteles, la tragedia provoca una purificación emocional o catarsis en el espectador al despertar la compasión y el miedo y, permitir al mismo reflexionar sobre la condición humana y los dilemas éticos presentados en la obra.

2.5.3. TEORÍA DEL HÉROE EXISTENCIALISTA DE JEAN-PAUL SARTRE

La teoría de Jean-Paul Sartre se enmarca en su filosofía del existencialismo, la cual destaca la importancia de la libertad individual, la responsabilidad y la creación de significado en un mundo absurdo y sin sentido. Según el autor francés, el héroe existencial es aquel personaje que se enfrenta a la realidad de la existencia humana y toma decisiones significativas en un mundo que no hay una guía o propósito predefinido. En dicha teoría, hay que comprender diferentes aspectos clave.

LIBERTAD Y RESPONSABILIDAD

Sartre enfatiza la idea de que los individuos son radicalmente libres para elegir sus propias acciones y crear su propio destino. Esta libertad, sin embargo, viene acompañada de una profunda responsabilidad por las elecciones que se hacen y las consecuencias que se derivan de ellas. El héroe existencial reconoce esta libertad y asume la responsabilidad de sus acciones. En referencia al hombre y la libertad, Jean-Paul afirma:

Si afirmamos que Dios no existe, entonces quiere decir que estamos solos, sin excusas. El hombre está condenado a ser libre. Condenado, porque no se ha creado a sí mismo, y, sin embargo, libre, porque una vez arrojado al mundo es responsable de todo lo que hace (Sartre, 1973: 5). [...] Cuando declaro que la libertad a través de cada circunstancia concreta no puede tener otro fin que quererse a sí misma, si el hombre ha reconocido que establece valores, en el desamparo no puede querer sino una cosa, la libertad, como fundamento a todos los valores. Quiere decir, simplemente, que los actos de los hombres de buena fe tienen como última significación la búsqueda de la libertad como tal.

Además, añade esto sobre la responsabilidad:

Así, el primer paso del existencialismo es poner a todo hombre en posesión de lo que es, y asentar sobre él la responsabilidad total de su existencia. Y cuando decimos que el hombre es responsable de sí mismo, no queremos decir que el hombre es responsable de su estricta individualidad, sino que es responsable de todos los hombres (Sartre, 1973: 3).

ANGUSTIA Y DESESPERACIÓN

Sartre describe la angustia como la conciencia de nuestra libertad y responsabilidad sin un marco de referencia externo que nos guíe. Esta angustia surge cuando debemos enfrentarnos a la absoluta responsabilidad de nuestras elecciones y la incertidumbre del futuro. El héroe, por lo tanto, experimenta angustia y, por consecuencia, se enfrenta a la desesperación inherente a la condición humana. Esto es lo que dice el autor francés sobre la angustia:

El existencialista suele declarar que el hombre es angustia. Esto quiere decir que el hombre que se compromete y se da cuenta de que es no solo el que elige ser, sino también un legislador, que elige al mismo tiempo que a sí mismo a la humanidad entera, no puede escapar al sentimiento de su total y profunda responsabilidad (Sartre, 1973: 4).

Por otro lado, esto es lo que afirma sobre el concepto de desesperación:

El desamparo va junto con la angustia. En cuanto a la desesperación, esta expresión tiene sentido extremadamente simple. Quiere decir que nos limitaremos a contar con lo que depende de nuestra voluntad, o el conjunto de probabilidades que hacen posible nuestra acción. Cuando se quiere alguna cosa, hay siempre elementos probables. (Sartre, 1973: 7).

AUTENTICIDAD Y COMPROMISO

A pesar de la angustia y la desesperación, el héroe existencial elige con autenticidad y compromiso. Esto implica enfrentar la libertad de elección con sinceridad y honestidad. En referencia al compromiso, las acciones y los valores que uno considera significativos son esenciales, incluso en ausencia de certezas objetivas o de garantía de éxito.

Esto es lo que afirma Jean-Paul con autenticidad:

En consecuencia, cuando en el plano de la autenticidad total, he reconocido que el hombre es un ser en el cual la esencia está precedida por la existencia, que es un ser libre que no puede, en circunstancias diversas, sino querer su libertad, he reconocido al mismo tiempo que no puedo menos querer la libertad misma, puedo formar juicios sobre los que tratan de ocultar la total gratitud de su existencia, y su total libertad (Sartre, 1973:12).

En cuanto al compromiso, dice:

Lo que el existencialismo tiene interés en demostrar es el enlace del carácter absoluto del compromiso libre, por el cual cada hombre se realiza al realizar un tipo de humanidad, compromiso siempre comprensible para cualquier época y por cualquier persona, y la relatividad del conjunto cultural que puede resultar de tal elección; hay que señalar a la vez la relatividad del cartesianismo y el carácter absoluto del compromiso cartesiano.

2.5.4. LA PSICOLOGÍA ANALÍTICA DE CARL JUNG

Carl Jung fue un reconocido psiquiatra del siglo XX y padre-fundador de la psicología

analítica, teniendo una importante influencia en posteriores estudios. El psicoanálisis es una corriente psicológica que se origina gracias, en gran parte, por las ideas del popular psicólogo Sigmund Freud, el cual teoriza sobre los procesos psíquicos inconscientes, afirmando que son la base de nuestro comportamiento y de posteriores conflictos psicológicos que pueden sufrir las personas.

Por su parte, Carl Jung, se aleja poco a poco del psicoanálisis de Freud al considerarlo reduccionista. Es entonces cuando el autor desarrolla su propia teoría psicológica: la psicología analítica. En dicha teoría, amplía las nociones de Freud, afirmando que existe un inconsciente colectivo heredado, que, según él, “configura la base de la psique humana y que se forma a través de patrones innatos en todas las culturas: los arquetipos” (Martínez, 2021).

LOS ARQUETIPOS

Terminológicamente, la palabra “arquetipo” proviene del griego. “*arjé*” significa “fuente” u “origen”; y “*tipos*”, significa “modelos”. Por lo tanto, su significado se traduce como “modelo original”, es decir, un patrón único que se deriva a otros modelos. Jung, hizo uso de este concepto de “modelo único” incorporando a sus teorías psicológicas sobre el inconsciente colectivo. Para Carl Jung, los arquetipos eran patrones universales que residían en el inconsciente colectivo de todos los seres humanos, indiferentemente de su cultura o el momento histórico donde se encontraran. Por lo tanto, los arquetipos son nuestra motivación más básica y a través de los cuales evolucionamos.

El inconsciente colectivo es la idea de que no nacemos como una *tabula rasa*, sino que “nacemos con un conjunto de recuerdos e ideas compartidas con los que todos podemos identificarnos, independientemente de la cultura en la que nacemos y el periodo histórico”. Por ejemplo, muchas culturas han ido cultivando con el paso de las décadas una serie de mitos similares que presentan personajes y temas similares, como la creación del universo.

