

**La criminalidad femenina en las series televisivas:
Una perspectiva psicosocial**

Tesis presentada por

Anna Zaptsi

Para la obtención del Título de

Doctora en Comunicación Audiovisual

Programa de Doctorado Interuniversitario en Comunicación Audiovisual

Universidad de Sevilla.

Sevilla, España

Julio de 2018



© 2018. Anna Zaptsi

Todos los derechos reservados

Directoras:

Dra. Virginia Guarinos
Universidad de Sevilla

Dra. Trinidad Núñez Domínguez
Universidad de Sevilla

Doctoranda:

Anna Zapsi

La criminalidad femenina en las series televisivas: Una perspectiva psicosocial

Resumen

La televisión es un poderoso agente de socialización y puede contribuir a la generación, mantenimiento o ruptura de estereotipos de género. En concreto, en este estudio se exploró la imagen que las series de televisión ofrecen de la criminalidad femenina, dado que esta ha sido prácticamente invisible, asociando tradicionalmente la violencia al género masculino. Para ello, se empleó un enfoque psicosocial basado en las teorías audiovisuales, la Psicología Social, la Psicología de los Medios, la Teoría Fílmica Feminista y teorías sobre la criminalidad femenina y la psicopatología asociada.

Se analizaron 251 casos de mujeres asesinas en 44 series televisivas estadounidenses y británicas emitidas en España durante los años 2000-2015. La recogida de datos se llevó a cabo mediante una ficha de análisis de contenido cuantitativo *ad hoc* para categorizar los perfiles de las mujeres y descubrir las características básicas de su *modus operandi*.

Se revelaron personajes femeninos precisos, meticulosos y capaces a cometer asesinatos atroces a sangre fría por su propia voluntad, tanto a sus

familiares como a personas desconocidas, en el sentido contrario a la figura emocional que los medios han representado a las mujeres tradicionalmente. No obstante, siguen manteniendo algunos estereotipos relacionados con su imagen y situación socio-demográfica, así como su perfil psicológico. Concretamente, sobresalen mujeres que padecen trastornos de la personalidad. Igualmente, en esta investigación se han encontrado un nuevo perfil de asesinas en serie como son las asesinas relámpago, así como un perfil poco asociado a las mujeres, como las criminales profesionales.

Tras la revisión de los resultados, se propone un decálogo de buenas prácticas para construir perfiles de la criminalidad femenina que fomenten un enfoque socialmente responsable en contenidos mediáticos, libres de estereotipos y enfocados a la igualdad.

Palabras Clave: criminalidad femenina, series televisivas, Psicología Social, trastornos psicológicos, Teoría Fílmica Feminista.

Thesis supervisors:

PhD. candidate

PhD. Virginia Guarinos
Universidad de Sevilla

Anna Zapsi

PhD. Trinidad Núñez Domínguez
Universidad de Sevilla

Female criminality on tv series: A psychosocial perspective

Abstract

Television is a powerful socialization agent that can contribute to generate, maintain or break gender stereotypes. In particular, in this study the image that TV series offer upon female criminality is explored, since this matter has been practically invisible, traditionally associating violence with male gender. To do so, a psychosocial focus based on audiovisual theories, Social Psychology, Media Psychology and Feminist Film theories and theories about female criminality and affiliated psychopathy, was applied.

The sample consisted of 251 of female killers on 44 American and British TV series, broadcasted in Spain, from 2000 to 2015. The data collection was conducted by a quantitative content analysis coding frame *ad hoc* in order to categorize female profile killers and describe their modus operandi.

Female killers were revealed to be precise, meticulous and able to commit atrocious murders in cold blood by their own free will, equally killing family members or unknown individuals, in the opposite direction of their emotional figure depicted traditionally by media. Notwithstanding, certain stereotypes

related to their image and socio-demographic situation, are still maintained. Precisely, women, who experience personality disorders, are standing out. Similarly, in this investigation, a new profile of women serial killers, spree killers, and another one scarcely related to female characters, professional criminals, were found.

Following the review of the results, a good practices decalogue is proposed for the purpose of creating female criminality profiles that promote a socially responsible approach on media contents, freed from stereotypes and aimed at equality.

Keywords: female criminality, TV series, Social Psychology, psychological disorders, Feminist Film Theory.

Índice

Resumen.....	i
Abstract.....	iii
Índice	v
Agradecimientos	viii
1. Introducción.....	1
1.1. Justificación del tema	1
1.2. Antecedentes	7
1.3. Objetivos.....	11
1.4. Metodología.....	13
1.4.1. Marco metodológico.	13
1.4.2. Muestra.	22
1.4.3. Análisis de la televisión.....	25
1.4.4. Análisis de contenido.	27
1.4.5. Instrumentos.	31
2. Marco teórico.....	36
2.1. La televisión como medio de comunicación de masas	36
2.1.1. La televisión como agente socializador.....	40
2.1.2. Aspectos desfavorables y favorables de la pequeña pantalla.....	44
2.2. Psicología de los medios.....	50
2.2.1. Empatía visual.....	53

2.3. Aportaciones de la psicología social al mundo televisivo	56
2.3.1. Estereotipos y roles de género.	57
2.3.2. La representación de las mujeres en los formatos televisivos.....	61
2.4. Teoría fílmica feminista.....	66
2.5. Criminalidad femenina	72
2.5.1. Teorías tradicionales.....	75
2.5.2. Representaciones mediáticas de mujeres asesinas.....	80
2.5.3. Tipología de mujeres asesinas.....	84
2.5.4. Perfil psicológico y psicopatológico de las mujeres asesinas.	86
3. Resultados.....	91
3.1. Descripción de las series televisivas con presencia de criminalidad femenina	91
3.2. Perfil socio-demográfico de las mujeres asesinas.....	94
3.3. Descripción del comportamiento criminal de las mujeres asesinas.....	98
3.4. Perfil psicológico de las mujeres asesinas.....	103
3.5. Relación entre variables de interés para el estudio de la criminalidad femenina en series televisivas.....	106
3.5.1. Relación entre el origen étnico de las asesinas y sus víctimas.....	107
3.5.2. Relación entre el diseño del crimen y lugar del ataque.	109
3.5.3. Relación entre el modus operandi y diseño del crimen.....	110
3.5.4. Relación entre el motivo del crimen y la tipología Kelleher y Kelleher.	112

3.5.5. Relación entre la orientación sexual y la tipología Kelleher y Kelleher.	115
3.5.6. Relación entre el diagnóstico DSM5 y la tipología Kelleher y Kelleher.	116
4. Discusión y conclusiones.....	119
4.1 Limitaciones y sugerencias para investigaciones futuras	123
4.2. Aplicaciones prácticas y recomendaciones	128
4.2.1. Decálogo de buenas prácticas para la construcción de personajes...	132
5. Referencias	141
6. Apéndices	181
Apéndice A.....	183
Apéndice B	185
Apéndice C	207
Apéndice D.....	209
Apéndice E	211

Agradecimientos

Antes de todo quiero dar gracias a Dios, por darme fortaleza y paciencia para llegar hasta este momento tan importante de mi vida.

Mis agradecimientos a la Universidad de Sevilla por acogerme y al Doctorado Interuniversitario en Comunicación por darme la oportunidad y el marco donde desarrollar este proyecto. Especialmente, gracias a mis directoras de Tesis, Virginia Guarinos y Trinidad Núñez Domínguez, por creer en mi trabajo y por su orientación a lo largo de este camino donde he crecido profesional y personalmente.

Mi más sincero agradecimiento a mi familia. A mis padres, Ευγενία-Περδίκκας, que me han enseñado φιλότιμο y μεράκι y que han hecho posible mis sueños. A mis hermanxs, Λίτσα, Μαρία- Μπάμπης, Σάββας- Χριστίνα, Σπύρος- David, que siempre han creído en mí y que me han ayudado no solo a cumplir por fin mi meta, sino a llevarla a buen término. A mis sobrinxs, Περικλής- Άννα- Χριστόφορος, Μαρία- Άρια- Μελίνα- Άρης, Ευγενία- Ελένη, por su amor y admiración incondicional y por hacerme sentir constantemente la tita guay. A mi παππούκα, Τέρη y a mi γιαγιάκα, Δέσπω, por existir en mi vida.

Agradezco a mis amigxs griegos, que, a pesar de la distancia, me han regalado su paciencia hacia mi insociabilidad durante el desarrollo de la Tesis, recordándome que todavía existe καλοσύνη en este mundo.

A mis amigxs españoles, por formar parte de mi vida y por aguantar mi nostalgia griega. A mi pareja, por quererme como soy y por atreverse a crear un nuevo μονοπάτι en nuestro jardín verde.

Finalmente, me encantaría dedicar este a trabajo a todas las personas que tienen que abandonar su país por la búsqueda de mejores condiciones de vida y no se han dado por vencidos jamás.

*“Recognize
The black widow
Waiting for her lover
Over and over
she falls”*
(Dolores O’Riordan)

“Everyone’s violent, given the chance”
(Annalise Keating)

“If you can’t be a good example, at least be a horrible warning”
(Aileen Wuornos)

“Don’t believe in anything that you can’t break. Sex is not the enemy”
(Garbage)

1. Introducción

1.1. Justificación del tema

Los medios de comunicación actúan como potentes agentes socializadores, dado que generan y sostienen la construcción de las identidades, del pensamiento social de su público y de la sociedad en su conjunto (Córdoba y Cabero, 2009; Dennis y DeFleur, 2010). Los medios audiovisuales de masas como la radio, el cine y la televisión comenzaron a configurarse a partir de siglos XIX, hasta convirtiéndose en parte de la vida cotidiana hoy en día, presentes en millones de domicilios de todo el mundo y en numerosos espacios de ocio. Estos son instrumentos con gran capacidad para influir y configurar los valores y las actitudes de las personas, a nivel cognitivo, afectivo y comportamental (McLeod y Becker, 1974; García, 2006).

Especialmente, destaca la televisión, la cual, según Yubero (2003), es la herramienta de socialización más poderosa de todos los tiempos. Las características que la diferencian son: (a) su producción masiva dirigida al nivel global; (b) su disponibilidad directa y su fórmula de repetición en cualquier momento; (c) su intercambio coherente de imágenes en movimiento, colores, y sonidos; y (d) su exposición a modelos completos a través de la proyección de varios formatos adaptados a la diversidad y preferencias de su audiencia, ofreciendo entretenimiento e información de forma continuada. Como consecuencia, la televisión, es el medio más extendido en su uso, que capta el comportamiento social y lo define (Bogart, 1960; Gerbner, Gross, Morgan, Signorielli y Shanahan, 2002).

Recientemente, se han desarrollado investigaciones que examinan e interpretan la evolución de la recepción de los mensajes mediáticos, es decir, las incidencias de la comunicación y su consumo. Estos estudios condujeron al nacimiento de una nueva disciplina, la Psicología de los Medios o media psychology, que se halla entre la psicología y la comunicación y representa el vínculo entre los espectadores y los contenidos mediáticos (Beniger y Gusek, 1995; Giles, 2003; Igartua y Humanes, 2004a; Igartua y Moral, 2012). Por una parte, la psicología explora cómo los medios afectan a los procesos sensoriales y cognitivos de los seres humanos, incluyendo cómo ellos evocan conductas, actitudes y valores cultivados o instigados en individuos, grupos más amplios o sociedades globalizadas. Por otra parte, desde la perspectiva de la comunicación, su rasgo central es la comunicación mediática, es decir, investigar cómo se produce el procesamiento de la información mediática al fin que se analice la interrelación entre un usuario y un mensaje audiovisual determinado (Luskin, 2002; Rodero, Larrea y Mas, 2016; Luskin y Friedland, 1998; Igartua y Moral, 2012).

Por un lado, la televisión genera y fortalece creencias y estereotipos sobre ciertos colectivos—como el de las mujeres— de modo persuasivo. Por otro lado, ofrece comportamientos que las personas imitan y toman como modelos de comportamiento—como el machismo o el paternalismo (Postigo, Vera y Cortés, 2016; Coltrane y Messineo, 2000). Hoy, más que en cualquier otro momento, estas creencias socialmente compartidas, están incluidas en la televisión, siendo particularmente interesante el caso de las series de televisión. Estas, mediante la presentación de personajes femeninos, contribuyen al mantenimiento—o la ruptura—de los estereotipos de género, que sostienen un enredado equilibrio de poder sobre la propia realidad social que perdura en el tiempo. En general, las

series han establecido referentes simbólicos sobre la representación de la feminidad propia en sus argumentos, menoscabando su imagen (Behm- Morawitz y Mastro, 2008; Diekman y Eagly, 2000). Siguiendo a Elena Galán (2007), "las representaciones de género siguen siendo fieles a las convenciones" y "los estereotipos de género precisan análisis profundos y elaborados para poder ser detectados, corregidos y adaptados a las nuevas circunstancias sociales" (p. 236).

De acuerdo con Córdoba y Cabero (2009), la Psicología Social puede ofrecer nuevas perspectivas que permitan comprender la influencia de la televisión sobre la forma en que se percibe a las mujeres y la criminalidad femenina. Las funciones que la televisión produce, generando participación entre las masas y creación de grupos con interés comunes, ha conducido la Psicología Social a nombrar la televisión *group media* (Rouquette, 1988; Oskamp, 1988; Condry, 2017). La Psicología Social permite identificar y valorar estereotipos, evaluar juicios de desigualdad para desmontarlos y crear conciencia social (Hogg y Vaughan, 2008).

Los estereotipos sociales sobre las mujeres hacen hincapié en la percepción de que éstas están dotadas, por la naturaleza, de competencias distintas a los varones. Por consiguiente, en su esencia, predominan factores biológicos y socioculturales que provocan comportamientos diferentes a los masculinos (Baker y Raney, 2007; Coyne, Linder, Rasmaussen, Nelson y Collier, 2014). Teniendo en cuenta que los comportamientos y los modos de conducta femeninos en la pequeña pantalla aún están en un proceso de redefinición, es requerido hacer una investigación acerca de su actividad en diferentes campos o situaciones para establecer qué patrones resultan dominantes. De esta manera, la clarificación de los estereotipos sociales enfocados en la identidad social de sus protagonistas, sería más fructífera (Smith y Cook, 2008).

Con el objetivo de incluir una perspectiva de género en el ámbito audiovisual, se desarrolló la Teoría Fílmica Feminista, que surgió en los años 70 del siglo pasado. Su objetivo fue desarrollar un corpus teórico que permitiera estudiar el rol de mujeres en el complejo y masculinizado sistema de producción cinematográfica. Esta teoría se centró en la construcción de la identidad femenina en el cine para *hacer visible lo invisible* y generar cambios en la desigualdad cultural (Kuhn, 1991).

La Teoría Fílmica Feminista ha pasado por varias etapas. En primer lugar, se centró en la apariencia y la función de los personajes femeninos con respeto a una imagen femenina coherente a la narrativa fílmica que llega al público de modo acertado. Para ello, se basó en la teoría sociológica y, en particular, en los estereotipos de género. En segundo lugar, se produjo un cambio significativo en la dirección de los estudios basados en la Teoría Fílmica Feminista desde una perspectiva que considera que una cierta representación de la imagen femenina es fundamental en los textos fílmicos para la adquisición del placer institucional por parte del público. Además de eso, se dirigieron hacia a la búsqueda de la identidad femenina y, más adelante, hacia a la denuncia de la ausencia de mujeres como personajes protagonistas. Como observó Casetti (1989), la Teoría Fílmica Feminista plantea cuestiones generales no solo sobre la representación de las mujeres, sino también sobre la percepción y definición de la realidad en tantos sujetos involucrados, y propone la realización de una industria diferente, con otro tipo de representaciones femeninas que rompan los modelos tradicionales.

El propósito de este trabajo es explorar la imagen que las series de televisión ofrecen de las mujeres en un caso concreto: el de la criminalidad femenina. En general, la criminalidad femenina es un tema de poco interés para el

dominio público y los medios de comunicación (Mann, 1984; Smart, 1976; Windschuttle, 2016; Britton, 2000; Naffine, 1981). Concretamente, ha sido prácticamente invisible en las series televisivas, que suelen asociar el asesinato con el género masculino. Además, en los casos donde aparecen mujeres asesinas, estas son representadas a través de una versión "feminizada" de comportamiento violento que limita su amenaza y hace tolerable sus crímenes (Willemsen y Van Schie, 1989).

No obstante, en los últimos tiempos, la tasa de delincuencia femenina ha tenido un crecimiento y las mujeres se han involucrado a una mayor variación de delitos, incluso a aquellos habitualmente vinculados al género masculino por la violencia que conlleva su ejecución. Se revela, así, que la criminalidad femenina es una realidad cada vez más patente y no se asocia a patrones de comportamiento concretos (López, 2013; Lorente, 2018).

La elección del tema de investigación responde, por un lado, al interés por los espectaculares impactos de la combinación de los medios de comunicación y la psicología en los tipos humanos y en la sociedad y su poder al establecer estereotipos de género femenino, cuando aparecen protagonistas femeninas en la pequeña pantalla. Por otro lado, a promover el conocimiento de la criminalidad femenina y de los trastornos psicológicos que les aparecen. Pero, sobre todo describir el perfil ofrecido por la televisión sobre las mujeres asesinas, que cometen delitos relacionados con la muerte de forma voluntaria, que no son robos, ni secuestros, ni homicidios involuntarios, con el fin de romper los estereotipos de género que mantiene y fomentar un enfoque socialmente responsable de la producción de los medios.

La idea de este trabajo surgió de *Deadly Women (Las Verdaderas Mujeres Asesinas)*, una serie documental televisiva (Discovery Channel, 2005 e Investigation Discovery Channel, 2008-), que se centra en historias reales de asesinatos perpetrados por mujeres. Es un programa de televisión distinto de otros formatos, debido a que cuenta los casos a través de recreaciones y entrevistas, proporcionando una manera de comprender cómo son las mujeres violentas. Este programa contribuyó a la representación del género de un modo específico, según los casos, desviándose de las normas sociales con respecto a una "feminidad apropiada". En el presente estudio se sigue esta línea, tratando de ofrecer una visión no sesgada por estereotipos en el análisis de la criminalidad femenina en la televisión, tanto de casos basados en historias reales—al igual que en *Deadly Women*—como en casos ficticios.

A continuación, se presenta la estructura de este trabajo. En primer lugar, se inicia con una revisión bibliográfica con la finalidad de recabar información y antecedentes relacionados con la criminalidad femenina y su representación en medios. También, se detalla el método seguido para llevar a cabo la investigación. Concretamente, se ha utilizado la narrativa audiovisual para analizar el desarrollo del personaje femenino que comete asesinatos. El análisis de personajes ficticios y sus historias se considera una de las líneas de investigación preferenciales en el ámbito de Comunicación Audiovisual.

En segundo lugar, se introduce el desarrollo conceptual y teórico del presente trabajo. En este apartado se desarrolla, delimita y formaliza el problema a estudiar (la generación de estereotipos por la televisión asociados a la criminalidad femenina) y el desarrollo del marco teórico para abordar dicho problema y establecer las pautas de esta investigación (principalmente, las teorías

de la Psicología Social sobre estereotipos, la Psicología de los Medios, la Teoría Fílmica Feminista, teorías de la criminalidad femenina y la psicopatología asociada).

En tercer lugar, mediante una instrumentación adecuada, se determina la muestra del presente trabajo. Al principio, se consultaron los estrenos de programas de televisión estadounidense e inglesa, emitidas en España en 2000-2015, para seleccionar aquellas series cuyo tema central de los capítulos está relacionado con la criminalidad femenina, bien porque los personajes principales sean mujeres asesinas, o bien porque las historias giren en torno a ellas. Con los datos obtenidos se ha llevado a cabo un análisis exhaustivo de las series seleccionadas.

Por último, se presentan los resultados obtenidos, para, posteriormente, discutir los mismos y ofrecer una conclusión final y, asimismo, futuras propuestas con el fin de ofrecer nuevas líneas de investigación acerca de la presentación femenina en la pequeña pantalla.

1.2. Antecedentes

En los años recientes, las series televisivas estadounidenses y británicas contienen en sus tramas cada vez más asesinas en serie o mujeres que asesinan a sangre fría y de modo voluntario, a personas conocidas o extrañas. A pesar del interés de la criminalidad femenina para el desarrollo de muchas series de televisión—especialmente, en dramas policíacos—este ha sido un tema desestimado para la comunidad científica y las publicaciones al respecto son limitadas (Comack, 2006; Lloyd, 1995; Newburn, 2007).

Muchos investigadores han cuestionado cómo los medios retratan la criminalidad y el alcance en que las representaciones reflejan con precisión los tipos y la cantidad de crímenes en la sociedad. En concreto, se han examinado; (a) la sobrerrepresentación de la cobertura del crimen por los medios (Grabe, 1999; Johnstone, Hawkins, y Michener, 1994; Windhauser, Seiter, y Winfree, 1990; Gardikiotis, 2003); (b) las discrepancias entre representaciones de crímenes en los medios y estadísticas de crímenes reales (Garofolo, 1981; Buckler y Travis, 2005; Windhauser et al., 1990; Chesney-Lind, 1999; Naylor, 2002); (c) la relación simbiótica entre los medios y los funcionarios de la justicia penal y los efectos de esta relación en la precisión de los informes de delitos (Antunes y Hurley, 1977; Barak, 1994; Chermak, 1994; Grabe, 1999; Sacco, 1995; Welch, Fenwick, y Roberts, 1997, 1998); y (d) las características de los incidentes delictivos (motivo del crimen, lugar del delito y número de las víctimas) que incrementan su notoriedad (Buckler y Travis, 2005; Chermak, 1994, 1998; Fishman y Weimann, 1985; Gardikiotis, 2003; Garofolo, 1981; Humphries, 1981; Sacco, 1995).

De los estudios que examinaron de cerca las representaciones de los agresores en los medios, pocos se enfocaron exclusivamente en mujeres delincuentes. Esto puede deberse a dos motivos principales: por un lado, las mujeres han sido considerablemente menos propensas a cometer crímenes que los hombres (lo cual se refleja en un porcentaje reducido de personas condenadas por delitos graves); por otro lado, las mujeres han sido retratadas con más prevalencia como víctimas, reforzando estereotipos sociales sobre su vulnerabilidad (Brennan, 2007; Bond-Maupin, 1998; Cavender, Bond-Maupin y Jurik, 1999; Grabe, 1999; Grabe, Trager, Lear y Rauch, 2006; Madriz, 1997; Naylor, 2002). En consecuencia, la exploración de las representaciones mediáticas de las mujeres asesinas se ha

limitado a estudios de casos estadounidenses (Barnett, 2006; Edwards, 1986; Wilczynski, 1991; Warf y Waddell, 2002), casos de mujeres asesinas altamente difundidos y que han despertado un gran interés social como Aileen Wuornos y Lizzie Borden (Pearson, 2007; Miller, 2010; Berrington y Honkatukia, 2002; Huckerby, 2003), así como a casos de mujeres condenadas a pena de muerte (Farr, 1997, 2000) o a personajes de novelas policíacas (Mäntymäki, 2013).

En la década de los 60, Heidensohn (1968) destacó la relativa escasez de investigaciones fiables sobre la criminalidad femenina y argumentó que sería menester realizar estudios académicos serios acerca de este tema. Su investigación de vanguardia abrió el camino hacia estudios en el ámbito de la criminalidad femenina desde una perspectiva feminista e incluso no feminista (Comack, 2006; Faith y Jiwani, 2002, Newburn, 2007).

Posteriormente, Morrisey (2003) revisó 22 casos reales de mujeres asesinas de Estados Unidos, Canadá, Australia y Gran Bretaña con el fin de revelar cómo se construye el perfil de la mujer criminal en los medios, cómo responde la ley, y cómo se representa en los discursos feministas. Sus resultados mostraron que la audiencia es reticente a creer que las mujeres pueden también matar y que casi siempre están tratadas como víctimas y no como agentes activos en crímenes violentos. En conclusión, dicho autor destacó la importancia de analizar la violencia femenina, sosteniendo la idea que, al negar la eventualidad de crímenes violentos cometidos por mujeres, en realidad, se niega a las mujeres la plena libertad de ser humanos.

Recientemente, con el objetivo de examinar la construcción social de mujeres asesinas se han llevado a cabo algunos estudios de interés. Jermyn (1996) examinó escenas y personajes femeninos de las películas *Atracción fatal* (1987), *La*

mano que mece la cuna (1992) y *Mujer blanca soltera busca* (1992) para demostrar una carencia importante en la investigación sobre la psicopatía femenina. Dicha autora describió cómo analizar e interactuar críticamente con los personajes y las escenas, de manera que revela lecturas alternativas de los medios audiovisuales. Sin embargo, este estudio fue considerado por los espectadores y la crítica como reaccionario o bien como anti feminista, en función de su perspectiva.

Mientras algunos académicos han estudiado cómo ciertas historias de crímenes reciben atención de los medios (Berrington y Honkatukia, 2002; Chermak, 1998; Grabe et al., 2006; Naylor, 2002), todavía no se ha analizado cómo las presentaciones pueden diferir específicamente para las delincuentes femeninas. Desde una perspectiva psicológica (de corte psicodinámico y cognitivo) y teniendo en cuenta la importante influencia del medio en el desarrollo evolutivo (i.e. ambiente familiar, relaciones interpersonales, prestigio social, formación de la personalidad, satisfacción de las necesidades básicas, hechos traumáticos) de la mujer criminal, sería factible evidenciar que el género sigue siendo un factor fundamental para el desarrollo de personajes.

En cualquier caso, estudios mediáticos, psicológicos y criminológicos, mostraron una clara "masculinización" de los personajes femeninos de asesinas ficticias en cuanto a funciones y roles. Sin embargo, esta "masculinización" no se da en cuanto a su apariencia física o comportamientos secundarios, los cuales están altamente "feminizados" según estereotipos de género clásicos (Butler, 1993; Barak, 1994; Cornell, 1995; Salih, 2002; Skrapec, 1994).

Finalmente, otro estudio a destacar en este campo es realizado por Humphries (2009), ya que se basó en los capítulos de la serie *Ley y Orden* para analizar las alteraciones de los personajes de asesinos y los cambios legales,

autoritarios y morales que llevaron a cabo los fiscales que confrontaron a los acusados durante la fase de negociación o en la sala del tribunal. Sus resultados mostraron el perfil de los asesinos en dicha serie, los cuales, alrededor de la mitad de la muestra fueron varones (58%). Además, de un total de 31 asesinos, la mayoría eran de origen caucásico (90%), tenían 35 años o más (97%) y provenían de todos los niveles de clases sociales. Aunque este estudio abrió una puerta importante en la inclusión de las series televisivas para explorar el perfil de los personajes, no aportó gran información sobre las diferencias de género.

Por tanto, tras el análisis de los antecedentes, se concluye, que, actualmente, hay un conocimiento limitado sobre cómo las mujeres que cometen delitos son retratadas por los medios audiovisuales, especialmente en las series televisivas. Siguiendo a Chermak (1998), existe una gran cantidad de información disponible en los medios sobre la criminalidad, pero algunas partes importantes quedan sin explorar. Concretamente, en este estudio se intenta llenar ese vacío introduciendo una perspectiva de género, desde un enfoque basado en la Psicología Social y la Teoría Fílmica Feminista.

1.3. Objetivos

El objetivo general de este estudio es identificar el perfil de mujeres asesinas representadas en series televisivas. Tras obtener unos resultados concretos que definan dicho perfil, se ha valorado en qué medida las series generan y mantienen estereotipos. De esta forma, se pretende fomentar un enfoque socialmente responsable sobre criminalidad femenina en los medios audiovisuales, que emane de la evidencia empírica y de las aportaciones de la

Psicología Social, la Psicología de los Medios y la Teoría Fílmica Feminista. Para ello, este estudio ha abarcado un amplio marco de tiempo (2000-2015) y ha incluido series televisivas de origen estadounidense y británica. Asimismo, ha examinado diferentes variables que contribuyen a la representación de la criminalidad femenina, desde unas perspectivas socio-demográficas, comportamientos criminales y perfiles psicológicos.

Para poder concluir esta labor de investigación y lograr el objetivo general, se han planteado los siguientes objetivos específicos:

Objetivo 1: Explorar la existencia de la criminalidad femenina en las series de televisión y describir las características de dichas series.

Objetivo 2: Identificar el perfil socio-demográfico y los factores socioculturales ligados a las mujeres asesinas en las series de televisión.

Objetivo 3: Describir el comportamiento criminal de las mujeres asesinas en las series de televisión.

Objetivo 4: Identificar el perfil psicológico de las mujeres asesinas.

Objetivo 5: Diseñar un decálogo de buenas prácticas que ayude a la construcción de personajes ficticios de asesinas que respondan a la realidad y no contribuyan al mantenimiento de los estereotipos de género.

Para lograr los objetivos de esta investigación, se ha analizado el perfil de mujeres asesinas en 44 series estadounidenses y británicas, emitidas en España desde 2000 hasta 2015. El éxito prolongado de las series procedentes de estos países en otros que adquieren los derechos de emisión —como España— hace que los estereotipos de género sean universales, superando fronteras y culturas. Del mismo modo, se han explorado diferentes géneros televisivos, dado que, aunque la

brutalidad de los asesinatos en las series televisas aparecían exclusivamente en el género policíaco-procesal, en los últimos años están presentes asimismo en comedias dramáticas (dramedias) policíacas-procesales, thrillers psicológicos y en series de género dramático y dramedias *per se*, por lo que se han incluido también estos géneros en el estudio.

1.4. Metodología

Para responder en los objetivos planteados, se ha empleado una metodología enmarcada en la narrativa audiovisual y basada en el análisis de contenido (Mayring, 2000), la cual se explica a continuación. Igualmente, se detallan las características de la muestra y del instrumento utilizado para su análisis.

