

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 1, año 2020. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-05-1

Cine y series. La promiscuidad infinita (2018)

Alberto Nahum García Martínez; María J. Ortiz (Editores)

Separata

Capítulo 8

Título del Capítulo

«Retratando al monstruo. Representación del asesino en serie en la secuencia de títulos de crédito»

Autoría

Beatriz Herráiz Zornoza

Cómo citar este Capítulo

Herráiz Zornoza, B. (2018): «Retratando al monstruo. Representación del asesino en serie en la secuencia de títulos de crédito». En García Martínez, A.N.; Ortiz, M.J. (eds.), *Cine y series. La promiscuidad infinita*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-05-1

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c8.emcs.1.c37>

Alberto Nahum García Martínez
María J. Ortiz (editores)

CINE
&
Series

La promiscuidad
infinita



COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones



El libro *Cine y series. La promiscuidad infinita* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Este libro parte de la premisa de que hoy en día el cine es una de las principales influencias en las series de televisión, con un notable impacto tanto en la producción como en la estética.

Igualmente, la maduración y exuberancia de la forma narrativa serial va dando lugar a una tendencia inversa, por lo que la influencia de los productos seriales también es reconocible en las narrativas fílmicas y en la industria del cine en general.

Así, *Cine y Series. La promiscuidad infinita* ofrece un completo panorama de las relaciones entre cine y series en la contemporaneidad. Por ello, sus autores han recogido el análisis crítico de los muchos sentidos en que esa interacción se produce. El resultado es un conjunto de contribuciones, de amplio elenco internacional, en torno a los cuatro ejes siguientes:

- Procesos de transformación narrativa del cine hacia la serialidad.
- El modelo visual del cine y sus influencias en la serialidad.
- Viejas historias del cine, nuevos sentidos para la contemporaneidad: reescribiendo una historia emocionante.
- La innovación en el estudio de las relaciones entre cine y series: ecosistemas narrativos, *world building* y metáforas audiovisuales.

Sumario

Introducción,

<i>por Alberto Nahum García Martínez y María J. Ortiz</i>	11
<i>Estructura del libro</i>	13
<i>Agradecimientos</i>	19
<i>Bibliografía</i>	19

PARTE I:

PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN NARRATIVA DEL CINE HACIA LA SERIALIDAD

1. Ampliación y cohesión en mundos transficcionales,	
<i>por Roberta Pearson</i>	23
<i>Transficciones espacio/tiempo frente a transficciones</i> <i>de personaje</i>	31
<i>Transficciones realistas de personajes frente a transficciones</i> <i>fantásticas de personajes</i>	33
<i>Transficciones de propiedad frente a transficciones</i> <i>de dominio público</i>	35
<i>Conclusiones</i>	38
<i>Bibliografía</i>	40
2. Adaptación, remediación, narrativa transmedia, ¿y qué más? El caso de los universos de Marvel y DC Comics en el cine y la televisión,	
<i>por Paola Brembilla y Guglielmo Pescatore</i>	43
<i>Introducción</i>	44
<i>Documentación, adaptación, remediación, narrativa</i> <i>transmedia</i>	45

<i>Los ecosistemas narrativos</i>	48
<i>Diseño industrial y dialéctica industria-uso</i>	50
<i>Conclusiones</i>	54
<i>Bibliografía</i>	55
3. Relato filmico frente a relato serial: los casos de <i>Fargo</i> y <i>Hannibal</i>, <i>por Alberto N. García Martínez</i>	57
<i>La especificidad del relato televisivo</i>	59
<i>La paradoja del remake</i>	61
<i>Juegos textuales y noir redentor en Fargo</i>	63
<i>La estética de lo siniestro y la lógica onírica en Hannibal</i> ...	68
<i>El imaginario colectivo y la destrucción de la estabilidad</i>	69
<i>El embellecimiento de lo siniestro</i>	72
<i>La pesadilla de una novela televisiva</i>	73
<i>Bibliografía</i>	75
4. Entre el cine y la televisión. El camino italiano hacia el relato transmedia: el caso de <i>Gomorra</i>, <i>por Veronica Innocenti</i>	77
<i>Cine y televisión: una relación de largo recorrido</i>	78
<i>Cine italiano y series de televisión: una relación complicada</i>	80
<i>Sky Italia: un soplo de aire fresco</i>	83
<i>Gomorra y la vía italiana del relato transmedia</i>	85
<i>Bibliografía</i>	90

PARTE II:

EL MODELO VISUAL DEL CINE: SUS INFLUENCIAS EN LA SERIALIDAD

5. «And now for something completely different». A propósito de Monty Python's Flying Circus, <i>por José Pavía Cogollos</i>	93
<i>Bibliografía</i>	112

-
6. «A moment before you need more happiness»:
Mad Men, Haynes y Douglas Sirk,
por Valentina Re 113
Introducción 114
Solo el cielo lo sabe 115
Lejos del cielo 119
Mad Men: Far Away Places 126
Bibliografía..... 137
7. Los ecos del caníbal: homenajes estilísticos y
pilares cinematográficos de *Hannibal*,
por Raquel Crisóstomo 139
Los maestros: Lynch, Kubrick y Hitchcock 141
Argento y el giallo..... 144
El aspecto sonoro..... 146
La concepción de los cuerpos: Cronenberg..... 147
Caleidoscopio de esquilas cinematográficas 149
Las huellas de los primeros corderos 152
Bibliografía..... 154
8. Retratando al monstruo. Representación del asesino
en serie en la secuencia de títulos de crédito,
por Beatriz Herráiz Zornoza 157
Introducción 157
El asesino en serie en la ficción..... 161
De los títulos de créditos a los openings de las series 163
El perfil criminológico del asesino 166
La dualidad en el serial killer 168
Detective-asesino 170
La representación de la dualidad en los Títulos de Crédito 172
La guarida del monstruo..... 174
Monstruo, sociedad y religión 176
Conclusiones 177
Bibliografía..... 178

PARTE III:

VIEJAS HISTORIAS DEL CINE, NUEVOS SENTIDOS
PARA LA CONTEMPORANEIDAD:
REESCRIBIENDO UNA HISTORIA EMOCIONANTE

9. **Visiones de la Revolución Americana desde el cine de Hollywood y las series del siglo XXI,**
por Lucía Salvador Esteban 181
Introducción 182
Hollywood y la épica fundacional de los Estados Unidos..... 185
La representación de la Revolución Americana en las series del siglo XXI..... 189
La historia que no cuenta el cine de Hollywood 192
Conclusiones 195
Bibliografía..... 197
10. **«La premisa Manchurian»: los mensajeros del miedo desde la Guerra Fría hasta el 11S,**
por Pablo Castrillo y Pablo Echart 199
Introducción 199
La premisa dramática..... 202
El thriller político y de espionaje 205
Conclusión..... 212
Bibliografía..... 215
11. **Bienvenida ternura. Emoción y narración en la nueva sinceridad televisiva,**
por Irene Martínez Marín 217
Introducción. La sensibilidad en pantalla..... 218
Bienvenida ternura: del cine a la televisión de la nueva sinceridad..... 219
Diablos y sentimentales: moralidad y valor artístico en la nueva ficción televisiva 223
Serialidad y emociones narrativas: la experiencia nostálgica..... 228
Bibliografía..... 232