LAS 12 IMÁGENES ARQUETÍPICAS DE LA PERSONALIDAD DE CARL JUNG

Carl Jung define 12 arquetipos primarios con diferentes significados, valores y

personalidades. Además, todos tienen una meta, un miedo, una debilidad y un talento. Para ello, Elena Martínez (2021), define cada uno de la siguiente forma:

EL INOCENTE

Son aquellos arquetipos que son criticados por ser soñadores ingenuos. Presentan una actitud positiva y una personalidad despreocupada que sirve de potenciador para otros como un soplo de aire fresco. Siempre acaban buscando el lado positivo de cada uno.

- Meta: ser feliz.
- Miedo: ser castigado por hacer algo malo.
- Debilidad: confiar demasiado en los demás.
- Talento: su apretura mental.

EL AMIGO

Son aquellos arquetipos que son confiables, realistas y honestos. Algunas personas pueden describirlos como un poco negativo a veces. Puede unirse a muchos grupos y comunidades para encontrar un lugar donde encajar.

- Objetivo: Pertenecer.
- Miedo: quedarse fuera o sobresalir de la multitud.
- Debilidad: demasiado cínico.
- Talento: de personalidad muy abierta, realista y pragmático.

EL HÉROE

El héroe es un ser fuerte y trata de defender a los demás. Pueden sentir que tienen un deber, un destino que deben hacer frente. Son valientes y tienen como fin la búsqueda de la justicia e igualdad, enfrentándose a fuerzas más fuertes que él.

- Objetivo: ayudar a los demás y proteger a los débiles.
- Miedo: Ser percibido como una persona débil o que está asustada.
- Debilidad: que puede llegar a ser muy arrogante, donde siempre necesite de batallas para luchar.
- Talento: coraje y valentía.

EL CUIDADOR

Son aquellos arquetipos que están llenos de empatía y compasión. Desafortunadamente, otros pueden explotar su buena fe para fines propios.

- Meta: ayudar a los demás.
- Miedo: ser considerado egoísta.
- Debilidad: ser explotado por otros.
- Talento: compasión y generosidad.

EL EXPLORADOR

Este arquetipo es feliz cuando es capaz de experimentar nuevas emociones. Es feliz viajando o aprendiendo nuevas filosofías o ideas. Pero, por contrapartida, es difícil que pueda tener una estabilidad laboral o familiar.

- Objetivo: experimentar la mayor cantidad de vida posible en una vida.
- Miedo: quedar atrapado o verse obligado a conformarse.
- Debilidad: deambular sin rumbo e incapacidad para aferrarse a las cosas.
- Talento: ser fiel a sus propios deseos y una sensación de asombro.

EL REBELDE

Cuando el rebelde ve algo en el mundo que no funciona, intenta cambiarlo. Les gusta hacer las cosas diferentes. Pueden ser carismáticos y animar fácilmente a otros en su rebelión.

- Objetivo: derribar lo que no funciona.
- Miedo: ser incapaz de lograr un cambio.
- Debilidad: llevar su rebelión demasiado lejos y obsesionarse con ella.
- Talento: tener ideas grandes e inspirar a otros a unirse a ellos.

EL AMANTE

El amante busca la armonía en todo lo que hace. Es difícil para él, lidiar con problemas o conflictos, con lo cual muchas veces no consigue defender sus propias ideas y creencias.

- Objetivo: estar en armonía con las personas, trabajo y entorno.
- Miedo: sentirse no deseado o no amado.
- Debilidad: deseo de complacer a otros en riesgo de perder su propia identidad.

- Talento: pasión, aprecio y la diplomacia.

EL CREADOR

El arquetipo creador ha nacido para crear algo que aún no existe. Suelen ser personas muy creativas, como músicos o artistas, los cuales odian ser consumidores pasivos.

- Objetivo: crear cosas que perduren en el tiempo.
- Miedo: no crear nada.
- Debilidad: Son susceptibles de bloquearse y su excesivo perfeccionismo.
- Talento: creatividad e imaginación.

EL BUFÓN

Al bufón les encanta animar los ambientes con cierto humor y trucos. Quieren hacer feliz a los demás, consiguiendo cambiar las percepciones de las personas.

- Objetivo: aligerar el mundo y hacer reír a los demás.
- Miedo: ser percibido como una persona aburrida.
- Debilidad: Ocultar sus emociones bajo una máscara humorística.
- Talento: ver el lado divertido de todo y cambiar el humor en positivo.

EL SABIO

El sabio valora las ideas por encima de todo. Son buenos oyentes y, a menudo, son capaces de transmitir ideas muy complejas o difíciles de forma más sencilla y clara.

- Meta: usar la sabiduría y la inteligencia para entender el mundo y enseñar a otros.
- Miedo: ser ignorante o ser percibido como un estúpido.
- Debilidad: no puede tomar una decisión porque cree que nunca tiene suficiente información.
- Talento: Inteligencia y sabiduría.

EL MAGO

Es un personaje muy carismático. Tienen una creencia muy firme en sus ideas y desean que otros las compartan. A menudo, suelen ver las cosas de una forma muy diferente a la que lo ven los demás, teniendo la capacidad de aportar percepciones muy diferentes

del mundo.

- Objetivo: comprender las leyes fundamentales del universo.
- Miedo: consecuencias negativas no deseadas.
- Debilidad: Convertirse en un egoísta o un manipulador.
- Talento: transformar la experiencia cotidiana de la vida en una nueva forma de ver las cosas.

EL GOBERNANTE

A este arquetipo le encanta tener el control. Suele tener una visión clara de lo que funcionará en una situación determinada. Creen saber lo que es mejor para todos.

- Objetivo: crear una familia o una comunidad que prospere.
- Miedo: el caos o que sea derrocado de su poder.
- Debilidad: ser autoritario, incapaz de delegar.
- Talento: responsabilidad, liderazgo.

PRINCIPALES ARQUETIPOS JUNGUIANOS DEL YO

Además de los arquetipos ya descritos, Carl Jung hace hincapié en algunos arquetipos que “conforman nuestra personalidad y se expresan en nuestro lenguaje, nuestro comportamiento, reacciones y sueños” (Martínez, 2021):

EL ÁNIMA Y EL ÁNIMUS

Es la representación de lo opuesto de una persona. Según Jung, el ánima es, para el hombre, el lado femenino que queda en la psique de este y viceversa. Este arquetipo pone en contacto a la persona con aspectos “reprimidos en nuestra personalidad, así como conforma el vínculo entre el individuo y el inconsciente colectivo” (Martínez, 2021).

LA PERSONA

La persona es el arquetipo de identidad que deseamos proyectar. La idea sería como llevar puesta una máscara de un actor. Esta personalidad viene marcada por la influencia de la sociedad y los roles que esta presenta, a pesar de que nuestra verdadera personalidad pueda ser diferente.