1.4.1. Marco metodológico.

1.4.1.1. La narrativa audiovisual.

La narrativa audiovisual, que nace dentro del mundo cinematográfico, sostiene una larga trayectoria. Con la integración del sonido en la proyección cinematográfica, el cine puso en marcha su panorama diegético¹, narrando historias y eventos con la incorporación de diálogos, acción y música a sus escenas. No obstante, las estructuras de sus historias no corresponden a un orden cronológico, pero se exhiben repetidamente y frecuentemente, de tal manera que

¹La palabra diégesis hace referencia al desarrollo narrativo de las situaciones y eventos en un mundo ficticio (Real Academia Española [RAE], 2018).

la duración narrativa de los relatos se ven modificada sin un final de por sí. A raíz de esto, se proporciona la participación afectiva causando afición a los espectadores (Canet y Prósper, 2009). El primer estudio que se realizó acerca de las reflexiones sobre la televisión fue de Renato May (1959), que, aunque aplicó la perspectiva del cine, consiguió la generación de trabajos enfocados a la narrativa televisiva. Hasta aquel momento, a esta disciplina no se le había permitido desarrollarse, debido a varios motivos. Por un lado, las investigaciones se dedicaban a los aspectos más prácticos y pragmáticos del mundo televisivo en vez de una reflexión teórica y, por otro lado, se estableció un vacío en tomar en cuenta el medio televisivo como narrador de discursos informativos o de entretenimiento (Gordillo, 2009a). Empero, en las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado, comenzó la codificación de textos narrativos con aportaciones significativas (Greimas, 1970; Todorov, 1970; Prince, 1973; Genette, 1989; Chatman, 1990) que no serán detenidamente descritas por no ser motivo de este trabajo.

La narrativa audiovisual ha ido evolucionando y creciendo de forma natural en su fórmula, en su volumen, y en esencia, en los modos de representación. Al producir lo audiovisual, hay que enfocar las necesidades del público y las particulares del medio televisivo. Por consiguiente, el avance de una historia proyectada a masas, se lleva a cabo con la creación de nuevas formas de visualizar relatos involucrando nuevas tecnologías y su proximidad con los telespectadores (Ráfols y Colomer, 2003). En años más recientes, Maqua (1996), definió algunas de las características específicas del relato audiovisual, analizando las ficciones audiovisuales del siglo XX: (a) la repetición de las historias para provocar

anticipación; (b) el cliffhanger², generando la conmoción necesaria para *enganchar* al público y (c) la hibridación de géneros clásicos y actuales. Definidamente, los formatos televisivos son aquellos géneros que más se adaptan a niveles espaciales y temporales de los telespectadores (Montero, 2006).

El objetivo de esta disciplina es descubrir, explicar y aplicar la capacidad de la imagen visual y acústica para contar historias organizadas conforme a cuatro perspectivas: la morfología televisiva, la fragmentación televisiva, la sintaxis televisiva y la pragmática televisiva (García, 1993) que, unidos con la semántica, sirven para construir un análisis de la narrativa televisiva (Gordillo, 2009a).

Primero, la morfología televisiva se centra en los componentes de la narrativa (i.e. la acción, los personajes, el espacio y el tiempo) y su expresión en historias, que aportan al argumento códigos televisivos aptos para establecer una secuencia de la composición sintáctica y lingüística de las tramas proyectadas. De este modo, los contenidos televisivos, mediante las escenas y la configuración narrativa, ofrecen elementos socioculturales trascendentes que influyen a los puntos de vistas de los individuos (Peralta, 2007; Gordillo, 2009b).

Segundo, la fragmentación televisiva, que procede de la evolución narrativa, capta los diversos cambios de la cultura actual y autoriza nuevos modos de producción de relatos utilizando la última tecnología de forma ágil. Gordillo (2009a) puso de manifiesto los aspectos de la fragmentación en el mundo televisivo: (a) diversidad de géneros y contenidos temáticos en el mismo programa separados por un elemento formal; (b) serialidad y estructura episódica de

²Un cliffhanger es un estilo narrativo que, normalmente, al final del capítulo de una serie televisiva, genera una situación de gran tensión dramática que queda interrumpida y hace que el espectador se interese por conocer el resultado o desarrollo de dicho efecto en la siguiente entrega (Keinonen, 2016).

contenidos desarrollados en más de un programa; (c) producción de contenidos enraizados en estructuras fragmentarias; y (d) recepción simultánea de contenidos por distintos medios de comunicación.

Tercero, la sintaxis televisiva, la cual se gestiona a través de la segmentación (división del relato en distintas unidades textuales) o estratificación, con el fin de dar un sentido. La segmentación se reparte en unidades de mayor rango y de rango menor. Dentro de las unidades de mayor rango, se ubican: los episodios (esencias narrativas parcialmente lanzadas en cada jornada), las secciones (que, aunque situadas en los episodios, obtienen menor autonomía) y los bloques narrativos (una sucesión de agrupaciones asociadas a los acontecimientos, el entorno físico y los personajes). En torno a las unidades de rango menor, aparecen: las secuencias (como desarrollo de una acción dramática de contenido independiente, sucinto y esporádico), las escenas (sustentando el lugar, tiempo y la acción dentro de una misma secuencia) y los planos (partes pequeñas de forma continua que componen las escenas) (Casetti y Di Chio, 1991; Gordillo, 2009a).

En el discurso televisivo, además de estas estructuras, existen composiciones, que son cruciales para su organización. Algunos ejemplos clave son: la composición tradicional (lineal en el tiempo), la composición diegética (argumentos dentro de argumentos) y la composición temporal (el tiempo de la historia y del discurso) o no lineal (flashbacks y flashforwards), que suele aparecer en las series analizadas de este estudio (García, 1993).

En cuarto y último lugar, se debe mencionar la pragmática televisiva, la cual investiga la configuración y el impacto de la difusión del discurso televisivo en la audiencia, es fundamentalmente aludir la pragmática televisiva. Aquí se encuentran ciertos elementos relevantes (i.e. figuras del mensaje televisivo, figuras

del narrador y narratorio, existentes, acciones y transformaciones, espacio, tiempo e imagen), los cuales se describen a continuación.

Primero, las figuras del mensaje televisivo que aparecen durante el relato, activan el interés de los espectadores a los estímulos externos (intensidad, color, sonido, novedad) y sus estados emocionales con la identificación narrativa (Wolf, 1987; Gordillo, 2009a).

Segundo, las figuras del narrador, que actúan como una figura guía, proporcionando al espectador la simulación de su creación y las figuras del narratorio, como un miembro inherente del discurso narrativo situado en los componentes que permiten entender el relato (Casetti y Di Chio, 1991).

Tercero, los existentes, que son todos los elementos incluidos en los argumentos. Según su relevancia se presentan los personajes (que pueden tener un rol activo o pasivo y ser clasificados por su presencia física y por sus conductas) y los ambientes (i.e. los trasfondos, que favorecen el avance de la trama) (Casetti y Di Chio, 1991; Bal, 1985).

Cuatro, las acciones, que son comportamientos de los protagonistas — voluntarios o no, individuales o colectivos—y se repiten cuando los personajes tienen que hallar soluciones a sus asuntos expuestos en tramas y las transformaciones, que ponen de manifiesto los cambios estructurales de los relatos producidos por suspensión y el estancamiento de la situación inicial cambiada (Casetti y Di Chio, 1991; Propp, 1971; Gordillo, 2009a).

Quinto, el espacio, que permite localizar a los personajes, la acción y el tiempo. Se representa tanto mostrando imágenes en movimiento, como acompañadas de narración sonora. El espacio sonoro genera significados y divulga el valor de la música y la entonación de las voces (Sánchez, 2006). Sin embargo,

puesto a que el espacio se ofrece en un plano específico, es imposible mostrarse en totalidad.

Sexto, el tiempo, que se establece entre la duración y las acciones y transformaciones dentro del discurso, respondiendo a la diégesis, a lo que ocurre con los personajes y al diálogo entre ellos (Casetti y Di Chio, 1991; Gordillo, 2009a).

En último lugar, la imagen, que mediante el lenguaje visual ofrece significaciones y se enfoca a la imagen captada por los movimientos de cámara, de los personajes y de la edición o montaje de imágenes y reproduce, así, la vida real o un mundo imaginario (Solarino, 1993).

La descodificación de los mensajes televisivos es un hecho que ocurre entre la percepción audiovisual y la percepción del mundo real. La teoría semiótica de Eco (1976), percibió la actividad de significación de los mensajes mediante la secuencia de una situación dramática, la escena, el plano y la captación de imágenes por la cámara, editadas al montaje y la continuidad, el hilo conductor de una narración que crea expectativas a la audiencia y da sentido de lo que se ve y oye (Ráfols y Colomer, 2003). Empero, la recepción de la imagen depende de elementos cognitivos o emocionales de los televidentes—la subjetividad y los prejuicios o conocimientos de ellos. Al fin y al cabo, el espectador es quién da sentido y construye la imagen emitida por un emisor en contextos comunicativos y socio culturales (Costa, 1998; Santos, 1988). Por esta razón, los elementos visuales y sonoros de un producto audiovisual deben estar incorporados para que se complementen mutuamente e instantáneamente la información visual a la hora de afectar al público.

Por todo ello, se ha descifrado la forma de cómo se descodifican, directamente o indirectamente, los contenidos audiovisuales a la audiencia, un hecho que se ajusta con el propósito de este estudio, dirigirse a explorar de qué forma son interiorizados los mensajes mediáticos en cuanto se proyectan retratos de mujeres asesinas en las teleseries. No cabe duda de que, analizar un medio tan poderoso e influyente, como la televisión, es una tarea ardua. Sin embargo, dicha investigación, desde una perspectiva psicosocial de la comunicación, resulta del notable interés y revelará nuevos hallazgos en relación a la existencia de la criminalidad femenina en relatos ficticios, así como su perfil socio-demográfico y psicológico.

1.4.1.2. Taxonomía televisiva.

Es en el desarrollo de las series televisivas, donde se realiza la innovación contemporánea más significativa de la narración, que supone un desafío y un esfuerzo teórico y metodológico—particularmente cuando se pretende observar series televisivas de diversos países.

La ficción ocupa una posición relevante en los programas televisivos del horario estelar y se ha demostrado que influye las creencias de la audiencia vigorosamente (Gómez y Bort, 2009; Sánchez, 2006; Montero, 2006). La mayoría de las series televisivas analizadas por este trabajo provienen de la ficción televisiva estadounidense que desde 2000 han experimentado una aproximación al sistema de producción cinematográficos (Gómez y Bort, 2009).

Teniendo en cuenta la naturaleza de este estudio, se centra en la taxonomía televisiva audiovisual, es decir, en la clasificación sistemática del discurso

audiovisual, la cual se caracteriza por su complejidad discursiva (García, 1993). Para ello, es importante definir específicamente los géneros ficcionales y la tipología de los formatos objeto de estudio. La ficción es un género televisivo destinado al entretenimiento de las audiencias a través de la narración de relatos ficticios (Carrasco, 2010). Por otro lado, los géneros y los formatos son la base sobre la que se construyen los productos televisivos. Sussman (1995) definió los géneros televisivos como aquellos programas que mantienen en su formato una serie de reglas productivas de modo similar. Para Carrasco (2010) el género es un conjunto de características formales, agrupadas dentro de un considerable número de diferentes formatos o distinguidos grupos de programas, sin necesidad de recurrir a los contenidos de cada uno de ellos. Como expresó Wolf (1984), los géneros, afectan tanto a los emisores como a los receptores, puesto que han sido establecidos culturalmente.

La clasificación de géneros, no obstante, es una tarea compleja porque existen formatos televisivos que pueden ser clasificados dentro de diferentes géneros. El formato, como explicó Carrasco (2010), es un conjunto de características formales específicas de un programa determinado que permiten su distinción de otros programas. De hecho, responde a una tipología productiva determinada por una serie de características composicionales, entre otras: duración, periodicidad, lenguaje narrativo, estructuración de las partes, número de tramas y de personajes (Cebrián, 2004). Dentro del género de ficción y según su estructura narrativa, destacan las teleseries—objetivo de este estudio.

La teleserie es un subgénero televisivo de ficción de claro propósito comercial destinado al entretenimiento. Consiste en relatos inventados y estructurados en un amplio número—abierto o cerrado—de capítulos, cuya

duración viene definida por la propia estructura del horario al que está destinado y las audiencias a las que está dirigido (Carrasco, 2010). Como un subgénero de ficción, incluye diferentes formatos, los cuales se describen a continuación.

El drama es un género ficcional de estructura abierta o cerrada, cuyos contenidos no están orientados hacia el humor como forma principal de entretenimiento (Carrasco, 2010). Representa el formato de ficción más empleado por las industrias televisivas estadounidenses y británicas, alcanzado grandes niveles de audiencia asimismo en el extranjero. Consta de repartos corales, susceptibles de variación y con ciertos elementos de continuidad (Lara, 1995) y permite la eliminación y adición de personajes de una forma sencilla, sin necesidad de ofrecer ningún tipo de conclusión.

Un subgénero de drama, son las series de drama policíaco-procesal, que investiga el comportamiento delictivo, principalmente desde el punto de vista de la aplicación de la ley y se ocupa de la persecución de delincuentes, la vigilancia de la sociedad y los sistemas jurídicos. Sus argumentos giran en torno de temas en parte conflictivos, como la sexualidad, la violencia, la muerte y la desigualdad social, y en parte, controvertidos, debido a su típica insistencia de la violencia explicada y la justicia aplicada o de que el crimen puede ser resuelto. Este subgénero televisivo, en su mayoría, incluye protagonistas masculinos (Cuklanz y Moorti, 2006).

La dramedia es un formato relativamente nuevo, que combina tramas propias del drama televisivo con elementos específicos de la comedia de situación, obteniendo el entretenimiento holístico del público (Carrasco, 2010). Suele presentar tramas sin conclusión que sean continuadas en sucesivos episodios. Tiene la capacidad de captar situaciones sociales de conflicto, como la criminalidad femenina, e incluir personajes de distintas clases sociales y etnias. Actualmente se

trata de uno de los formatos televisivos con mayor éxito y difusión. Un subgénero de la dramedia son las series de dramedia policiaca-procesal.

Es de interés señalar para este estudio que el thriller psicológico y policíaco propicia una experiencia psicológica vívida por parte de los espectadores, generando ansiedad y creando confusiones cuando explora los procesos mentales (visiones, alucinaciones e ilusiones) de sus protagonistas. La narrativa intenta manifestar la psique del personaje a través de elementos que permitan la aparición del reflejo de los protagonistas, evidenciando sus deseos reprimidos.

Habitualmente, se desarrolla en espacios reducidos, emplea flashbacks (mostrando lo que ocurrió en el pasado de los protagonistas), escenas de atmósferas sombrías y oscuras (low key) y música estridente. Los temas que suelen tratarse en el thriller psicológico están asociados con la relación del individuo y su entorno, la percepción de la realidad, la angustia de la existencia, y el temor a la muerte (Derry, 1978; Dixon, 2000; Packer, 2007). Sus protagonistas suelen ser criminales de los cuales muchos presentan una imagen errónea que genera ideas falsas sobre trastornos mentales (Zaptsi, 2014).

1.4.2. Muestra.

Este trabajo de investigación parte de la Teoría Fílmica Feminista y la Psicología de los Medios combinadas con la narrativa audiovisual y el análisis de contenido dentro de la línea de investigación de análisis televisivo, no ha contado con participantes directos, ya que para su realización se ha utilizado material visual. Concretamente series de televisión americanas y británicas emitidas en España, desde 2000 hasta 2015, seleccionadas atentamente por representar casos

de criminalidad femenina. Estas series forman parte del horario estelar (prime time) transmitidas o emitidas por cadenas de máxima audiencia en su país de origen y en España. La selección de las series se ha efectuado con la asistencia de google académico y la base de datos de programas de televisión en Internet.

Se analizaron 391 capítulos de 44 series televisivas (~19.550 minutos), encontrando así una muestra formada por 251 casos de mujeres asesinas. En la Tabla 1 se presentan las series en orden cronológico, indicando sus principales características (cadena de emisión original y años de emisión) y el número de casos analizados. Además, en el *Apéndice B* se presenta la ficha completa de descripción de cada serie (i.e. país de producción, género de ficción, cadena de emisión en España, basadas en hechos reales, repercusión en premios, frecuencia de aparición en la serie de los personajes).

Como criterio de inclusión de las series, estas fueron seleccionadas por el mero hecho de presentar casos de mujeres asesinas, independientemente del número total. Por ello, se encontraron series con un gran número de casos (i.e. *Ley y orden: uve*, *Navy: ic*, *Mentes criminales* y *Castle*) y otras con solo uno (e.g. *Prison break*, *Luther* y *Scandal*).

En cuanto al criterio de inclusión para determinar si el caso de mujer asesina procedía ser analizado, el único criterio fue: o de la duración en la trama de este personaje o porque los personajes femeninos asesinan voluntariamente.

Tabla 1 Descripción de las Series y Números de Casos

Características de Series Televisivas	N	%
Ley y orden (NBC, 1990-2010)	3	1,2
Ley y orden: uve (NBC, 1999-)	24	9,6
CSI: LV (CBS, 2000-2015)	14	5,6
Alias (ABC, 2001-2006)	2	0,8
Ley y orden: ac (NBC, 2001-2011)	5	2,0
24 (FOX, 2001-2014)	3	1,2
Monk (USA Network, 2002-2009)	15	6,0
CSI: Miami (CBS, 2002-2012)	5	2,0
Nip/ Tuck (FX, 2003-2010)	2	0,8
Navy: ic (CBS, 2003-)	23	9,2
Caso abierto (CBS, 2003-2010)	15	6,0
CSI: NY (CBS, 2004-2013)	4	1,6
Mujeres desesperadas (ABC, 2004-2012)	2	0,8
The closer (TNT, 2005-2012)	4	1,6
Prison break (FOX, 2005-2009)	1	0,4
Bones (FOX, 2005-2017)	10	4,0
Mentes criminales (CBS, 2005-)	19	7,6
Psych (USA Network, 2006-2014)	7	2,8
Dexter (Showtime, 2006-2013)	8	3,2
Último aviso (USA Network, 2007-2013)	2	0,8
Hijos de anarquía (FX, 2008-2014)	2	0,8
El mentalista (CBS, 2008-2015)	5	2,0
Castle (ABC, 2009-2017)	18	7,2
Ladrón de guante blanco (USA Network, 2009-2014)	1	0,4
Justified (FX, 2010-2015)	2	0,8
Luther (BBC One, 2010-)	1	0,4
Rizzoli & Isles (TNT, 2010-2016)	4	1,6
Hawai cinco-0 (CBS, 2010-)	4	1,6
El cuerpo del delito (ABC, 2011-2013)	1	0,4
Imborrable (CBS y A&E, 2011-2016)	1	0,4
Revenge (ABC, 2011-2015)	2	0,8
Person of Interest (CBS, 2011-2016)	5	2,0
Crimen en el paraíso (BBC One, 2011-)	3	1,2
Scandal (ABC, 2012-2018)	1	0,4
Perception (TNT, 2012-2015)	4	1,6
Major crimes (TNT, 2012-2018)	3	1,2
Elementary (CBS, 2012-)	8	3,2
The following (FOX, 2013-2015)	5	2,0
OITNB (Netflix, 2013-)	1	0,4
The blacklist (NBC, 2013-)	3	1,2
Killer women (ABC, 2014)	4	1,6
The mysteries of Laura (NBC, 2014-2016)	3	1,2
Jane the virgin (CW, 2014-)	1	0,4
Secretos y mentiras (CBS, 2015-2016)	1	0,4
Total	251	100,0

Nota: Ley y orden: uve= Ley y orden: unidad de víctimas especiales; CSI: LV= CSI: Las Vegas; Ley y orden: ac= Ley y orden: acción criminal; Nip/ Tuck= Nip/ Tuck: a golpe de bisturí; Navy: ic= Navy: investigación criminal; CSI: NY= CSI: Nueva York; Justified= Justified: la ley de Raylan; OITNB= Orange is the new black

^a Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

Por otra parte, se eliminaron algunos casos, de acuerdo a los siguientes criterios de exclusión: (a) el asesinato ha sido ejecutado siguiendo órdenes de otras personas, (b) se ha utilizado a personas o animales para asesinar (e.g. Kim Rollins- *Ley y orden: uve* y Susan Hillridge- *CSI: LV*³) y (c) la historia no ha estado completa en la serie, faltando alguno de los datos analizados. También, se excluyó la serie *Ley y Orden: Reino Unido* (ITV, 2009-2014) debido a que ha sido una adaptación de la serie original americana *Ley y Orden*, es decir, se proyectan los mismos casos en ambas series.

Por otro lado, es de señalar que los programas de *Ley y orden* y *Ley y orden: uve*, han compartido un caso de la misma mujer asesina (April Troost), lo cual se ha tratado con un caso más debido que la mujer presentó otros rasgos de su personalidad y otras conductas criminales.

1.4.3. Análisis de la televisión.

Como se ha indicado, las narraciones en los argumentos televisivos juegan un papel primordial en el establecimiento de la personalidad humana y de la estructura social. No obstante, se debe profundizar en cómo se analiza en entorno social lo que la televisión muestra desde una perspectiva psicosocial. Casetti y Di Chio (1999) enumeraron once áreas diferentes de análisis televisivo y proveyeron un mapa de distintas áreas de investigación conforme a la heterogeneidad del análisis televisivo. Según ellos, la Psicología Social resulta un campo temático que tiene la capacidad de explorar la presencia de la televisión en todos sus aspectos.

³Proxy murder se refiere a un homicidio indirecto, cuando alguien comete cualquier tipo de homicidio, mediante el uso de una tercera persona, ordenándola a matar otra (Pinkoski y Green, 2000).

En las primeras siete áreas, el protagonismo de la Psicología Social y su metodología cuantitativa es indudable. En las áreas restantes, se observa la incorporación de los estudios culturales y la semiótica, ofreciendo así un modelo micro-sociológico de la Psicología Social, seguido por diferentes metodologías cualitativas. Estas son:

- (1) la medición de audiencias mediante instrumentos cuantitativos,
- (2) el estudio de las actitudes hacia el consumo,
- (3) la medición de la satisfacción con programas,
- (4) el estudio de las motivaciones, las cuales también incluyen métodos cualitativos de investigación (entrevistas o pruebas proyectivas),
- (5) el estudio de estímulo/respuesta mediante aparatos electrónicos en búsqueda de registrar las reacciones inmediatas de la audiencia ante un contenido concreto,
- (6) los mapas perceptivos y segmentos de mercado,
- (7) la investigación sobre estilos de vida, que realiza una descripción detallada de la anterior,
- (8) las etnografías del consumo, métodos de observación y otras técnicas cualitativas que tratan de percibir la manera en que las personas ven los contenidos televisivos
- (9) el análisis de contenido, una técnica que analiza los contenidos de los mensajes mediáticos y extrae información partiendo de un material recogido en un soporte específico. Los resultados del análisis de contenido pueden, posteriormente, cuantificarse, tal y como se ha hecho en el presente estudio— detallado en el siguiente apartado.

(10) el análisis de texto, a través del enfoque semiótico de la Teoría Fílmica Feminista pretende averiguar la relación entre los textos y las identidades, aportando un dinámica ímpetu al análisis psicosocial de la pequeña pantalla. Resulta de notable interés para el presente trabajo,

(11) el estudio cultural de la televisión, que refleja los estudios culturales en nivel textual y contextual en la hora de construir los significados mediáticos de parte de los telespectadores.

1.4.4. Análisis de contenido.

Para llevar a cabo esta investigación se ha utilizado la técnica de análisis de contenido, una técnica de investigación sistemática, objetiva y replicable que permita delimitar la influencia de los mensajes mediáticos que proceden de procesos singulares de comunicación, es decir, examinar los símbolos de ella (Clemente y Santalla, 1990; Ahuvia, 2001). Existen autores que encuadraron al análisis de contenido dentro de la metodología cuantitativa (estadísticas basadas en el recuento de unidades) u otros que lo hicieron dentro de la cualitativa (lógicas basadas en la combinación de categorías). No obstante, su aplicación tiende a resumir las características básicas de los documentos analizados permitiendo, de esta manera, la transformación de un documento en una serie de resultados cuantitativos y numéricos.

El modelo de esta investigación, el análisis de contenido cuantitativo, tiene como objetivo primordial las connotaciones de los mensajes, la cuantificación de datos y el establecimiento de la frecuencia de los elementos retenidos como unidades de información o de significación (las palabras, las frases, etc.) sobre las

condiciones mismas en que se han producido aquellos elementos. Aplicado en programas televisivos, es considerado como un el método más idóneo para la investigación en comunicación (Krippendorff, 1990; Igartua y Humanes, 2004b; Riffe, Lacy y Fico, 1998).

Berelson (1952) distinguió algunos usos del análisis de contenido: la descripción de tendencias en el contenido de comunicación; la medición de la legibilidad de los mensajes; la determinación del estado psicológico de personas o grupos (influencia social); y la verificación si el contenido de comunicación cumple con sus objetivos. Como señalaron Wimmer y Dominick (2014), al principio, el investigador corresponde a las características del propio contenido sistemático, de criterios previos que permiten incluir o excluir categorías. Luego, se trata de extraer inferencias válidas respecto de las características objetivas del contenido puesto a que los resultados pueden ser verificados, por medio de procedimientos de análisis reproducible. Eventualmente, interpreta el contenido con una finalidad cuantitativa de medir determinadas variables. La formación del sistema categorial es la fase más significativa de esta técnica ya que refleja directamente el propósito del investigador y la teoría subyacente que organiza el estudio (Pérez, 1984).

Como técnica de investigación, el análisis de contenido conlleva una serie de fases (Krippendorff, 1990; Neuendorf, 2002; Riffe et al., 1998; Wimmer y Dominick, 2014). Primero, la formulación de una pregunta de investigación a partir de las teorías conocidas e investigaciones previas. Segundo, la conceptualización de las variables que se pretende analizar en los textos y obtener un contenido homogéneo y exhaustivo de ellas. Tercero, la operacionalización de un procedimiento operativo evaluando las variables relevantes, elegidas con un criterio particular, y pone en marcha el proceso de selección de unidades

informativas para codificar y categorizar los datos obtenidos. Cuarto, la generación de las categorías de análisis (i.e. ficha de análisis y plantilla de codificación), lo cual fortalece la validez y la fiabilidad de los resultados. Los sistemas categoriales deben ser recíprocamente excluyentes, exhaustivos y fiables. Quinto, la elaboración del libro de códigos (que describe con claridad y precisión los procedimientos necesarios) y la ficha de análisis (que permite el registro de los códigos numéricos que se obtengan en la codificación). Sexto, el muestreo o selección de los contenidos a analizar siguiendo distintos criterios de inclusión o exclusión para sistematizarlo. Séptimo, el pilotaje de la aplicación del instrumento para verificar cualquier error que pudiera existir en la consistencia de dimensiones. Octavo, la codificación a través de plantillas o fichas de análisis en las cuales el investigador deber basar su juicio en la información que presenta el documento. Noveno, el chequeo de la fiabilidad del proceso de codificación. Finalmente, el análisis estadístico de datos y la elaboración del informe de investigación.

Como cualquier otra técnica el análisis de contenido también presenta limitaciones. Ha sido criticado por su procedimiento demasiado estricto y unilateral, tanto en el plano teórico como en el técnico y metodológico. Dicha técnica no ha facilitado hacer afirmaciones sobre las consecuencias de los mensajes mediáticos y a veces sería importante una investigación adicional. Asimismo, existe un riesgo que los hallazgos particulares de técnica no sean capaces de estructurar las categorías mientras que se puede observar una escasez de adecuados mensajes relevantes para empleársela (Wimmer y Dominick, 2014; Cabero et al., 1996). Landry (1998) presentó los principales puntos débiles del análisis de contenido: (a) la complejidad de la codificación consiste en el tiempo

que algunas veces atrasa indicativamente el procedimiento; (b) el establecimiento de la fiabilidad y la validez de los datos en algunas ocasiones introduce impedimentos significantes; y, que, (c) atribuye generalmente la misma importancia a cada observación.

Krippendorff (1990) reflejó que las limitaciones de esta técnica se hallan superadas cuando dicho contenido se considera una vía transitoria hacia un mensaje sobre los fenómenos escabrosos a la observación. Mayring (2000) por su parte, sostengo que la técnica establece relaciones e inferencias entre los diversos temas analizados y de éstos con la teoría previa. Algunos autores afirmaron que obtiene mayor profundidad y riqueza analítica (Baudino y Reising, 2000; Buendía, Colás y Hernández, 1994; Pérez, 1984; Rodríguez, 1996) y que compara los resultados con otras investigaciones (MacQueen, McLellan, Kay y Milstein, 1998; Carey, Morgan y Oxtoby, 1996). Según Pérez (1984), los principales puntos fuertes del análisis de contenido son que: (a) permite tratar una gran cantidad de textos; (b) es una herramienta de profundización de las variadas producciones de la realidad con múltiples interpretaciones; y, que, (c) la ampliación de la técnica favorece la obtención de resultados integrales, profundos e interpretativos.

Bardin (1986), Landry (1998), Mayer y Quellet (1991), sugirieron cinco reglas fundamentales para certificar la fiabilidad y validez del análisis de contenido. Primero, la exhaustividad, que proporciona la clasificación del conjunto del material recogido. Segundo, la representatividad precisa del muestreo de todos los datos preliminares. Tercero, la homogeneidad, en el caso que los documentos escogidos en función de criterios rigurosos no indican mucha singularidad en relación a estos criterios. Cuatro, la pertinencia, cuando una categoría realiza el estudio de material obtenido ante el marco de análisis seleccionado, y, quinto, la

univocación, que se refiere en el mismo sentido que tiene una categoría para todos los investigadores.

Al respecto puede decirse de acuerdo con Clemente (1992) que el análisis de contenido es una buena herramienta de investigación, integradora y completa para recoger informaciones y definir la influencia que los medios de comunicación ejercen sobre la conducta humana. De la misma manera, y, según Bardin (1986), debe ofrecer resultados fiables y válidos y obtener indicadores por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción de los mensajes, permitiendo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de contexto social de estos mensajes. Definitivamente, el análisis de contenido es una técnica valiosa en la investigación social (Casetti y Di Chio, 1999), y, en este estudio en concreto.

1.4.5. Instrumentos.

Dado que el objetivo principal de la investigación es recoger el mayor número posible de información, se elaboró *ad hoc* una plantilla para categorizar los perfiles de las mujeres y descubrir las características básicas del modus operandi. La ficha de análisis es una plantilla para el registro de datos al re-visualizar cada una de las segmentaciones del corpus, contempladas en el libro de códigos. En las fichas o las plantillas de análisis de este trabajo, aparecen las variables y sus números de códigos (columnas y bases de datos)—detalladas en *Apéndices*. El análisis de los datos se hizo posible mediante el paquete estadístico SPSS, el cual permitió el cálculo de frecuencias y porcentajes observados para cada variable y la elaboración de tablas cruzadas.