PARTE IV:

LA INNOVACIÓN EN EL ESTUDIO DE LAS RELACIONES
ENTRE CINE Y SERIES: ECOSISTEMAS NARRATIVOS,
WORLD BUILDING Y METÁFORAS AUDIOVISUALES

- 12. Relaciones transmediales e intertextuales en el seno de los ecosistemas narrativos,**
por Fernando Canet 235
Bibliografía.....254
- 13. Sistemas cine-televisuales y construcción de mundos,**
por Marta Boni 257
Historia(s) de repeticiones constantes.....260
Objetos expansivos263
Hacia una lectura distante266
Nivel base: la semiosfera268
Un atlas mundial de series de televisión269
Conclusión: series culturales271
Bibliografía.....273
- 14. Las metáforas audiovisuales como narraciones corporeizadas en las imágenes en movimiento,**
por Kathrin Fablenbrach275
Metáforas audiovisuales: un esquema.....276
Caso práctico: metáforas audiovisuales y mapas metafóricos en Twin Peaks285
Conclusión.....294
Bibliografía297

*Retratando al monstruo. Representación
del asesino en serie en la secuencia
de títulos de crédito*

Beatriz Herráiz Zornoza
Universitat Politècnica de València

Resumen

Los títulos de crédito en cine y televisión no son un mero marco para que aparezcan los nombres del reparto o el equipo técnico, se trata de secuencias de una alta densidad semántica a cerca de la película o serie a las que anteceden. El thriller, y en especial el de asesinos en serie, nos proporciona secuencias de créditos cuyo análisis nos acerca al retrato del homicida. Para realizar esta investigación nos hemos nutrido de los estudios psicológicos de los asesinos en serie, pero también de su representación en la ficción, de esta manera las lecturas de Hermida, Hernández-Santaolalla y Santaularia han arrojado mucha luz a nuestra exploración. A lo largo de este texto podremos comprobar cómo las secuencias de crédito de las series y películas de asesinos en serie van configurando un retrato del homicida donde se pueden vislumbrar su personalidad quebrada, sus obsesiones o sus rituales a la hora de realizar el crimen.

Palabras clave: Títulos de Crédito, Asesino en Serie, Motion Graphics, Grafismo Audiovisual, Series.

Introducción

Los títulos de crédito iniciales de una película o serie televisiva nos pueden proporcionar muchos datos sobre la historia, provocar determinadas sensaciones o estados de ánimo, e introducirnos en los pensamientos de los protagonistas. Estas secuencias se han ido haciendo más sofisticadas y llamativas a lo largo de la

historia del cine; siempre en busca de nuevos lenguajes y modos de representación. El género *thriller*, y en especial el de asesinos en serie, nos brinda brillantes ejemplos.

La figura del «asesino en serie» ha propiciado gran interés desde que se empezara a popularizar, en gran medida por el morbo que supone conocer las motivaciones que conducen a un individuo a cometer esos crímenes, los modos en que son ejecutados, los delirios de esas mentes depravadas, sus gustos excéntricos o el perfil de las víctimas. Este hecho, sumado al fascinante viaje que ha emprendido la ficción cinematográfica, y en especial la televisiva, a las partes más oscuras de la mente de sus protagonistas, han hecho de la secuencia de títulos de crédito un espacio experimental de gran potencial para la recreación y representación de estos individuos. Esta investigación, en el cine y la ficción televisiva, nos adentrará en la representación del asesino en serie (AS) a través de los títulos de crédito (TC), entendiéndolos como un retrato que configura el perfil y carácter del protagonista.

La representación del retrato del protagonista en los créditos de apertura no es una fórmula reciente ni exclusiva del *thriller*; Saul Bass inauguró esta estrategia en películas como *El hombre del brazo de oro* (*The Man with the Golden Arm*, Otto Preminger, 1955) o *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) donde, haciendo un ejercicio de síntesis gráfica y conceptual, muestra las fortalezas (su extraordinaria habilidad con la batería) y debilidades (su adicción a la heroína) de Frankie Machine, el protagonista del primer filme, y la mentalidad psicótica y depravada de Norman Bates en el segundo. También aparece esta fórmula en los créditos de *Gattaca* (Andrew Niccol, 1997) diseñados por Kyle Cooper, donde unas imágenes microscópicas dan paso a las rutinas diarias de Vincent (Ethan Hawke), que le ayudan a suplantar la identidad de Jerome (Jude Law) para formar parte de la élite de esa sociedad distópica. También en *Mad Men* (AMC, 2007-15) la eterna caída de la silueta, que representa al carismático y todopoderoso Donald Draper, vaticina la destrucción del idílico modo de vida que rodea al protagonista.

Abordaremos el retrato no tanto desde una perspectiva realista, verosímil o de representación fidedigna de un personaje, sino desde el punto de vista de la retórica literaria. El retrato en la literatura supone la suma de la prosopografía (descripción de los rasgos físicos de una persona) y la etopeya (descripción de

su forma de ser, carácter y temperamento). Esta figura presente en numerosas obras literarias muestra detalles de una o varias partes del cuerpo, establece relaciones entre el aspecto físico y la personalidad del retratado, e incluso puede relacionarlo con el medio en el que se encuentra. No se trata de una mera descripción física sino que nos muestra su personalidad, dando respuestas a las preguntas ¿cómo es? y ¿quién es?

Si le damos forma visual a esta figura literaria, una serie de imágenes nos proporcionarían las claves de cómo es o se comporta un personaje. Al mismo tiempo, resulta interesante la concepción contemporánea del retrato en el arte, que abandona concepciones primigenias y estereotipadas basadas en la verosimilitud, para llegar a la ausencia de reconocimiento en pleno siglo XX, según Rodríguez Moya (2010: 50):

Una de las grandes rupturas del siglo XX con respecto al retrato es la ausencia de reconocimiento. Hasta el siglo XIX el concepto de verosimilitud es fundamental, pues es el instrumento que permite identificar al personaje por sus rasgos. Pero con el postimpresionismo ni el reconocimiento físico, ni social, ni intelectual e incluso espiritual son importantes.

Según la autora, esta nueva representación tiene una «tendencia hacia la fragmentación, duplicación, seriación, disolución e incluso desaparición de las formas humanas» (Rodríguez Moya, 2010: 52), hecho que requiere una reconstrucción mental por parte del espectador con los recursos de su imaginación y de su memoria.