LA SOMBRA

La sombra tiene que ver con los elementos que consideramos negativos. Son “las características que tratamos de no mostrar a los demás porque esto podría causarnos vergüenza o ansiedad”. Dentro de la sombra, se hallan pensamientos o ideas reprimidas que, según Jung, “deben resolverse para conseguir nuestra individualización total” (Martínez, 2021). Aunque aquello que está en la sombra es percibido como algo negativo, muchas veces no tiene por qué serlo y, simplemente, estemos escondiendo cualidades positivas por diferentes motivos.

EL SÍ MISMO

Es el arquetipo central del inconsciente colectivo, “la imagen de la totalidad de la persona que confiere sentido a la vida” (Martínez, 2021), así como el centro de la psique humana. Es la síntesis de lo consciente y lo inconsciente.

LA GRAN MADRE Y EL GRAN PADRE

Por lo que se refiere a la gran madre, es el arquetipo que abarca las cualidades maternas idealizadas, como, por ejemplo: el cuidado, la compasión y el amor. Mientras que El Gran Padre representa a “un guardián del orden y la cordura en un mundo caótico” (Martínez, 2021).

2.5.5. RELACIÓN DEL CONCEPTO DEL HÉROE CON LA TEORÍA DE ARQUETÍPOS DE CARL JUNG

Podemos decir que el concepto de héroe y la teoría de la psicología analítica de Carl Jung van estrechamente relacionados, ya que existen aspectos fundamentales de la psique humana y se entrelazan en la narrativa del viaje del héroe de Joseph Campbell, también explicada durante la investigación.

Como hemos visto, dentro del desglose tipológico de arquetipos, encontramos que el héroe deviene un tipo de arquetipo, representado como el impulso humano hacia la autosuperación, la conquista de desafíos y la realización de un propósito noble. El héroe se enfrenta a pruebas y adversidades en su búsqueda de su fin y, a menudo, experimenta una transformación a nivel personal. Esto puede resumir la teoría de Joseph Campbell sobre el viaje del héroe, de una forma muy generalizada. Además, el héroe no participa de forma solitaria en la historia, sino que se va encontrando con personajes que pueden

asemejarse a los arquetipos de Carl Jung. Por ejemplo, un héroe puede encontrarse con un mentor que puede representar el arquetipo del sabio o los desafíos que se va encontrando representado por el arquetipo de la sombra.

Recogiendo la idea de la sombra como arquetipo de Carl Jung, el viaje del héroe no puede entenderse sin el enfrentamiento con esta sombra, que representa los aspectos más oscuros y reprimidos de la personalidad del héroe. Este enfrentamiento es crucial para la transformación de nuestro héroe, ya que debe luchar contra el mismo para superar sus miedos, las dudas y los deseos negativos. Aquí, también se relaciona la idea junguiana de integrar la sombra en la psique consciente, lo que lleva a una mayor autoconciencia.

Cuando el héroe ha conseguido completar su transformación interna, es decir, en palabras de Campbell, ha sido capaz de llegar al final del viaje, el objetivo final es la integración y realización del 'yo' en su totalidad.

2.6. CONCLUSIONES DEL MARCO TEÓRICO

En síntesis, el marco teórico de este Trabajo de Final de Grado revela la complejidad inherente a la aplicación de diversos conceptos relacionados con los asesinos en serie en las narrativas audiovisuales contemporáneas. Estas narrativas se distinguen por historias cada vez más complejas, guiones elaborados y personajes profundamente desarrollados. En este contexto, la figura del héroe tradicional, definida por Rosa de Diego (2000), ha perdido atractivo debido a que el público actual demanda personajes más humanos y con los que puedan identificarse. Según la investigación de José Luis González Escribano (1982), las narrativas que incluyen héroes tradicionales suelen tener menos éxito cuando el valor o la personalidad del héroe no conectan con el público o con el autor. Por ello, el héroe clásico, caracterizado por una bondad inquebrantable, está cediendo su lugar a personajes más humanizados, con defectos y una psique más compleja.

El concepto de antihéroe, en cambio, se adapta mejor a los héroes contemporáneos. No obstante, la diversidad de perspectivas y opiniones de los autores complica su definición y aplicación. Freire y Vidal-Mestre (2022) describen al antihéroe como personajes que

luchan contra "su soledad, su interior, su conducta desinhibida y escéptica", lo que resulta en una moralidad ambigua y una profundidad psicológica que fascina a los espectadores. Sin embargo, diferentes autores presentan definiciones diversas del antihéroe, dificultando el consenso académico sobre las distinciones entre héroe y antihéroe.

Por último, las teorías clásicas sobre el héroe son fácilmente aplicables en narrativas literarias tradicionales, donde el protagonista encarna verdaderamente la figura heroica. Sin embargo, en las narrativas audiovisuales actuales, dominadas por antihéroes, su aplicación resulta problemática, al igual que con personajes como los asesinos en serie. Estas historias superan las categorías convencionales de héroes y villanos, reflejando un panorama narrativo en constante evolución, caracterizado por una complejidad creciente y una apreciación cada vez mayor por la profundidad psicológica de los personajes.

3.PARTE PRÁCTICA

3.1. JUSTIFICACIÓN DE LA FICHA DE ANÁLISIS

En la elaboración de la parte práctica de este Trabajo de Fin de Grado (TFG), se ha diseñado una ficha de análisis cuyo objetivo es convertirse en un "manual de una buena historia de asesinos en serie". Esta herramienta tiene como finalidad proporcionar los conceptos necesarios para crear obras de calidad que tengan como protagonistas o personajes importantes a los asesinos en serie. Para ello, se han desarrollado y seleccionado distintos conceptos teóricos fundamentales que permiten una comprensión extensa del tema abordado durante la investigación. Sin embargo, no todos los conceptos tratados se implementan en la ficha, ya que se han priorizado aquellos que ofrecen una aplicación más práctica y directa.

3.1.1. SELECCIÓN DE CONCEPTOS CRIMINALÍSTICOS

La ficha de análisis se centra en conceptos criminalísticos específicos y analíticos relacionados con los asesinos en serie, destacando especialmente la focalización, los estereotipos y la tipología de asesinos propuesta por Santaularia (2009). Aunque otros aspectos tratados en la investigación, como el contexto histórico de los asesinos en serie en el cine y la televisión, así como la definición del concepto de asesino en serie, también son relevantes, los conceptos seleccionados permiten una comprensión detallada y práctica de los aspectos más específicos. Esta focalización es esencial para la creación de historias de asesinos en serie, ya que proporciona una base sólida para desarrollar personajes y tramas de manera coherente y fundamentada.