Para la comparación en la construcción de los personajes femeninos se han empleado cuatro bloques (rejillas de análisis de personajes) del sistema categorial ajustándolo a los objetivos e intereses de este estudio. Dicho instrumento de recogida de información que proporciona la narrativa audiovisual, percibió los personajes en tres facetas: como persona (presencia física), como rol (en la narración) y como actante (modos de actuar) (Casetti y Di Chio, 1994). Se ha compuesto básicamente de dimensiones de datos descriptivos de las series, datos socio-demográficos, comportamiento criminal y perfil psicológico de las mujeres asesinas, en total en 33 dimensiones.

En primer lugar, la ficha recogió datos de las series, medidas a través de nueve variables:

- (1) Nombre de la serie de televisión,
- (2) País de producción (EE. UU o Inglaterra),
- (3) Género de ficción (drama, drama policíaco-procesal, dramedia, dramedia policíaca-procesal, thriller psicológico y policíaco),
- (4) Cadena de emisión en país de origen,
- (5) Cadena de emisión en España,
- (6) Basadas en hechos reales (sí/no),
- (7) Repercusión en premios (sí/no). Esta variable se ha medido conforme al reconocimiento a la excelencia de profesionales en televisión por la Academia de artes y ciencias de la televisión (premios Emmy), la Asociación de la prensa extranjera de Hollywood (Globos de oro) y el Sindicato de Actores (SAG) y, por otra parte, seleccionados mediante la elección del público (People's choice awards) y la votación de la población adolescente (Teen choice awards),

- (8) Número de casos de mujeres asesinas (1-24),
- (9) Frecuencia de aparición en la serie de los personajes (ocasional o permanente; 1-10, más de 10). La frecuencia ocasional cierra el relato del crimen de manera holística mientras que la frecuencia permanente de los personajes femeninos criminales, propicia la continuidad de la trama y de su papel, relevando detalles de su conducta criminal (flashbacks, flashforwards).

En segundo lugar, la ficha recogió datos socio-demográficos de las mujeres. Estas dimensiones ofrecen características acerca de marcos físicos y sociales de las mujeres asesinas que les hacen únicas, es decir, que les distinguen (Seger, 1990) y así generan el interés de la audiencia y facilitan el análisis de esta investigación.

Las variables incluidas son siete:

- (10) Edad (0-12 infancia, 13-18 adolescencia, 19-24 juventud, 25-60 adultez, 61-80 tercera edad),
- (11) Origen étnico (caucásico, africano-americano, asiático, latino, indio),
- (12) Apariencia física (morena, rubia, pelirroja, castaña, canosa),
- (13) Ámbito profesional (policía- agente, criminal profesional, abogada, enfermera, maestra, secretaria, camarera, ama de casa o desempleada, estudiante, prostituta, otras profesiones),
- (14) Estado civil (soltera, en pareja, casada, divorciada- separada, viuda),
- (15) Ámbito familiar (estable, inestable, indefinido),
- (16) Orientación sexual (heterosexual, lesbiana, bisexual).

En tercer lugar, se evaluó el comportamiento criminal, a través de 13 variables. Estas variables responden a los hallazgos de estudios pasados en relación a la ejecución y la finalidad del crimen.

- (17) Edad de inicio (0-12 infancia, 13-18 adolescencia, 19-24 juventud, 25-60 adultez, 61-80 tercera edad),
- (18) Diseño del crimen (sí/no),
- (19) Modus operandi (apuñalamiento, armas de fuego, envenenamiento, armas blancas, asfixia- estrangulación, inyección de sustancias, tortura- persecución, bombardeo, variedad de métodos),
- (20) Lugar del ataque (casa o trabajo de víctima(s), espacios públicos o interiores, diversas localizaciones),
- (21) Relación con víctima(s) (desconocidos, padres- padrastros, hermanos-familiares, hijos- hijastros, esposos- amantes, cómplices- amigos, vecinos- compañeros, pacientes- clientes, jefes),
- (22) Género de víctima(s) (femenino, masculinos, ambos),
- (23) Edad de víctima(s) (0-12 infancia, 13-18 adolescencia, 19-24 juventud, 25-60 adultez, 61-80 tercera edad),
- (24) Origen étnico de víctima(s) (caucásico, africano-americano, asiático, latino, indio),
- (25) Número de víctima(s) (1-10, más de 10),
- (26) Tipología de delitos (crimen puntual, reincidente, doble asesinato, aniquiladora de familia, asesina en serie, estafadora, acosadora, pirómana),
- (27) Acción homicida (individual o grupal),

- (28) Motivación (poder, dinero, placer, ira, venganza, piedad, miedo al abandono, enfermedad mental, desconocido),
- (29) Sentencia (institucionalización, encarcelación, cadena perpetua, pena de muerte, escapada, asesina por la policía- difunta).

En cuarto lugar, aparece el perfil psicológico, evaluado según cuatro variables:

- (30) Estados de ánimo antes de la delincuencia (alegría, miedo, sorpresa, tristeza, disgusto, enojo),
- (31) Estados de ánimo después de la delincuencia (alegría, miedo, sorpresa, tristeza, disgusto, enojo, anticipación),
- (32) Diagnóstico según manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales de quinta edición (DSM5) (sin diagnóstico, trastorno delirante, trastorno psicótico breve, trastorno esquizoafectivo, esquizofrenia, trastorno bipolar, trastornos depresivos, trastorno obsesivo-compulsivo, trastorno de estrés postraumático, trastorno de identidad disociativo, trastorno facticio aplicado a otro, trastorno negativista desafiante, trastorno explosivo intermitente, trastorno por consumo de opiáceos, trastorno de la personalidad esquizoide, trastorno de la personalidad antisocial, trastorno de la personalidad límite, trastorno de la personalidad narcisista),
- (33) Tipología establecida por Kelleher y Kelleher de Asesinas en Serie (sin clasificación, viuda negra, ángel de la muerte, asesina relámpago, asesina profesional, líder(es) del grupo(s) criminal(es), motivos psicológicos, asesina en equipo).

2. Marco teórico

2.1. La televisión como medio de comunicación de masas

Los medios de comunicación de masas ocupan un lugar privilegiado dentro de la cultura de las sociedades contemporáneas. Han adquirido gran importancia en el presente siglo y se han establecido como herramientas principales, no solo en la difusión de información a nivel masivo, sino también en su producción (Bustamante y Aranguren, 2005). Denis McQuail (1991) desvela la gran relevancia social de esta cuestión, afirmando que los medios de comunicación formulan sus propias reglas y normas conectado la industria a la sociedad y a otras entidades sociales. Concretamente, la televisión, es un poderoso medio de comunicación de masas que incide en el ritmo de la vida cotidiana, ejerciendo un enorme impacto en la audiencia (Casetti y Di Chio, 1999).

El término que define la televisión como medio de comunicación *de masas* tiene varios sentidos y matices. Se denomina de esta forma porque está a disposición de un grupo inmenso de individuos (Sánchez, 2000). No obstante, el funcionamiento de la pequeña pantalla como medio de comunicación masiva, se entiende mejor a través de cuatro razones que Wolton (1992) expuso en su libro *Elogio del gran público*. El primero argumento se refiere a las cuestiones técnicas, dado que la televisión es un medio ligado al efecto multiplicador que asegura la difusión del contenido—por cable o satélite—a millones de telespectadores de todo el mundo. El segundo se refiere a su expresión jurídica, dado que en todos los países el uso y la actividad de la televisión está estrictamente reglamentada, con el objetivo de que todas las personas puedan recibir su emisión. El tercero es de

aspecto político, pues en vista de su poder, los poderes públicos han apostado porque la televisión—más que la radio o Internet—sea objeto de un proyecto global. Finalmente, surge el argumento económico, pues la televisión genera una economía de masas, derivada de su producción en gran escala.

Según Martín (1981), su alcance llega a los televidentes a través de tres formas distintas. Para empezar, se concibe a la televisión como objeto. Es un mueble instalado en un lugar preferente como una parte constitutiva de la vida doméstica en el seno del ambiente familiar, ocupando el mayor tiempo de ocio que se pasa en casa. Su presencia determinante y su cierto status indica el nivel de la familia. Para continuar, se piensa en la televisión como agente. Como un nuevo medio de comunicación, es un fidedigno reflejo de la realidad social. Diariamente, este medio informa sobre lugares desconocidos y experiencias que comienzan a sentirse como propias. Todo realmente aparece real, dado que captura todas las formas de la existencia, proporcionando una parte importante del entorno de una persona que no es real pero que se ha constituido a partir de los estímulos generados por la televisión. De igual manera, ni siquiera sigue los tiempos reales, ya que los reorienta para darle coherencia a su propio discurso. Para acabar, es imprescindible conocer el papel mediador de la televisión, ya que organiza la percepción social, en sus espectáculos televisivos. La televisión, que es fruto de la sociedad, a su vez la define.

El objetivo principal de la televisión, en sus inicios, fue la transmisión de programas de entretenimiento, deportes y noticias. Desde sus orígenes, en la década de los 30, y ulteriormente, en su establecimiento social como medio de comunicación de *masas* en la década de los 50 en EEUU y en la década de los 60 el caso de España, la televisión se estableció como la principal fuente de

entretenimiento (García, Sánchez, Marcos y Urrero, 2006). De este modo, empezó a comercializarse la televisión por cable, que da la oportunidad a una posible competencia entre contenidos televisivos. En los años 90 se ha producido un nuevo desarrollo del proceso evolutivo de la televisión, un sistema televisivo gobernado por la lógica de la programación que ahora ajuste la producción a las potencialidades en los índices de audiencia, un necesario acomodo de técnicos y creadores a situaciones muy distintas a las de finales de los ochenta (Garmendia, 1998).

Posteriormente, en el siglo XXI apareció la Televisión Digital Terrestre (TDT), que dio comienzo a una nueva época de información y comunicación, permitiendo una mayor participación del espectador debido a su conjunción con otros dispositivos tecnológicos (VCR, DVD). Este nuevo periodo de la televisión que surgió en Estados Unidos, se denominó *tercera edad dorada* de la ficción televisiva y se extendió por todo el mundo llegando a las máximas cuotas de audiencia. Obviamente, la TDT aumentó la pluralidad de contenido a la industria televisiva, abarcando temas controvertidos con alta carga de criminalidad y con una estética cinematográfica. Todo eso denotó el tránsito de la televisión tradicional hacia a una época televisiva nueva, donde la transformación global tal como se entendía hacia la televisión digital, que tuvo lugar mediante el denominado *apagón analógico*⁴ (Miller, 2007).

La prolongación de los éxitos de las teleseries en los años 2010, generó una revolución en el ámbito de la emisión y programación de programas con el advenimiento de las plataformas multimedia, un avance tecnológico, que asociado

⁴El *apagón analógico* es el nombre con el que se conoce el cese de las emisiones analógicas de los operadores de televisión alrededor del mundo (Adda y Ottaviani, 2005).

a Internet condujo a un fenómeno conocido como *streaming*⁵. Las plataformas multimedia, que nacieron por medio de la TDT, establecieron nuevas formas de consumo y se tratan de plataformas donde el usuario puede ver todo el contenido televisivo disponible en ellas, pagando una cuota de socio al mes. De esta manera, el espectador guarda, interactúa y accede el contenido audiovisual en cualquier aparato electrónico que dispone, al instante e inmediatamente, sin conexión a internet, especializados a sus propios gustos, inaugurando, así, un nuevo modelo de relacionarse con la televisión.

Entre las más renombradas plataformas, destacan Amazon, HBO, Hulu y Netflix (de origen estadounidense disponibles en terreno mundial) y Atresplayer, Movistar+ y Canal+ (en terreno español, andorrano y sudamericano) y se convirtieron en referentes de la audiencia trasladándose del consumo televisivo tradicional al consumo televisivo a la red. Además, se ha detectado una tendencia, de parte de los productores televisivos de crear contenido dirigido a una audiencia específica—a los jóvenes, a las mujeres y a la tercera edad—en lugar de tratar de atraer a la masa general de espectadores a cualquier precio. De esta forma, aparecieron fenómenos culturales como las comunidades de conversaciones sociales (*fandom*⁶) en foros online a niveles globalizados que su interés se basa más en compartir lo que se iba a ver que en lo que se veía en sí. Puesto que actualmente existen más alternativas de la transmisión de programas televisivos y que las posibilidades de sojuzgar los espectadores son más dominantes, la

⁵*Streaming* es un nuevo medio de comunicación en internet, por el cual los archivos audiovisuales son transmitidos al mismo tiempo que son descargados, sin tener que esperar a que dichos archivos sean totalmente descargados por el usuario en su dispositivo tecnológico (Ministerio de Educación, Política Social y Deporte [MEPSYD], 2008).

⁶*Fandom* es una subcultura compuesta por aficionados que, en determinados momentos, viven de manera apasionada y obsesiva su afición y que organizan buena parte de su actividad diaria en función a ella. La presencia de contenidos culturales generados por los aficionados permite una mayor difusión y una presencia continua de la cultura fan en la red (Thompson, 1995).

proyección de contenidos se afecta conjuntamente, al alza de la oferta de una mayor fragmentación del público objetivo.

2.1.1. La televisión como agente socializador.

La televisión rodea e influye en el desarrollo de la personalidad y desde que su creación es uno de los fenómenos básicos de la civilización, siendo testigo de la historia de ser humano. Denominada como *el invento del siglo* (Miller, 2002; Eco, 2003), la televisión genera curiosidad y deseo de aprender, además de ser una herramienta idónea para relacionar, problematizar y para conseguir un aprendizaje significativo y relevante. Sin duda, es un instrumento que orienta los conocimientos del mundo de forma constructiva para abordar ciertas cuestiones sociales, o bien para ilustrar algunos aspectos de las sociedades en distintas épocas y sirve como un socializador modelador de conciencias (Postman, 1985). De esta forma, se posiciona a la televisión como un agente socializador que comparte e, incluso, compite con los agentes tradicionales (Montero, 2006).

Los programas informativos difunden noticias actualmente a nivel mundial y, a veces, en directo, ofreciendo al telespectador la posibilidad de participar del acontecimiento desde de su casa. Por otra parte, el nivel de programación de entretenimiento se caracteriza por su heterogeneidad: desde películas, variedades y concursos, hasta las retransmisiones deportivas y las últimas noticias musicales. En definitiva, los programas educativos pueden proporcionar los recursos necesarios para que la televisión pueda contribuir al desarrollo y educación de la población.

La televisión fomenta la reflexión, el razonamiento y el análisis crítico de los valores y contravalores, que el público realiza de la realidad, suministrando representaciones del mundo y valorándolos tanto positivamente como negativamente. De hecho, suele introducir una sanción moral en cada una de las realidades que muestra, de forma directa, indirecta e, incluso, subliminal. Es lo que se hacía referencia Martín (1981) hablando del papel mediador de la televisión, que procede como institución socializadora.

Para conocer en profundidad, la influencia de la televisión en este proceso, se recogen cuatro funciones de carácter social, explicadas por Casetti y Di Chio (1999). En primer lugar, se alude la competencia de la televisión como narradora de historias, con las que la audiencia se siente identificada y con las que se relaciona en diferentes facetas a lo largo de su existencia. En segundo lugar, la televisión produce y envía a los espectadores, valores y símbolos que ellos mismos comparten y que tienen relevancia al mundo real. En tercer lugar, este medio determina qué asuntos están más extendidos. De igual manera, crea temas de conversación, e incluso, organiza las reuniones familiares y amistosas, en torno a determinadas programaciones. Para concluir y, en cuarto lugar, la pequeña pantalla, mediante la construcción de modelos, contribuye a la socialización, y, por lo tanto, se establece de ser un reflejo mundial en vez de ser un paradigma social.

La audiencia televisiva es un colectivo de seres humanos físicamente separados, cuyo comportamiento es, empero, homogéneo, puesto que todos reciben la emisión simultáneamente. Por lo tanto, es una audiencia pasiva, porque a diferencia del público del cine o del teatro, capta los programas en su propio domicilio y no tiene que trasladarse a una sala y pagar cierta cantidad de dinero por asistir a un espectáculo. En la actualidad, el televisor posee la mayor parte del

tiempo libre de las familias, busca su sitio en la época digital, despierta gran atención y enfrenta al reto de responder a los hábitos y demandas que exigen los nuevos usuarios: inmediatez, ubicuidad y disponibilidad completa de contenidos.

Fiske (1987) supuso la pequeña pantalla como un agente cultural que promueve y da mayor preferencia a ciertos significados del mundo sin provocar efectos explícitamente reconocibles en los telespectadores cuando ellos interactúan con ella. En este sentido, se le asoció la transformación normativa que puede ejercer este medio a nivel ideológico, de difundir normas, valores y conceptos, es decir, enseñanzas de la vida y para la vida, que impactan y persuaden a los receptores de manera rápida y certera logrando así la generación o el cambio de actitudes, debido a que quedan interiorizados en el inconsciente (De la Plaza y Redondo, 1993; Ortega, Mínguez y Gil, 1996; Touriñán, 2001; Glick, Levy, Warner y Lang, 2005). Comúnmente, las teorías que se centraron en los mensajes mediáticos, enfatizaron el poder y la influencia de los medios, y mencionando la teoría del efecto directo, aludieron su efectividad a la manipulación de la audiencia. Siguiendo en la misma línea, crecieron las teorías centradas en la audiencia, que sostuvieron que la influencia de los medios no es tan potente dadas las posibilidades interpretativas de la audiencia (White, 1994).

Sin embargo, tratar de comprender y analizar la capacidad de socialización que dispone este instrumento comunicativo, es una tarea compleja. Hablar hoy de televisión, como un medio de comunicación masivo, es hacerlo de manera que se encuentra constantemente en conflicto con la sociedad en la que está imbricado y que paradójicamente, demanda su presencia de forma continua. Desde una perspectiva psicosocial, la televisión se concibe como un intérprete social, como un producto que, a medida, erige las preferencias y las necesidades de la audiencia

cuando se ofrece solo que se va a consumir más. No cabe duda, que la televisión ofrece más información actualizada y nuevas formas de entretenimiento, pero, de forma igual, puede afectar a las estructuras cognitivas y los modos de entender el mundo, que al menos en cierta forma, desarrollen las personas, proveer estereotipos e instigar valores —incluso ideales—, por lo que no se discute el impacto de este medio (Marqués, 2004; García, 1996; Vera, 2005; Menéndez, 2007).

Por todo ello y dada su importancia, debería prestarse más atención a la influencia que provienen de los contenidos audiovisuales expuestos a la audiencia. Aguilar (2007) alabó la necesidad de narraciones colectivas sobre la realidad que modelan la conducta social. De esta forma, se reveló la evolución de la televisión en los programas emitidos, en significados y en incorporación en la rutina diaria de sus audiencias, que se producen a causa de los contenidos audiovisuales. Las consecuencias sociales de la televisión son efectos sobre la muestra de apreciaciones, emociones y comportamientos. Este medio de comunicación de masas, por una parte, funciona como una vía acerca del entendimiento de este mundo y, por otra parte, escenifica la sociedad que los seres humanos están formando.

Por otro lado, como enfatizó Aguaded (1999), la finalidad de la televisión es corroborar la expresión de las diferencias y el derecho a la información sin dejarse invadir por prejuicios y valores en contra de los seres humanos. Por lo tanto, crece la necesidad de la existencia de una televisión de calidad que responda de forma adecuada a las necesidades reales de los individuos que la consumen y que fomente la igualdad y valores positivos para la convivencia.

Una televisión de calidad no es, en absoluto, una herramienta en función del número de canales que posee o de la amplia gama de los programas que ofrezca. En este sentido, Gutiérrez (2000) indicó seis condiciones que de efectuarse harán que la televisión sea de calidad: (a) servir las demandas básicas del público de información, entretenimiento y ocio; (b) respetar la pluralidad de las creencias, opiniones, tradiciones étnicas, etc.; (c) excitar positivamente la imaginación de los espectadores; (d) honrar la legalidad de la cultura nacional; (e) promover el conocimiento e intercambio de las diferentes tradiciones culturales; y (f) exponer programas de arte (dramas, operas, etc.) de reconocida calidad.

2.1.2. Aspectos desfavorables y favorables de la pequeña pantalla.

Como medio de comunicación, la televisión, desde del su inicio, ha sido causa de insistentes críticas, tanto negativas como positivas. Con relación a las críticas negativas, las más reiterativas están centradas en el mundo de la ficción, la que ha sido calificada, por algunos críticos, como mediocre. Este aspecto podría considerarse como una influencia negativa para la audiencia, y, sobre todo para los telespectadores jóvenes que aún no tienen el necesario discernimiento. El mundo joven percibe el ambiente televisivo como la única y verdadera realidad. Sucede, así, que la pequeña pantalla les ofrece una determinada visión del mundo que retroalimenta todas sus esperanzas y que complace todas sus satisfacciones (Rico, 1992).

No obstante, los más jóvenes no son el único público por el mundo televisivo. Huertas (2002) habló de la audiencia adulta, que, por medio de la televisión, su reflexión otorga una seguridad infundada e irracional ya que nadie se

puede enfrentar a la realidad del mismo modo que a la ficción. Ferry et al. (1992) se unieron a esa crítica sobre la pasividad y carencia de reflexión del espectador. Opinaron que se ha acostumbrado a un mensaje general, dirigido a todos y lo que les hace compenetrarse de sus pensamientos, conflictos y dificultades, sin que estén todavía preparados para ello y en efecto, esto ha anulado su criterio. Según Samuelson (2003) la mayor parte de los individuos no percibe como los medios, en forma de noticias, publicidad o mensajes en general, afectan a su esfera individual. Por consiguiente, Cueto, Iglesias, Osoro, Pérez y Río (1994), confirmaron que el fenómeno televisivo es un fenómeno discursivo en sus aspectos de producción y recepción. Pese a que el mundo creado por la pequeña pantalla representa la realidad incuestionable y limitada a la vista de los espectadores, es compartido de manera pasiva por ellos y lo utilizan como vínculo sin otras referencias entre ellos (García, 2004).

Castells y Bofarull (2002) afirmaron que el poder de la imagen es incontestable. Supone una recreación subjetiva de la realidad, percibida según las experiencias personales y dotada de una significación análoga de ellas después de la palabra, constituye, el principal recurso de comunicación. Por consiguiente, como la imagen es un factor imprescindible del cambio sociocultural, su eficiencia ante la emotividad es mayor que ante la racionalidad. Por otra parte, dichos autores (ibídem, 2002) consideraron que el uso extenso de los contenidos audiovisuales impide el desarrollo del espíritu crítico y en algunos casos, como el público infantil, se demuestra la falta de iniciativa y de creatividad. Asimismo, a través del zapping⁷, las imágenes transcurren demasiado rápido resultando a la dificultad de elección de los programas más adecuados. El poder de la imagen

⁷Zapping corresponde a un neologismo anglosajón que define la práctica de cambiar de canal televisivo a merced del mando a distancia (Ullod, 1994: 51).

televisiva, un instrumento eficaz de persuadir y manipular, se posiciona de modo dominante a la hora de establecer el pensamiento social (Gubern, 1989).

Finalmente, otra crítica se centró en la televisión como exportadora de todos los valores y usos norteamericanos al resto del mundo, pues la elaboración de la gran mayoría de los programas, son producidos en el extranjero. La cultura norteamericana se exporte a nivel mundial, invadiendo a las costumbres nativas y simplificando, así, la imitación de mentalidades propias y valores morales de aquel país. El secreto de la pequeña pantalla americana se debe a programas televisivos que están dedicados a públicos muy variados que son populares al mundo entero gracias su exotismo y su modernismo (Bertrand, 1992).

García (2004) hizo referencia a los mensajes y valores más recurrentes en los programas de televisión (especialmente en aquellos dirigidos a jóvenes): (a) el consumismo; (b) el sexismo y la violencia sexual; (c) el éxito, la fama y el dinero de manera fácil; (d) el infantilismo en los adultos, y, sin embargo, niños adultizados; (e) el desprecio del intelecto; y (f) el empobrecimiento de la expresión oral.

Asimismo, Gubern (1987) destacó algunos de los impactos que provoca la televisión, como los cambios sociales, la homogeneización de los gustos, la cohesión familiar y la influencia negativa en la comunicación social y en cierto modo, la fomentación de la holgazanería, pues el telespectador no puede hacer otra actividad mientras ve televisión.

Sin embargo, a la pequeña pantalla le asociaron también con aspectos de carácter positivo. La televisión abre nuevos horizontes al ser humano, ampliando sus conocimientos acerca de civilizaciones y personajes importantes del mundo. Se ha probado que es un instrumento fundamental de la instrucción pública y el enriquecimiento del vocabulario, cuando se dirige a públicos ignorantes y jóvenes.

De igual modo, Castells y Bofarull (2002), hicieron hincapié a este medio socializador, dado que sustenta el intelecto y configura actitudes positivas que asisten al desarrollo personal y alcanzan hasta el nivel emocional del espectador.

Igualmente, es de destacar, también su aportación a la interacción social, cuando un grupo de individuos se convierte a un colectivo público sincronizando y compartiendo sus reacciones, conductas y conocimientos en relación de los contenidos televisivos. El espectador ya no es un receptor pasivo, sino un movilizador activo, básicamente, en el momento que identifica ciertas indicaciones y entiende aspectos de la sociedad, construyendo vínculos entre escenas (Bordwell, 1995).

También, en los programas televisivos, no se halla la discriminación sino la igualdad, en el sentido que todas las personas, independiente de su nivel socio-económico, poseen la misma oportunidad de informarse o entretenerse, al mismo momento, estableciendo así su gran alcance global. El mundo televisivo está inundando de gran diversidad de programación ofreciendo a los espectadores programas de calidad, de acuerdo a las características propias de cada grupo objetivo y mientras se permite evaluar por medio del rating⁸. Se merece mencionar, también, que es el único medio audiovisual (junto con el cine), lo que permite una mejor y más completa información.

Reconociendo las notables virtualidades de la televisión como un elemento socializador y como un mecanismo de las relaciones interpersonales, es necesario hacer hincapié en la necesidad de establecer una recepción crítica en los mensajes que se transmiten. Por esta razón, para conseguir una mayor comprensión frente a los medios audiovisuales es necesario formar a la audiencia en los fundamentos

⁸El rating es un sistema calificativo acerca del contenido en los programas televisivos. Normalmente, cada país usa su propio sistema de calificación (Linder y Gentile, 2009).

teóricos y bases prácticas de una buena televisión de calidad. La audiencia debería ser consciente de vincular las producciones televisivas con su vida real, de manera que tenga sentido para el bienestar personal y la autonomía de cada uno, consiguiendo así la regulación entre la oferta y la demanda de los contenidos. El secreto del dominio de comunicación y la atracción de este medio es una de las claves en el terreno audiovisual, que traspasa fronteras de toda índole y trasciende a otros ámbitos de conocimiento u otros intereses que indagan. Así pues, conocer e interpretar la televisión debe ser el objetivo para favorecer unos telespectadores más diligentes y críticos. En consecuencia, los televidentes serían reflexivos con qué y por qué lo consumen y estarían complaciendo sus demandas a través de una televisión que sea veraz, objetiva, plural y con garantía (Chaparro, 2005).

La alfabetización audiovisual es una condición importante para ejercer el derecho a la libertad en el mundo actual, una habilidad de interpretar conscientemente el significado de los mensajes cuando interactuamos con ellos, para al empoderar a la ciudadanía con competencias que permiten usar los medios y la comunicación como herramientas para dirigir la propia vida, pues se trata de aprender y aprovechar las potencialidades del medio audiovisual (UNESCO, 2011; Potter, 2001). Cuando la audiencia consume de manera pasiva los medios, podría ser más susceptible a malinterpretar los mensajes que se les transmiten porque no los está interpretando diligentemente.

Por estas razones, es imprescindible establecer una acertada alfabetización audiovisual que proporcionaría información a los individuos sobre las herramientas mediáticas y que mejoraría su calidad de vida (Wilson, 1998; Parlamento Europeo, 2010). Es una destreza del pensamiento crítico que permite

al público de "leer" de manera activa, identificar, valorar y apreciar los contenidos de los medios y transmitir comunicación de múltiples formas (Lee, 2010; National Association for Media Literacy Education [NAMLE], 2010; Lee y So, 2014). De esta manera, se revelaría la exposición de contenidos no oportunos como los estereotipos e iconos sociales de la pequeña pantalla y se favorecería una manera crítica y analítica a la influencia del medio en la conformación de la realidad con el fin que la televisión se convertiría realmente en un poderoso medio de transformación social y de servicio a los ciudadanos (Ballesta, 2002; Yrache, 2007; Aguilar, 2004).

En esta dirección, Arnett (1995) destacó una clasificación de las aplicaciones mediáticas por parte de los espectadores, estableciendo cinco categorías: (a) la formación de la identidad de género, identidad sexual e identidad vocacional; (b) la experimentación emotiva; (c) la evasión de circunstancias negativas reales; (d) la identificación cultural y globalización de la cultura popular; y (e) el entretenimiento. Por otra parte, Aguaded (1999) planteó varias estrategias en el sentido de la responsabilidad que la sociedad ha de desarrollar respecto a los medios de comunicación de masas, como es la televisión. Indica que la pequeña pantalla, tiene la obligación de (a) formar espectadores críticos y aptos por su propio consumo; (b) promover contenidos televisivos más asociados con el área educativo cultural; (c) dar carácter positivo a la televisión, en sí misma, comprobar sus funciones y fomentar de un sentido más social, donde se puede ejercer algún tipo de control más claramente; y (d) orientar a través de contenidos contruidos precisamente con esa morfología. De este modo, la pequeña pantalla podría aumentar la calidad de los formatos emitidos ofreciendo una pluralidad en cuanto a contenidos socioculturales. Así, sería evidente el aspecto colectivo de este medio

en pos de la libertad de expresión e información, aunque a veces ésta libertad se sitúa vinculada con las libertades comunitarias de prestación de servicio y de establecimiento (Bassols, 1985).

No obstante, no se puede calificar a la televisión de buena o mala, ya que todo depende de la finalidad que se le quiera dar por parte de sus programadores. En cualquier caso, no se puede afirmar que el consumo de televisión aporte únicamente factores negativos a los individuos. Bien utilizada y sin cometer abusos, puede resultar útil en diversas labores. De ahí viene la importancia de un adecuado uso por parte de las personas que tienen la responsabilidad de dirigir este medio de comunicación.