Esta intuición tuvieron Braque o Picasso al descomponer sus figuras en múltiples facetas, o Francis Bacon mediante las deformaciones a las que sometía los rostros de sus retratados, por las que se asoma su propia alma devastada por el sufrimiento. En la visión y autorrepresentación de Frida Kahlo, la artista se cuenta a sí misma, narra su vida y su experiencia; sus cuadros, que muestran un rostro prácticamente exento de expresión, están acompañados de un universo simbólico que nos transmite sus anhelos y sus miedos, su sufrimiento por la inmovilidad de sus miembros o por la incapacidad de tener hijos, y también su tortuosa relación con Diego Rivera. Otros artistas como Dalí, Duchamp, Picabia, Boccioni o Warhol, realizarán operaciones parecidas a la hora de representar a sus retratados, y es que

ya no esperamos un reflejo preciso de la realidad al contemplar un retrato en el arte contemporáneo [...]. Esperamos una obra de arte, plena de significados, una mirada subjetiva incluso hasta deformada y violenta. Por ello por fin el retrato contemporáneo se desvincula de la necesidad de reconocimiento, y trabaja con otros recursos plásticos y figuras retóricas, como el de la sinécdoque, el palimpsesto, la reiteración y la metáfora (Rodríguez Moya, 2010: 59).

De modo que nos centraremos en este tipo de retrato evocador, en el que se traspasa la superficie epitelial del rostro para introducirnos en la mente del retratado, en sus obsesiones, sus miedos, sus deseos y sus contradicciones, y en el que el espectador desarrolla un papel muy activo para desentramar y reconstruir los perfiles a los que hacen alusión. El retrato que pretendemos analizar no tiene por qué tener apariencia humana; solo en alguno de los casos analizados alcanzamos a adivinar formas antropomorfas, pero la combinación de imágenes que aparecen en la secuencia de créditos nos darán las claves para reconstruir la personalidad de los retratados.

Para realizar este estudio hemos ahondado en los perfiles psicológicos de los AS, diseñados desde el punto de vista científico en operaciones de investigación criminal, así como las reflexiones en torno a la representación ficcional de estos perfiles, llevadas a cabo por Santaularia (2009), o Hermida y Hernández-Santolalla (2015). Todos estos datos nos ayudarán a configurar mejor los perfiles de los protagonistas a través de los TC. Además hemos tenido muy presente la tendencia actual en la ficción televisiva de representar personajes cada vez más complejos con enveses muchas veces oscuros y perversos, que provocan en el espectador admiración y desprecio al mismo tiempo, personajes poco comunes y al mismo tiempo muy humanos y seductores para el espectador.

Hemos configurado un tablero en Pinterest titulado *Retratando al monstruo*,¹ donde se encuentra una recopilación de las secuencias analizadas, así como material adicional que puede ayudar a completar la información de esta investigación.

¹ Tablero de pinterest que contiene toda la información gráfica y material adicional para completar la información de este texto <<https://es.pinterest.com/bettyhey/retratando-al-monstruo/>>

El asesino en serie en la ficción

En las primeras décadas del cine encontramos precedentes de la representación del perfil criminal psicópata en películas como *M. El vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931) o, posteriormente, *La noche del cazador* (*The Night of the Hunter*, Charles Laughton, 1955). Sin embargo, será Hitchcock quien construya el perfil de uno de los primeros psicópatas asesinos más enigmáticos del cine: Norman Bates. Se trata de un personaje con un trastorno disociativo de la personalidad que se traduce en una cara amable y tímida regentando un motel de carretera, pero que esconde un asesino macabro y despiadado, fruto del abuso por parte de su madre cuando Bates era un niño.

Psicosis contiene los ingredientes de los tres géneros cinematográficos en torno la figura del AS; el *slasher*, el *thriller* de AS, y el psico-horror. El *slasher* surge en los años 70: su nombre proviene del término *slash*, cortar o acuchillar en inglés, y su característica común es la presencia de un asesino de jóvenes con ansias de venganza, que perpetra sus crímenes de manera rápida y la mayoría de veces con objetos cortantes o punzantes. El asesino es un personaje anónimo que a menudo tiene la cara tapada con una máscara o un rostro desfigurado. La acción se centra en la persecución de sus víctimas y en la evidencia de los crímenes, que son mostrados con toda su crueldad. *La matanza de Texas* (*The Texas Chain Saw Massacre*, Tobe Hooper, 1975), *Viernes 13* (*Friday the 13th*, Sean S. Cunningham, 1980) o *Pesadilla en Elm Street* (*Nightmare in Elm Street*, Wes Craven, 1984) son algunos ejemplos de este género.

Por su parte, en el *thriller* de AS la historia se centra en las investigaciones de estos asesinatos por parte de uno o varios detectives. En este caso se tiende a ocultar el momento del asesinato, adquiriendo protagonismo la escena del crimen, que proporciona a los investigadores una buena fuente de datos, de manera que la identidad del asesino puede permanecer oculta hasta bien avanzada la trama para mantener el suspense. Dentro de esta categoría estarían películas como *Se7en* (David Fincher, 1995), *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991), *El coleccionista de amantes* (*Kiss the Girls*, Gary Fleder, 1997) y series como *True Detective* (HBO, 2014-) o *Bron/Broen* (SVT1/DR1, 2011-).

Por último, el psico-horror pone en el punto de mira a los propios asesinos que se convierten en los protagonistas. Este subgénero

nos traslada al paisaje mental de los asesinos en serie, nos sumerge en su mente retorcida y nos confronta con sus acciones, [...] se sumerge en los oscuros recovecos del alma humana para mostrarnos nuestro lado perverso y temible y nos revela las perfidias, bajezas y vilezas que se esconden tras las fachadas de aparente respetabilidad (Santaularia, 2009: 52).

Algunos ejemplos de filmes y series de psico-horror serían *Psicosis*, *Hannibal* (NBC, 2013-2015), *American Psycho* (Mary Harron, 2000) o *Dexter* (Showtime, 2006-2013). De entre estos géneros los perfiles que más aportan a esta investigación serán el *thriller* de AS y el psico-horror, puesto que son los géneros que dan más protagonismo a la personalidad y comportamiento del asesino, mientras que el *slasher* no profundiza en este personaje, prescinde incluso de la identidad del asesino hasta el punto de taponarle la cara.

La década de los años 1990 supone la culminación del éxito del *thriller* de AS en la ficción. Películas como *El silencio de los corderos* o *Se7en* dan un vuelco a las expectativas cinematográficas, focalizando en las complejas mentes de unos asesinos programados, inteligentes, carismáticos y sin escrúpulos, que cometen actos tan atroces como morbosos. Tras el éxito de estas producciones vinieron *Copycat* (Jon Amiel, 1995), *Zodiac* (David Fincher, 2007), *El coleccionista de amantes* o *American Psycho*.