3.1.2. APLICACIÓN DE TEORÍAS DEL HÉROE Y EL ANTIHÉROE

En cuanto a los conceptos teóricos del héroe y el antihéroe, la ficha se enfoca principalmente en las teorías del Monomito de Joseph Campbell y la teoría de los Arquetipos de Carl Jung. Estas teorías se consideran fundamentales porque proporcionan una estructura narrativa universal y permiten una profundización en los aspectos psicológicos y simbólicos de los asesinos en serie en las narrativas audiovisuales. Además, la interrelación entre ambas teorías refuerza la validez de los conceptos aplicados, aportando claridad y facilitando una discusión crítica sobre la representación de los asesinos en serie en la ficción contemporánea.

La integración de los conceptos criminalísticos específicos con las teorías del héroe de Campbell y Jung resulta en una guía práctica para la creación de historias de asesinos en serie. Esta guía no solo ayuda a estructurar las narrativas de manera efectiva, sino que también asegura que las historias sean atractivas para el público. El enfoque metodológico adoptado en este TFG, por tanto, combina un análisis teórico riguroso con una aplicación práctica, ofreciendo una herramienta valiosa para escritores y creadores en el ámbito de la ficción criminal.

3.1.3. COMBINACIÓN DE ‘LO CRIMINAL’ CON ‘LO NARRATIVO’

La suma de conceptos criminalísticos específicos y la aplicación de las teorías del Monomito y los Arquetipos permiten desarrollar una ficha de análisis que actúa como un manual práctico. Este enfoque metodológico asegura la creación de historias de asesinos en serie que no solo funcionan narrativamente, sino que también logran captar y mantener el interés del público. Con esta ficha, se proporciona una guía clara y estructurada para la construcción de personajes complejos y tramas intrigantes, fundamentada en un análisis teórico sólido y relevante.

3.2. FICHA DE ANALISIS

Para la elaboración de una historia efectiva sobre asesinos en serie, este trabajo se ha estructurado en cuatro categorías principales: apariencia, perfil, guion y aplicación de teorías sobre asesinos en serie. Cada categoría introduce una serie de premisas, previamente mencionadas en el marco teórico, que proporcionan directrices claras para la creación de una pieza audiovisual que capte el interés y la fascinación del público.

3.2.1. APARIENCIA

Como se ha detallado anteriormente, los asesinos en serie en las narrativas audiovisuales suelen estar definidos por estereotipos recurrentes en el cine y las series de televisión. A partir de estos patrones, se pueden extraer las siguientes conclusiones en cuanto a su representación estética:

- Género: Hombre.
- Personalidad: El personaje suele tener un carácter peculiar, con problemas psicológicos y sociales, moviéndose impulsado por obsesiones de naturaleza sexual, incluyendo traumas y fijaciones.

- Vestimenta: El asesino en serie frecuentemente viste de manera consistente, usando siempre la misma ropa o un estilo similar.
- Estado civil: Solteros de entre 30 y 40 años, caracterizados por su inestabilidad, inmadurez y dependencia emocional.
- Ocupación: Son profesionales competentes y muy eficientes en su trabajo.
- Apariencia física y social: Tienen una apariencia correcta y no destacan en la multitud. Socialmente, son educados, cordiales e incluso pueden utilizar su capacidad de seducción cuando les conviene.

3.2.2. *PERFIL DE ASESINO*

Adentrándose en la caracterización del personaje, la taxonomía propuesta por Santaularia (2009) emerge como un enfoque clasificatorio integral de los asesinos en serie, quienes han evolucionado hacia seres de una complejidad estructural notable. Cabe destacar que estas categorías no son de selección exclusiva; un mismo individuo puede exhibir rasgos de varios perfiles. La identificación del tipo de perfil no solo facilita la comprensión del funcionamiento mental de los asesinos seriales, sino también su desenvolvimiento en contextos tanto generales como específicos. Los perfiles propuestos son los siguientes:

- Asesinos Travestidos: Dirigen sus crímenes hacia mujeres debido al rechazo de su propia identidad femenina o como parte de un intento por materializar una identidad de género deseada.
- Vampiros: Consumen la sangre o realizan canibalismo con el propósito de prolongar su propia existencia o alcanzar una unión completa con el cuerpo de la víctima.
- Salvadores: Se perciben a sí mismos como agentes de justicia, perpetrando homicidios bajo la creencia de que están purgando al mundo de elementos indeseables.
- Homofóbicos: A menudo homosexuales reprimidos, cometen asesinatos como una manifestación de su propia aversión hacia su orientación sexual.
- Vengadores: Ejecutan actos homicidas contra aquellos a quienes responsabilizan por sus desgracias personales.
- Artistas: Consideran sus crímenes como expresiones de arte.
- Hedonistas: Buscan el placer y la satisfacción, ya sea a través de impulsos de

lujuria o la búsqueda de emociones intensas y adrenalina.

- Asesinos con una infancia traumática: Manifiestan comportamientos homicidas como resultado de experiencias traumáticas durante la infancia, influyendo en sus tendencias psicopáticas actuales.
- Pedófilos: Dirigen sus acciones homicidas hacia niños para satisfacer sus impulsos sexuales.
- Virtuales: Individuos cuyas interacciones principales ocurren en entornos virtuales, pero que logran manifestarse en el mundo físico para cometer asesinatos.

3.2.3. *GUIÓN*

Una vez caracterizada tanto la apariencia física como la naturaleza psicológica del asesino, se ha delineado su perfil completo. El siguiente paso implica la introducción del personaje en una narrativa que capture el interés del espectador y lo motive a profundizar en su complejidad. Para lograr este objetivo, es crucial centrarse en el desarrollo del guion, partiendo de la premisa de crear una serie televisiva en lugar de un formato cinematográfico.

La televisión ofrece ventajas significativas en cuanto a la capacidad para explorar los arcos de transformación del personaje del asesino debido a la flexibilidad inherente al formato serializado de episodios y temporadas, lo que permite la evolución gradual del personaje a lo largo del tiempo. Por el contrario, el cine está limitado por una duración específica que puede restringir el desarrollo del asesino, resultando en una representación estática y poco evolutiva. No obstante, no se pretende afirmar que las historias de asesinos en serie no sean efectivas en el cine, más bien se reconoce que en este medio los personajes tienden a permanecer estáticos desde el inicio hasta el final. Para aquellos que buscan explorar la complejidad psicológica y la evolución del asesino, la televisión se presenta como el medio más adecuado.

Además de la elección del formato, es esencial determinar el punto de vista y la opinión que se desea suscitar en el espectador con respecto al personaje. Se pueden considerar las siguientes opciones de focalización: La focalización objetiva o externa implica que el narrador sabe menos que los personajes, lo que resulta en una distancia emocional

entre el público y el asesino, potenciando el rechazo hacia él. La focalización subjetiva o interna explora el mundo interior del personaje, permitiendo al espectador comprender sus pensamientos y motivaciones, lo que puede fomentar la empatía hacia el asesino. La focalización omnisciente otorga al narrador un conocimiento completo de todos los elementos de la historia, generando tanto fascinación como repulsión en el público dependiendo del uso de los elementos del guion.