Esta tesis doctoral pretende fortalecer la existencia de un eje central socialmente responsable sobre la criminalidad femenina ficticia. Se centra sobre todo en series norteamericanas y británicas por su abundancia de programas de carácter ficcional, su éxito prolongado y su triunfo repetitivo en otros países, como, en este caso en España, que adquieren los derechos de emisión. Como señaló Bertrand (1992) las series americanas han habituado a la audiencia foránea a una calidad muy elevada en sus programas. Los públicos estadounidenses y británicos son inmensamente heterogéneos y han aportado en buena medida a elaborar *la primera cultura de masas mundial*.

2.2. Psicología de los medios

En los últimos años, han surgido investigaciones que pretenden a exponer y clarificar los modos en los cuales el público percibe y sea influenciado por los contenidos mediáticos (Jeffres, 1994; Rosengren y Jensen, 1997; Lang, Potter y

Bolls, 2009; Webster, 1998). Los desarrollos de varios campos de la psicología han dado la luz a una nueva disciplina denominada Psicología de los Medios (Lachman, Lachman y Butterfield, 1979; Miller, 2003; Potter, 2013). Está caracterizada por una analogía recíproca que incluye el desarrollo tecnológico, el creador de contenido, las percepciones de contenido y la respuesta del usuario. Todos ellos coexisten y co-evolucionan entre sí (Rutledge, 2010). Dicha teoría aplica la ciencia de la psicología a la práctica clínica para investigar, analizar y desarrollar experiencias humanas que se emplaza en las raíces de la evaluación efectiva y la evolución productiva de la tecnología mediática con el propósito de contribuir positivamente a la sociedad (Ferguson, 2015).

La revolución cognitiva que se produjo en la década de los 70 en la Psicología Social demostró la importancia de la accesibilidad para comprender una serie de fenómenos sociales, un hecho que, hoy por hoy, sigue abriendo paso a una investigación sólida a nivel teórico y metodológico sobre la Psicología de los Medios (Higgins, 2012). Dicha teoría requiere una comprensión de los aspectos físicos y emocionales, incluidas las últimas teorías psicológicas de las emociones, la expresión, la persuasión, la sexualidad y el género (Luskin y Luskin, 1998).

Actualmente, no existe consenso entre los académicos y profesionales en cuanto a la definición o el alcance de la Psicología de los Medios. Esto se debe a que el campo debe ser representativo no solo del trabajo que se realiza actualmente, sino también del trabajo que se debe realizar (Rutledge, 2010). De hecho, esta área se ha enfrentado a la crítica de la opinión pública y de los propios medios de comunicación, no encontrando su espacio ni en los estudios de Comunicación ni en los de Psicología (Bryant y Thompson, 2001; Lowery y De Fleur, 1995; De Aguilera, 1998).

Lo que es indiscutible, es que tanto los medios como la psicología han logrado importantes contribuciones a la cultura occidental a lo largo del siglo XX. A diferencia de otros tipos de estudios de medios, la Psicología de los Medios no solo se preocupa por el contenido sino por la totalidad sistemática. Se concibe en sentido centrado en *la investigación de efectos (effects research)*⁹ en el ser humano como procesador de mensajes. Ejemplos de tales influencias son; la formación, mantenimiento o cambio de estereotipos individuales y grupales, diversas percepciones y sus efectos en el público y el aprendizaje de nuevas habilidades (Luskin, 2002). Las tecnologías de los medios funcionan como un sistema, dentro de un bucle continuo de realimentación de por medio de los usuarios y los productores y, por lo tanto, resultan mutuamente influyentes. Por ende, dicha teoría actúa como puente al ayudar a comprender mejor algunas de las implicaciones de los cambios tecnológicos (Rutledge, 2010).

En 1998, Luskin y Friedland identificaron algunas áreas principales en las que la Psicología de los Medios es fundamental. Destacan, por la importancia que tienen para el presente estudio, las siguientes: (a) investigar nuevas formas para mejorar las funciones y formas de los medios de masas; (b) relacionar las nuevas tecnologías con los medios con la finalidad de un uso efectivo y fácil; (c) utilizar tecnología novedosa en los medios para mejorar la práctica de la Psicología Clínica; (d) estudiar los efectos sociológicos, conductuales y psicológicos de los medios; y (e) trabajar con poblaciones desviadas o criminales.

⁹La *investigación de efectos* o *effects research* es la forma de explicar cómo varios medios de noticias y entretenimiento afectan y se ven afectados por las percepciones y comportamientos de la audiencia, las características demográficas y el número de la audiencia) (Luskin, 2002).

2.2.1. Empatía visual.

Desde la Psicología de los Medios se estudió un aspecto clave en la comprensión y la influencia de contenidos televisivos continuos y repetitivos sobre los televidentes, la empatía visual (Nathanson, 2003; Bryant y Miron, 2002; Green y Brock, 2000; Slater, Rouner y Long, 2006; Shrum, 2002). Esta es una habilidad social que se consigue cuando los espectadores experimentan una vivencia enérgica de sentimientos y sensaciones en su mundo interior en el momento que perciben intensamente las escenas de los programas televisivos. La utilización en abundancia de emociones y de fantasía es una herramienta poderosa y ha contribuido al éxito de la pequeña pantalla (Cohen, 2001; Benin y Cartwright, 2006; Buttny y Ellis, 2007; Fernández, Revilla y Domínguez, 2011; Gómez, 2006). De acuerdo con esto, la empatía visual conlleva factores perceptivos—agudeza visual y dotes observadoras de percepción— y factores sociocognitivos—capacidad analítica e imaginación y experiencias colectivas (Manrique, 1982). Una experiencia mediatizada puede evocar las mismas reacciones y emociones perceptivas como una experiencia real (Levin y Simons, 2000).

Una vez que comienzan los programas televisivos, el espectador se mete en sus argumentos, a partir de diferentes fenómenos psicológicos, entre los que destacan la identificación, la contra-identificación, la proyección y la despersonalización (González, 2009; Caparrós, 2007; Oatley, 2002; Igartua y Páez, 1998). A continuación, se describirán estos procesos.

En primer lugar, la identificación consiste en un mecanismo interno mediante cual el espectador ve en los protagonistas, características (edad, sexo, origen étnico o características situacionales) con las que se puede identificar

porque reconoce algo propio en sí mismo o en el que les rodea (Cohen, 2001; Igartua, 2008). De este modo, el placer audiovisual y la concepción empática se efectuarán con más tensión (Cohen, 2001; De Wied, Zillmann y Ordman, 1995; Igartua y Muñiz, 2008). Sin embargo, la intensidad de identificación con los personajes se puede interrumpir por un estímulo externo o por el acabamiento del relato ficticio (Konijn y Hoorn, 2005; Oatley, 1999). De hecho, se han establecido dos tipos de identificación: en primer nivel, identificación en cuanto la apariencia física de los protagonistas y en segundo nivel, identificación con los personajes ficticios en sí (Cohen, 2001, 2006; Klimmt, Hartmann y Schramm, 2006).

Zillmann (2006) advertía que no se debería perder la vista que la identificación es un aspecto multidimensional. Reconoció una variedad de elementos que influyen en su proceso: (a) las características de la audiencia; (b) el conocimiento procedente situacional de los protagonistas y las expectativas hacia ellos; (c) la empatía, como rasgo personal; (d) los aspectos atraídos acerca de las características físicas, personalidad, conductas y estados emocionales de los personajes; (e) los aspectos de producción, narrativos y textuales—absorción en el relato; y (f) el ambiente de recepción—lugares domésticos o públicos.

Se ha considerado que el sentido de la presencia juega un papel crítico para alcanzar este efecto (Ijsselsteijn y Riva, 2003; Ijsselsteijn, Lombard y Freeman, 2001; Riva, Waterworth y Waterworth, 2004). Por tanto, ha sido investigado en varios ámbitos, en la Teoría Fílmica Feminista, como el efecto diegético, que se refiere a la experiencia de los eventos ficticios como si estuvieran sucediendo en el mundo (Burch, 1979; Tan, 1996; Bordwell, Staiger y Thompson, 1985) y en la teoría literaria y la teoría de la persuasión narrativa se conoce como el transporte narrativo (Gerrig, 1993; Green y Brock, 2000; Igartua, 2007).

Pese a que existen limitadas investigaciones sobre la identificación con los personajes debido a la inexistencia asaz de instrumentos de medida para evaluarla (Cohen, 2006), los estudios anteriores han ofrecido argumentaciones suficientes para adoptar en este trabajo las técnicas del campo de la Psicología de los Medios de comunicación. Es el estudio científico más cerca en el análisis de contenido televisivo y ayuda a analizar los contenidos mediáticos acerca de la criminalidad femenina ficticia con una perspectiva psicosocial fomentando así un enfoque socialmente responsable de la producción de los medios. A fin de cuentas, existe una gran necesidad para el análisis de asuntos sociales, como la diversidad, en la programación de televisión, ya que sus contenidos tienen un efecto claro en las audiencias (Koeman, Peeters y D'Haenes, 2007).

En segundo lugar, otro de los fenómenos psicológicos que contribuyen a la empatía visual es la contra-identificación. En todas las series habrá un personaje antagónico al protagonista con quién el espectador posiblemente se contra-identifica por gustos personales o porque inconscientemente no acepta de sí, y que solo se puede ver cuando se proyecta en el antagonista. Según la teoría disposicional los televidentes se identifiquen con los antagonistas de modo distinto que con los protagonistas (Zillmann, 2006).

En tercer lugar, la proyección ocurre cuando el espectador atribuye al personaje de la pantalla sus deseos y miedos. Cuando los protagonistas logran enfrentarse a estos pensamientos íntimos que tanto cuestan a los espectadores reconocerse y que solo se expresan en momentos puntuales ocurre la *empatía cognitiva*. El interés personal hacia los personajes depende de atributos personales favorables y rasgos comunes de la personalidad (percepción de similitud) tras a personajes atractivos y prestigiosos (valoración positiva de los personajes y deseo

de ser como ellos) y se explosiona positivamente durante de la proyección de teleseries (Igartua, 2008; Basil, 1996; Hoffner, 1996; Hoffner y Buchanan, 2005; Hoffner y Cantor, 1991).

Finalmente, se encuentra el proceso de la despersonalización, por el cual el espectador se deja llevar y utiliza las teleseries como evasión de la vida diaria. Identificado con el protagonista y deseando por completo ser la otra persona, olvida su yo y pierde su autoconciencia, al semejar aquel protagonista al que parece que todo le sale bien (Chory-Assad y Cicchirillo, 2005; Chory-Assad y Yanen, 2005; Cohen, 2001; Eyal y Rubin, 2003; Slater y Rouner, 2002).

2.3. Aportaciones de la psicología social al mundo televisivo

La Psicología Social investiga—entre otras cuestiones—cómo los modelos de conducta y creencias están influenciados por la presencia real, imaginada o implícita de los demás (Allport, 1954). En este sentido, la influencia de las tramas y los personajes televisivos sobre los telespectadores puede suponer un ámbito de gran interés aún por descubrir. Concretamente, en este estudio, se parte de la premisa de que la televisión proporciona a los individuos estereotipos sencillos y alcanzables mediante los cuales dar significado e interpretar la realidad (Córdoba y Cabero, 2009; Loscertales, 1999). A continuación, se profundizará en concepto de estereotipo, para posteriormente materializarlo en los estereotipos sobre las mujeres en los formatos televisivos.

2.3.1. Estereotipos y roles de género.

Siguiendo a autores destacados de la Psicología Social (Burgess y Borgida, 1999; Tajfel, 1984), los estereotipos constituyen una imagen generalizada o aceptada comúnmente sobre las actitudes, conductas o condiciones de vida de individuos que sirven para su identificación y ubicación dentro de un grupo determinado.

De acuerdo con Walter Lippman (como se citó en Hamilton y Mackie, 1993), el estereotipo no es solo una estrategia simplificada de la realidad para que sea comprendida y analizada, sino también la expresión y la proyección de opiniones y sentimientos de determinados colectivos respecto a otros. En este sentido, contribuyen a la creación y mantenimiento de creencias y suposiciones acerca de grupos—en muchas ocasiones negativos—que explican y justifican diversas acciones sociales (Mackie, 1973; Liebert y Sprafkin, 1988; Durkin, 1995; Quin y McMahon, 1997). Adicionalmente, facilitan la identidad social y la conciencia de pertenecer a un grupo social (Tajfel, 1984).

Si bien, los estereotipos, proporcionan modelos positivos de socialización para alterar y modificar actitudes, pero asimismo se asocian con aspectos negativos. El concepto de estereotipo se puede servir de justificación de las acciones colectivas de unos grupos sobre otros, como el hecho de superioridad de un grupo frente al otro. De esta forma, se vincula con los prejuicios—cuando se niegan o se ofrecen derechos y oportunidades a grupos sociales— y la discriminación— cuando la igualdad o la desigualdad se mantienen hacia unas personas por el simple hecho de pertenecer a un grupo social determinado (Browne, 1999; Beelmann y Heinemann, 2014).

Como se ha explicado en el apartado anterior, la televisión como agente socializador sirve para generar, mantener o romper estereotipos. Asimismo, los formatos televisivos contribuyen a la formación de la identidad personal y grupal (Tan, 1996). Las series de ficción, a través de mensajes explícitos e implícitos en sus tramas y argumentos propuestos, establecen referentes simbólicos y culturales de representación de la sociedad.

Las series televisivas, aunque principalmente tienen el objetivo de entretener, presentan modelos de conducta y transmiten valores que son emulados por un gran sector de la audiencia. La influencia de los temas expuestos en la ficción está asociada con la creación de identidades a través de un contenido determinante por la reproducción de comportamientos y actitudes y mediante un *subconsciente televisivo* se erige una realidad estructurada de representaciones estereotipadas (Eisenman, Rusetski, Zohar, Avital y Stolerio, 2005). En las series dramáticas, verbigracia, cuando los argumentos se desarrollan en ámbitos laborales, están guiados de una manera más trágica y más concisa para captar el mundo real para el público, hecho que favorezca a generar estereotipos y cultivar comportamientos sociales (Gerbner et al., 2002; Galán, 2007).

Martínez i Surinyac (1998) yuxtapuso que los estereotipos facilitan los atributos psicológicos de los personajes en los medios de comunicación, incluso cuando aparecen por un tiempo limitado en las tramas. No obstante, correctamente empleados, sirven como una primera fuente de información debido a que facilitan que el reconocimiento dentro de un grupo y el reconocimiento a otros grupos. En ocasiones, estos modelos implican estereotipos ideológicos, como el exceso de la emisión de imágenes de mujeres que repiten roles de géneros tradicionales.

Los formatos televisivos procesan la socialización de género ejerciendo roles a los géneros y de este modo, construyen representaciones sociales sobre la realidad empírica. Money, Hampson y Hampson (1955) fueron los primeros que hicieron referencia a los roles de género, las formas de comportamiento que definen las identidades de género. Posteriormente, Williams y Best (1990) identificaron los estereotipos de rol (i.e. roles adscritos, capacidades y reglas de conducta asignadas a cada grupo) y los estereotipos de rasgo (i.e. rasgos de personalidad distintos a ambos géneros).

Los estereotipos de género, un subtipo de los estereotipos sociales en general, resultan inevitablemente indispensables a los contenidos mediáticos puesto a que captan con sencillez las circunstancias sociales y la atención del público (Rayner, Wall y Kruger, 2001). Redundan temáticas ya estereotipadas como ciertas diferencias biológicas entre los personajes femeninos y los masculinos tratando los últimos con normas más rigurosas. Por consiguiente, influyen, por una parte, tanto en cómo las mujeres se perciben a sí mismas y, por otra parte, cómo los ven los demás, desempeñando, de este modo, un imprescindible papel en la construcción de la identidad de género (Lauzen y Dozier, 1999).

En los contenidos mediáticos, los estereotipos de género cumplen una función en la narración de historias acercando con precisión los roles de género a través de: (a) la expresión de género (características, necesidades, preocupaciones de los géneros sociales); (b) la representación de género (lo que se considera y se comprende de los dos géneros distinguidos colectivamente por el género); y (c) la funcionalidad de género (su esencialidad como instrumento de comunicación) (Potter, 2001). De esta forma, los guionistas acentúan los estereotipos

diferenciales mediante una clasificación y categorización de personajes que revelan roles sociales y habilidades que a menudo están basados en hechos reales, aunque operan como un vínculo entre los telespectadores y el ambiente (Galán, 2007; Cuadrado, 2007).

Hallazgos de varios estudios han concluido que los contenidos audiovisuales enfatizan negativamente estereotipos y roles de género, origen étnico y clase que pueden influir en las evaluaciones cognitivas automáticamente activadas hacia estos grupos (Muñoz, 2004; Guy, 2007; Bullen, 2009; Akalis, Banaji y Kosslyn, 2008; Arendt, 2012; Park, Felix y Lee, 2007). Para explicar efectos como estos, se ha utilizado, principalmente, el *efecto de primacía en los medios* (*media priming*¹⁰) (Roskos-Ewoldsen, Roskos-Ewoldsen y Carpentier, 2009), que asume que la exposición al contenido estereotípico (e.g. una noticia sobre un delincuente de piel oscura) activa el estereotipo (de piel oscura) en la memoria. La exposición regular a los estereotipos de los medios puede contribuir a su desarrollo, que a su vez se puede reactivar (i.e. cebar) mediante la exposición posterior. Esto puede traer consecuencias para las percepciones y los comportamientos hacia grupos representados estereotípicamente (Dixon, 2006; Gilliam y Iyengar, 2000; Mastro, 2009), como es el caso de las mujeres.

Si el público recibe un patrón repetitivo acerca de la imagen femenina en los mensajes mediáticos, como "la típica rubia tonta", entonces podría ser fácilmente influenciado en la creencia de que estos mensajes son verdaderos. Además, cuando los propios grupos estereotipados inician a reproducir comportamientos que otros

¹⁰El *efecto de primacía en los medios* o *media priming* se refiere al proceso en el cual la información mediada por los medios recientemente encontrada sobre un grupo social influye en las percepciones y el comportamiento hacia este grupo social y sus miembros, en una situación subsecuente (Staunbhaar, LaRose y Davenport, 2018).

establecieron para ellos, fortalecen el estereotipo y así los estereotipos forman parte de verdades indiscutibles (Prentice y Carranza, 2002).

El problema surge cuando los propios retratos promueven conceptos prejudiciales y patriarcales y valores superficiales porque así la sociedad en su totalidad nunca se escaparía de estereotipos inexactos. De esta manera, el impacto televisivo moldeando la opinión de los individuos, resulta un tema primordial. Las series televisivas construyen una imagen social femenina, que establece su estructura y manifiesta la dicotomía situada a los formatos televisivos: o mujeres dispuestas al liderazgo o bien mujeres que desafíen de lo que socialmente es recomendable en el género femenino que sin embargo escaseen de desarrollo en ámbito personal y social. Por consiguiente, los roles sociales básicos representados por personajes contribuyen a las expectativas y creencias del espectador sobre el género de los personajes (Wood, 2011; Puleo, 2007; García, 2014). En este entramado, resulta especialmente interesante analizar aquellos casos de mujeres que actúan en contra del rol social asignado, como el de las mujeres asesinas.

2.3.2. La representación de las mujeres en los formatos televisivos.

La representación de las mujeres en los medios ha sido un punto de enfoque desde principios del siglo XIX. Varios estudios, se encontraron con retratos femeninos estereotipados, habitualmente en papeles secundarios o roles menores con la escasez de mujeres mayores y mujeres de grupos minoritarios (Aguilar, 1998; Zuckerman y Dubowitz, 2005; Elasmir, Hasegawa y Brain, 1999). En los años 50, Smythe (1954), detectó que las mujeres estaban subrepresentadas en las teleseries, una situación que apenas cambió en los años 80 (Signorielli, 1989).

Varias investigaciones, han sacado a la luz a algunas características y datos personales de las mujeres que aparecen en formatos televisivos. Se determinó que la categoría de edad más mayor para las mujeres era 20-34 años, si bien, en algunos casos se extiende entre 18-34 años (Greenberg, 1980; Davis, 1990). Igualmente, se investigó sobre la apariencia física de ellas revelando que las protagonistas sostienen más probabilidades que sean pelirrojas o rubias que morenas o castañas (Davis, 1990). Respecto al origen étnico, se detectó que la mayoría de ellas son estadounidenses de origen europeo y que las africano-americanas, latinas y asiáticas se representan insuficientemente en programas de máxima audiencia (Tedesco, 1974; Elasmr et al., 1999).

Actualmente, la evidencia presentada en la literatura disponible sobre las mujeres en las series televisivas estadounidense en la temporada 2016- 2017, indica que el mundo televisivo presenta y cultiva concepciones retrógradas y conservadoras. Las mujeres se definen dentro de estereotipos tradicionales de subordinación y suelen ser empeladas en puestos tradicionalmente femeninos con menos poder que los hombres. Respecto a su procedencia, las mujeres latinas continúan teniendo una representación escasamente representada en los programas en comparación con su representación en la población de los Estados Unidos. En conclusión, todavía, se les niega el protagonismo puesto a que representan el 43% de todos los personajes de televisión de ficción americana (Lauzen, 2017).

Siguiendo esos resultados, parece que a las mujeres se les asignan puestos socialmente específicos como las tareas domésticas, la reproducción al cuidado y educación de la familia (estereotipos descriptivos). Son dependientes económicamente de sus maridos y valoradas principalmente en sus relaciones con

los demás y, en muchos casos, no desempeñan una actividad profesional (Donelson, 1999). Las series televisas establecen como características intrínsecas actitudes menos individualistas, competentes, competitivas y dominantes y comportamientos más empáticos y obedientes como la mujer sumisa (Zuckerman, Singer y Singer, 1980; Lemon, 1977; Morales y Cuadrado, 2011). El mantenimiento de la cohesión grupal, la ternura, la pasividad, la debilidad, la emotividad y la sensibilidad forman parte de una imagen blanda de los personajes femeninos y por eso, cuando trabajan, se dedican preferentemente en trabajos como profesoras, enfermeras y secretarias (i.e. estereotipos descriptivos y prescriptivos) (Greenberg, 1980; Tedesco, 1974; Silván, Cuadrado y Sáez, 2009).

Desde luego, a través de las teleseries se ofrecen y se mantienen reproducciones estereotipadas de roles de género y sexuales (Morgan, 1982; Zuckerman et al., 1980; Comack, 2006). Por ejemplo, destacan mujeres promiscuas y seductoras, casi siempre jóvenes y a veces desequilibradas, *femmes fatales* que constantemente cruzan la línea entre la bondad y la maldad, utilizando su sexualidad para atrapar sus objetos de deseo sin restricciones. Otro ejemplo se encuentra en mujeres que logran alcanzar puestos mayoritariamente masculinos se perciben de forma estereotipada. Parece que la imagen de una mujer empoderada, asertiva y ambiciosa, amenaza los telespectadores masculinos que le solían identificar con características contrarias porque desde el principio se ha puesto más énfasis en la apariencia física de ellas. Igualmente, existen mujeres que llevan una doble vida, mujeres que han conseguido éxitos profesionales, pero parecen trastornadas mentalmente. A través de estos personajes la televisión explora el conflicto de los roles en las mujeres contemporáneas.

Por otro lado, en el caso de las mujeres asesinas, donde sobresale, la figura de la femenina psicópata que supone la apertura de escenarios cambiantes para las mujeres, donde desarrollar nuevos roles. Ellas ahora obtienen mayor independencia y ejecutan sin limitaciones dentro de un contexto violento. Sin embargo, aun así, se hallan estereotipias acerca de su estado de ánimo y su crueldad puesto a que se las representan como si fuesen monstruos de una conducta socialmente rechazable, aunque atrayente gracias al misterio que despierta (Jermyn, 1996). Estos personajes femeninos se sitúan, particularmente, en géneros thrillers psicológicos.

En este sentido, es especialmente el análisis de los personajes femeninos según los tipos de género ficcionales. Tal y como mostraron los resultados del Centro de Investigación Social, Formación y Estudios de la Mujer (CISFEM, 1992), las mujeres quedan fundamentalmente vinculadas al género romántico, en donde continúan representando roles interpersonales relacionados con el romance, la familia y los amigos y a las comedias de situación donde no se demuestra la evolución de los caracteres ficticios.

Por otra parte, el género del drama policíaco-procesal hace eco de la transformación cultural y del desarrollo social (Snauffer, 2006). Pese a que, las mujeres son más propensas a ser retratadas como víctimas, también son retratadas como asesinas en la televisión (Bond-Maupin, 1998; Escholz, Mallard y Flynn, 2004; Sparks, 1992; Sumser, 1996). Esta transformación cambia los rasgos femeninos emocionales, compasivos y vinculados al concepto de que estas mujeres son realmente malas y deben ser capturadas (Bond-Maupin, 1998). No obstante, los dramas policíacos-procesales presentan una imagen inexacta y exagerada de las mujeres asesinas. Por un lado, al vincular sus crímenes con enredos amorosos y

maternidad se argumenta que la idea de que una mujer cometiendo crímenes atroces sea incomprensible (Brennan y Vandenberg, 2009; Estep, 1982; Stevenson, 2010). Por otro lado, refuerzan la creencia de que las mujeres son completamente responsables de sus crímenes y merecen ser sancionadas cultivando así una falta de empatía por parte del público. Snider (2003) argumentó que las delincuentes a menudo son consideradas como *doblemente desviadas*¹¹ ya que no solo infringen la ley en su sentido práctico, sino que también van en contra de las reglas que marcan la feminidad. Las normas sociales que giran en torno de los roles y las expectativas sociales son extremadamente pertinentes en la forma en que la televisión representa a delincuentes femeninos (Marsh, Cochcrane y Melville, 2004).

En consecuencia, existe un número limitado de estudios reflejando la relación verdadera entre género y crimen que la mayoría de ellos simplemente indican el porcentaje de delincuentes que son mujeres (Escholz et al., 2004; Bailey y Hale, 2004; Inness, 1999; Tasker, 1998; Signorielli, 1989).

Aunque la representación de las mujeres ha cambiado notablemente en las últimas décadas a medida que avanzamos en una sociedad más igualitaria, la cuestión es si realmente han modificado las representaciones contemporáneas de las mujeres o si simplemente siguen reproduciendo los estereotipos de género cuando ellas cometen independientemente homicidios en las series televisivas (Dobash y Dobash, 1998; Tasker, 1998). Un enfoque importante (especialmente en América) para la representación de las mujeres en los medios de comunicación de masas fue la Teoría Fílmica Feminista en los años 70. Esta perspectiva feminista, hace hincapié en los estereotipos de las mujeres que aparecen en los medios (en

¹¹Las mujeres se vieron castigadas dos veces por su conducta desviada: tanto por el sistema de justicia penal como por las sanciones informales de la familia y la sociedad (Heidensohn, 1987).

cine y la televisión) y los efectos de estos estereotipos en la audiencia. En el apartado siguiente, se explora la importancia significativa de dicha teoría.

2.4. Teoría filmica feminista

Como se ha destacado anteriormente, a lo largo del tiempo el papel de las mujeres en el discurso filmico ha ido evolucionando, sin embargo, aún persiste la tendencia de encasillarlas en el espacio doméstico o a través de su *cosificación*¹²/sexualización. Sin embargo, la presencia de ellas en los medios no se ha considerado un factor en sí que genere cambios sustanciales en las imágenes de las mujeres proyectadas, ni al crecimiento de las representaciones, actitudes y posiciones feministas. Van Zoonen (1994) justificó esa declaración tomando en cuenta que, por un lado, la experiencia femenina no se determina únicamente sobre la base del género, sino sobre la base de la correlación del género con otros factores decisivos, como la clase, el origen étnico, la edad y los antecedentes socioculturales y sociopolíticos. Por otro lado, el proceso productivo de los medios masivos es una actividad social y colectiva, afectada por múltiples factores dependiendo de una serie de reglas, roles, relaciones, prácticas y procesos.

La relación entre los estudios de género y la teoría cinematográfica apareció en la década de los 70. Esa década se caracterizó por el avance de los movimientos sociales a nivel mundial y consecuentemente por el desarrollo de una nueva ola de feminismo en búsqueda de construir una identidad femenina sociocultural. Desde una perspectiva feminista, se estimularon una serie de estudios influenciados por

¹²La *cosificación sexual* ocurre cuando se ve una persona como un objeto sexual dado que se han separado los atributos sexuales y la belleza física del resto de la personalidad y existencia como un individuo y han reducido los atributos a instrumentos de placer por otra persona (Bartky, 1990:26; LeMoncheck, 1997:133).

varios objetivos primordiales del movimiento de mujeres sobre la representación de las mujeres en la cultura popular y las interpretaciones que generan al público los productos fílmicos, tomando como eje central la Teoría Fílmica (Bate y Self, 1983; Dominick, 1979; Franzwa, 1974; Turow, 1974; Kuhn, 1991).

La Teoría Fílmica Feminista ofreció metodologías y teorías propias para investigar al fondo y a criticar, no sólo los estereotipos femeninos empleados en la apariencia y el funcionamiento del rol de mujeres sino también la ausencia de ellas como personajes que desempeñan el papel principal a fin que se iniciará el proceso de producción de nuevas películas. Las primeras investigaciones académicas, se dieron por mujeres que implementaron la perspectiva de género en sus estudios (Humm, 1997). El desarrollo de dicha teoría, dio la luz a la creación de los *Women's Studies* (estudios sobre las mujeres). En principio, esta iniciativa se produjo en base sociológica en Estados Unidos y promovía una imagen femenina fidedigna en los medios.

Posteriormente, se difundió a Inglaterra, donde se elaboró el concepto de un discurso innegable que sería posible si se debaten previamente sus instrumentos. Los resultados de esta iniciativa se produjeron rápidamente en nivel global. Faludi (1991) confirmó que la evolución del personaje feminista, que en aquello momento, apareció menos estereotipada, era evidente en las producciones fílmicas gracias a los progresos alcanzados por el movimiento feminista en todos los aspectos socioculturales.

Dicha teoría ha tenido varias etapas. Al inicio, exploró los modelos de feminidad en el cine contemporáneo de Hollywood que se veía estremecido por el impacto del creciente atractivo de la televisión. Como resultado, la producción de las películas de Hollywood se redujo drásticamente y con ella el número de papeles

femeninos (Haskell, 1973). Por consiguiente, esta ausencia de mujeres en el cine, fue un objeto de estudio primordial. A esta etapa corresponden trabajos que ponen el acento en la existencia de mujeres en papeles encasillados y que retienen el seguimiento de los estereotipos negativos, en la pasividad y su conversión en objetos sexuales (Rosen, 1973; Mellen, 1973; Haskell, 1973; Kaplan, 1983; Stam, 2000). Los méritos de estos estudios han sido evaluados en términos de su contribución al desarrollo de una teoría feminista coherente del cine (Johnston, 1973; Lesage, 1974).