La investigación criminal también tiene su repercusión en la pequeña pantalla a través de las series de detective clásico, donde un investigador sagaz descubre las claves del asesinato y captura al asesino, que normalmente no es quien espera el espectador, resolviéndose el crimen al final de cada entrega. Tal es el caso de la longeva *Se ha escrito un crimen* (CBS, 1984-96) o *Remington Steele* (NBC, 1982-87), pero también son herederas de este formato series más actuales como *CSI Las Vegas* (CBS, 2000-15), *Bones* (Fox, 2005-17), *Mentes criminales* (CBS, 2005-) o la francesa *Profilage* (TF1, 2009-). Se trata de una fórmula que no llega a profundizar en los personajes: los detectives se muestran in-

alterables ante el horror del asesinato y el asesino es meramente anecdótico, sus personajes son arquetípicos y la acción se centra en las pistas y en la investigación, en este formato cada capítulo comienza como una *tabula rasa* con respecto al anterior.

Tabla 1. Categorías del nivel de profundidad en el tratamiento del asesino según el género.

	Tratamiento del asesino	Tratamiento del detective	Crimen
Slasher	superficial	superficial	evidente
<i>Thriller</i> de AS	profundidad	profundidad	oculto
Psico-horror	profundidad	superficial	oculto/visible
Serie detective clásico	superficial	superficial	oculto
Series progresivas de AS	profundidad	profundidad	oculto

La mayoría de las series de detective clásico, además de no profundizar en el interior del protagonista, coinciden en solucionar la secuencia de créditos con una fórmula que se repite hasta la extenuación: las cabeceras tipo *starring*. Esta estrategia se centra en el elenco, donde una consecución de imágenes más o menos vinculadas a la historia da paso a sus protagonistas, deteniéndose en cada uno de ellos y mostrando a la vez su identidad en la ficción y en la vida real. En la actualidad podemos ver créditos de tipo *starring* en series como *CSI*, *Mentes criminales*, *Bones* o *Profilage*. La fórmula no pretende desvelar identidades ocultas o aspectos complejos de la trama, sino que transmite de manera bastante literal el medio en el que se mueven sus protagonistas y quiénes son. Para esta investigación se pretende buscar reflexiones en fórmulas más complejas.

De los títulos de créditos a los openings de las series

Es Saul Bass, a mediados de los cincuenta, el que insufla en los TC una gran carga simbólica y expresiva, que condensa la

idea esencial de la película en apenas unos minutos, haciendo un ejercicio de conceptualización y síntesis máxima. Es difícil hablar de títulos de crédito sin mencionar su nombre, sobre todo si ubicamos *Psicosis* como punto de arranque de la presente investigación. Como hemos mencionado, *Psicosis* es uno de los primeros retratos de la historia de los TC, donde a través de la pureza y sutileza del grafismo más sencillo —tan solo línea y texto fracturados por la animación, y, por supuesto, la banda sonora de Bernard Herrmann— se crean los ritmos y cadencias que nos invitan a sucumbir predestinados y conversos a las hazañas del desequilibrado Norman Bates. El estilo de Bass pronto se contagia al resto del cine y por cercanía a la televisión, las secuencias de crédito comienzan a convertirse en pequeñas obras de arte partiendo de los fundamentos instaurados por el diseñador, la televisión abraza sus artes tanto en el continuo diario televisivo (continuidad y programas), como en las series, aunque aún tardará unos años en alcanzar su segunda edad de oro (1981-1991).²

Pero si Bass juega con una síntesis irreductible en *Psicosis* para retratar a Bates, Kyle Cooper juega con el barroquismo y el abigarramiento más macabro en *Se7en* para retratar a Doe. La secuencia diseñada por Cooper mientras trabajaba para R/Greenberg Associates, no precede a la película al modo habitual, sino que se coloca después del encuentro del detective Mills y Somerset. Terminada la jornada y ya en la cama, el agente Somerset acciona un diapasón: los ruidos de la calle se van atenuando, el sonido del diapasón adquiere protagonismo como si de un juego hipnótico se tratara, entonces un trueno nos introduce en la oscuridad de la secuencia de créditos. El retrato de John Doe es mostrado a través de sus diarios;³ sus manos son el único elemento antropomorfo del supuesto asesino; los diarios están repletos de palabras, se trata de una escritura obsesiva y compul-

² Las edades de oro de la televisión (americana) son aquellos periodos en los que alcanzó los estándares de «televisión de calidad». Estos periodos comprenderían los periodos; 1ª edad de oro 1938-1956, 2ª edad de oro 1981-1991, 3ª edad de oro 2007-.

³ Los diarios fueron diseñados por Clive Piercy and John Sabel. Para ampliar esta información se puede consultar Radatz, Ben, *Art of the title*, <<http://www.artofthetitle.com/title/se7en/>>.

siva que discrimina los espacios libres, el autor no toma aliento, sigue escribiendo; la letra no hace distinción entre puntos, no hay una jerarquía en el texto, todo está puesto al mismo nivel, la monotonía de su trazo revela su perseverancia y la reiteración de sus pensamientos. El asesino documenta sus macabros crímenes y plasma cómo sus víctimas han sido estudiadas y elegidas minuciosamente, justificando así su función mesiánica en el mundo. La letra se mezcla con imágenes de tortura o mutilaciones y objetos cortantes y punzantes; como anzuelos o cuchillas de afeitar pegados o cosidos a los cuadernos. El sexo, la religión, la muerte y el castigo se mezclan en un mismo plano, relacionando estos conceptos de manera enfermiza, como la mente de Doe. Los cuadernos del asesino están a medio camino entre un cuaderno de artista y las cartas de Emma Hauck (1878-1920): cuaderno de artista porque John Doe tiene ínfulas de grandeza, es consciente de su poder y lo ejerce; Doe se siente el elegido y busca la perfección y el arte en sus crímenes. Por su parte, Emma Hauck escribía cartas a su esposo desde el psiquiátrico de la Universidad de Heidelberg; escribía sin cesar frases de amor desesperado. Hauck no solo llamaba a su marido difunto a través de estas líneas, sino que lo hacía cuerpo desde la soledad del psiquiátrico, del mismo modo que Doe da corporeidad y realismo a sus actos a base de escribir y escribir. La consecución de los planos en los títulos de *Seven*, el montaje sincopado, la tipografía hecha con incisiones y los sonidos estridentes no hacen sino redundar en la idea de amenaza, obsesión, pesadilla, castigo, tortura y muerte.