3.2.4. LOS ASESINOS EN SERIE EN EL MUNDO DE CAMPBELL Y JUNG

A pesar de que las teorías desarrolladas por Campbell y Jung no abordan específicamente el fenómeno de los asesinos en serie, es posible aplicar dichos marcos teóricos a sus universos. A lo largo de este trabajo, se ha profundizado en estas teorías en su totalidad, reconociendo que no todas las categorías del Monomito de Campbell ni todos los arquetipos de Jung son necesariamente aplicables en cada narrativa, sino que su presencia se manifiesta en una combinación única de elementos en cada caso. A continuación, se presentan las categorías de cada teoría que se consideran fundamentales para la construcción de una historia efectiva sobre asesinos en serie.

ASESINOS EN SERIE EN LA TEORÍA DEL MONOMITO DE JOSEPH CAMPBELL

- Llamada a la aventura: Esta etapa introduce al asesino en serie y sus motivaciones, identificando los eventos traumáticos o las necesidades internas que lo impulsan a iniciar sus crímenes.
- Rechazo de la llamada: Se refiere a las acciones que hacen que el asesino en serie dude de su naturaleza antes de aceptar finalmente su destino.
- Encuentro con un mentor: En este contexto, el asesino puede ser influenciado por otros asesinos prominentes, figuras autoritarias corruptas o incluso un "mentor" psicológico, revelando así su mundo interior a través de las alucinaciones.
- Cruzando el umbral: El primer asesinato cometido por el asesino en serie marca un punto de no retorno en su viaje.
- El camino de las pruebas: Explora las interacciones del asesino con otras personas, tanto aliados que lo ayudan como enemigos que intentan detenerlo, como policías o detectives.
- Apoteosis: Representa el clímax de la historia, donde el asesino enfrenta su

mayor desafío, ya sea en un enfrentamiento final o en una crisis interna.

- La última gracia: Se refiere a la satisfacción del asesino en serie al cumplir con su necesidad o alcanzar su objetivo, incluso si esto plantea cuestionamientos morales.
- Cruce del umbral del regreso: El asesino comienza a enfrentar las consecuencias de sus acciones y crímenes.
- Libertad para vivir: Marca el final del periplo del asesino en serie, ya sea con consecuencias positivas o negativas para él.

ASESINOS EN SERIE EN LA TEORÍA DE LOS ARQUETIPOS DE CARL JUNG

- La sombra: El asesino en serie encarna el arquetipo de la sombra, simbolizando los aspectos oscuros y reprimidos de su psique. En este contexto, la sombra puede manifestarse como las personas que intentan capturar al asesino en serie. En algunas narrativas, los asesinos en serie pueden ser retratados como víctimas que luchan contra sí mismos y contra aquellos que buscan dañarlos.
- El Héroe: En esta categoría se encuentra el antagonista de la sombra, típicamente representado por detectives u otras figuras que intentan detener al asesino. Dependiendo del enfoque narrativo, el héroe también podría ser el propio asesino en serie.
- El Mentor: Esta figura desempeña el papel de guía o influencia para el asesino en serie. La presencia del mentor es fundamental, apareciendo de manera destacada en la categoría "encuentro con el mentor" de la teoría del Monomito de Campbell.
- El Anima / Animus: Representa la contraparte femenina o masculina en la psique del asesino, ejerciendo influencia sobre sus motivaciones y acciones.
- El 'Self' o 'el sí mismo': Aquí el asesino busca una forma distorsionada de autorrealización o integración de su identidad, lo que puede influir en sus comportamientos y decisiones.

3.3. ANÁLISIS DE “YOU”

La serie "YOU", producida por Netflix, consta de cuatro temporadas, cada una compuesta por diez episodios. La trama sigue la vida de Joe Goldberg, un gerente de una librería en Nueva York, quien desarrolla una obsesión patológica por las mujeres y

una visión idealizada del amor con ellas. Mediante una narración en primera persona, el personaje de Joe revela las diversas técnicas que emplea para acosar y manipular a sus víctimas, con el objetivo de integrarse en sus vidas de manera forzada. La serie ha sido ampliamente elogiada por la crítica y ha recibido diversos premios, destacándose por su exploración profunda de la psicología del acosador y su impactante narrativa.

3.3.1. APARIENCIA

En relación con la apariencia de Joe Goldberg en la serie "YOU", se pueden observar los siguientes aspectos:

- GÉNERO: Hombre
- PERSONALIDAD: Joe Goldberg se caracteriza por presentar rasgos de un trastorno obsesivo-compulsivo, así como comportamientos altamente manipuladores y controladores. Su obsesión por el amor ideal lo lleva a justificar acciones violentas, con el fin de proteger aquello que ama o corregir lo que considera injusto en la sociedad. A lo largo de la serie, Joe revela una enfermedad psicológica, específicamente un trastorno de personalidad múltiple, viviendo dos realidades inconscientes una de la otra. Además, el final de la última temporada sugiere que Joe sufre de erotomanía, un trastorno que lo hace creer que otras personas están enamoradas de él.
- VESTIMENTA: Joe Goldberg opta por un atuendo muy común y sencillo, con el objetivo de mezclarse fácilmente con la gente, especialmente cuando está vigilando a sus objetivos. Su estilo es casual, urbano y sin adornos extravagantes, lo que le permite pasar desapercibido.
- ESTADO CIVIL: Inicialmente, Joe Goldberg se presenta como soltero. Aunque la trama de las cuatro temporadas lo involucra en varias relaciones románticas, estas no suelen ser exitosas. La mayoría del tiempo, Joe se muestra como soltero, buscando constantemente una nueva relación.
- OCUPACIÓN: A lo largo de la serie, Joe trabaja en distintos empleos relacionados con los libros. Comienza como gerente de una librería en Nueva York, luego trabaja en una biblioteca y, finalmente, como profesor de literatura en una universidad. Estos roles reflejan su pasión por los libros y su competencia en actividades relacionadas con la lectura y la literatura.

- **APARIENCIA FÍSICA Y SOCIAL:** Joe Goldberg es un hombre atractivo, con una presencia tranquila y una sonrisa encantadora. De estatura promedio y complexión delgada, Joe se presenta socialmente como una persona educada, amable y cortés, lo que le permite ganarse la confianza de los demás rápidamente. Además, posee habilidades notables de seducción, resultado de su obsesión por las mujeres y su comprensión detallada de su comportamiento. En resumen, Joe tiene una apariencia atractiva y una personalidad encantadora que oculta su oscuro mundo interior.