La segunda etapa señaló el cambio del interés de las representaciones erróneas y estereotipadas femeninas al análisis de los textos fílmicos. Se centraron en el cine, pues la industria cinematográfica establece su propio público para generar cambios en la sociedad (Stam, 2000). El influyente texto de Mulvey (1975) aludió que los mecanismos y los procesos interiores en producciones fílmicas recibidos por los espectadores, otorgan una interpretación fundamental a la noción de identificación y de los procesos de significación (Kuhn, 1991). En este punto, se incorporaron a la Teoría Fílmica Feminista las disciplinas de la semiótica y del psicoanálisis que llevaron a cabo un concepto metodológico de análisis del cine con el fin de escrudñar las estructuras de poder que él subyace a los procesos socioculturales e ideológicos.

A continuación, se presentan las principales aportaciones de la Teoría Fílmica Feminista al análisis televisivo, así como los nombres más destacados de la disciplina.

En primer lugar, es de destacar la figura de Molly Haskell (1973), la cual, basándose en una óptica sociológica, centró su crítica en la degeneración de las identidades femeninas en las imágenes cinematográficas. La liberación de la mujer

en las películas generalmente es equivalente a la exposición y la capacidad de respuesta sexual de las mujeres ante hombres que giran en torno a ellas. Incluso en las representaciones más sinceras y comprensivas de ellas, revelan que sus desasosiegos son desemejantes que los masculinos, indicando así que la segregación entre los sexos es más radical que nunca en la historia del cine.

Dicha autora, atribuyó lo que percibe como una degradación de la imagen femenina en las películas al impacto del crecimiento del mundo televisivo y aceptó solo el llamado *Women's pictures* (películas cuyas protagonistas eran mujeres) por ser testigo de la opresión femenina a los mundos cinematográficos exclusivamente masculinos. Un estudio realizado por Weibel (1977) coincide con la visión de Haskell en que el desarrollo de las nuevas perspectivas de mujeres en el cine estadounidense no cambiará hasta que la conciencia social y las condiciones sociales para las mujeres hayan mejorado.

El ensayo de Laura Mulvey (1975), desde una perspectiva psicoanalítica, analizó los discursos narrativos que tratan de escenificar la *cosificación sexual* de la mujer y procedió en la exploración de otras dimensiones de su personalidad que permanecen inexploradas. La identificación que las películas narrativas clásicas permiten es solo bajo un aspecto masculino, por lo que para Mulvey, el placer visual solo se ofrece a espectadores masculinos. En consecuencia, se distribuye a los procesos que efectúan sobre los espectadores, una subjetividad omnisciente y omnipotente conformada por estructuras patriarcales. Esta autora marcó un hito en la reflexión retrospectiva que percibe el género como una producción sociocultural, contribuyendo a la consolidación de la Teoría Fílmica Feminista.

A las autoras anteriormente mencionadas se les atribuyó el intento de analizar la relación entre el cine y la sociedad, pero se les criticó por no

proporcionar una teoría básica de cómo el cine siendo un medio produce imágenes significativas. El análisis feminista debe abarcar tanto los estilos visuales como los narrativos y la interacción entre ellos y no únicamente en el lenguaje de la película narrativa (Lesage, 1974).

En esta dirección, cabe mencionar, que los trabajos de Johnston (1973) y Lesage (1974) enfatizaron la necesidad de un enfoque feminista sistemático del cine que debe ir más allá de una evaluación de los roles femeninos en las películas desde una perspectiva feminista.

Por otra parte, Brayfield (1977) describió el cine como un centro de influencia masculina con un número decreciente de mujeres empleadas y prácticamente con ninguna mujer cineasta. En años recientes, Modleski (1995) hizo énfasis en la diferencia racial de los personajes femeninos. En el caso de la presencia de africano-americanos en películas y formatos televisivos, se encontró enredada en paralelo de ser afirmada y negada en las tramas argumentables.

Varios años después, Waters (2011) examinó la construcción del feminismo y la feminidad en la pequeña y la gran pantalla a través de una amplia variedad de géneros cinematográficos orientados a las mujeres. Francesco Casetti (1989, 1994), estableció una "teoría de campo" en procesos de construcción y elaboración cultural a conjunto con los estudios fílmicos feministas y las teorías semióticas, sociológicas y psicoanalíticas. Este autor inserta a dichas teorías lo que sucede en la singularidad del corpus cinematográfico, es decir, en el interior de un solo texto (Stam, 2000; Colaizzi, 2007). En este aspecto, surgiría un cine distinto al de antes, que rompe los modelos tradicionales y fructifica dichas teorías feministas.

Pese a que la Teoría Fílmica Feminista ha aportado nuevas perspectivas y modelos para el análisis y diseño de personajes y tramas, también tiene algunas

críticas. Primero, aunque tuvo como objeto principal de estudio las mujeres en la industria cinematográfica, apenas realizaron estudios empíricos con públicos femeninos de cine. Segundo, carecen tanto de enfoque teórico, cuando trabajaron con audiencias, como de enfoque sociológico y comunicativo, cuando no efectuaron análisis referente a la técnica de identificación que reciben los espectadores en el momento que aparecen personajes femeninos.

Tercero, también se han encontrado críticas a las autoras de referencia. Por ejemplo, Colaizzi (1995) hizo notar que Haskell omitió acentuar que su investigación es parte de una construcción cultural y no captura la naturalización de las imágenes cinematográficas al fusionar los conceptos referentes y reales. Adicionalmente, De Lauretis (1984) disintió de la teoría de Mulvey (1975) sobre la subjetiva feminidad y opinó que la estructura narrativa de personajes femeninos se basa en la inclinación hacia la feminidad y de la imagen ideal por los hombres. Mulvey fue criticada, también, por feministas lesbianas, en relación del binarismo de la masculinidad y feminidad se equivocó a incluir mujeres que no respondieran a estas categorías prefijadas que todavía sigue existiendo con la plenitud de representaciones de mujeres blancas y heterosexuales de clase media (Castro, 2002; Stam, 2000).

Aunque la crítica anterior tendería a disminuir su valor, la Teoría Fílmica Feminista es un hecho reivindicativo y un concepto que focaliza la atención hacia los procesos históricos y culturales que en aquella época eran bastante reprimidos hacia las mujeres. Los trabajos feministas en este campo llegaron a establecer un cine feminista, alejado de connotaciones negativas y estereotipadas y abarcaron la elaboración de un cine de aire renovado, realizado por mujeres y para mujeres. A

partir de este momento, surgieron imágenes de mujeres dentro de una feminidad activa que se mantengan aún hoy en el cine actual (Bou y Pérez, 2010).

De este punto de vista, los estudios aquí nombrados abrieron el camino hacia el seguimiento de investigaciones con relación de los retratos ficticios femeninos. El presente estudio lo hace agregando una década más de análisis sobre la representación del género femenino en series televisivas estadounidenses y británicas. Por otra parte, este trabajo amplía las investigaciones anteriores al examinar la representación de la criminalidad femenina teniendo en cuenta las implicaciones de género en la construcción de los personajes femeninos en tramas televisivos tanto en su recepción como también en su creación.

2.5. Criminalidad femenina

En esta investigación, se pretende no solo estudiar y analizar la influencia de los factores psicosociales interactuantes a la criminalidad femenina sino también construir un modelo psicosocial, desde una perspectiva multidimensional, que aclare la acción conjunta de estas dimensiones en los procesos propios del contexto sociocultural en el que se desarrolla (Valdenegro, 2005).

El diseño de los personajes de mujeres asesinas plantea un reto a los medios audiovisuales, dado que es difícil determinar el perfil de las mujeres asesinas en la realidad. Los estudios sobre este tema son muy limitados, probablemente, debido a su baja frecuencia en proporción a los hombres y la dificultad para obtener acceso a este tipo de muestra. Asimismo, la literatura y los estudios sobre criminalidad son escasos.

Hagan, Simpson y Gills (1987) argumentaron que las mujeres cometen menos delitos que los hombres, debido a que su comportamiento está más controlado por el sistema patriarcal. Estudios analíticos han reforzado las investigaciones de género a fin de que diferencien los crímenes por género y por lo tanto a los factores asociados (Fuller, 2008; Escobedo, 2006; Juliano, 2009; Odgers et al., 2007; Vandiver, 2010). No obstante, Steffensmeier (1980) subrayó que cualquier dato de la criminalidad femenina supone un crecimiento de su cifra puesto que desde siempre ha sido muy baja. Además de esto, se desconoce que las mujeres son capaces de ejecutar crímenes como los asesinatos múltiples. Sin embargo, el asesinato cometido por mujeres supone un tema influyente debido a sus efectos sociales, principalmente en lo que supone a la ruptura de los estereotipos de género (Lopez-Rey, 1983).

El eje central en el abordaje de los personajes femeninos ficticios que cometen asesinatos u otros delitos es la presencia de un comportamiento criminal, vinculado a las condiciones psicosociales de periodos vitales en la adolescencia y la juventud. En dichas etapas se forma la identidad, su posicionamiento ante la vida, sus percepciones sobre su entorno familiar y de las condiciones de vida disponibles para la satisfacción de las necesidades humanas fundamentales (e.g. alimentación, vivienda, fuentes de trabajo, salud física y mental, relaciones interpersonales, etc.). En el caso de la criminalidad femenina, se le atribuyó una gran relevancia a la influencia de los factores sociales, mayormente las condiciones de vida en las que establecen su existencia social e individual en un tiempo y lugar determinados (García y González, 2000).

La idea de que la delincuencia es cometida en edades tempranas proviene de la desestructuración familiar y el hecho que está condicionada por factores

sociales y por rasgos de personalidad se refleja en teorías como la ecología del desarrollo humano de Bronfenbrenner (1987). Dicho modelo, comprende la conducta humana en base de una serie de estructuras seriadas entre los individuos y su contexto, las cuales interactúan mutuamente durante del proceso de desarrollo y del crecimiento en el contexto familiar y social. No obstante, las raíces de modos de conductas criminales no se ubican exclusivamente en las primeras relaciones y etiologías predisponentes; es previsible que una serie de determinantes ambientales complejas, haga las personas vulnerables a comportamientos y actitudes delictivos, de igual manera.

En el caso de la etapa adolescente, el desarrollo de autoconcepto se refiere al control interno contra los impulsos y la presión social hacia la delincuencia. Reckless (1973) mencionó que los autoconceptos negativos de individuos sometidos a detonantes ponen en marcha comportamientos aislantes mientras que Feldman (1977) hizo referencia a que la combinación de aspectos tradicionalmente opuestos (predisposición genética y aprendizaje) y las etiquetas sociales (*labeling*) pueden resultar a una alta susceptibilidad al acto ilegal. Por lo tanto, aspectos psicológicos como la ausencia de tolerancia a la frustración, las relaciones interpersonales superficiales, la carencia de liderazgo ético y moral y el inadecuado manejo de la afectividad con la combinación de marginación social y el bajo nivel económico y educativo, aumentan la construcción de un perfil criminal (Flavigny, 1988) y/o rasgos psicopáticos de comportamiento (Herrero, Ordóñez, Ballesteros y Colom, 2002).

A continuación, se describen las teorías tradicionales sobre la criminalidad femenina, pasando después a la descripción de su representación mediática para, finalmente, contrastarla con los perfiles criminales y perfiles psicológicos.

2.5.1. Teorías tradicionales.

El conocimiento de la criminalidad femenina es un asunto de relevancia social presente en el mundo televisivo. Por una parte, a nivel teórico, se observan dos enfoques en las teorías tradicionales. En el primero, los teóricos emplearon suposiciones sobre la psique femenina, que son abiertamente sexistas y sin apoyo empírico (perceptivas biológicas y psicológicas). El segundo enfoque aplicó teorías tradicionales, desarrolladas para explicar la criminalidad masculina, a las mujeres, creando, sin embargo, un problema de carácter generalizable (teorías económicas y sociales) (Daly y Chesney-Lind, 1988). Por otra parte, metodológicamente, es interesante identificar los patrones en el *modus operandi*, los motivos y los sistemas jurídicos cuando las mujeres cometen asesinatos.

Además, se pretende dar a conocer los trastornos de la personalidad que les suelen padecer. Para interpretar el bajo índice de delincuencia femenina, en este capítulo se examinan factores de naturaleza social que contribuyen a la formación de la "imagen" oficial de la criminalidad femenina, enfatizando la importancia al (a) control social más estricto e informal, que se ejerce a las mujeres a través de su *doble desviación* (Chesney-Lind, 1999; Brennan y Vandenberg, 2009; Jones, 2008) y (b) a la falta de oportunidades para cometer delitos, a pesar de su entrada en el ámbito público y profesional, especialmente a partir de los años ochenta (Spinellis, 1997).

En primer lugar, las teorías biopsicosociales/antropobiológicas, explicaron la conducta antisocial de las mujeres asesinas a causa de la presencia de factores de riesgo en la infancia tales como el inadecuado ambiente familiar, la insatisfacción de las necesidades básicas o los hechos traumáticos, o en la etapa

adulta, como un prestigio social inexistente (Faulk, 1994). Es decir, la evolución biológica anormal y el fracaso social lleva a las mujeres inconscientemente a adoptar medidas "masculinizadas" para afrontar esta degradación y así se perciben como individuos más peligrosos que los delincuentes masculinos (Klein 1973; Adler, Mueller y Laufer, 1991; Cuevas, Mendieta y Salazar, 1992; Romero y Aguilera, 2002; Romero, 2003). Sin embargo, estas teorías no tomaron en cuenta los aspectos contextuales de las femininas dentro de una sociedad patriarcal y sus argumentos parecen obsoletos y son criticados por poco apoyo empírico (Lagarde, 1998; Heidensohn, 1985; Smart, 1976).

En segundo lugar, las teorías de la estructura social y la delincuencia se centraron en la priorización de la pobreza como factor explicativo de la conducta criminal sin tomar en cuenta que la población mayoritaria de las sociedades y a la vez el grupo más desfavorecido son las mujeres (Belknap, 2001). Entre ellas aparecen: (a) la teoría de la desorganización social que asocia zonas marginadas y subdesarrolladas con una gran prevalencia hacia la criminalidad (Siegel, Welsh y Senna, 2003); (b) la teoría de la cultura desviada o teoría subcultural (Herrero, 2017; Siegel et al., 2003), que alude a la conformidad de reglas y creencias frente a las normas de la civilización desviada (Belknap, 2001; Siegel et al., 2003) y (c) la teoría de las presiones (*strain theory*), enfatizando que el incumplimiento de las aspiraciones personales (educación y profesión) por no pertenecer a una clase social alta genera ira y decepción resultando en conductas criminales (Williams y McShane, 2018).

Dentro de esta última corriente es de notable interés para el presente estudio el modelo más renombrado es la teoría de la anomia—ausencia o disminución de principios—de Robert Merton (1957), que se refiere a una

condición de agitación social o caos tanto en los individuos como en la sociedad. Este concepto hizo posible explicar porque los medios comunicativos transmiten nociones sesgadas y estereotipadas sobre las mujeres delincuentes.

En tercer lugar, las teorías del proceso social introdujeron la socialización diferencial a explicar la participación de las mujeres en la criminalidad, pero interpretaron sólo en cierta medida la tasa baja de la criminalidad femenina en su base. Por un lado, desde un sistema asimilado de valores y roles estereotipadas de ambos géneros y, por otro, desde el control social extraoficial ejercido en mujeres principalmente por su entorno familiar (Χάιδου, 1996). Las teorías de este campo aluden a ópticas de: (a) la teoría del aprendizaje social, que sostiene que la conducta criminal es aprendida interactuando con personas íntimas en la etapa temprana (Sutherland y Cressey, 1970; Siegel et al., 2003); (b) la teoría del reforzamiento diferencial, que propone que la criminalidad se adquiere mediante reforzamientos positivos y/o negativos por todos los agentes principales de la socialización (familia, escuela y medios) (Burgess y Akers, 1966); (c) la teoría de neutralización, que sugiere que los criminales disponen actitudes y valores análogos a los ciudadanos respetuosos con la ley, excepto que su lealtad va hacia de un grupo aceptado por ellos (Sykes y Matza, 1957); y (d) la teoría del control social, considerando que el apego familiar, el involucramiento y el compromiso social promueven no sólo la conformidad de la ley sino también la criminalidad (Hirschi, 1969).

En cuarto lugar, las teorías de la reacción social, que se restaron importancia a las teorías de género porque atribuyeron variaciones cualitativas a factores biológicos sobre el sistema penal y variables económicas en cuanto a diferencias de género en la criminalidad (Romero y Aguilera, 2002). Aquí se

ubican: (a) la teoría del etiquetamiento (*labeling theory*), que indica que la identidad propia y el comportamiento de un individuo se ven influenciados o creados por la forma en que ese individuo es categorizado y descrito por otros— profecía autocumplida y estereotipos (Heidensohn, 1987; Champion, 2006). Las mujeres tienen mayor probabilidad de que se les etiquete como mentalmente enfermas que los hombres (Morris, 1987) debido a su aspecto de *desviación secundaria*¹³. Dicha teoría se relaciona con la teoría de anomia, porque cuando los medios (y, por lo tanto, el público) descubren un crimen violento de mujeres, automáticamente entran en un estado furibundo; (b) la teoría de la caballerosidad (*chivalry theory*) aplica la noción de que la mujer delincuente es tratada de una manera más indulgente y amable simplemente por su sexo (Herzog y Oreg, 2008); y (c) la teoría del conflicto social se centra en el rol que juegan las administraciones e instituciones sociales al crear y promover leyes que controlan la conducta y la ética. Así, algunos individuos utilizaron el sistema judicial para mantener a otros grupos sociales en una situación de subordinación (Belknap, 2001; Herrero, 2017; Lopez-Rey, 1983; Siegel et al., 2003).

En quinto y último lugar, la criminología feminista, que, desde principios de los años 70, ha proporcionado críticas a las teorías tradicionales de la criminología basadas en dos observaciones principales: la omisión del género femenino y las formas en que las experiencias femeninas sobre el crimen y la justicia penal fueron marginadas y distorsionadas en este campo (Daly y Chesney-Lind, 1988; Heidensohn, 2006). Los resultados de tales críticas plantearon cuestiones sobre el género y prestaron una mayor atención a la exigencia de un nuevo análisis de

¹³La *desviación secundaria* es la noción de que, si la imagen personal original del delincuente es débil e inestable, entonces esta persona etiquetada puede llegar a aceptar la imagen que otros le ofrecen y cambiar su imagen personal cuando lo considere oportuno (Williams y McShane, 2018).

intereses de investigación en las disciplinas criminológicas (Steffensmeier, Schwartz, Zhong y Ackerman, 2005; Burgess-Proctor, 2006). La importancia de la socialización diferencial y los nuevos espacios libres conseguidos por mujeres, ofrecieron explicaciones en relación de la cifra baja de la criminalidad femenina (Carlen y Worrall, 1987; Belknap, 2001). Sobre el sistema penal, Horne (2002) llegó a una conclusión de que, debido a que el sistema de justicia penal es patriarcal, de ahí, los medios siguen exagerando los estereotipos sexistas por encima de los hechos reales en el caso de una criminal femenina y de esta manera, la aplicación de la justicia es definitivamente sesgada y desproporcionada. Cuando las mujeres cometen delitos considerados "poco femeninos" no solo ofenden contra la ley sino también contra los valores y roles sociales y morales (Frigon, 1995; Marsh y Melville, 2009). En años recientes, Humphries (2009) examinó las presentaciones femeninas violentas en el mundo a través del aspecto de la criminología feminista.

No obstante, los intentos de incluir a las mujeres en la investigación criminológica generalmente han sido llevados a cabo por mujeres investigadoras (Gelsthorpe y Morris, 1988; Naffine, 1997; Morris, 1987). Adicionalmente, incluso en dichas teorías la mujer criminal es tratada de una manera altamente problemática que refuerza el reclutamiento social estereotipado de la delincuencia femenina, cuyo aumento se interpreta como el resultado del movimiento de las mujeres (Smart, 1979; Del Olmo, 1990; Yotopoulos, 1992). Investigaciones de larga duración no permitieron conseguir la interacción del rol de un género a la evolución del otro, las diferencias culturales y en el sistema judicial, los distintos métodos estadísticos de recopilación de datos y los grados de emancipación de las mujeres de un país a otro (Jones, 1980; Elias, 1998).

2.5.2. Representaciones mediáticas de mujeres asesinas.

Se ha hecho valer que la violencia cometida por las mujeres es un tema de interés a los medios masivos especialmente por su rareza, lo que aumenta significativamente su valor de impacto al entretenimiento (Berrington y Honkatukia, 2002; Jewkes, 2004; Marsh y Melville, 2009). Asimismo, Blanche, Weatherby y Jones (2010) coincidieron en que es común que los medios intenten a explicar los motivos de la criminalidad femenina. En una obra decisiva, Naylor (1995) describió el ímpetu de los medios para justificar el crimen femenino que emana debido a la noción de la *doble desviación*, a la cual considera enormemente prevalente en las representaciones mediáticas de las delincuentes (Reiner, 2006; Farr, 2000).

Dado que la televisión es el soporte de la creación de la opinión pública en el contexto de la *sociedad de la información* (entretenimiento y espectáculo), los guiones televisivos pueden establecer creencias y actitudes sobre el acto del crimen (Chermak, 1994). Por consiguiente, la creación de opiniones desarrolla una serie de variables que perjudican a la sociedad, como, por ejemplo, la idea que las mujeres son el sexo más débil, inepto para cometer asesinatos. En general, los personajes femeninos están tratados como *víctimas circunstanciales* por parte de las series televisivas, ofreciendo explicaciones que justifican su comportamiento criminal y lo atribuyan a razones biológicas, trastornos mentales o a su apariencia física (Armstrong, 1999; Barnett, 2006; Berrington y Honkatukia, 2002; Edwards, 1986; Huckerby, 2003; Naylor, 2002; Wilczynski, 1991; Farr, 2000). Dichas representaciones tienen el objetivo de aumentar la simpatía acerca del género femenino en tándem con la limitación de sus actos violentos. Sin embargo, como se

ha observado a lo largo de las décadas, los mitos que rodean a las mujeres son capaces (o no) de desvanecerse a lo largo del tiempo.

En cuanto a violencia femenina en las series de ficción, las únicas explicaciones que se ofrecieron son la defensa propia, una enfermedad mental, desequilibrios hormonales inherentes a la fisiología femenina o un homicidio involuntario sin premeditación o hurtos (Vronsky, 2007; Comack, 2006). Las teleseries demuestran que experiencias tempranas, como la falta de vínculos afectivos y positivos significativamente en la vida puede influir en la conducta criminal a lo largo de la vida (Payne y Gainey, 2009; Williams, 2003; Von Maltzahn y Durrheim, 2008; Karlsson, Nilsson, Lyttkens y Leeson, 2010). Más aún, la influencia del seguimiento mediático durante el juicio de una criminal se magnifica ya que esta clasificación puede aclarar la diferencia entre la pena de muerte y la cadena perpetua.

En algunos casos, cuando los retratos de las mujeres asesinas hacen referencia a un diagnóstico psicológico se centra en su estado de ánimo más que en sus acciones y de esta manera la institucionalización, resulta la condena más apta para ellas. Desde este punto de vista, se puede determinar la persuasión reforzada de los programas televisivos en el sentido común de su audiencia sobre los supuestos estilos de vida de ellas, ya que estas representaciones afectan la severidad de sus sentencias. Surgen así, dos fenómenos, ó la demanda por una pena en la máxima medida permitida por las leyes aplicables o el beneficio de la duda cuando resaltan su enloquecimiento (Berrington y Honkatukia, 2002; Chesney-Lind y Irwin, 2004).

Los dramas policíacos-procesales se han demostrado ser particularmente llamativos para el gran público, ya que el crimen y la violencia son los contenidos

más corrientes que se encuentran en la televisión (Surette, 2007). La cobertura mediática no refleja únicamente las percepciones y actitudes públicas; también las moldea y las fortalece a través de retratos negativos, erróneos y estereotipados de mujeres criminalizadas—un segmento de la población que ya enfrenta la marginación y la discriminación en el mundo real (Surette, 2007; Chesney-Lind, 1999; Humphries, 2009; Faith, 2005).

A pesar de que hay cierta diversidad en la forma en que las mujeres asesinas se representan en las teleseries, sus argumentos ofrecen a los espectadores una visión muy limitada de las ellas. Algunas se representan como asesinas a sangre fría, mientras que otras se muestran como al borde de la locura. Probablemente la asesina más reconocida en las teleseries es la *femme fatale*. Desde que apareció por primera vez en las tramas televisivas, la sexualidad se ha vinculado con el asesinato de varias maneras, que van desde las encantadoras que usan su sexualidad para encubrir sus crímenes a las ambivalentes sexualmente o las asesinas lesbianas (Bailey y Hale, 2004; Inness, 1999; Comack, 2006).

Las mujeres asesinas cometen crímenes por muchas razones diferentes. Comúnmente relacionados con abuso físico y sexual, consumo de sustancias y pobreza (Bailey y Hale, 2004; Tasker, 1998). Una mujer puede matar por lucro, miedo y auto preservación, control o venganza. Sin embargo, la motivación más comúnmente proyectada es el amor, que se excluye de esta investigación enfocada a mujeres asesinas que ejecutan voluntariamente. En general, motivaciones individualistas que provocan el crimen, particularmente el deseo de fama o reconocimiento, se popularizaron en los programas de televisión, aunque son simplistas y en su mayor parte un poco controvertidas (Fabianic, 1997; Soulliere, 2003).

Las series televisivas asocian también el comportamiento criminal con un concepto social femenino: la maternidad. Se supone que las mujeres deben desear la maternidad y hacer cualquier cosa para proteger a sus hijos; si bien, el deseo de liberarse de las restricciones de la maternidad puede ser una fuerza impulsora a cometer delitos. En su mayor parte, la forma en que la maternidad se incorpora a las teleseries permite a la audiencia comprender y casi simpatizar con su instinto maternal. Al hacerlo, limita su amenaza; solo cuando ella no es materna es una verdadera asesina para las creencias del público (Hendin, 2004; Bailey y Hale, 2004).

En general, una asesina femenina selecciona a una víctima con la que tenga algún tipo de intimidad, como un familiar, un amigo, un compañero de trabajo, etc. Las víctimas pueden ser indefensas, como un niño, una persona enferma o un anciano. Comúnmente, los asesinatos se ejecutan cerca o en la casa de las víctimas. Una mujer elegirá un método no agresivo para matar, como el veneno o negando alimentación a un niño, y no tanto a métodos aceptados socialmente masculinos, como estrangulamiento, apuñalamiento, disparo, golpes o tortura (Soulliere, 2003).

Las dinámicas de relación en un grupo de asesinos colocan las bases sobre poder y control. Muchos de los capítulos que contuvieron a una mujer asesina con un cómplice varón se centraron en su relación y, por lo tanto, estos temas no fueron aparentes. Sin embargo, otros capítulos exageraron las diferencias de poder al representar las mujeres como impotentes o extremadamente poderosas y estos elementos estaban vinculados a su participación en la conducta criminal. De hecho, las mujeres que tenían cómplices masculinos eran presumible los "cerebros" detrás de la actividad criminal. Hay una considerable cantidad de investigación

sobre mujeres que típicamente usan la violencia en nombre de la justicia (Inness, 1998, 2004; Tasker, 1998).

2.5.3. Tipología de mujeres asesinas.

Dado que la mujer criminal es un personaje recurrente en series de televisión, es muy importante el diseño de su perfil psicológico y la trama donde se desenvuelven. Estos programas ofrecen a los espectadores una mayor variedad de tipos de asesinas femeninas. Por ejemplo, está documentado que, los asesinatos masivos y los homicidios domésticos, que ocurren en lugares públicos y son cometidos por mujeres, atraen mucha cobertura mediática (Messing y Heeren, 2004).

Las mujeres igualmente pueden ser asesinas en serie, matando tres o más personas dentro de un margen de tiempo de modo planificado y premeditado, satisfeciendo sus deseos. Destacan aquí para el presente estudio los casos de doble asesinato (acto de asesinar dos personas a la misma vez) y la aniquiladora de familia (acto de matar a su propia familia, generalmente miembros inmediatos). Para la comprensión de las asesinas en serie es especialmente relevante la teoría de Kelleher y Kelleher (1998), la cual las clasifica según su comportamiento criminal. Esta teoría establece seis tipologías que pueden ayudar al diseño de personajes. En este estudio se seguirá esta clasificación para el análisis, junto con un perfil añadido por la autora que recoge algunos casos encontrados que no encajan en esta clasificación: las asesinas relámpago o itinerantes, las cuales provocan varios asesinatos en diferentes lugares durante un período de varios días. A continuación, se describen cada uno de estos perfiles.

En primer lugar, las viudas negras asesinan por lucros personales, envenenando o aporreando sus maridos o amantes o familiares, oscilando hasta siete víctimas. Empiezan su carrera criminal con estafas o acosos entre los 25 y 40 años, y son sentenciadas o no capturadas por la policía.

En segundo lugar, los ángeles de la muerte, suelen ser enfermeras o cuidadoras de enfermos, ancianos o niños, que son sus víctimas comunes en su lugar de trabajo. Tras los 20 y hasta los 50 años, emplean la inyección de sustancias a personas bajo su cuidado, alcanzando hasta 12 víctimas. Sus motivos criminales están relacionados con la sensación de piedad o del poder a revivir sus víctimas. Reciben sentencias de cadena perpetua o de pena de muerte. Estos dos primeros perfiles, fueron también propuestos por Hickey (2006), señalando la importancia que se les ha otorgado dentro de la criminalidad femenina.

En tercer lugar, las asesinas profesionales, cometen asesinatos por beneficios económicos, entre sus 25 y 50 años, mediante de variedad de métodos, en espacios interiores o por la calle. Algunas de ellas, se sentencian a cadena perpetua mientras que otras o no son capturadas o difunden.

En cuarto lugar, la(s) líder(es) del grupo(s) criminal(es) empiezan a matar a los 14- 40 años utilizando armas de fuego o métodos que demuestran su crueldad torturando, estrangulando y apaleando sus víctimas. Cometen sus crímenes por razones económicas y el número de sus víctimas oscila de cuatro a 20 personas. Su sentencia suele ser cadena perpetua o pena de muerte.