La secuencia representa una pesadilla para Somerset, un sueño premonitorio de la barbarie a la que los agentes se tendrán que enfrentar. La gran aportación de Cooper y Fincher no fue solo la calidad narrativa, expresiva y simbólica de la propia secuencia, que mantiene oculta la identidad de Doe (Kevin Spacey), sino la habilidad con la que esta secuencia es integrada en la narración. Si Bass persiguió y defendió que la secuencia de créditos tenía que suponer una preparación emocional al espectador previa a la película, Cooper va más allá, proponiendo una fórmula que se inserta en la narración como parte indivisible: si esta secuencia no estuviera en el film el relato se vería alterado.

Por su parte los *openings* de las series son los hermanos pequeños de los créditos cinematográficos pero no por ello son

menos interesantes. Su duración es considerablemente menor: mientras los créditos cinematográficos pueden llegar a durar tres o cuatro minutos,⁴ los créditos televisivos oscilan entre los 30 segundos y el minuto y medio. Los créditos cinematográficos pueden ir ubicados al principio o al final del filme, pero los televisivos siempre irán al principio,⁵ con una versión simple y muy corta al final.

Las estrategias conceptuales de los créditos televisivos no difieren mucho de los cinematográficos, pero existe una diferencia evidente: los créditos cinematográficos serán vistos por el espectador una vez en el mejor de los casos, quizá alguna más si se es muy fan de la película, pero las cabeceras de las series serán vistas en cada uno de los capítulos. De modo que, si en los créditos cinematográficos la estrategia es metafórica, de ocultar más que revelar y provocar juegos asociativos con el filme, en el caso de las series todo este proceso debe ser mucho más sutil, para no desvelar ningún dato antes de lo necesario. El reto será ofrecerle al espectador un juego de complicidad de forma que en cada visionado pueda ir descubriendo y reconstruyendo la historia escondida en esta secuencia.

El perfil criminológico del asesino

Los asesinatos en serie comienzan a estudiarse en los años cincuenta en Estados Unidos, al observar una creciente existencia de crímenes sin resolver con patrones semejantes. En los años sesenta se creó el *Behavioral Science Unit* (BSU), Unidad

⁴ A veces incluso más, como los interminables de *Una serie de catastróficas desdichas de Lemony Snicket* (*Lemony Snicket's A Series Of Unfortunate Events*, Brad Silberling, 2004) realizados por Jamie Caliri.

⁵ Hay que matizar que los créditos cinematográficos tendrán una versión al principio de la película, que puede variar desde el simple título hasta una secuencia muy elaborada, como las que estamos analizando. Los créditos finales normalmente serán una lista en forma de *roll*, *scroll*, o rollo que se desplaza de abajo a arriba. No existen unas normas fijas pudiéndose encontrar una secuencia de créditos finales muy elaborada, como el caso de *Una serie de catastróficas desdichas* o *Blue Valentine*.

de Ciencias del Comportamiento. En esta unidad tuvieron especial protagonismo los agentes federales Howard Teten y Pat Mullany dedicados al estudio de la psicopatología, los indicios policiales, forenses y de investigación, que facilitarán las conexiones entre crímenes aparentemente inconexos. Pero sin duda el papel de Robert Ressler y John E. Douglas fue decisivo para sistematizar la información existente y determinar las características del AS. Tras sus investigaciones el término «asesino en serie» comenzó a conocerse y hacerse popular.

A partir de todas estas investigaciones se diseñó el *Criminal Profiling* (CP) o Perfil Criminológico. Se trata de una técnica criminológica de corte psicológico que estudia los patrones conductuales de los agresores a partir de los indicios físicos y psicológicos encontrados en la escena del crimen, para definir y crear tipologías y ayudar a los investigadores policiales a determinar la personalidad del criminal.

El asesino en serie es aquel «que asesina a tres o más personas en un lapso de más de treinta días, dejando un periodo de ‘enfriamiento’ (cool-off), silencio o ‘reposo’ entre cada asesinato, y cuya motivación se basa en la gratificación psicológica que le proporciona dicho acto» (Romi, 2011: 175-187). Dependiendo de las motivaciones que les llevan a cometer los asesinatos podemos diferenciar:

Psicóticos: aquellos que en el momento del asesinato intervienen procesos de enajenación.

Proféticos o iluminados: son llamados también asesinos apostólicos, creen que sus actos están justificados cada vez que ellos se deshacen de cierto tipo de personas indeseables (prostitutas o miembros de cierto grupo étnico), por delegación de una autoridad divina o mística, haciéndole un favor a la sociedad.

Placer: son aquellos que simplemente buscan placer en sus actos, ya sea acosando o cometiendo tortura o abuso de la víctima que tiene que estar viva cuando se cometen estos actos. Normalmente en estos asesinatos hay una gran carga sexual durante el asesinato e incluso llegando a la tortura, necrofilia o canibalismo.

Poder y dominio o control: se trata del asesino en serie más común, mata y ejerce poder sobre su víctima. Pudieron haber sido maltratados de niños, someten a sus víctimas a los abusos, igual que ellos los sufrieron, pueden abusar sexualmente pero la motivación será la dominación.

Además, el método que utilizan los asesinos en serie nos llevará a distinguir entre:

Organizados: planifican sus crímenes metódicamente, pueden tener un elevado coeficiente intelectual, tienen un alto grado de control en la escena del crimen y en ocasiones conocen la técnica forense, lo que les ayuda a deshacerse de las huellas.

Desorganizados: actúan impulsivamente, suelen tener un coeficiente intelectual bajo o desajustes mentales, no planifica sus crímenes ni hace un especial trabajo para hacer desaparecer las evidencias, son personas no sociables y puede que bloqueen los recuerdos de sus asesinatos, además pueden ejecutar rituales como necrofilia, mutilación o canibalismo.

Tabla 2. Perfil de algunos de los asesinos analizados.

Asesinos	Psicóticos	Proféticos	Por placer	Por poder
Organizados		Dexter Morgan (Dexter) John Doe (Se7en) Sebastian Sanstroed (Bron/Broen)	Hannibal Lecter (Hannibal)	Patrik Bateman (American Psycho)
No organizados	Norman Bates (Psicosis y Bates Motel)	Errol Childress (True detective)		

La dualidad en el serial killer

Pérez de Algaba y Rubio-Hernández (2015: 173-190) analizan el concepto de dualidad vinculado a la representación del asesino en serie, un concepto arraigado en la psique del hombre, de origen ancestral y presente en la mayoría de culturas, que actúa como matriz que se repite en forma de historias y que ayuda a explicar el origen del mundo. Esta dualidad se personifica a través de figuras que representan unos determinados valores, y cuyo antagonico representa los valores opuestos, como Apolo-Dioniso o Dios-Satán en nuestra tradición, aunque donde alcanza su esplendor es en la ficción literaria y audiovisual. El

término alemán *doppelgänger* se refiere al doble fantasmagórico de una persona viva, esta ficción nos conduce a personajes como el hombre lobo, o el desdoblamiento de Dr. Jekyll en Mr. Hyde.⁶ Según los autores esta alteridad se «seculariza» correspondiéndose con una externalización del interior del individuo, gracias a los avances de la psicología en el s.XIX, cuando se descubren las funciones del inconsciente. A partir de ese momento se entiende que algunos comportamientos humanos no necesitan explicaciones sobrenaturales.