3.3.2. *PERFIL DE ASESINO*

Joe Goldberg, protagonista de la serie de televisión originaria de Netflix "YOU", exhibe características de diferentes tipos de asesinos, según la tipología de Santaularia (2009):

- **Vengador:** Joe justifica sus acciones homicidas como una forma de proteger o vengar a las personas que ama. Por ejemplo, en la primera temporada, asesina a Benjamin Asby Jr. III, la expareja de Guinevere Beck, su primera gran obsesión, considerándolo un peligro para ella. Asimismo, asesina a Peach Salinger, la mejor amiga de Beck, justificando que Peach se interponía en su relación con Beck y sabotearía su felicidad. Además, Joe comete dos asesinatos más en la primera temporada: Ron, el vecino y padre abusivo de Paco, para que Paco ya no sea maltratado, y finalmente, Beck Guinevere, su amada obsesión, para protegerse a sí mismo después de que Beck descubriera sus oscuros secretos y crímenes.
- **Hendonista:** Aunque Joe no experimenta placer en el acto de asesinar, obtiene una gratificación significativa al sentir que está protegiendo su idea de amor y eliminando los obstáculos en su relación. Su satisfacción proviene de la sensación de controlar y preservar su amor ideal.
- **Asesinos con una infancia traumática:** La serie revela detalles sobre el pasado traumático de Joe. La serie muestra como su padre maltrataba a su madre y él termina por dispararle y matando a su propio padre, después su madre lo abandona y en el centro de menores sufre acoso físico y psicológico. Estos traumas moldean su psique y justifican, en su mente, sus acciones violentas.
- **Virtuales:** Aunque los asesinatos ocurren en el mundo real, Joe opera en entornos virtuales, utilizando las redes sociales para conocer en profundidad a

las mujeres de las que se obsesiona. Este acceso a la información le permite planear y ejecutar sus crímenes con precisión, demostrando su habilidad para manipular la tecnología a su favor.

3.3.3. *GUIÓN*

En términos de guion, la serie "YOU" varía su focalización a lo largo de la narrativa, buscando involucrar al espectador en la perspectiva del protagonista. Predominantemente, la serie utiliza una focalización interna o subjetiva, permitiendo al espectador acceder a los pensamientos y motivaciones de Joe Goldberg. Este efecto se logra mediante la narración en primera persona de Joe, quien comparte sus pensamientos y reflexiones directamente con el espectador a través de monólogos internos.

Además, la serie complementa la focalización subjetiva con escenas de focalización objetiva. Esta técnica ofrece una visión más amplia y contextualizada de la historia, permitiendo a los espectadores observar eventos desde un punto de vista imparcial y objetivo.

Finalmente, "YOU" emplea la focalización omnisciente en momentos específicos. En estos casos, la narrativa revela información que no está disponible para los personajes principales, pero que es crucial para el desarrollo de la trama. Ejemplos de esta técnica incluyen los flashbacks del pasado de Joe y los monólogos internos de otros personajes, como Beck y Love, que proporcionan al espectador una comprensión más profunda de la historia y de las motivaciones de los personajes.

3.3.4. *APLICACIÓN DE LA TEORÍA DEL MONOMITO EN "YOU"*

- Llamada a la aventura: Esta etapa se presenta cuando Joe Goldberg se obsesiona con una mujer por primera vez, desencadenando una serie de eventos que lo llevan a perseguir y manipular a la persona de su interés.
- Rechazo de la llamada: A través del monólogo interno de Joe, se revela su lucha interna contra sus impulsos, reconociendo que sus acciones son incorrectas a pesar de la intensa atracción que siente por las mujeres de su interés.
- Encuentro con un mentor: Aunque la trama no introduce un mentor explícito,

puede identificarse un diálogo interno similar a la función de un mentor. La voz interna de Joe actúa como una forma de autorreflexión y autojustificación.

- Cruzando el umbral: Este punto marca cuando Joe comienza a ejecutar sus planes para manipular y controlar a su objetivo, iniciando su viaje hacia el cumplimiento de sus deseos obsesivos.
- El camino de las pruebas: En esta etapa, se sitúan los asesinatos. A medida que la trama avanza, Joe se encuentra con obstáculos, generalmente personas, que “sorteará” mediante su eliminación, aunque a menudo no sea su intención inicial.
- Apoteosis: El clímax de la serie ocurre cuando Joe enfrenta las consecuencias de sus acciones y sus manipulaciones son expuestas. Este punto marca la confrontación con la verdad sobre sí mismo y sus comportamientos.
- La última gracia: Joe experimenta una sensación de satisfacción al lograr sus objetivos, aunque estos sean moralmente cuestionables y resulten en la muerte de algunas personas.
- Cruce del umbral del regreso: Joe debe enfrentar las consecuencias de su viaje y lidiar con las repercusiones, como la necesidad de cambiar de trabajo o mudarse.
- Libertad para vivir: Al final de cada temporada, Joe generalmente queda en una situación de ambigüedad, insinuando futuros desafíos que deberá enfrentar.

3.3.5. APLICACIÓN DE “YOU” A LA TEORÍA DE LOS ARQUETIPOS

- Joe Goldberg – La Sombra: Joe Goldberg encarna el arquetipo de la sombra, simbolizando los aspectos oscuros y reprimidos de la psique humana. Representa la dualidad entre su fachada encantadora y sus impulsos obsesivos y violentos. Joe enfrenta una lucha interna contra sus traumas, justificando sus acciones mediante racionalizaciones que reflejan su lado más oscuro.
- Beck Guinevere, Love Quinn y Tati Gabrielle – El Ánima: Estos personajes representan el arquetipo del ánima en la teoría de Jung, actuando como la contraparte femenina en la psique masculina de Joe. Joe proyecta sus ideales y deseos sobre ellas, viéndolas como la encarnación de sus aspiraciones amorosas y de conexión emocional.
- Mr. Mooney – El Mentor: Mr. Mooney, el dueño de la librería y figura paterna en la vida de Joe, representa el arquetipo del mentor. A pesar de ser un mentor

abusivo y severo, Mr. Mooney le enseña a Joe habilidades cruciales para la supervivencia y el manejo de la librería. La influencia de Mr. Mooney es evidente en el comportamiento violento y controlador de Joe, así como en el uso de la bóveda de libros como un espacio de confinamiento.

- Joe Goldberg – El 'Self': Joe lucha constantemente por integrar su identidad, tratando de reconciliar sus deseos con sus impulsos oscuros. Este conflicto interno refleja su búsqueda de autorrealización y comprensión de sí mismo.
- Joe Goldberg, Will Bettelheim y Jonathan Moore: Estos son los diferentes nombres que Joe adopta a lo largo de la serie para sobrevivir y comenzar una nueva vida. Este comportamiento puede interpretarse como una manifestación del arquetipo del 'Self', donde Joe intenta justificar sus acciones y demostrar su intención de reinventarse y escapar de su pasado, a pesar de que sus acciones continúan siendo moralmente cuestionables.