En quinto lugar, la categoría llamada motivos psicológicos incluye a asesinas que presentan un trastorno psicológico y posteriormente son juzgadas por su enfermedad mental, como esquizofrenia o trastorno facticio aplicado a otro (síndrome de Münchhausen). Por consiguiente, reciben sentencias de cadena

perpetua o institucionalización. Normalmente, inician sus asesinatos a 25-30 años y matan de cinco a 10 individuos a través de inyecciones de sustancias.

Finalmente, las asesinas en equipo, que suelen ser más jóvenes y de hecho carecen de organización y exceso de impulsividad a la hora del crimen. Asesinan con armas de fuego o armas blancas en sitios diversos y a menudo torturan sus víctimas de ambos géneros y de varias edades, en rango de 20 personas, generalmente desconocidas y caucásicas. Suelen acabar encarceladas o difundas. Por lo general, el equipo consiste en la dualidad de hombre y mujer (Kelleher y Kelleher, 1998).

2.5.4. Perfil psicológico y psicopatológico de las mujeres asesinas.

En este estudio se pretende llevar a cabo un análisis holístico de la criminalidad femenina ficticia, tomando en cuenta su perfil psicológico y la presencia de trastornos psicológicos de las mujeres asesinas. Hasta ahora, no han aparecido estudios representativos que ofrezcan evidencias al respecto, debido a la baja representación estadística existente y su enfoque casi exclusivamente en las características de los delincuentes masculinos (Carozza, 2008).

Las razones para la negligencia de la investigación sobre la psicopatía femenina incluyen la persistencia de estereotipos sociales rígidos de roles sexuales y que, el diagnóstico de los trastornos de la personalidad está, en gran medida, influenciado por las expectativas de los roles sexuales (Widom, 1978). Esta adherencia puede explicar la renuencia de algunos profesionales a etiquetar a las mujeres con trastornos de la personalidad que tienen una complejión antisocial (Brown, 1996). Dada la connotación negativa de algunos de los rasgos inherentes a

la psicopatía (e.g. ser manipulador, implacable, insensible, etc.) y la imagen femenina tradicional de ser pasiva y abnegada, las mujeres asesinas se exigen psiquiátricamente inestables. Al etiquetar a las mujeres de esta forma, se elimina la responsabilidad de sus acciones, que contradice el diagnóstico de psicopatía lo cual indica claramente que no están sufriendo de ningún tipo de pensamientos delirantes (Brown, 1996).

En consecuencia, este trabajo aspira a aclarar la existencia de las emociones que acompañan a las mujeres en sus actos criminales, así como los trastornos psicológicos asociados. Para ello, se utilizarán dos marcos principales: la Rueda de las emociones humanas de Robert Plutchnik (1980) y el manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM5) elaborado por la asociación americana de psiquiatría (APA, 2013).

En cualquier acto criminal, los estados de ánimo que aparecen antes, durante y después de la delincuencia son fundamentales para entender y predecir el comportamiento de la persona que lo comete. En este sentido, la Rueda de las emociones humanas de Plutchnik (1980) resulta muy útil para describir estos estados. Esta establece ocho emociones básicas: (1) alegría (alivio- placer); (2) confianza; (3) miedo (celos- traición); (4) sorpresa (duda- culpabilidad); (5) tristeza (dolor); (6) disgusto (indiferencia- aburrimiento); (7) enojo (ira- odio- asco); y (8) anticipación (orgullo- vanidad).

En este modelo taxonómico la mezcla de las emociones primarias origina sensaciones secundarias (las que están entre paréntesis arriba forman parte de esta investigación, excluyendo la confianza). El estado emocional, anteriormente y posteriormente del crimen de las mujeres asesinas que forman parte de la muestra seleccionada de esta investigación, se manifiesta en tres niveles paralelos y

entrelazados: en nivel expresivo (facio-postural), en nivel fisiológico (orgánico) y en nivel subjetivo (mental). Este modelo, representado en la Figura 1, ofrece una manera más precisa, decisiva y objetiva de agrupar en términos de escenas emocionales lo que ocurre en las secuencias.

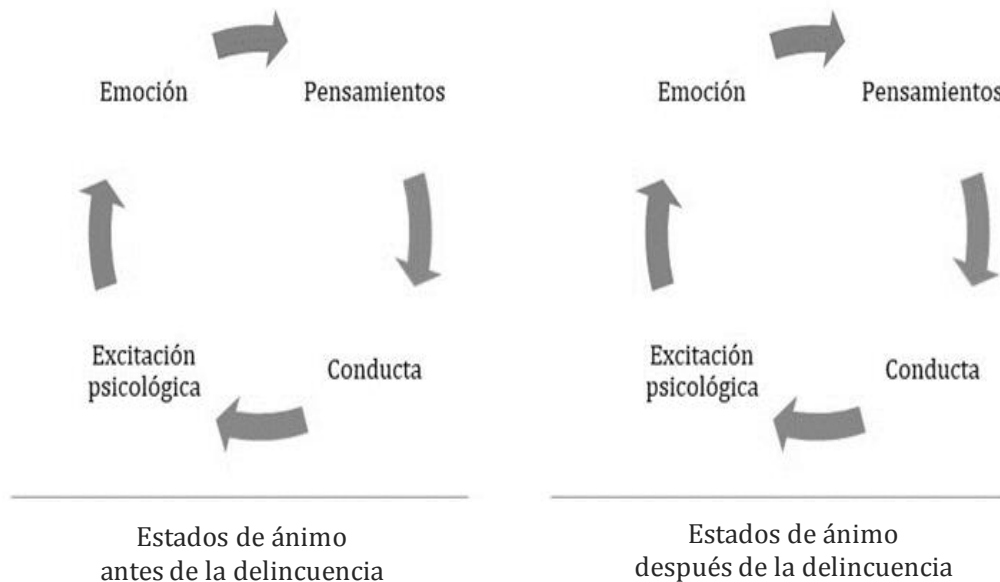


Figura 1. Rueda de las emociones de las emociones humanas

Por otro lado, para identificar los síntomas psicopatológicos y determinar un diagnóstico de las mujeres asesinas, en este trabajo se ha usado el DSM5 (APA, 2013). Este es el manual más empleado por los profesionales de la psicología y la psiquiatría para diagnosticar a sus usuarios, dado que ofrece guías y pautas para detectar síntomas en conductas que impiden el bienestar y adaptación de los individuos, con el objetivo de clasificarlos y determinar su tratamiento.

Este manual clasifica los trastornos mentales en 22 bloques, de los cuales se han destacado los siguientes en relación con el objeto de estudio del presente trabajo:

- (a) Espectro de la esquizofrenia y otros trastornos psicóticos. Presencia y episodios de alucinaciones, delirios y comportamiento muy desorganizado.
- (b) Trastorno bipolar y trastornos relacionados. Episodios maníacos y/o hipomaníacos con estados de ánimo anormalmente y persistentemente elevados que representan un cambio notorio del comportamiento habitual.
- (c) Trastornos depresivos. Presencia concurrente de estados de ánimo deprimidos y disminución de la necesidad de sueño.
- (d) Trastorno obsesivo-compulsivo y trastornos relacionados.
Pensamientos, impulsos o imágenes recurrentes y persistentes que se experimentan, como intrusas o no deseadas, y que en la mayoría de los sujetos causan ansiedad o malestar importante.
- (e) Trastornos relacionados con traumas y factores de estrés. Reacciones disociativas (e.g. escenas retrospectivas) de forma continua en las que el sujeto siente o actúa como si se repitiera el suceso(s) traumático(s).
- (f) Trastornos disociativos. Perturbación de la identidad que identidad implica una discontinuidad importante del sentido del yo y del sentido de entidad y lapsos recurrentes en la memoria de acontecimientos cotidianos e información personal importante.
- (g) Trastornos de síntomas somáticos y trastornos relacionados.
Falsificación de signos o síntomas físicos o psicológicos, o inducción de lesión o enfermedad, en otro, asociada a un engaño identificado.
- (h) Trastornos destructivos del control de los impulsos y de la conducta. Un patrón de enfado/ irritabilidad, discusiones/actitud desafiante o

vengativa, en otras palabras, comportamientos que reflejan una falta de control de los impulsos de agresividad.

- (i) Trastornos relacionados con sustancias y trastornos adictivos. Un modelo problemático de consumo continuado de opiáceos en situaciones en las que provoca un riesgo físico.
- (j) Trastornos de la personalidad. Grupo A: Patrón dominante de desapego en las relaciones sociales y poca variedad de expresión de las emociones en contextos interpersonales. Grupo B: Patrón dominante de inatención y vulneración de los derechos de los demás, de inestabilidad de las relaciones interpersonales, de la autoimagen y de los afectos, e impulsividad intensa y de grandeza (en la fantasía o en el comportamiento), necesidad de admiración y falta de empatía.

Estos trastornos, en muchas ocasiones agrupados bajo el concepto de psicopatía, se han vinculado innumerables veces, con la criminalidad femenina. Sin embargo, es una asociación errónea que genera una visión sobre las personas que cometen crímenes violentos e incomprensibles (Hare, 1993). Además, el hecho de que un individuo pueda tener una enfermedad mental no significa que pueda ser psicopático; las dos características no son mutuamente excluyentes y no ocurren conjuntamente (Murphy y Vess, 2003). Ambas cuestiones han sido promovidas desde los medios de comunicación (Herve y Yuille, 2007).

Es por ello que se hace necesario explorar los perfiles psicológicos y psicopatológicos de los personajes desde enfoques serios y por profesionales de la psicología, que rompan los estereotipos imperantes en la presentación de las personas con trastornos mentales en los medios.

3. Resultados

A continuación, se presentan los resultados encontrados en este estudio, siguiendo el orden de los objetivos planteados. En primer lugar, se ofrecen datos básicos sobre las series analizadas para así promover el conocimiento de la existencia de la criminalidad femenina en ellas—señalando algunas características de interés como el país de producción, el género de ficción y si se basan en hechos reales o no. Segundo, se describe el perfil de las mujeres asesinas, definiendo sus características socio-demográficas, su comportamiento criminal y su perfil psicológico. Finalmente, se presentan algunos análisis que muestran la relación entre algunas variables clave del presente estudio, las cuales podrán orientar investigaciones futuras.

Para ello, en todos los apartados se presentan los datos cuantitativos—relativos al análisis estadístico realizado con las codificaciones producto del análisis de contenido—junto con ejemplos de casos concretos de personajes de mujeres asesinas encontradas en las series analizadas.

3.1. Descripción de las series televisivas con presencia de criminalidad femenina

En primer lugar, se presentan los datos relativos al origen de las series. Aunque últimamente las series británicas destacaron el interés de la audiencia global, ha resultado que la criminalidad femenina fue un tema eminente en los formatos estadounidenses (98,4%), la industria televisiva más potente en nivel mundial. Por ello, como puede apreciarse en la Tabla 2, solo cuatro de los casos

analizados han pertenecido a series de origen inglés; concretamente, a *Luther* (n=1) y a *Crimen en el paraíso* (n=3).

Tabla 2 *País de Producción*

País	N	%
Estados Unidos	247	98,4
Inglaterra	4	1,6
Total	251	100

En cuanto al género de ficción (Tabla 3), pese a que las mujeres se veían más en género romántico o en comedias de situación, dado el contenido del trabajo, la gran mayoría de casos han aparecido en dramas policíacos-procesales (57,7%). Asimismo, se ha observado su participación en géneros relativamente nuevos para ellas como dramedias policíacas-procesales, thrillers psicológicos y dramedias (n=83) y en géneros dramáticos (n=23) habitualmente protagonizados por mujeres.

Tabla 3 *Género de Ficción*

Género	N	%
Drama	23	9,2
Drama policíaco-procesal	145	57,7
Dramedia	4	1,6
Dramedia policíaca-procesal	66	26,3
Thriller psicológico y policíaco	13	5,2
Total	251	100

Más del 90% de los casos analizados han sido creados por guionistas y, por tanto, fueron ficticios—de ahí su alto potencial para analizar estereotipos. No obstante, algunos formatos televisivos, especialmente de género policíaco, se caracterizaron por su tendencia a nutrirse de la realidad, basándose en casos reales, como Aileen Wuornos (asesina en serie) y Kristen Gilbert (ángel de la muerte), la asesina adolescente Melinda Loveless y la violadora estatutaria Mary

Kay Letourneau, crímenes que conmocionaron el mundo entero (n=23; e.g. Maggie Peterson- *Ley y orden: uve*, Margaret Hallman- *Mentes criminales*).

Tabla 4 *Basadas en Hechos Reales*

Hechos Reales	N	%
Sí	23	9,2
No	228	90,8
Total	251	100

La mayoría de las series de esta investigación se definió por su calidad, tanto por su buena recepción entre los críticos, como por su cuota de pantalla (share) y popularidad entre los telespectadores. Como puede verse en la Tabla 5, el 70,1% de los casos estudiados aparecieron en series premiadas (e.g. *24*, *Monk*, *Dexter*, *Elementary*, *Jane the virgin*).

Tabla 5 *Repercusión en Premios*

Series Premiadas	N	%
Sí	176	70,1
No	75	29,9
Total	251	100

En la mayoría de los casos (79,3%), la trama de estas mujeres asesinas se concluyó en un capítulo (Tabla 6). Este hecho se explicó, por una parte, por sus papeles secundarios en las series y, por otra parte, por la naturaleza de sus crímenes, que solieron ser puntuales (e.g. Angeline Dilworth- *Monk*, Sasha Moore- *Crimen en el paraíso*). En menor medida, aparecieron casos de mujeres que salieron de dos a más de 10 capítulos (n=52), como un personaje recurrente (e.g. Gretchen Morgan- *Prison break*, Becky- *Scandal*, las típicas antagonistas durante muchas temporadas) o como miembro de elenco principal (e.g. Victoria Grayson- *Revenge*, Emma Hill- *The following*).

Tabla 6 Frecuencia de Aparición en la Serie del Personaje

Capítulos	N	%
1	199	79,3
2-5	24	9,6
6-10	11	4,4
Más de 10	17	6,8
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

3.2. Perfil socio-demográfico de las mujeres asesinas

Fundamentalmente, como se aprecia en la Tabla 7, la edad de las asesinas ha oscilado entre las etapas de la juventud (e.g. Sarah Danlin- *Mentes criminales*) y la adultez (68,1%; e.g. Petty Sue Maker- *Caso abierto*, Grace Larsen- *Psych*). Esto les dió un marco para ser productivas y evolucionar tanto en niveles físico-biológicos y psíquicos, así como enfrentarse a grandes cambios en su vida. Se ha observado, una acción criminal limitada en las edades de la infancia (e.g. Abby Crawford- *Secretos y mentiras*), adolescencia (e.g. Tracy Dunn- *Los misterios de Laura*) y la tercera edad (e.g. Rosa Donetti- *Ley y orden: uve*), porque su aprehensión ha sido menos compleja.

Tabla 7 Edad

Años	N	%
0-12	4	1,6
13-18	15	6,0
19-24	48	19,1
25-60	171	68,1
61-80	13	5,2
Total	251	100

En cuanto a la variable de origen étnico (Tabla 8), las asesinas han sido mayoritariamente caucásicas (71,3%; e.g. Adele Byrne- *Ley y orden*) frente a poblaciones negativamente estereotipadas en la televisión. En estos casos, se ha escogido la realidad pragmática televisiva que suele vincular personajes africano-

americanos (e.g. Debbie Fallon- *CSI: NY*, Liza Brahm- *Perception*), latinos (Paloma Reynosa- *Navy: ic*, Paula Casillas- *Castle*) y asiáticos (e.g. Lee Wuan- *Navy: ic*, Bank Manager- *Person of interest*) con ejecución criminal. Las comunidades indias (n=6; e.g. Layla Mokhtari- *The closer*) han parecido escasamente representadas.

Tabla 8 Origen Étnico

Procedencia	N	%
Caucásico	179	71,3
Africano-americano	30	12,0
Asiático	14	5,6
Latino	22	8,8
Indio	6	2,4
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

En la Tabla 9 se presenta la descripción de la apariencia física de las mujeres estudiadas. La mayoría de asesinas se representaron como rubias (n=85; e.g. Caroline Hargreave- *Caso abierto*, June Stahl- *Hijos de anarquía*). También había un gran número de mujeres morenas (n=74; e.g. Yvette Ellison- *Elementary*) y castañas (n=60; e.g. Leslie Snow- *Bones*). En menor medida, aparecieron pelirrojas (n=28; e.g. Rachel Turner- *Ladrón de guante blanco*) y mujeres de cabello blanco o canoso (n=4; e.g. Collen Rose- *Nip/ Tuck*), que describieron una edad mayor o, simplemente, aquellas que no se angustiaron por su estética.

Tabla 9 Apariencia Física

Color del Pelo	N	%
Morena	74	29,5
Rubia	85	33,9
Pelirroja	28	11,2
Castaña	60	23,9
Canosa	4	1,6
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

En cuanto a las profesiones de las mujeres (Tabla 10) han destacado profesiones asociadas al ámbito del hogar o desempleadas (n=60; e.g. Brooke

Harver- *Castle*, Christine Rapp- *Monk*) y empleos socialmente caracterizados como femeninos, tales como enfermera, maestra, camarera o secretaria (n=49; e.g. Rhonda Gordon- *Rizzoli & Isles*, Caroline Bigsby- *Mujeres desesperadas*). Un hallazgo llamativo fue la presencia de criminales profesionales (n=39; e.g. Evelyn- *Último aviso*) en un índice más alto que aquellas que ejercieron la palabra de la ley (n=24; e.g. Dana Lewis- *Ley y orden: uve*, Paula Reyes- *Elementary*). También se encontraron estudiantes (n=34; e.g. Anna Begley- *Mentes criminales*), seguidas por aquellas con carreras profesionales habitualmente consideradas como masculinas (n=12; e.g. Pam Adler- *Ley y orden: uve*). Finalmente, se hallaron otros casos (n=25), como cantantes (e.g. Silvana Cuerto- *CSI: LV*), empleadas de tiendas (e.g. Jennie Silverman- *Monk*) y filántropas- coleccionistas de obras de arte (e.g. Victoria Ryland- *Perception*), que formaron parte de clase media o alta. Asimismo, algunas mujeres han sido trabajadoras sexuales (n= 8; e.g. Megan Kane- *Mentes criminales*), las cuales coincidieron con un perfil de bajo nivel socioeconómico.

Tabla 10 *Ámbito Profesional*

Profesión	N	%
Policía- Agente	24	9,6
Criminal profesional	39	15,5
Abogada	12	4,8
Enfermera	9	3,6
Maestra	12	4,8
Secretaria	16	6,4
Camarera	12	4,8
Ama de casa o desempleada	60	23,9
Estudiante	34	13,5
Prostituta	8	3,2
Otras profesiones	25	10
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

Respecto al estado civil, como se presenta en la Tabla 11, se ha establecido que las mujeres que asesinaron con mayor frecuencia han estado solteras (n=102; e.g. Alice Bundy- *Psych*) y han tenido un escaso apoyo familiar o social. No

obstante, las categorías restantes han completado un perfil mixto y su acción delictiva ha delatado factores de tensión (n=76) o pérdidas (n=73) en su situación matrimonial o laboral (e.g. Gemma- *Hijos de anarquía*, Sophia Turner- *Castle*, Kate Graham- *Rizzoli & Isles*, Katherine Black- *Revenge*).

Tabla 11 *Estado Civil*

Situación Sentimental	N	%
Soltera	102	40,6
En pareja	37	14,7
Casada	39	15,5
Divorciada- separada	34	13,5
Viuda	39	15,5
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

Tal y como muestra la Tabla 12, en este trabajo, los ambientes familiares inestables (58,6%; e.g. Lori- *Ley y orden: uve*) se han vinculado con la criminalidad femenina, que solieron presentarse como su causa, a través de vivencias traumáticas a lo largo de su crecimiento. Seguidamente, se encontraron aquellas mujeres que han crecido en un ambiente familiar indefinido (n=73; e.g. Selina- *Último aviso*), es decir, con tramas que no contaron detalladamente el contexto pasado o actual de las asesinas. Finalmente, los entornos estables (n=31; e.g. Helen Walker- *Crimen en el paraíso*) manifestaron mujeres socialmente cualificadas, ocultando sus trastornos psicológicos o sus deseos de asesinar.

Tabla 12 *Ámbito Familiar*

Tipos de Ámbito Familiar	N	%
Estable	31	12,4
Inestable	147	58,6
Indefinido	73	29,1
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

3.3. Descripción del comportamiento criminal de las mujeres asesinas

La Tabla 13 se refiere a cuando las mujeres cometieron su primer asesinato e indicó que las edades de juventud y adultez donde más asesinatos se cometieron (85,7%; e.g. Amber Canardo- *Mentes criminales*). En este perfil se encontraron asesinas que fueron miembros autónomos de la sociedad y así tuvieron la oportunidad de imponer sus reglas en ella. En etapas de infancia (n=9; e.g. Erica Haines- *Hawai cinco-0*) y de adolescencia (n=20; e.g. Camryn Pose- *CSI: LV*) se solieron presentar personajes expuestos a ambientes con factores de riesgo como inestabilidad, abandono del ambiente familiar o falta de educación. Finalmente, las asesinas que se han encontrado en su tercera edad (n=7; e.g. Doris Osgood- *The closer*) pusieron de manifiesto el confuso concepto de sus edades por parte del público a la hora de cometer homicidios o el punto de partida o final de sus crímenes.

Tabla 13 *Edad de Inicio*

Años	N	%
0-12	9	3,6
13-18	20	8
19-24	72	28,7
25-60	143	57
61-80	7	2,8
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

En cuanto a la relación que presentaron las asesinas con sus víctimas (Tabla 14), se encontraron cuatro grupos principales de víctimas. En su parte mayoritaria, han sido capaces de matar a personas del ámbito familiar (n=85; e.g. Anne Gillete- *Ley y orden: uve*), amigas (n=70; e.g. Annie- *Perception*) o desconocidas (n=70; e.g. Karen Bright- *Navy: ic*). En menor medida, se hallaron víctimas en el ámbito laboral (n= 26; e.g. Carmen- *Los misterios de Laura*).

Tabla 14 *Relación con Víctima(s)*

Tipos de Relación	N	%
Desconocidos	70	27,9
Padres- padrastros	9	3,6
Hermanos- familiares	28	11,2
Hijos- hijastros	10	4
Esposos- amantes	38	15,1
Cómplices- amigos	30	12
Vecinos- compañeros	40	15,9
Pacientes- clientes	18	7,2
Jefes	8	3,2
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

La Tabla 15 muestra el género de las víctimas, encontrando que el asesinato se ha producido, con mayor frecuencia, a varones (n=109), que habitualmente representaron a sus esposos (e.g. Kathy Willowby- *Monk*) o cómplices (e.g. Scarlett Price- *Castle*). También se hallaron casos de mujeres que han asesinado a personas de ambos géneros (n=79), usualmente desconocidos (e.g. Natalie Dalton- *Navy: ic*), padres (e.g. Alice Morgan- *Luther*) o hijos (e.g. Janice Freeman- *Castle*). Curiosamente, el género femenino apareció en último lugar (n=63), habiendo sido en su mayoría, rivales de relaciones amorosas y laborales (e.g. Anna Davis- *Hawai cinco-0*, Lily Thomson- *Crimen en el paraíso*).

Tabla 15 *Género de víctima(s)*

Género	N	%
Femenino	63	25,1
Masculino	109	43,4
Ambos	79	31,5
Total	251	100

En la Tabla 16 se presentan los datos relacionados con la edad de las víctimas. Ha destacado, con mayor prevalencia, personas en su adultez (63,8%; e.g. Carla Dante- *Castle*), que se relacionaron con las relaciones amorosas o amistosas de las criminales. En cuanto a las víctimas en su infancia, adolescencia, juventud y tercera edad, lo cual respondió principalmente a asesinatos de progenitores o

descendientes (n= 91; e.g. Ashley Elliot y Mrs. Rhodes- *Major Crimes*, Katie Cavanaugh- *Ley y orden: uve*, Clara Tennant- *El mentalista*).

Tabla 16 *Edad de víctima(s)*

Años	N	%
0-12	18	7,2
13-18	21	8,4
19-24	26	10,4
25-60	160	63,8
61-80	26	10,4
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

De igual forma a la procedencia de las asesinas (Tabla 17), se ha observado, por un lado una mayor frecuencia de víctimas de origen étnico caucásico (n=118; e.g. Maggie Bennett- *Justified*). Igualmente, se encontraron víctimas pertenecientes a minorías étnicas afro-americanas, asiáticas y latinas (n=112; e.g. Sarah Flint- *Ley y orden: uve*). Las víctimas de origen étnico indio aparecen en menor frecuencia (n=21; e.g. Jackie- *Imborrable*).

Tabla 17 *Origen étnico de víctima(s)*

Procedencia	N	%
Caucásico	118	47
Africano-americano	51	20,3
Asiático	31	12,4
Latino	30	12
Indio	21	8,4
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

La Tabla 18, por su parte, muestra que las mujeres han matado, principalmente, a una sola persona, hecho que coincidió con su retrato en un capítulo (54,2%; e.g. Lacey Maxwell- *Psych*). Sin embargo, han sido capaces de matar más de diez personas (n= 115) si su historia tuviese continuidad en la trama o si fuesen asesinas en serie o relámpago (e.g. Lila West- *Dexter*, Tracy Solobotkin- *The blacklist*, Kara Stanton- *Person of interest*).

Tabla 18 *Número de víctima(s)*

Víctimas	N	%
1	136	54,2
2-5	86	34,3
6-10	15	6
Más de 10	14	5,6
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

En Tabla 19 se presenta la tipología de mujeres asesinas, donde ha destacado la acción homicida puntual y la presentación de asesinas en uno solo capítulo (n=100; e.g. Amber Flynn- *Killer women*). No obstante, la suma de aquellas que asesinaron sistemáticamente (e.g. Leslie Gitgig- *CSI: LV*, Patty Trebay- *Ley y orden: ac*), reincidentes (e.g. Stephanie Briggs- *Monk*) o aniquiladoras de familia (e.g. Natalie Gale- *Elementary*) ha sido también elevada (n=119). Existió también un perfil de mujeres que infringieron la ley por fines económicos (n=15; e.g. April Troost- *Ley y orden*) o acecharon y acabaron con sus víctimas (n=14; e.g. Aimme Slocum- *Ley y orden: uve*), así como homicidios de impulsos relacionados con la provocación de incendios (n=3; e.g. Clara Heyes- *Mentes criminales*).

Tabla 19 *Tipología de Mujeres Asesinas*

Delitos	N	%
Crimen puntual	100	39,8
Reincidente	24	9,6
Doble asesinato	23	9,2
Aniquiladora de familia	4	1,6
Asesina en serie	68	27,1
Estafadora	15	6
Acosadora	14	5,6
Pirómana	3	1,2
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

Principalmente, la acción homicida se llevó a cabo de manera individual (Tabla 20), sin pertenecer a ningún equipo (83,7%; e.g. Angela Martin- *El cuerpo del delito*), dado que las asesinas ejecutaron libremente en casos oportunos según

su diseño del crimen y no tuvieron que esperar hasta que se pusiera de acuerdo su grupo criminal. Aquellas que fueron miembros de equipos aniquiladores (n=41), tuvieron que cumplir una misión (e.g. Amelia Chase con Pam Adler- *Ley y orden: uve*) o un pacto con sus compañeros del crimen (e.g. Ellen Russell con Darlene Beckett- *Mentes criminales*).

Tabla 20 *Acción homicida*

Tipos de homicidio	N	%
Individual	210	83,7
Grupal	41	16,3
Total	251	100

Con referencia al proceso de sentencia, la Tabla 21 muestra que la mayoría de las asesinas han sido condenadas a encarcelación (n=98; e.g. Tara Sills- *Killer women*), lo que reveló una oportuna ejecución de sistema penal. Existió un número bastante alto de mujeres que han acabado muertas (n=56), bien a manos de la policía (e.g. Chloe Kelcher- *Mentes criminales*) o por suicidio (e.g. Avery Hemmings- *Ley y orden: uve*). Asimismo, el número de las mujeres que se escaparon (e.g. Elizabeth Keen- *The blacklist*) o que recibieron condena de pena de muerte (e.g. Hope Garrett- *Ley y orden: uve*) coincidió, encontrando 20 casos en cada uno. Muchas de estas mujeres, en ambas modalidades, han producido severos o múltiples asesinatos. Aquellas condenadas a cadena perpetua (n= 26; e.g. Gloria Montero- *Ley y orden: uve*), se caracterizaron por antecedentes penales y asesinatos en serie, mientras que otras que ejecutaron acabaron institucionalizadas por enfermedad mental (n=31; e.g. Sera Morrison- *Mentes criminales*).

Tabla 21 *Sentencia*

Veredicto	N	%
Institucionalización	31	12,4
Encarcelación	98	39
Cadena perpetua	26	10,4
Pena de muerte	20	8
Escapada	20	8
Asesinada por la policía- difunta	56	22,3
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

3.4. Perfil psicológico de las mujeres asesinas

Para describir el perfil psicológico de las asesinas, en primer lugar, se describe su estado de ánimo antes de la acción homicida (Tabla 22). Apareció en una alta frecuencia la emoción de enojo, que se relacionó con conductas feroces e intensas (50,2%; e.g. Sherry Stephens- *Caso abierto*) y las emociones de disgusto y miedo (e.g. Root- *Person of interest*). Estas a veces se asociaron a emociones negativas o situaciones de crisis emocional (e.g. Connie Baker- *Los misterios de Laura*). Por su parte, la alegría fue resultado de trastornos de personalidad (n=19; e.g. Carmen Garza- *Killer women*). La sorpresa (n=18; e.g. Marie Russo- *Castle*) y la tristeza (n=2; e.g. Carrie Traub- *Elementary*) se vincularon con sensaciones ambiguas a cometer o no el crimen, aunque al final se entregaron en su ejecución.

Tabla 22 *Estado de ánimo antes de la delincuencia*

Tipos de emociones	N	%
Alegría	19	7,6
Miedo	43	17,1
Sorpresa	18	7,2
Tristeza	2	0,8
Disgusto	43	17,1
Enojo	126	50,2
Total	251	100

Respecto al estado de ánimo de las asesinas después de ejecutar el crimen (Tabla 23), destacó la anticipación (n=82; e.g. Daisy Locke- *The following*), que se asoció con asesinas frías y con el espectro de la esquizofrenia. Luego, la sorpresa reveló mujeres que no creían que eran capaces de asesinar (n=54; e.g. Adele Byrne- *Ley y orden*), mientras que la tristeza respondió a aquellas que dudaban si hubieran hecho bien matando a alguien (n=31; e.g. Elena Douglas- *Perception*). Por su parte, la alegría equivalió al cumplimiento del objetivo original (n=52; e.g. Brooke Carver- *Castle*) y el disgusto a la presencia de trastornos psicológicos (n=26; Elena Markov- *Castle*). Por último, en menor frecuencia (n=6) las mujeres reflejaron enojo (e.g. Christina Pullman- *Elementary*) y miedo (e.g. Gloria Hodge- *Mujeres desesperadas*).