La ficción televisiva nos brinda la representación más profunda de la dualidad a través de asesinos en serie como Dexter Morgan (*Dexter*), Norman Bates (*Bates Motel*) o Hannibal Lecter (*Hannibal*), que encarnan en una misma identidad al héroe y al antihéroe, con caracteres afables ante la sociedad y comportamientos deleznable de espaldas a ella, provocando en la audiencia condena y fascinación a partes iguales. Brett Martin (2014) explica el fenómeno de la siguiente manera:

Se trataba de personajes a los cuales, en su día, la opinión pública norteamericana nunca habría permitido instalarse en su sala de estar: infelices, moralmente cuestionables, complicados, profundamente humanos. Esos personajes ficticios jugaban a un juego seductor con el telespectador, permitiéndole que se atreviera a implicarse emocionalmente, e incluso a apoyar, o incluso a amar, a una serie de delincuentes cuyos delitos iban desde el adulterio o la poligamia (*Mad Men* y *Big Love*) hasta el vampirismo y los asesinatos en serie (*True Blood* y *Dexter*).

De modo que ese fenómeno dual del bien-mal, amor-odio, simpatía-asco o admiración-repulsión provoca en el espectador un juego tremendamente seductor, y corrobora la idea de que la dualidad sigue suscitando interés, sigue funcionando como esa matriz generadora de historias que nos hace interpretar el mundo.

⁶ Literalmente «el que camina al lado» —*doppel* que significa «doble» y *gänger* que significa «andante».

Detective-asesino

Otra de las manifestaciones duales que encontramos en las series de AS es el binomio detective-asesino. Podemos diferenciar dos perfiles de detectives, los clásicos o los postmodernos. Los primeros son arquetípicos y planos, cerebrales, inmutables ante el asesino y los asesinatos. Muchas veces se parapetan en un procedimiento de investigación criminal excesivamente quirúrgico y científico que los mantienen en una posición objetiva ante los crímenes. Son infalibles ante cualquier situación y están bien posicionados socialmente. Sin embargo, el detective postmoderno puede tener un origen social bajo, evidenciar incapacidades, taras o dificultades emocionales, en ocasiones fruto de sufrimientos del pasado, se vincula emocionalmente con el crimen y el asesino, que en ocasiones traspasa los límites de la investigación para instalarse en terrenos personales. La vinculación de estos detectives en esos casos suele pasarles factura e incluso marcarlos de por vida. Los valores de la sociedad son puestos en entredicho con instituciones corruptas y «la familia se presenta como elemento desestabilizador y caldo de cultivo de comportamientos patológicos y hasta criminales» (Santaularia, 2009). Según Santaularia (2009: 64):

Si en el pasado el detective representaba las fuerzas del bien, el detective postmoderno cruza límites constantemente entre lo correcto e incorrecto, moral e inmoral, legal e ilegal. Las distinciones morales se desvanecen o se cuestionan y se intuye, tanto en la presentación del detective como en la del criminal, una visión imperfecta de la humanidad.

Rusty Cohle y Marty Hart (*True detective*), Saga Norén (*Bron/Broen*) o Mills y Somerset (*Se7en*) representan este detective postmoderno. Rusty Cohle muestra una actitud irreconciliable con la sociedad: bebe, consume drogas y mantiene una relación estrecha con los bajos fondos. Sus únicos anclajes a la sociedad fueron la familia que formó y perdió prematuramente y Marty, su único amigo, que también perderá por desavenencias. El propio Rust dice: «Mi vida es un círculo de violencia y degradación desde que recuerdo» («Form and Void», 1.8.). Marty, por el contrario, representa el respeto por los valores de la sociedad

y la familia tradicional, con esposa e hijas; valores que traiciona repetidamente, tanto en su profesión —traspasando los límites y las normas establecidas—, como en la familia —con sus infidelidades o el abuso de poder hacia sus hijas—. Sin embargo, Rust es un idealista, un personaje comprometido que buscará la justicia y la ley aun fuera de la policía, al tiempo que será puesto en el punto de mira por la institución que le acusa de diferentes delitos. Sin embargo, pese a los hechos, Marty mantendrá su estatus y respetabilidad. En *True Detective* los valores de la sociedad y la familia, y la confianza en las instituciones salta por los aires: los tentáculos del asesino se extienden por todos los estratos de la sociedad del estado de Luisiana, incluyendo las instituciones religiosas.

Saga Norén, una de las pocas protagonistas mujeres que hemos encontrado, es infalible en su trabajo con un olfato fuera de lo común para asociar pistas, aunque muestra claras dificultades para relacionarse y manejar emociones. A la protagonista le cuesta empatizar con determinadas situaciones, pese a ello tiene una noción clara del deber y de la justicia, que le lleva a proteger sobremanera al débil y no rendirse hasta acabar con el mal. Aunque su perseverancia no puede impedir que Sebastian Sanstrod acabe con la vida de August, el hijo de Martin Rohde en la primera temporada. Una vez más vemos cómo en la ficción el asesino traspasa los límites de la investigación afectando personalmente a las vidas de quienes lo investigan.

Pero si alguna película sentó el precedente de esta transgresión de los límites fue *Se7en*. Es difícil de olvidar la secuencia en la que se desvelará el último caso. Mills no puede controlar su impulso y su rabia ante tan macabra situación y, al igual que Marty Hart (*True Detective*), se salta las reglas y acaba con el asesino, proponiendo al espectador una nueva encrucijada: qué habría hecho en esa situación.

Se trata en todos los casos de personajes complejos que se vinculan emocionalmente con la investigación y con el asesino, que les pondrá contra las cuerdas; seres imperfectos, que cometen errores, que son cuestionados e incluso acusados, personajes tremendamente humanos participando del lado más deshumanizado de la sociedad.