4.CONCLUSIONES

Los asesinos en serie, a pesar de sus intenciones espeluznantes y malvadas, suscitan una fascinación considerable entre los espectadores. Las preguntas de investigación inicialmente planteadas se centraron en comprender el origen de esta fascinación y en elaborar un manual que sirviera como guía para crear historias con asesinos en serie como protagonistas. Posteriormente, la aplicación de dicha ficha de análisis intentó justificar su utilidad y relevancia.

En el plano teórico, los asesinos en serie constituyen un concepto contemporáneo definido por primera vez por Brophy en 1967, aunque Schechter (2003) afirma que "el asesinato en serie es tan antiguo como la especie humana". Es crucial entender la figura del "serial killer" en la historia audiovisual, ya que ha evolucionado de ser una figura monstruosa y defectuosa a un personaje más humano y complejo. Alfred Hitchcock, con su película *Psicosis* (*Psycho*, 1960), fue pionero en esta evolución, consolidando el psico-horror como un género en el que "nos adentramos en la mente del asesino en serie y nos convertimos en testigos de sus acciones y/o de sus procesos mentales" (Santaularia, 2009: 19). A partir de entonces, el género ha evolucionado continuamente, pasando por los slashers de las décadas de 1960 y 1970, que introdujeron los primeros estereotipos en las historias de asesinos en serie, como "la representación arquetípica de asesinos varones, mujeres indefensas como víctimas, y una proliferación de desnudos, sexo y violencia gráfica" (Welsh, 2009: 1); los thrillers de los años 90, que incorporaron la figura de los detectives y humanizaron completamente a los asesinos en serie; y los neo-slashers, que aplicaron giros narrativos a las características tradicionales de los slashers para sorprender al espectador. En el siglo XXI, los asesinos en serie han pasado del cine a la televisión, permitiendo un desarrollo más completo de estos personajes.

Este análisis ha demostrado que la figura del asesino en serie es un concepto en constante evolución. Existen diversas técnicas narrativas que pueden alterar la percepción del público, como la elección del tipo de focalización. Según Cobo (2015), "la elección de la focalización y el desarrollo narrativo de los personajes condiciona la identificación por parte del espectador". Esto crea un juego donde los medios de comunicación pueden escoger qué sensaciones transmitir a los espectadores. Si el autor desea que el público empatice con el asesino en serie, utilizará una focalización interna,

creando un vínculo empático con el espectador. En cambio, si se busca generar rechazo hacia estos personajes, se empleará una focalización externa.

En relación con el concepto de héroe, antihéroe y las teorías aplicadas, el héroe tradicional no encaja en los relatos actuales debido a su idealización. Los espectadores necesitan personajes humanizados con los que puedan identificarse. Por esta razón, tanto la definición de Rosa de Diego (2000) como las teorías del héroe presentadas durante la investigación no son totalmente aplicables a la actualidad. Las teorías de Campbell y Jung siguen siendo relevantes, aunque requieren adaptaciones a los tiempos modernos. En cambio, las teorías de Aristóteles y Jean-Paul Sartre son menos aplicables debido al cambio en las expectativas del público, la diversidad de formatos y géneros, y la estructura de las historias contemporáneas.

Para referirse a los "héroes actuales", los académicos han adoptado el término antihéroe. Se entiende al antihéroe como una evolución más humana y defectuosa del héroe, "cuyo leitmotiv es la venganza o la búsqueda de su identidad" (Freire y Vidal-Mestre, 2022). Aunque esta definición es adecuada, carece de una profundización en la identificación con el público. Un rasgo fundamental del antihéroe es su capacidad para generar identificación, ya sea positiva o negativa, con el espectador. Esto evita que los antihéroes se conviertan en villanos.

En la práctica, la ficha de análisis como "manual de una buena historia de asesinos en serie" ha reunido todos los conceptos del marco teórico vigentes en las narrativas audiovisuales actuales. Esta ficha debe considerarse como un punto de partida, ya que un análisis más exhaustivo permitiría capturar mejor las sutilezas de diferentes tipos de asesinos en serie y narrativas. Por lo tanto, la ficha de análisis es el inicio de una investigación futura sobre los asesinos en serie en el sector audiovisual contemporáneo. Es necesario realizar más estudios, investigar más y aplicar la ficha a un mayor número de muestras para confirmar o desmentir los conceptos presentados. Por ejemplo, sería importante profundizar en la representación de minorías y la evolución de los roles de género, así como realizar estudios comparativos en otros medios como la literatura o los videojuegos para situar a los asesinos en serie en un espectro narrativo completo.

Finalmente, la serie analizada con la ficha revela que Joe Goldberg, protagonista y asesino en serie de "YOU", ejemplifica el antihéroe en un producto audiovisual serializado. Tanto el personaje en sí, con su moralidad ambigua y compleja psicología, como las técnicas narrativas y temáticas del guion, donde se emplea principalmente una focalización interna, permiten que el espectador conozca la psique de Goldberg y se inicie un proceso de identificación entre espectador y asesino.

5.BIBLIOGRAFIA

- Aspe, V. (2010). El concepto de héroe trágico en la Poética de Aristóteles. *Philosophia: Anuario de Filosofía*, No70, 11-24. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4970316>
- Ardanaz, M. (1983). El antiheroísmo heroico (Heroic Antiheroism). In Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (Ed.), *Héroe y antihéroe en la literatura inglesa: actas del V congreso de AEDEAN* (Hero and Antihero in English Literature: Proceedings of the 5th AEDEAN Congress) (pp. 79-89). Alhambra.
- Blum, R.A. (1980). *Television Writing. From Concept to Contract*. Nueva York: Hasting House.
- Brophy, J. (1967). *The meaning of murder*. Crowell
- Campbell, J. (2013). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*.
- Casetti, F. y di Chio, F. (2007). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chamorro, A. (2017). *El viaje del héroe campbelliano* [Tesis, Universitat Pompeu Fabra].
https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/33646/Chamorro_2017.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Cobo, S. (2015). Tipología narrativa del asesino en serie en televisión: Focalización y arcos de transformación en la construcción de conductas criminales. En *Asesinos en serie(s)* («1ª Edición Revisada», pp. 121-136). Síntesis.
- Cuevas, E. (2001). “Focalización en los relatos audiovisuales”. *Trípodos*, 11: 123-136
- Cyriax, O., Wilson, C., & Wilson, D. (2006). *The Encyclopedia of Crime*. OVERLOOK PR.
- De Diego, R. (2000). Sobre el héroe decadente. *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses*, 57-68.
- Dietz, B. (1983). Una tentativa épica en la poesía de C. Day Lewis (An Epic Attempt at the Poetry of C. Day Lewis). In Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos (Ed.), *Héroe y antihéroe en la literatura inglesa: actas del V congreso de AEDEAN* (Hero and Antihero in English Literature: Proceedings of the 5th AEDEAN Congress) (pp. 151-158). Alhambra.
- Forradellas, J., & Marchese, A. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel Letras.
- Freire, A., & Vidal-Mestre, M. (2022). El concepto de antihéroe o antiheroína en las narrativas audiovisuales transmedia. *Cuadernos.info*, 52, 246-265. <https://doi.org/10.7764/cdi.52.34771>
- Frye, N. (2006). *Anatomy of Criticism: Four Essays*. University of Toronto Press.
- García, E. (1983). La dimensión grotesca de los héroes de Faulkner en «The Snopes Trilogy». En *Héroe y antihéroe en la literatura inglesa* (pp. 414-416). Alhambra.
- García, P. J., & Raya, I. (2015). Antes del psicópata televisivo: Siguiendo la pista al asesino en serie en la historia del cine. En *Asesinos en serie(s)* («1ª edición revisada», pp. 17-34). Síntesis.
- García Martín, P. (2024, 18 marzo). Los hermanos Lumière y el nacimiento del cine. *National Geographic*. Recuperado 6 de febrero de 2024, de https://historia.nationalgeographic.com.es/a/hermanos-lumiere-y-nacimiento-cine_12264
- González, J. L. (1982). Sobre los consejos de «héroe y antihéroe» en la Teoría de la Literatura. *Archivum: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, 31-32, 367-408.