Tabla 23 Estado de ánimo después de la delincuencia

Tipos de emociones	N	%
Alegría	52	20,7
Miedo	2	0,8
Sorpresa	54	21,5
Tristeza	31	12,4
Disgusto	26	10,4
Enojo	4	1,6
Anticipación	82	32,7
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

En la Tabla 24 se han distinguido diez categorías de trastornos psicológicos, habiendo seguido los criterios diagnósticos del Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales, en su quinta edición (DSM5), publicado por la Asociación Americana de Psicología en 2013.

En primer lugar, destacaron los trastornos de la personalidad (n=50), de Grupo A (n=11)—el esquizoide (e.g. Heather Taffet- *Bones*) y de grupo B (n=39)—

los de antisocial (e.g. April Troost- *Ley y orden: uve*), límite (e.g. Mandy Klinefeld- *CSI: LV*) y narcisista (e.g. Nicole Wallace- *Ley y orden: ac*).

En segundo lugar, apareció el espectro de la esquizofrenia, que sumó un total de 49 mujeres e incluyó el trastorno delirante (e.g. Claire Dubar- *Mentes criminales*), psicótico breve (e.g. Christine Hill- *Dexter*), esquizoafectivo (e.g. Trudy Pomeranski- *Ley y orden: ac*) y esquizofrenia (e.g. Jessica Trent- *CSI: LV*).

En tercer lugar, se encontraron trastornos relacionados con traumas y factores de estrés—el estrés postraumático (n=19; e.g. James LeBeau- *Nip/ Tuck*), que haya sido asociado con factores de riesgo a lo largo de la vida de las mujeres.

En cuarto lugar, se presentaron los trastornos destructivos del control de los impulsos y de la conducta (n=11)— los de negativista desafiante (e.g. Karen Watson- *Caso abierto*) y explosivo intermitente (e.g. Ellen Conell- *Mentes criminales*), vinculados con asesinas infantiles o adolescentes.

Desde el quinto al octavo lugar, destacó la existencia de los trastornos depresivos (n=9; e.g. Shelley Chamberlain- *Mentes criminales*), bipolar (n=8; e.g. Cindy Landon- *Dexter*) y disociativos (n=8; e.g. Janis Donovan- *Ley y orden: uve*), nuevos hallazgos en relación con la criminalidad femenina y los trastornos de síntomas somáticos y trastornos relacionados— el facticio aplicado a otro (n=8; e.g. Zoey Kruger- *Dexter*), presentado en filicidios.

En noveno lugar, el trastorno obsesivo-compulsivo y trastornos relacionados (n=7; e.g. Clara Hayes- *Mentes criminales*), también nuevo descubrimiento sobre las mujeres asesinas.

Por último, en décimo lugar, los trastornos relacionados con sustancias y trastornos adictivos por consumo de opiáceos (n=2; Ellie Brass- *CSI: LV*), que

reflejaron ambientes familiares inestables o procedencia de poblaciones minoritarias de clase baja.

Lo que indicaron los datos es que, de las mujeres asesinas, la mayoría (el 68.4%) ha podido clasificarse con trastornos psicológicos según DSM5. No obstante, los personajes femeninos sin diagnóstico, aclararon su propia voluntad a asesinar a sangre fría (n=80; e.g. Marie Baker- *Castle*).

Tabla 24 *Diagnóstico DSM5*

Trastornos Psicológicos	N	%
Sin diagnóstico	80	31,9
Trastorno delirante	8	3,2
Trastorno psicótico breve	17	6,8
Trastorno esquizoafectivo	8	3,2
Esquizofrenia	16	6,4
Trastorno bipolar	8	3,2
Trastornos depresivos	9	3,6
Trastorno obsesivo-compulsivo	7	2,8
Trastorno de estrés postraumático	19	7,6
Trastorno de identidad disociativo	8	3,2
Trastorno facticio aplicado a otro	8	3,2
Trastorno negativista desafiante	10	4
Trastorno explosivo intermitente	1	0,4
Trastorno por consumo de opiáceos	2	0,8
Trastorno de la personalidad esquizoide	11	4,4
Trastorno de la personalidad antisocial	12	4,8
Trastorno de la personalidad límite	11	4,4
Trastorno de la personalidad narcisista	16	6,4
Total	251	100

Nota: Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

3.5. Relación entre variables de interés para el estudio de la criminalidad femenina en series televisivas

A continuación, se presentan una serie de tablas de contingencia para comprobar la existencia de relaciones entre algunas de las variables estudiadas, las cuales pueden generar estereotipos en la audiencia y guiar las pautas para desarrollar personajes de forma más responsable y ajustada a la realidad.

Concretamente, en este trabajo se pretendió rechazar el contraste de independencia por el que dos criterios de clasificación son independientes entre sí (esperando valores de Chi cuadrado significativos)—lo contrario indicaría una relación anómala entre variables, derivada de su sobre-representación o infra-representación. Además, se ha evaluado la especificidad de los casos, valorando los resultados de las distintas casillas según los casos donde se ha considerado que estuvieron los estereotipos o las relaciones esperadas. Se han comparado así los resultados obtenidos en el recuento, frente a los resultados esperados (siendo significativas las diferencias cuando los residuos corregidos sean mayores a $\pm 1,96$).

Concretamente, se ha analizado la relación existente entre las siguientes variables: (a) origen étnico de las asesinas y origen étnico de víctimas; (b) diseño del crimen y lugar del ataque, y *modus operandi*; (c) *modus operandi* y diseño del crimen; (d) motivación y tipología por Kelleher y Kelleher; (e) orientación sexual y tipología por Kelleher y Kelleher; y (f) diagnóstico DSM5 y tipología por Kelleher y Kelleher.

3.5.1. Relación entre el origen étnico de las asesinas y sus víctimas.

En primer lugar, se relacionó el origen étnico de las asesinas y el origen de víctimas. El valor de Chi-cuadrado para 16 grados de libertad fue de 52.274 y resultó estadísticamente significativo ($p < .05$), por lo que sí había una relación entre estas variables en las series televisivas.

Estos resultados se detallan en la Tabla 25, donde se encontraron algunos casos de interés. Por ejemplo, aquellas casillas que hicieron referencia a la

procedencia asiática y latina de las mujeres asesinas demostraron una tipología criminal entre ellas (e.g. Mei Wu- *Castle*), o bien la existencia de estereotipos en la pequeña pantalla, siendo mucho mayor la frecuencia obtenida que la esperada.

Tabla 25 *Origen Étnico de Asesinas * Origen Étnico de Víctimas*

		Origen Étnico de Víctimas							
		C	AA	AS	L	I	Total		
Origen Étnico de Asesinas	C	Recuento	93		36	19	18	13	179
		N esperada	84,2		36,4	22,1	21,4	15,0	179
		% Origen MA	52,0		20,1	10,6	10,1	7,3	100
		Residuos corregidos	2,5		-,1	-1,3	-1,5	-1,0	
	AA	Recuento	9		10	5	1	5	30
		N esperada	14,1		6,1	3,7	3,6	2,5	30
		% Origen MA	30,0		33,3	16,7	3,3	16,7	100
		Residuos corregidos	-2,0		1,9	,8	-1,6	1,7	
	AS	Recuento	4		4	5	1	0	14
		N esperada	6,6		2,8	1,7	1,7	1,2	14
		% Origen MA	28,6		28,6	35,7	7,1	,0	100
		Residuos corregidos	-1,4		,8	2,7	-,6	-1,2	
	L	Recuento	9		0	2	10	1	22
		N esperada	10,3		4,5	2,7	2,6	1,8	22
		% Origen MA	40,9		,0	9,1	45,5	4,5	100
		Residuos corregidos	-,6		-2,5	-,5	5,1	-,7	
I	Recuento	3		1	0	0	2	6	
	N esperada	2,8		1,2	,7	,7	,5	6	
	% Origen MA	50,0		16,7	,0	,0	33,3	100	
	Residuos corregidos	,1		-,2	-,9	-,9	2,2		
Total	Recuento	118		51	31	30	21	251	
	N esperada	118,0		51,0	31,0	30,0	21,0	251	
	% Origen MA	47,0		20,3	12,4	12,0	8,4	100	

Nota: C= Caucásico; AA= Africano-americano; AS= Asiático; L= Latino; I= Indio

^a Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

3.5.2. Relación entre el diseño del crimen y lugar del ataque.

Por otro lado, se comprobó la relación entre el diseño del crimen y el lugar de ataque, ya que son variables naturalmente relacionadas en los patrones criminales. Se deseaba comprobar si estos patrones se mantenían también en los personajes de mujeres asesinas o si, por el contrario, habría otro tipo de relaciones. El valor de Chi-cuadrado para cuatro grados de libertad fue 24.531, habiendo resultado significativo ($p < .05$), por lo que dichas variables aparecieron relacionadas en las series televisivas.

Como puede apreciarse en la Tabla 26, la ejecución del crimen ha estado caracterizada por mujeres prudentes, alertas, precisas y meticulosas y de esta forma, en su mayoría, se llevó a cabo de modo estructurado (e.g. Stephanie McNamara- *Bones*) y no impulso a la hora del crimen (e.g. Aubrey Dietz- *Major crimes*). Teniendo en cuenta el lugar del ataque, el hogar de la víctima fue el escenario escogido de forma mayoritaria, debido a que pueden sorprenderlos sin aparentes complicaciones (e.g. Amelia Chase- *Ley y orden: uve*). Se ha observado una relación estrecha entre las diversas localizaciones (e.g. Lumen Pierce- *Dexter*) y los espacios interiores (e.g. Ellen Whitebridge- *CSI: LV*), la cual indicó que la escena del crimen o se modificó para cubrir sus huellas o se mantuvo intacta aspirando al despiste de los investigadores criminales. Por otro lado, la elección a ejecutar a espacios públicos (e.g. Tiffany Doggett- *OITNB*) o a la zona de trabajo de víctimas (e.g. Jaina Jansen- *Ley y orden: uve*), correspondió con la existencia de prueba testifical arriesgando su detención.

Tabla 26 *Diseño del Crimen * Lugar del Ataque*

			Lugar del Ataque					
			CV	TV	EP	EI	DL	Total
Diseño del Crimen	Sí	Recuento	62	31	21	49	50	213
		N esperada	72,1	33,1	22,1	43,3	42,4	213
		% DC	29,1	14,6	9,9	23,0	23,5	100
		Residuos corregidos	-3,8	-1,0	-,6	2,5	3,3	
Total	No	Recuento	23	8	5	2	0	38
		N esperada	12,9	5,9	3,9	7,7	7,6	38
		% DC	60,5	21,1	13,2	5,3	,0	100
		Residuos corregidos	3,8	1,0	,6	-2,5	-3,3	
Total		Recuento	85	39	26	51	50	251
		N esperada	85,0	39,0	26,0	51,0	50,0	251
		% DC	33,9	15,5	10,4	20,3	19,9	100

Nota: DC= Diseño del crimen; CV= Casa de víctima(s); TV= Trabajo de víctima(s); EP= Espacios públicos; EI= Espacios interiores; DL= Diversas localizaciones

^a Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

3.5.3. Relación entre el modus operandi y diseño del crimen.

Por otro lado, se comprobó la relación entre el modus operandi y el lugar de ataque. Según el valor de Chi-cuadrado para ocho grados de libertad fue 26.405, siendo significativo ($p < .05$), por lo que se pudo afirmar que existió relación entre ambas variables.

En relación al diseño del crimen, algunas cuestiones de interés que se pueden apreciar en la Tabla 27, es que, a pesar de que el envenenamiento (e.g. Hannah McKay- *Dexter*) y la inyección de sustancias (e.g. Helen Bridenbecker- *Bones*) se solían vincular con la criminalidad femenina, se emplazaron en una tasa baja y se asociaron con una inclinación a exponer la propensa de las asesinas a crímenes violentos y agresivos, disparando (e.g. Anna Espinosa- *Alias*), aporreando (en los hogares de víctimas, sobre todo) (e.g. Reese Harmon- *Castle*),

estrangulando (e.g. Sin rostro- *Jane the virgin*) y apuñalando (e.g. Celia Roberts-*Navy: ic*) a sus víctimas. Por otra parte, las variedades de métodos, la tortura o el bombardeo recalcaron la presencia de asesinas profesionales o las asesinas en masa- asesinaron una colectividad de personas en un solo lugar (e.g. Natalie Davis-*CSI: LV, Izzy Rogers- Mentas criminales*). Finalmente, en cuanto a las relaciones, destacó la distancia entre la frecuencia observada y la esperada existente en la casilla de armas blancas, que indicó que esperaron el momento oportuno para ejecutar a sus víctimas.

Tabla 27 *Modus operandi * Diseño del crimen*

MO	AP		Diseño del crimen		Total
			Sí	No	
		Recuento	26	6	32
		N esperada	27,2	4,8	32
		% MO	81,3	18,8	100
		Residuos corregidos	-,6	,6	
	AF	Recuento	52	13	65
		N esperada	55,2	9,8	65
		% MO	80,0	20,0	100
		Residuos corregidos	-1,3	1,3	
	EV	Recuento	20	0	20
		N esperada	17,0	3,0	20
		% MO	100,0	,0	100
		Residuos corregidos	2,0	-2,0	
	AB	Recuento	25	13	38
		N esperada	32,2	5,8	38
		% MO	65,8	34,2	100
		Residuos corregidos	-3,6	3,6	
	AE	Recuento	31	6	37
		N esperada	31,4	5,6	37
		% MO	83,8	16,2	100
		Residuos corregidos	-,2	,2	
	IS	Recuento	19	0	19
		N esperada	16,1	2,9	19
		% MO	100,0	,0	100
		Residuos corregidos	1,9	-1,9	
	TP	Recuento	15	0	15
		N esperada	12,7	2,3	15
		% MO	100,0	,0	100
		Residuos corregidos	1,7	-1,7	

B	Recuento	10	0	10
	M esperada	8,5	1,5	15
	% MO	100,0	,0	100
	Residuos corregidos	1,4	-1,4	
VM	Recuento	15	0	15
	N esperada	12,7	12,3	10
	% MO	100,0	,0	100
	Residuos corregidos	1,7	-1,7	
Total	Recuento	213	38	251
	N esperada	213,0	38,0	251
	% MO	84,9	15,1	100

Nota: MO= Modus operandi; AP= Apuñalamiento; AF= Armas de fuego; EV= Envenenamiento; AB= Armas blancas; AE= Asfixia- estrangulación; IS= Inyección de sustancias; TP= Tortura- Persecución; B= Bombardeo; VM= Variedad de métodos

^a Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

3.5.4. Relación entre el motivo del crimen y la tipología Kelleher y

Kelleher.

Este estudio ha mostrado que existió relación entre la motivación con la tipología Kelleher y Kelleher, dado que el valor de Chi-cuadrado para 56 grados de libertad fue de 235.291 ($p < .05$).

En relación a la tabla de contingencia entre las variables (Tabla 28), se encontraron algunos hallazgos interesantes. La distancia entre la frecuencia observada y la esperada en la casilla de dinero evidenció una relación significativa con las viudas negras y las asesinas profesionales. En igual modo, se manifestó una conexión entre las mujeres trastornadas y el placer, los ángeles de la muerte y la piedad, las asesinas relámpago con la enfermedad mental y las que no pertenecieron en la tipología Kelleher y Kelleher con motivos asociados a miedo al abandono. Se ha encontrado que los actos de homicidio fraude y la aplicación malentendida de la justicia, vengando a otros, estimularon los asesinatos y afirmaron la naturaleza económica y emotiva de la criminalidad femenina (e.g. Dana Walsh- 24, Egan- *Navy: ic*). El placer recibido después de alcanzar sus metas

criminales se asoció con mujeres que padecieron trastornos de personalidad (e.g. Brittany O'Malley- *Ley y orden: uve*).

Además, las tres variables que presentaron índices similares se relacionaron con motivos contradictorios; el poder con motivos de obtener el control de la situación (e.g. Ava Crowder- *Justified*), la ira a enseñar una lección a sus víctimas y a la sociedad (e.g. Alison Grady- *CSI: Miami*) y el miedo al abandono a sentimientos de soledad (e.g. Alice Westergren- *Monk*). Los motivos que se presentaron en bajas proporciones, se vincularon con los ángeles de muerte (e.g. piedad, Molly- *The following*), la existencia de trastornos psicológicos (e.g. Nora Mills- *The blacklist*) o con motivaciones ambiguas emitidas por los argumentos televisivos (e.g. Valerie Delgado- *Rizzoli & Isles*).

Tabla 28 Motivación * Tipología Kelleher y Kelleher

			Tipología Kelleher y Kelleher								Total
			SK	VN	ÁM	AR	AP	LGC	MP	AQ	
MV	Poder	Recuento	21	1	0	3	0	2	1	0	28
		N esperada	19,2	1,1	,7	2,0	1,3	1,3	2,1	,2	28
		% MV	75,0	3,6	,0	10,7	,0	7,1	3,6	,0	100
DN	Residuos cor.	Recuento	,8	-,1	-,9	,8	-1,3	,6	-,8	-,5	
		Recuento	35	7	0	1	9	4	2	0	58
		N esperada	39,7	2,3	1,4	4,2	2,8	2,8	4,4	,5	58
PL	Residuos cor.	% MV	60,3	12,1	,0	1,7	15,5	6,9	3,4	,0	100
		Recuento	-1,5	3,6	-1,4	-1,8	4,4	,9	-1,4	-,8	
		Recuento	9	0	1	4	0	4	9	2	29
Ira	Residuos cor.	N esperada	19,9	1,2	,7	2,1	1,4	1,4	2,2	,2	29
		% MV	31,0	,0	3,4	13,8	,0	13,8	31,0	6,9	100
		Recuento	-4,6	-1,2	,4	1,5	-1,3	2,4	5,1	3,9	
V	Residuos cor.	Recuento	25	0	0	1	0	0	2	0	28
		N esperada	19,2	1,1	,7	2,0	1,3	1,3	2,1	,2	28
		% MV	89,3	,0	,0	3,6	,0	,0	7,1	,0	100
Piedad	Residuos cor.	Recuento	2,5	-1,1	-,9	-,8	-1,3	-1,3	-,1	-,5	
		Recuento	43	2	0	6	3	2	1	0	57
		N esperada	39,1	2,3	1,4	4,1	2,7	2,7	4,3	,5	57
MAB	Residuos cor.	% MV	75,4	3,5	,0	10,5	5,3	3,5	1,8	,0	100
		Recuento	4	0	5	0	0	0	0	0	9
		N esperada	6,2	,4	,2	,6	,4	,4	,7	,1	9
EM	Residuos cor.	% MV	44,4	,0	55,6	,0	,0	,0	,0	,0	100
		Recuento	-1,6	-,6	10,6	-,8	-,7	-,7	-,9	-,3	
		Recuento	27	0	0	0	0	0	1	0	28
DS	Residuos cor.	N esperada	19,2	1,1	,7	2,0	1,3	1,3	2,1	,2	28
		% MV	96,4	,0	,0	,0	,0	,0	3,6	,0	100
		Recuento	3,4	-1,1	-,9	-1,6	-1,3	-1,3	-,8	-,5	
Total	Residuos cor.	Recuento	3	0	0	3	0	0	2	0	8
		N esperada	5,5	,3	,2	,6	,4	,4	,6	,1	8
		% MV	37,5	,0	,0	37,5	,0	,0	25,0	,0	100
Total	Residuos cor.	Recuento	-1,9	-,6	-,4	3,4	-,6	-,6	1,9	-,3	
		Recuento	5	0	0	0	0	0	1	0	6
		N esperada	4,1	,2	,1	,4	,3	,3	,5	,0	6
Total	Residuos cor.	% MV	83,3	,0	,0	,0	,0	,0	16,7	,0	100
		Recuento	,8	-,5	-,4	-,7	-,6	-,6	,9	-,2	
		Recuento	172	10	6	18	12	12	19	2	251
Total	Residuos cor.	N esperada	172,0	10,0	6,0	18,0	12,0	12,0	19,0	2,0	251
		% MV	68,5	4,0	2,4	7,2	4,8	4,8	7,6	,8	100

Nota: MV= Motivación; DN= Dinero; PL= Placer; V= Venganza; MAB= Miedo al abandono; EM= Enfermedad Mental; DS= Desconocido; SK= Sin clasificación; VN= Viuda negra; ÁM= Ángel de la muerte; AR= Asesina relámpago; AP= Asesina profesional; LGC= Líder(es) del grupo(s) criminal(es); MP= motivos Psicológicos; AQ= Asesina en equipo

^a Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

3.5.5. Relación entre la orientación sexual y la tipología Kelleher y Kelleher.

La relación entre la orientación sexual y la tipología de asesinas resultó también estadísticamente significativa ($p < .05$), habiendo sido el valor de Chi-cuadrado para 14 grados de libertad de 29.092.

En cuanto a los datos de la tabla de contingencia (Tabla 29), aunque la mayoría de mujeres asesinas tuvieron una orientación heterosexual (62,2%; e.g. Amber Flaire- *Bones*), se encontró una tendencia del presentar algunos perfiles de asesinas dentro del colectivo LGTBQIA. Por ejemplo, el perfil denominado como ángeles de la muerte presentó una tendencia a las lesbianas (e.g. Cynthia Cluxton- *Navy: ic*) y a las líderes de grupos criminales a la bisexualidad (e.g. Mandy- 24).

Tabla 29 Orientación Sexual * Tipología Kelleher y Kelleher

			Tipología Kelleher y Kelleher								
OS	HS		SK	VN	ÁM	AR	AP	LGC	MP	AQ	Total
		Recuento	112	7	2	12	6	5	12	0	156
		N esperada	106,9	6,2	3,7	11,2	7,5	7,5	11,8	1,2	156
		% OS	71,8	4,5	1,3	7,7	3,8	3,2	7,7	,0	100
		Residuos corregidos	1,4	,5	-1,5	,4	-,9	-1,5	,1	-1,8	
	LE	Recuento	32	2	4	3	1	1	1	1	45
		N esperada	30,8	1,8	1,1	3,2	2,2	2,2	3,4	,4	45
		% OS	71,1	4,4	8,9	6,7	2,2	2,2	2,2	2,2	100
		Residuos corregidos	,4	,2	3,2	-,1	-,9	-,9	-1,5	1,2	
	BX	Recuento	28	1	0	3	5	6	6	1	50
		N esperada	34,3	2,0	1,2	3,6	2,4	2,4	3,8	,4	50
		% OS	56,0	2,0	,0	6,0	10,0	12,0	12,0	2,0	100
		Residuos corregidos	-2,1	-,8	-1,2	-,4	1,9	2,7	1,3	1,1	
Total		Recuento	172	10	6	18	12	12	19	2	251
		N esperada	172,0	10,0	6,0	18,0	12,0	12,0	19,0	2,0	251
		% OS	68,5	4,0	2,4	7,2	4,8	4,8	7,6	,8	100

Nota: OS= Orientación sexual; HS= Heterosexual; LE= Lesbiana; BX= Bisexual; SK= Sin clasificación; VN= Viuda negra; ÁM= Ángel de la muerte; AR= Asesina relámpago; AP= Asesina profesional; LGC= Líder(es) del grupo(s) criminal(es); MP= Motivos Psicológicos; AQ= Asesina en equipo

^a Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

3.5.6. Relación entre el diagnóstico DSM5 y la tipología Kelleher y Kelleher.

Las pruebas de Chi-cuadrado indicaron un valor de 141,046 para 70 grados de libertad, el cual fue estadísticamente significativo. En cuanto a la tabla de contingencia (Tabla 30), la distancia entre la frecuencia observada y la esperada en las casillas de mujeres que no pertenecieron a la tipología de Kelleher y Kelleher o padecieron trastornos de personalidad, bipolar o relacionados con traumas y factores de estrés presentaron una diferencia significativa. Las mujeres que no se diagnosticaron con ningún trastorno no se ubicaron en la tipología Kelleher y Kelleher mientras que las bipolares se relacionaron con viudas negras y líderes de grupos criminales. Por otro lado, las mujeres que padecieron trastornos de personalidad se relacionaron con asesinas profesionales o en equipo y las asesinas relámpago con el estrés postraumático.

Entre las mujeres que no pertenecieron a ninguna tipología por sus crímenes puntuales (68,5%; e.g. Jennifer Jenkins- *Killer women*), se destacaron las mujeres que padecieron trastornos psicológicos (e.g. Amanda Porter- *The following*). Las asesinas profesionales (e.g. Allison Doren- *Alias*) y las líderes de grupos criminales (e.g. Suspect X- *CSI: NY*), incidencia que declaró el poder que han asumido las mujeres entrando en entornos que van contra de la imagen tradicional, se desplazaron a segundo plazo seguidas por las viudas negras (e.g. Birdie Sulloway- *Ley y orden: uve*) y los ángeles de la muerte (e.g. Mary- *Dexter*), las dos tipologías de asesinas en serie más comunes en la criminalidad femenina. Sin embargo, pareció que las asesinas se han evolucionado y se han pertenecido más de otras categorías. Las asesinas que fueron miembros de grupos criminales (e.g.

Tammy Felton- *CSI: LV*), usualmente de bajo estatus educativo y social, se encontraron al índice mínimo de esta variable. En conjunto, las asesinas debajo de dicha tipología son 61 representado el 24,4%. En esta variable se añadió una categoría más; las asesinas relámpago, que solieron padecer trastorno psicótico breve (n=18; e.g. Maggie Lowe- *Mentes criminales*).

Tabla 30 Diagnóstico DSM5 * Tipología Kelleher y Kelleher

		Tipología Kelleher y Kelleher								Total
		SK	VN	ÁM	AR	AP	LGC	MP	AQ	
DSM5	Recuento	80	0	0	0	0	0	0	0	80
	N esperada	54,8	3,2	1,9	5,7	3,8	3,8	6,1	,6	80
SD	% DSM5	100,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	100
	Residuos corregidos	7,3	-2,2	-1,7	-3,0	-2,4	-2,4	-3,1	-1,0	
	Recuento	23	4	3	5	3	2	9	0	49
	N esperada	33,6	2,0	1,2	3,5	2,3	2,3	3,7	,4	49
ESQ	% DSM5	46,9	8,2	6,1	10,2	6,1	4,1	18,4	0,0	100
	Residuos corregidos	-3,6	1,7	1,9	,9	,5	-,3	3,2	-,7	
	Recuento	2	2	0	2	0	2	0	0	8
	N esperada	5,5	,3	,2	,6	,4	,4	,6	,1	8
TB	% DSM5	25,0	25,0	0,0	25,0	0,0	25,0	0,0	0,0	100
	Residuos corregidos	-2,7	3,1	-,4	2,0	-,6	2,7	-,8	-,3	
	Recuento	8	0	0	0	0	0	1	0	9
	N esperada	6,2	,4	,2	,6	,4	,4	,7	,1	9
TD	% DSM5	88,9	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	11,1	0,0	100
	Residuos corregidos	-1,3	-,6	-,5	-,8	-,7	-,7	,4	-,3	
	Recuento	6	0	0	0	0	1	0	0	7
	N esperada	4,8	,3	,2	,5	,3	,3	,5	,1	7
TOC	% DSM5	85,7	0,0	0,0	0,0	0,0	14,3	0,0	0,0	100
	Residuos corregidos	1,0	-,5	-,4	-,7	-,6	1,2	-,8	-,2	
	Recuento	11	1	0	4	0	1	2	0	19
	N esperada	13,0	,8	,5	1,4	,9	,9	1,4	,2	19
TEPT	% DSM5	57,9	5,3	0,0	21,1	0,0	5,3	10,5	0,0	100
	Residuos corregidos	-1,0	,3	-,7	2,4	-1,0	,1	,5	-,4	
	Recuento	6	0	0	0	1	1	0	0	8
	N esperada	5,5	,3	,2	,6	,4	,4	,6	,1	8
TID	% dentro de Diagnóstico DSM5	75,0	0,0	0,0	0,0	12,5	12,5	0,0	0,0	100
	Residuos corregidos	,4	-,6	-,4	-,8	1,0	1,0	-,8	-,3	
	Recuento	8	0	0	0	0	0	0	0	8
TSS	N esperada	5,5	,3	,2	,6	,4	,4	,6	,1	8

	% DSM5	100	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	100
	Residuos corregidos	1,9	-6	-4	-8	-6	-6	-8	-3	
	Recuento	9	0	0	2	0	0	0	0	11
	N esperada	7,5	,4	,3	,8	,5	,5	,8	,1	11
TCC	% DSM5	81,8	0,0	0,0	18,2	0,0	0,0	0,0	0,0	100
	Residuos corregidos	1,0	-7	-5	1,4	-8	-8	-1,0	-3	
	Recuento	2	0	0	0	0	0	0	0	2
	N esperada	1,4	,1	,0	,1	,1	,1	,2	,0	2
TSA	% DSM5	100,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	100
	Residuos corregidos	1,0	-3	-2	-4	-3	-3	-4	-1	
	Recuento	17	3	3	5	8	5	7	2	50
	N esperada	34,3	2,0	1,2	3,6	2,4	2,4	3,8	,4	50
TP	% DSM5	34,0	6,0	6,0	10,0	16,0	10,0	14,0	4,0	100
	Residuos corregidos	-5,9	,8	1,9	,9	4,2	1,9	1,9	2,8	
	Recuento	172	10	6	18	12	12	19	2	251
	N esperada	172,0	10,0	6,0	18,0	12,0	12,0	19,0	2,0	251
Total	% DSM5	68,5	4,0	2,4	7,2	4,8	4,8	7,6	0,8	100

Nota: SC= Sin diagnóstico; ESQ= Espectro de esquizofrenia y otros trastornos psicóticos; TB= Trastorno bipolar y trastornos relacionados; TD= Trastornos depresivos; TOC= Trastorno obsesivo-compulsivo y trastornos relacionados; TEPT= Trastornos relacionados con traumas y estrés; TID= Trastorno de identidad disociativo; TSS= Trastornos de síntomas somáticos y trastornos relacionados; TCC= Trastornos destructivos del control de impulsos y de la conducta; TSA= Trastornos relacionados con sustancias y trastornos adictivos; TP= Trastornos de personalidad; SK= Sin clasificación; VN= Viuda negra; ÁM= Ángel de la muerte; AR= Asesina relámpago; AP= Asesina profesional; LGC= Líder(es) del grupo(s) criminal(es); MP= Motivos Psicológicos; AQ= Asesina en equipo

^a Es posible que las cifras no sumen exactamente 100.