La representación de la dualidad en los Títulos de Crédito

Los motivos de incidir tanto en el aspecto de la dualidad se deben a que hemos detectado que las representaciones del retrato en la secuencia de créditos también se corresponden con patrones de tipo dual. Binomios visuales basados en las relaciones semánticas entre dos imágenes, que se llevan a cabo mediante operaciones retóricas basadas en la sustitución o la adición y con abundancia de figuras como la analogía,⁷ la metonimia⁸ o la interpenetración.⁹

En el caso de *Dexter*, el término de la dualidad se lleva a su extremo. Según Carrión (2011: 100) «esa vuelta de tuerca, que hermana en un único cerebro dos sujetos paradigmáticos de la tradición literaria (el detective y el criminal) y sus dos evoluciones por antonomasia en el contexto de la televisión de nuestra época (el forense y el psicópata asesino), constituye la aportación principal de Dexter». Sus créditos fueron diseñados por Eric Anderson para Digital Kitchen. Estos *opening* nos presentan a Dexter Morgan a través de su rutina matutina. En la secuencia la dualidad es representada en primer lugar a través de la metonimia, ya que un conjunto de planos detalle van a reconstruir la totalidad del retratado (la parte por el todo). Estos planos detalle representan por un lado la levedad de la rutina matutina de Dexter Morgan al despertarse y, por analogía, la violencia de la rutina de sus crímenes. Esta analogía está implícita en la multitud de objetos cortantes que aparecen y cómo el protagonista se ensaña al cortar; en la presencia de la sangre o líquidos que recuerdan a ella, como la naranja sanguina que exprime o el tomate; en cómo estira los cordones y el hilo dental entre sus dedos; o cómo estira el tejido sobre su rostro al ponerse la camiseta.

⁷ La analogía permite realizar relaciones entre conceptos basados en la semejanza entre ellos.

⁸ Es una figura retórica de sustitución en la que una imagen sustituida debe guardar una relación con la imagen a la que sustituye, la parte por el todo, causa por el efecto, continente por el contenido, la obra por el autor etc.

⁹ La interpenetración es la suma de varias imágenes, la figura resultante puede ser la suma de los significados o adquirir un significado nuevo.

Estamos viendo cómo el protagonista se asea y desayuna pero en realidad estamos viendo cómo Dexter asesina a sus víctimas, las ata, amputa sus miembros y se deshace de sus cuerpos, todo ello con un metódico ritual que repite en cada uno de los asesinatos que perpetra, con la misma trivialidad con la que prepara el desayuno. Esta secuencia concluye desvelando el rostro del protagonista que aparece en un primer plano: tras ponerse la camiseta, su rostro mantiene un gesto ambiguo, entre deseo e impasibilidad. Brylla sostiene que en estos *openings* se mantiene una tensión entre lo que sucede en el interior y el exterior de su casa, una vez más analogía de su cara pública, donde reina una aparente normalidad, y su cara privada, donde suceden los más atroces acontecimientos.¹⁰

El modo en que Dexter Morgan manipula los alimentos recuerda al arranque de *American Psycho*, en la que un cocinero se ensaña cortando la carne y decorando el plato con especial deleite en los fluidos rojos. Esta película fue estrenada seis años antes de la emisión de Dexter y mantiene otras semejanzas con la serie; como el ritual de la preparación del espacio del asesinato para evitar cualquier pista, las semejanzas entre ambas creaciones nos llevarían sin duda a caminos interesantes pero nos desvían del foco de esta investigación.

También el *opening* de *Hannibal* recurre al líquido rojo que construye formas humanoides, se trata del retrato más literal que hemos encontrado. El binomio semántico formado por ese líquido rojo que rápidamente nos evoca la sangre y el busto nos conduce a conocer la identidad del protagonista Hannibal Lecter, también conocido como Hannibal el caníbal, un psiquiatra extremadamente inteligente, con gustos extremadamente exquisitos y caros y con tendencias extremadamente peligrosas y depravadas. Se deleita cocinando y comiendo algunas partes de sus víctimas. Aunque tiene una duración de apenas 20 segundos, la pieza contiene un sinfín de elementos que abundan en la narrativa de la serie. Ese líquido rojo que evoca la sangre es suficientemente transparente como para evocar también el vino, que nos traslada

¹⁰ Brylla, Catalin, «Why do we love Dexter Morgan in the morning», *The Art of the Title Sequence*. <<http://cdn4.artofthetitle.com/assets/WhydoweloveDexterMorganintheMorningbyCatalinBrylla.pdf>>.

al gusto culinario del protagonista. Volvemos pues a encontrar un elemento dual y ambiguo en la secuencia. La secuencia diseñada por Nic Bennis y Andrew Popplestone para Momoco muestra las caras de los tres protagonistas Will, Hannibal y Jack, que fueron escaneados en 3D, la secuencia termina con el rostro de Hannibal Lecter, el único que mantiene los ojos abiertos, el único que tiene el control, según sus creadores. La tipografía, escrita en capitales, pertenece a la familia de romanas antiguas. Este estilo de fuente, cercana a la Garamond o la Bembo, se asocia con la elegancia y la exquisitez, redundando de nuevo en la identidad del asesino.

La cabecera de *True detective* es, sin duda, donde la dualidad se hace más patente al utilizar la técnica de la doble exposición.¹¹ El uso de esta técnica nos muestra dos imágenes siamesas imposibles de separar, en la que los significados de ambas se suman al tiempo que proliferan otros nuevos; opera en términos de yuxtaposición e interpenetración según los principios de la retórica. Los personajes se comportan en la cabecera como ventanas a través de las cuales se pueden ver los paisajes, una buena forma de mostrar personajes marginales o con conflictos internos, según su propio director creativo Patrick Clair.¹² En esta cabecera la figura del asesino está ausente, no hay ningún indicio evidente de su presencia, pero al mismo tiempo su presencia sobrevuela toda la secuencia, como la figura del asesino en la propia serie que se ramifica a través de familias ancestrales y poderosas del estado de Luisiana: los Tuttle y los Childress.

La guarida del monstruo

El entorno físico ayuda a construir la identidad del asesino, Hermida sostiene que «la componente escenográfica se sirve

¹¹ El uso en esta cabecera es de una falsa doble exposición puesto que las técnicas empleadas son digitales y la doble exposición es una técnica puramente fotográfica en la que se realiza una primera toma a la mitad de la exposición que se tomaría y la fotografía se queda suspendida hasta que se realiza una segunda toma que se realiza con la otra mitad de la exposición.

¹² Perkins, Will, *True Detective, Art of the title*. <www.artofthetitle.com>.

de todos y cada uno de los recursos disponibles en su amplio lenguaje para construir al personaje, dotarlo de profundidad y recrear la atmósfera que lo envuelve y define, especialmente a partir de cargas simbólicas y valores asociados inscritos en el imaginario colectivo» (Hermida y Hernández-Santaolalla, 2015: 242).

Podemos diferenciar tres entornos espaciales en torno al asesino: el área donde se suceden las muertes, el lugar donde habita el asesino y la escena del crimen. En el área donde actúa el asesino normalmente se provocará la sensación de inmensidad intensificándose la impresión de su movilidad sin límites, y en consecuencia la sensación de incertidumbre y amenaza, lo que constituye, según Neftali, el paisaje del miedo. Tanto en la casa del asesino como en la escena del crimen hay una tendencia a la estetización, «donde el crimen más grotesco es sublimado y cuya contemplación, que peligrosamente se vuelve admiración artística, conecta con el espectador de manera visceral con la mente y la razón del asesino» (Hermida y Hernández-Santaolalla, 2015: 242), recordemos los asesinatos de Doe (*Se7en*) o Childress (*True Detective*), o la guarida de Bufalo Bill en *El Silencio de los Corderos*, con una gran carga simbólica y evidencias de la personalidad del asesino.