- Guitérrez Espada, L. (1978). *Narrativa Fílmica. Teoría y Técnica del guión cinematográfico*. Madrid: Pirámide.
- Gupta, R. (2021). A Stranger in the Crowd: Camus' Meursault and His Antiheroic Traits. *Academia Letters*, 2989. <https://doi.org/10.20935/AL2989>.
- Hermida, A., & Hernández-Santaolalla, V. (Coord.). (2015). *Asesinos en serie(s): representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea* («1ª Edición Revisada»). Síntesis.
- Hickey, E. W. (2015). *Serial murderers and their victims* («7ª edición revisada»). Cengage Learning.
- Hulke, M. (1982). *Writing for Television*. Londres: Adam and Charles Black.
- Jiménez Serrano, J. (2014). Asesinos en serie: definición tipologías y estudios sobre la temática. *Gaceta Internacional de Ciencias Forenses*, 10, 4-12.
https://www.uv.es/gicf/3R1_Jimenez_GICF_10.pdf
- Linde, R. & Nevado, I. (2016). La evolución del personaje del villano en el cine español (1982- 2015) (The evolution of the villain in Spanish cinema (1982-2015)). *Comunicación y Medios*, (33), 55-72. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i33.39345>.
- Martínez, E. (2021, 2 octubre). Los 12 arquetipos de personalidad de Carl Jung. *PsicoActiva*. Recuperado 14 de mayo de 2024, de <https://www.psicoactiva.com/blog/los-arquetipos-de-jung/>
- Patterson, E. (2023, 11 mayo). Heroes and Anti-Heroes: A Teachable Moment for the Next Generation. *Providence*. <https://providencemag.com/2023/05/heroes-and-anti-heroes-a-teachable-moment-for-the-next-generation/>
- Pavis, P. (1966). *Diccionario del teatro* (Theater Dictionary). Paidós.
- Petherick, W. A. (2006) *Serial crime: Theoretical and practical Issues in behavioral profiling*. California: Elsevier.
- Qian, S. (1996). *Records of the Grand Historian* (B. Watson, Trad.; Vol. 2).
- RAE (Real Academia Española). (2023). “Héroe”. En *Diccionario de la Real Academia Española*.
<https://dle.rae.es/h%C3%A9roe>
- Reviriego, C. (2011). “Amplitud de miras. Nueva(s) vida(s) para las series norteamericanas”. *Cahiers du cinéma-España*, 47:6-8
- Rey, C. (2018). Hero and Antihero: an ethic and aesthetic reflection of the sports. *Physical Culture And Sport. Studies And Research*, 80, 48-56. <https://doi.org/10.2478/pccsr-2018-0025>
- Rico, D. A., Galindo, J. A., Maya, E., & Guerrero, R. F. (2019). El héroe oscuro y el antihéroe de la novela gráfica: Modelos éticos para los adolescentes en la complejidad contemporánea (The Graphic Novel's Dark Hero and Antihero: Ethical Models for the Adolescents in Contemporary Complexity). *Eureka. Revista de Investigación Científica en Psicología*, 16(M), 137-158. <https://psicoeureka.com.py/publicacion/16-2/articulo/18>.
- Ruiz, M. & Contreras, A. (1979). *Glosario de términos del arte teatral* (Glossary of Theatrical Art Terms). Trillas.
- Sánchez, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Ed. UDC.
- Santaularia, I. (2009). *El monstruo humano. Una introducción a la ficción de los asesinos en serie*. Barcelona: Laertes.

- Sartre, J.-P. (1973). El existencialismo es un humanismo. En V. Prati (Trad.), *Universidad Complutense de Madrid*. Maintenant, Paris, Francia. https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-16-Sartre%20%20El_existencialismo_es_un_humanismo.pdf
- Sege, L. (1999). *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Madrid: Libros de Cine Rialp
- Schechter, H. (2003). *The serial killer files*. New York, NY: Ballantine Books.
- Spychaj, M. (2017). «Serial killers are interesting, they're not heroes»: *Moral boundaries, identity management, and emotional work within an online community* [Tesis, Wilfrid Laurier University]. <https://scholars.wlu.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=3101&context=etd>
- Sosa, C. J. (2015). Teoría del antihéroe. Aproximación y análisis descriptivo de un concepto transversal para la narrativa policíaca contemporánea. En J. Sánchez-Zapatero A. & Martín-Escribà (Eds.), *El género eterno: estudios sobre novela y cine negro* (pp. 53-60). Andavira Editora.
- Terán, A. (2021). El periodo de enfriamiento emocional: La búsqueda de una pauta que lo delimite. *Revista de Criminología, Psicología y Ley (Cripsiley)*, 5, 1-47. https://crispiley.usal.es/wp-content/uploads/sites/46/2022/09/1-46_Tera%CC%81n_Rubio_Andrea_El_periodo_de_enfriamiento_emocional.pdf
- Valles, J., dir. (2002). *Diccionario de Teoría de la Narrativa* (Dictionary of Narrative Theory). Alhulia.
- Villegas, J. (1978). *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX* (The Mythical Structure of the Hero in the Twentieth Century Novel). Planeta.
- Visa-Barbosa, M. (2011). “Claves del éxito del personaje psicópata como protagonista en el cine”. *Vivat Academia*, 116: 40-51.
- Welsh, A. (2009). “Sex and Violence in Slasher Horror Film: A Content Analysis of Gender Differences in the Depiction of Violence”. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 16: 1-25.
- Disponible en:
https://www.researchgate.net/publication/268358413_Sex_and_Violence_in_the_Slasher_Horror_Film_A_Content_Analysis_of_Gender_Differences_in_the_Depiction_of_Violence