El elemento espacial tiene su repercusión en los TC. En el caso de *Se7en* se corresponde con el interior de la casa de John Doe, donde se almacenan todos los manuscritos que el asesino escribe, así como el resto de iconografía que aparece en los créditos. En series como *True Detective* o *Bron/Broen* o películas como *La Isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) el elemento paisajístico es sumamente importante y así se plasma en sus créditos. En el primer caso, el propio Patrick Clair expone la insistencia de Pizzolatto y Fukunaga en enfatizar la presencia de el paisaje y puesta en escena, ya que revelaba los caracteres y luchas internas de los personajes.¹³ En sus créditos, la doble exposición revela continuamente la figura humana adherida a una parte del paisaje, un paisaje salvaje e inaccesible que se mezcla con la industria y la arquitectura tradicional. Una jaula

¹³ Perkins, Will, *True Detective, Art of the title*. <www.artofthetitle.com>.

de la que es imposible escapar: las raíces de los ancestros atraviesan este paisaje cenagoso convirtiéndose en una trampa que condena a las almas que allí moran a estar atrapados eternamente en esas tierras, la letra de la canción también reitera esta idea. El propio Rust dice: «La gente de por aquí, es como si ni siquiera supiera que existe un mundo ahí fuera. Bien podían estar viviendo en la luna» («The Long Bright Dark», 1.1.). Lo que no saben Rust y Marty es que ellos mismos caerán en la misma trampa y quedarán del mismo modo aprisionados en esas redes.

En *Bron/Broen* la inmensidad es representada por una ciudad desnuda y deshumanizada, donde reina la oscuridad, una ciudad que va a su propio ritmo, la velocidad de la imagen ha sido acelerada, acentuando la sensación de desamparo, donde nadie podrá salvarte del asesino: de nuevo la construcción del paisaje del miedo. Como en *True Detective*, la presencia del asesino no es evidente pero atraviesa cada uno de esos paisajes. Esta ciudad, que son dos (Malmoe y Copenhague), está traspasada por el puente de Øresund, principal protagonista arquitectónico de la serie, donde se sucederán los principales eventos que dan pie a las investigaciones. El lugar sobre el que pivotan los asesinatos. Resulta paradójico que uno de los paraísos del bienestar, como son los países nórdicos, haya sido representado completamente deshumanizado, dejando entrever las fisuras de esta sociedad.

Monstruo, sociedad y religión

Los TC también pueden aportar información social del asesino, como la casa de Dexter Morgan, de la que se deduce una buena posición económica, en un barrio residencial de algún lugar cálido de Estados Unidos. Del mismo modo, de la ausencia del elemento humano podemos deducir la frialdad de la sociedad nórdica en *Bron/Broen*. En los TC también encontramos elementos alusivos a la religión, especialmente en perfiles de tipo profético, donde la función mesiánica de los asesinos puede estar motivada por un componente religioso (especialmente en películas y series americanas). Además, pueden estar presentes elementos sexuales, a través de instrumentos o de actitudes que

incitan a la sexualidad. La combinación de todos estos elementos da lugar a significados paradójicos que entran en conflicto con los valores de la sociedad, que no aceptará fácilmente binomios como sociedad-sexo, sociedad-marginación, sexo-religión, aunque convivan con nosotros en el día a día.

Así, podemos encontrar entremezclada iconografía religiosa y sexual en los TC de *Se7en*, o en *True Detective*, en la que encontramos lugares de alterne, prostitución, fanatismo religioso o simbología cristiana a través de la cruz o de la iglesia, todo ello mezclado con el elemento máximo de representación del ritual: el fuego, donde arderán las almas de todos ellos, especialmente la de Marty y Rust. En ambas propuestas encontramos también la omnipresente simbología americana, a través del billete de un dólar en *Se7en* o la bandera impresa en el bañador de una chica con actitud erótica en *True Detective*.

Conclusiones

Este capítulo nos ha conducido a entender mejor la representación del retrato del asesino en serie en películas y series a través de los TC, hemos realizado un análisis largo y profundo, con un aporte importante de datos, aunque la propia extensión de este texto nos ha conducido irremediablemente a dejar fuera parte de la información. Nos hemos valido de las investigaciones científicas que definen los perfiles psicológicos de los asesinos en serie, pero también de los valiosos estudios que analizan cómo esos asesinos han sido y están siendo ficcionados, de esa manera hemos podido construir un cuerpo teórico que nos ayude a profundizar en las secuencias de créditos desde otras perspectivas más allá del diseño gráfico, lugar desde donde se suelen abordar estas investigaciones. Finalmente hemos podido comprobar cómo los personajes complejos que proliferan en la actualidad en la gran pantalla, pero sobre todo en la pequeña, dan lugar a TC más elaborados, con un sinfín de capas de significado que el espectador descifra conforme se va introduciendo en la ficción.

Bibliografía

- Brylla, Catalin, «Why do we love Dexter Morgan in the morning», *The Art of the Title Sequence*. <<http://cdn4.artofthetitle.com/assets/WhydoweloveDexterMorganintheMorningbyCatalinBrylla.pdf>>
- Carrión, Jorge (2011): *Teleshakespeare*, Madrid: Errata Naturae.
- Pérez De Algaba Chicano, Cristina; Rubio-Hernández, María del Mar (2015): «Análisis de la presencia del doble a través de sus patrones relacionales», en *Asesinos en serie (s): representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea*, Hermida, Alberto y Hernández-Santaolalla, Víctor (eds.), Madrid: Editorial Síntesis, pp. 173-190.
- Hermida, Alberto; Hernández-Santaolalla, Víctor (eds.) (2015): *Asesinos en serie(s): representación persuasiva del serial killer en la ficción televisiva contemporánea*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Martin, Brett (2014): *Hombres fuera de serie*, Barcelona: Ariel.
- Perkins, Will (2014): True Detective, *Art of the title*. <www.artofthetitle.com/title/true-detective/>
- Radatz, Ben (2012): Se7ven. *Art of the title*. <<http://www.artofthetitle.com/title/se7en/>>.
- Rodríguez Moya, Inmaculada (2010): «El retrato contemporáneo. Del realismo a la pérdida del rostro», *CBN Revista de Estética y Arte Contemporáneo*, 2, pp. 46-57.
- Romi, Juan Carlos (2011): «Algunas reflexiones criminológicas y psicopatológicas sobre los crímenes seriales», *Vertex*, 97, pp. 175-87.
- Santaularia, Isabel (2009): *El monstruo humano. Una introducción a la ficción de los asesinos en serie*, Barcelona: Laertes.