4. Discusión y conclusiones

El objetivo fundamental del presente estudio ha sido determinar el perfil de las mujeres asesinas en las series televisivas, con el fin de conocer los estereotipos de género predominantes en el mundo televisivo. Asimismo, su fin es aportar recomendaciones que permitan abordar eficazmente el diseño de este tipo de personajes y tramas, contribuyendo así al desarrollo de la opinión pública con respecto a las mujeres asesinas desde una perspectiva feminista y psicosocial.

Tras dejar patente que la televisión es un macro discurso social dominante que propone y constituye ideas que llegan a sus espectadores instantáneamente mediante elementos audiovisuales (Vázquez, 1995; Bonilla, 2005), se ha desarrollado un estudio empírico, utilizando un marco teórico fundamentado en las aportaciones de varias disciplinas, como son la Psicología Social, la Psicología de los Medios, la Teoría Fílmica Feminista y teorías sobre la criminalidad femenina y la psicopatología. Para responder a los objetivos de este trabajo, se analizaron 44 series de televisión, identificando 251 casos objeto de estudio. Tras un análisis de contenido, se constató la existencia de mujeres que cometieron asesinato de forma voluntaria. A continuación, se detallan los principales resultados hallados—en respuesta a los objetivos específicos planteados.

En primer lugar, en los resultados de los datos descriptivos de las series televisivas con casos de criminalidad femenina, han demostrado que las asesinas aparecieron más en producciones estadounidenses y, sobre todo, de género dramático policíaco-procesal (e.g. franquicias de *Ley y Orden* y *CSI*), pese a que se presentaron también en narraciones humorísticas, abordando la distancia emocional que se permite en dichos contenidos (Mills, 2015; Condry, 2017). Dichos

personajes fueron fruto de la inventiva guionista en teleseries destacables y de gran difusión (e.g. *Dexter*, *Hijos de anarquía*, *OITNB*), encontrando tan solo 23 casos basados en hechos reales.

Es un hecho a destacar que la participación de las mujeres asesinas en las tramas televisivas es muy breve, dado que suele durar un capítulo. Esto no solo refleja una situación de desigualdad de género en los papeles principales en las series de televisión, sino que también limita el desarrollo de los personajes y la comprensión y profundización de las tramas que tratan la criminalidad femenina. De este modo, el contexto social en el que ocurrieron sus conductas criminales aparece poco reflejado y, a raíz de esto, es sumamente improbable que el público conciba el papel que desempeña la sociedad en la generación de la criminalidad femenina—tal y como propone la Psicología Social.

En segundo lugar, y respondiendo al objetivo de identificar un perfil socio-demográfico de las mujeres asesinas, se encontró que la mayoría cometieron el asesinato en su adultez, eran caucásicas y heterosexuales. Asimismo, en ocasiones procedían de ambientes familiares inestables, especialmente cuando el asesinato ocurrió en edades tempranas. Estos resultados coinciden con los de otros estudios (Aguilar, 1998; Zuckerman y Dubowitz, 2005; Elasmir et al., 1999), donde se critica la infra-representación en los medios de la diversidad sexual y cultural existente en la sociedad.

Igualmente, se encontraron retratos estereotipados en cuanto a su apariencia física, su estado civil y su ámbito profesional. Fueron *femme fatales* rubias, solteras y en su mayoría amas de casa o desempleadas—características que se asociaron tradicionalmente con la feminidad, la imprudencia y el atractivo sensual. Sin embargo, un dato, significativo en la última categoría, fueron las

criminales profesionales, que cumplieron con el objetivo fundamental de esta investigación. Dicho de otras palabras, se contradijo con el mito que la agresión femenina es inexistente, que provino de investigaciones enfocadas en la violencia de género con víctimas femeninas en su mayoría (Denfield, 1997; McDermott, Cheng, Lopez, McKelvey, y Bateman, 2017).

En tercer lugar, se ha descrito el comportamiento criminal de las mujeres asesinas en las series televisivas. Estas ejecutaron de modo premeditado y violento (en muchas ocasiones disparando a sus víctimas), para llevar a cabo con éxito sus crímenes. Aniquilaron en la casa de sus víctimas cuando estas estaban desprevenidas, matado sobre todo a una persona familiar (i.e. esposos) o conocida (i.e. vecinos- compañeros), aunque también se encontraron casos donde mataban a personas desconocidas. En general, las víctimas se caracterizaban por tener la misma edad que ellas y ser de género masculino (i.e. esposos o cómplices). En la mayoría de los casos, ellas solas, cometieron un crimen puntual o asesinatos en serie, por motivos económicos y emotivos y terminaron encarceladas.

En cuanto a la diversidad de la procedencia étnica, aparecieron de modo exagerado propensas a ejecutar asesinatos y, en muchas ocasiones, mataron a individuos del mismo origen étnico (i.e. latinos, asiáticos). De esta manera, se han dilucidado los factores socioculturales que predijeron la acción criminal femenina y sus patrones de comportamiento criminal, en las series televisivas. Si bien es cierto que al aparecer en episodios puntualmente, no se pueden analizar dichos factores de una forma compleja que nos permita dilucidar al personaje holísticamente—su psique y sus contextos de desarrollo.

En cuarto lugar, se exploró el perfil psicológico de las asesinas, a través de sus procesos emocionales antes y después de la delincuencia, así como a través de

si mostraban síntomas psicopatológicos. Por un lado, antes de asesinar, en su mayoría absoluta, sintieron enojo hacia sus víctimas y cuando lograron su objetivo, les caracterizó la anticipación de haber matado a sangre fría y de alejarse de la escena del crimen. Por otro lado, la mayoría de mujeres asesinas que formaron parte de este trabajo podrían ser diagnosticadas con trastornos mentales.

Este hallazgo, desde luego, genera estereotipos en el público, creando una imagen de que las mujeres no matan fríamente o no toman las decisiones en base a cuestiones objetivas, sino porque son trastornadas (esto es otra forma de paternalismo). Se encontraron con más frecuencia trastornos de la personalidad (i.e. esquizoide, antisocial, límite y narcisista), aclarando y estableciendo la existencia de trastornos psicológicos reactivos e impulsivos, asociados a la acción criminal y al espectro esquizofrénico, afirmando su afinidad con la criminalidad femenina ficticia.

En cuanto a la tipología de asesinas en serie, este estudio se ha guiado por la clasificación de Kelleher y Kelleher. No obstante, la mayoría de mujeres no correspondían a las categorías que estos autores establecieron y su motivo del crimen se relacionó con el miedo de abandono. Por ello, en este estudio se propone una nueva categoría complementaria: las asesinas relámpago. Según las categorías, se hallaron, en primer lugar, las asesinas con motivos psicológicos, que sostienen la imagen de conducta criminal femenina bañada a estereotipos de enloquecimiento. En segundo lugar, se encontraron las asesinas profesionales (con un alto porcentaje de ellas que sufrían trastornos de la personalidad) y las líderes del grupo(s) criminal(es). Los personajes de viudas negras y ángeles de la muerte, que limitaban la representación ficticia de mujeres asesinas en serie, se encontraron en tercer y cuarto lugar, las cuales matan, principalmente, por motivos de piedad. En

quinto y último lugar, aparecieron las asesinas en equipo, que eran tendentes, también, a padecer trastornos de la personalidad.

4.1 Limitaciones y sugerencias para investigaciones futuras

A continuación, se señalan las limitaciones del estudio, las cuales deben tenerse en cuenta a la hora de interpretar y generalizar los resultados. Asimismo, se sugieren posibles mejoras que orienten futuras investigaciones en este campo— donde queda mucho por avanzar aún.

Desde el inicio, esta investigación se limitaba por la escasez de estudios formales en materia de la criminalidad femenina ficticia de manera rigurosa. Además, lo que se encontraron, revelaron un comportamiento criminal mayoritariamente involuntario o en defensa propia. Al fin y al cabo, el tema de la mujer y el crimen se ha abordado poco (Chesney- Lind, 1999), así como el perfil psicológico y psicopatológico asociado. Esto ha hecho que el objetivo de este trabajo sea relevante, pero también dificultó su encuadre para encontrar métodos fiables y válidos y marcos de referencia.

Otro aspecto a tener en cuenta está relacionado con el diseño del estudio y los criterios de inclusión/exclusión para la selección de la muestra.

Primero, se excluyeron series por haber sido productivas en terrenos no estadounidenses ni británicos. De esta forma, se quedaron fuera de la muestra del presente trabajo, las series *Orphan Black* (BBC America, 2013-2017), *La mante* (TF1, 2017) y *Tabula Rasa* (Netflix, 2017), producciones canadiense, francesa y belga, respectivamente, e incluso series españolas como *Vis a vis* (Antena 3, 2015-

2016, FOX España, 2018-Presente) y además, series que pertenecieron a géneros de ciencia ficción por no representar de manera realista comportamientos criminales y perfiles psicológicos de mujeres asesinas (e.g. *Grimm*, 2011-2017).

Segundo, es de destacar que debido a que solo se estudiaron series emitidas en España entre el año 2000 y 2015, se omitieron los primeros casos de la criminalidad femenina en la pequeña pantalla (e.g. *Ley y orden* en los años 1990-1999). Por el mismo motivo, no se incluyeron aquellos casos emitidos en las series que siguieron su emisión hasta el año que se publicó esta investigación (i.e. *Bones*, *Castle*, *Rizzoli & Isles*, *Imborrable*, *Person of interest*, *Scandal*, *Major crimes*, *The mysteries of Laura* y *Secretos y mentiras*) o porque siguieron su emisión (i.e. *Ley y orden: uve*, *Navy: ic*, *Mentes criminales*, *Luther*, *Hawai cinco-0*, *Crimen en el paraíso*, *Elementary*, *Orange is the new black*, *The blacklist* y *Jane the virgin*).

Asimismo, en esta investigación no se han incluido nuevas producciones que giran en torno a mujeres asesinas o las incluyen entre sus tramas. Algunos ejemplos de estas teleseries son *Black mirror* (Channel 4, 2011-2014, Netflix, 2015-Presente, capítulo: Cocodrilo, 2017) y *How to get away with murder* (ABC, 2014-Presente, capítulo: Es hora de pasar página, septiembre de 2015), *Doctor Foster* (BBC One, septiembre 2015- Presente), *Dirk Gently's Holistic Detective Agency* (BBC America, 2016-2017), *Big Little Lies* (HBO, 2017-Presente), *The Sinner* (USA Network, 2017- Presente), *Alias Grace* (Netflix, 2017), *Absentia* (AXN, 2017), *9-1-1* (FOX, 2018- Presente) y *Killing Eve* (BBC America, 2018- Presente). Sin duda, su análisis aportaría nuevos hallazgos en relación de la criminalidad femenina, ofreciendo casos más completos y complejos, que evolucionan a través de los capítulos y de los que se ofrecen cuantiosa información sobre sus contextos y su estado emocional y psicológico.

Otra limitación de este estudio puede encontrarse en la distinción entre el sexo biológico y la identidad de género. El concepto de sexo biológico hace referencia a la clasificación de las personas dependiendo de sus características genéticas, anatómicas y fisiológicas que permiten clasificar a las personas como hombres o mujeres mientras que el género se asocia con un sistema socialmente construido que puede corresponder o no con el sexo asignado al nacer. Durante el procedimiento de la recogida de datos, se encontraron casos de asesinatos cometidos por personajes transexuales que se identificaban como mujeres (e.g. Amanda Reed- *Navy: ic*) o bien hayan nacido mujeres (e.g. Paul Millander- *CSI: LV*), las cuales no fueron analizadas en este estudio.

Finalmente, esta investigación se ha guiado por manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales (DSM) para determinar el perfil psicopatológico de las mujeres. El DSM ha recibido muchas críticas por su errónea tendencia al sobrediagnóstico clínico, dicho de otras palabras, al asignar a todos los individuos síntomas clínicos. Dichas críticas declararon que la credibilidad de esta "biblia" de la psiquiatría que define las enfermedades mentales, está ligada a su nosología y no es un producto científico, sino un producto inescrupuloso de la industria farmacéutica contra de los derechos humanos de salud mental (Kirk y Kutchins, 1992). Sin embargo, en esta investigación se utilizaron sus criterios establecidos que se refieren a síntomas, modos de conductas, combinaciones de síntomas y funciones cognitivas, por lo cual, el DSM5 sirvió como un marco de referencia dimensional del comportamiento criminal en consonancia con el perfil psicológico de las asesinas ficticias durante su proyección en las tramas televisivas.

Por otro lado, durante el desarrollo de este trabajo se han ido quedando atrás numerosas cuestiones. Aunque las mujeres, hoy en día, han alcanzado a

conseguir puestos en posiciones altas en el sector audiovisual y otros sectores laborales, todavía se infrarrepresentan en posiciones laborales de directoras (6,9%), elaboración de guiones (13,8%) y en papeles protagonistas en la grande (31,2%) y en la pequeña pantalla (35,7%) (Hunt, Ramón, Tran, Sargent y Roychoudhury, 2018). En este sentido, cabe señalar, que sería imprescindible investigar el desarrollo de personajes femeninos en producciones televisivas creadas, producidas, escritas y guiadas por mujeres y el cambio que hayan ofrecido en las tramas televisivas mediante roles igualitarios. Un ejemplo excepcional de esta categoría, es la serie *El Cuento de la Criada* (Hulu, 2017- Presente), basada en un libro escrito por una la autora feminista Margaret Atwood. Esta serie parece que abrió el camino por cambios notables en la industria televisiva patriarcal por proyectar una serie creada, producida y protagonizada por mujeres con una temática suprimida para los derechos de las mujeres, dirigida a una audiencia diversa e intercultural.

Además, en futuras investigaciones se debería profundizar en el grado de la influencia que ejercen las teleseries en las creencias de público dado que las representaciones de los medios son importantes para construir narrativas públicas sobre el crimen. Las narrativas públicas marcan los límites reconocidos del debate sobre el crimen de la sociedad en un momento dado. En este sentido, sería especialmente interesante explorar los grupos de comunicación en *foros online* en relación de personajes archienemigos y su reputación dentro de los aficionados de las teleseries.

En cuanto al contenido y cuerpo de análisis de la investigación, el siguiente paso lógico sería la realización de análisis comparativos en torno al género, el origen y la orientación sexual. Es decir, ampliar la investigación en cuanto a

personajes masculinos, asiáticos, latinos, indios y de colectivo LGBTQIA, dado que la documentación psicológica no difiere entre distintos géneros, minorías étnicas y orientaciones sexuales. Igualmente, deben incorporarse variables objetivas relativas a una serie de cánones de belleza, como peso y altura, o al tratamiento de mujeres asesinas dentro de un equipo criminal, permitiendo realizar análisis multinivel y ofreciendo una visión más compleja y realista.

Dado que no ha habido una investigación académica previa como esta, los futuros académicos podrían analizar más a fondo series televisivas que contienen en sus tramas casos de criminalidad femenina. Sorprendentemente, habría una gran cantidad de casos representados en los programas para examinar, utilizando una variedad de metodologías que incluyen, entre otros, análisis estadísticos y análisis de contenido cualitativo o cuantitativo. Un análisis comparativo de un estudio de caso también podría realizarse en programas de televisión desde la primera emisión de casos de criminalidad femenina hasta la actualidad. Asimismo, sería posible comparar y contrastar retratos de mujeres asesinas en series de televisión con mayor duración, como *Ley y Orden: uve* y *Mentes Criminales*, e investigar cómo se representan las asesinas femeninas en cada tipo de serie de televisión. Por otra parte, sería interesante realizar entrevistas a mujeres asesinas verdaderas y explorar la relación entre crímenes reales y ficticios.

Además, los hallazgos del presente estudio han encontrado algunas actrices que repiten papeles de delincuentes en varios formatos y series. Esta también podría ser una cuestión a explorar en futuras investigaciones, identificando cuáles son aquellos elementos que potencian el encasillamiento de ciertas actrices en ciertos papeles. En este caso, puede suponerse que se debe a su apariencia física, la cual es bastante llamativa.

En esta futura concepción formal, cabría también la posibilidad de aplicar los resultados obtenidos de esta investigación y los que se sugieren *a posteriori*, a la creación de una prueba, semejante a test Bechdel¹⁴, con el fin de detectar los factores asociados de crímenes por género, las tipologías, los trastornos psicológicos de las mujeres asesinas, y si el tipo de delito puede condicionar las representaciones de las asesinas a los arcos narrativos en contenidos alterables acerca el papel de la mujer en estos últimos años.

Desde una perspectiva audiovisual, se irán añadiendo mujeres asesinas conforme vayan apareciendo en el marco de la televisión norteamericana e inglesa actual y desde una perspectiva psicosocial, la inserción de investigaciones sobre la función de la televisión en la sociedad y la que la sociedad la otorga. Se abre así una vía metodológica innovadora y de gran interés para la Psicología de los Medios y el estudio audiovisual en esta dirección, así como para diseñar acciones mucho más contextualizadas y operativas.

4.2. Aplicaciones prácticas y recomendaciones

Esta investigación abre una línea de investigación más realista en el sector audiovisual, aportando un nuevo paradigma para elaborar e interpretar la construcción de un tipo de mujer marginado en los estudios audiovisuales de género, según la Teoría Fílmica Feminista y la Psicología de los Medios. Parece que hay una tendencia aumentando la visibilidad de mujeres en papeles relevantes,

¹⁴El test Bechdel evalúa la presencia femenina en representaciones artísticas (e.g. películas, teleseries, cómics, etc.). Tienen que cumplir tres requisitos para evitar fomentado la brecha de género: (a) si aparecen al menos dos personajes femeninos; (b) si interactúan y hablan entre sí; y (c) si las temáticas de sus conversaciones no giran en torno a una figura masculina. Recientemente, se añadió un cuarto requisito, refiriéndose al reconocimiento de los nombres de las protagonistas (Selisker, 2015).

pero no a papeles de mujeres asesinas. En este sentido, este trabajo surgió de la necesidad de construir perfiles de personajes femeninos criminales más reales desde el área de conocimiento de la Comunicación Audiovisual, en los medios de comunicación y en concreto, en la televisión.

Es de señalar que es especialmente importante que el trato de la imagen femenina en los medios audiovisuales fomente la diversidad de sus papeles como un hecho y como una riqueza en el desarrollo de su personalidad. La proyección de modelos más realistas, de un trato realista y riguroso hacia la criminalidad femenina y los trastornos psicológicos por parte de la televisión es un salto significativo hacia un cambio de prejuicios y una inversión para la mejora de la calidad de contenidos mediáticos de los televidentes en nivel mundial. Sobre todo, justo ahora, que se observa una tendencia aumentando la visibilidad de mujeres en papeles relevantes.

Igualmente, en los últimos años es creciente el protagonismo de las mujeres en el mundo cinematográfico, así como la visibilización de sus procesos de empoderamiento. Un claro ejemplo se encuentra en el movimiento #metoo¹⁵ popularizado gracias a actrices de Hollywood, que, a través de la denuncia de casos de acoso, lanzaron al mundo un mensaje de resistencia feminista que pretende romper con las injusticias y la discriminación que sufren las mujeres— ampliándose del campo audiovisual a la sociedad en general.

Por lo tanto, se requieren investigaciones tanto en los ámbitos de psicología, sociología y criminología, como también en el mundo audiovisual, pretendiendo la evolución de los avances socioculturales y científicos y su aplicación en nuevos

¹⁵ #MeToo es un movimiento contra el acoso sexual, que fue creado en 1996 pero se ha hecho viral en las redes sociales desde el octubre de 2017 a raíz del escándalo Weinstein por acusaciones de abuso sexual que tuvo lugar en Hollywood. Su propósito es ayudar a las mujeres que han sufrido abusos a denunciarlo y a explicar su experiencia (Regulska, 2018).

formatos de medios de masas sobre la imagen femenina. Por ejemplo, en el caso de los videojuegos, que cada vez desarrollan historias más complejas a nivel narrativo y que tienen un gran impacto en el público que lo consume. Se ha determinado que existe una verosimilitud que aparezcan representaciones estereotipadas de género, las cuales probablemente tendrán influencia en las actitudes de los jugadores hacia individuos en vida real (Anderson et al., 2003; Funk, Baldacci, Pasold y Baumgardner, 2004; Carnagey, Anderson y Bushman, 2007).

La televisión, todavía, domina el tiempo libre de la ciudadanía— los televidentes norteamericanos dedican 4hs y 2 mins diarios, mientras que, los europeos, alcanzan un porcentaje históricamente alto, de 3hs y 54 mins al día (Médiamétrie, 2017). Actualmente, los contenidos audiovisuales se encuentran con mucha abundancia en internet o bien por descarga completa o por *streaming* en plataformas multimedias.

Los medios de comunicación viven una época de despliegues tecnológicos y de apuestas innovadoras, dirigidos por plataformas prominentes (i.e. Netflix, HBO y Amazon), que han incrementado la distribución del contenido audiovisual y han aportado a la creación de papeles femeninos poderosos sin precedentes. Sus series mantienen un estándar de calidad técnica y, de hecho, sus productos son más demandados por todos los públicos. Por ejemplo, Netflix proporciona la opción de contenidos a su público a través de la sección Series TV protagonizadas por mujeres, inspirado por los movimientos feministas contemporáneos (#metoo y Time's Up¹⁶), abordando desigualdades basadas en género y exigiendo más mujeres en puestos dirigidos de liderazgo.

¹⁶Time's Up es una iniciativa contra el acoso sexual y la desigualdad tanto en Hollywood como en el resto de lugares del trabajo. Se fundó el enero de 2018 por celebridades de Hollywood en respuesta al efecto Weinstein y al movimiento feminista #MeToo (Langone, 2018).

En contra del poder del mundo cinematográfico marcado patriarcado, dichas plataformas están creando nuevos aires de cambios desempeñando un importante rol en la realización de narrativas audiovisuales protagonizadas y creadas por mujeres de diversas minorías étnicas y minorías sexuales.

Por todo lo mencionado, ha llegado el momento de crear obras cinematográficas y televisas que no sancionen a las mujeres por ejecutar acciones de maneras que desafíen los estereotipos y las normas culturales según su género. Se necesitan tramas que cuenten historias de mujeres humanas, complejas y distintas, sin enfocar en su identidad de género sino en el hecho que forman parte de la humanidad. La violencia y, en particular, el asesinato, no consiste en un tema de género, sino en una cuestión social y humana.

Por todo ello y para finalizar este trabajo y basado en las lecciones aprendidas durante su desarrollo, se ofrece un decálogo de buenas prácticas en relación con los personajes femeninos delincuentes en producciones televisivas y un perfil de mujeres asesinas libres de representaciones habituales. De esta forma, se pretende contribuir en la creación de un nuevo marco de actuación favorecedor de una imagen femenina más pragmática y, por ende, construir un papel de asesina desde una mirada más objetiva que favorezca una perspectiva basada en la igualdad y equidad de género—lo cual se corresponde con el último objetivo de esta investigación.

4.2.1. Decálogo de buenas prácticas para la construcción de personajes

1. *Promover la proyección de imágenes de mujeres asesinas que fomenten la verdadera índole de la conducta delictiva y sus orígenes.*

El comportamiento del ser humano es fruto de dos factores: el factor genético y el factor del entorno social. Por lo tanto, la mente es el narrador del cerebro, y como, que el material genético y las experiencias personales determinan el carácter humano, la conducta se produce como un efecto posterior, por lo que no se ejecuta por libre albedrío.

No hay duda de que al tratar de predecir quién se convierte en delincuente, una amplia gama de teorías y explicaciones es probable que estén en juego. Por consiguiente, se sugiere que a la hora de incluir en obras de ficción temáticas relacionadas con la criminalidad, se deberían considerar la aportación de psicólogos, criminólogos o sociólogos en nivel de pericia, que estudian una coyuntura específica de factores biológicos, psicológicos y sociales, con el fin de diferenciar el crimen por defensa propia del asesinato por decisión, tanto en vida real como en la pequeña pantalla.

La Psicología Social y el análisis ecológico de la realidad puede ser de gran valor en este sentido. Al introducir este tipo de análisis en el diseño de personajes, se incluirían no solo elementos que ayuden a determinar el comportamiento del personaje—desde su perfil psicológicos y las emociones asociadas—sino también elementos referidos a su entorno familiar, laboral y social, así como el encuadre socio-político y macro-social en el que se desarrolla la trama—pudiendo ampliarlo a conocer los mismos factores en relación a su pasado a través de flashbacks.

2. Evitar la promoción de imágenes deshumanizadas y monstruosas de la criminalidad femenina.

Sería injusto seguir negando la existencia de mujeres agresoras contraria de su naturaleza afectuosa. Dicha fijación de una sociedad bajo el heteropatriarcado, podría poner en peligro las expectativas reales cuando las mujeres reclaman por situaciones desiguales en ámbitos profesionales y deben adoptar actitudes "masculinas" con la finalidad de obtener mejores condiciones del entorno laboral o superiores puestos de trabajo.

La noción de la "feminidad masculinizada" ofrecerá un atisbo en como la masculinidad está construida por caracteres dinámicos que resultan en actitudes de liderazgo y heroísmo. Así, pues, la feminidad masculinizada permitirá un cambio social para todos y no sólo de individuos cuyas subjetividades se apartan de los códigos de género convencionales. En cualquier caso, sería acertado evitar la polarización de actitudes extremas de tanto femeninas tanto masculinas, así como usar los medios audiovisuales para cuestionar los estereotipos y roles de género.

3. Reforzar representaciones ficticias acerca de la criminalidad femenina evitando la difusión de falsos mitos y estereotipos tradicionales.

Abogar por una visión de género que sea más comprensiva y que interpreta el espectro de atributos de género para hombres y mujeres de manera igual. Las mujeres no deben considerarse doblemente desviadas por haber cometido un crimen violento y haber transgredido los modelos hegemónicos de masculinidad o feminidad socialmente "aceptables".

El concepto de la feminidad subordinada se debería corregir en nuevas obras televisivas de variedad de géneros. Por una parte, con la integración de más

papeles de mujeres asesinas que son violentas y letales por su propia voluntad, porque lo desean para satisfacer sus necesidades. Por otra parte, a través de retratos de mujeres que ejercen la palabra de la ley, es decir mujeres que ejercen su trabajo con eficacia—desde bajos rangos hasta los máximos niveles de responsabilidad. Ambas categorías, contrarrestarán la perspectiva hegemónica actual de la feminidad tradicional y ofrecerían nuevos modelos a los televidentes.

4. Evitar el sexismo y la cosificación de los personajes de mujeres asesinas.

Uno de los estereotipos más comunes que se encuentran en los personajes femeninos es su apariencia física, encontrando frecuentemente mujeres jóvenes, muy atractivas, voluptuosas y vestidas de forma seductora—independientemente de las escenas donde aparecen y las tramas. Es hora de abogar por personajes de mujeres que representen la diversidad social, mujeres de todas las edades y formas, mujeres que se visten acorde a las tareas que desempeñan o las escenas en las que aparecen.

Igualmente, las series deberían prestar más cuidado al diseño del perfil profesional u ocupacional de las mujeres, mostrando múltiples realidades en las que haya mujeres que desarrollan sus carreras profesionales con naturalidad y eficacia. También la posibilidad de mostrar otro perfil de mujer ama de casa con un tiempo libre rico y variado y no dedicadas en exclusividad al cuidado de los hijos y a las labores del hogar. En definitiva, mujeres complejas y libres.

5. *Desestigmatizar los trastornos psicológicos y desvincularlos de la violencia.*

No todas las mujeres—ni los hombres—que cometen asesinatos padecen trastornos psicológicos. No obstante, en el caso de que sí, es imprescindible tratar dichos trastornos según el cumplimiento de requisitos para su diagnóstico y diferenciar la sintomatología de trastornos asociados como, por ejemplo, el espectro de esquizofrenia con los trastornos de la personalidad. La aportación de profesionales de salud mental en producciones televisivas es necesaria para un diseño responsable de personajes extendiendo a la sociedad el debate y la reflexión sobre la salud mental.

Mas aún, los creadores de contenidos audiovisuales deberían abandonar la noción que la criminalidad es un acto de personas enloquecidas, sobre todo, en el caso de la criminalidad femenina y asumir la idea que existen mujeres que actúan en libre ejecución sin antecedentes trastornados. Asimismo, debería desvincularse la enfermedad mental de la violencia y la criminalidad, dado que es una falacia que estigmatiza a las personas con este tipo de enfermedades—ya de por sí excluidas en la sociedad. Los medios de comunicación deberían ser responsables y ofrecer también visiones positivas de las personas con enfermedades mentales y no abusar de la psicopatología como elemento desencadenante de los crímenes.

6. *Promover mensajes y contenidos dirigidos hacia la igualdad, que reflejen la diversidad existente en la sociedad.*

Por una parte, a fecha de hoy, mujeres asesinas y personajes femeninos, en general, que provienen de minorías étnicas no cuentan con respecto a la imagen de sus colectivos en guiones televisivos. De este modo, los televidentes ignoran los

contextos socioculturales de dichas poblaciones y sostengan una noción sesgada y xenófoba asociando la criminalidad con personas extranjeras. La proyección de dichas comunidades mostraría una mirada más inclusiva socialmente, presentando estilos y condiciones de vida que reflejan la situación en que se encuentran hoy día muchas mujeres por ser víctimas de patriarcado y supremacía blanca y de los motivos que les conducen a asesinar.

Además, en cuanto a la proyección de las creencias religiosas de los personajes, se reproducen o como ímpetu por acciones violentas en pos de la justicia o se infrarrepresentan religiones y valores no judías ni cristianas, las cuales a veces se asocian con espionaje, actos de terrorismo o a sistemas opresores.

Por otra parte, un tema que ha sido especialmente ignorado en las tramas televisivas es la representación sensata de la comunidad LGBTQIA. A pesar que muchos temas hasta entonces tabúes comenzasen a verse de una forma natural en las últimas décadas, la televisión sigue permaneciendo papeles obligatoriamente heterosexuales. No obstante, cuando aparecen personajes de este colectivo en la pequeña pantalla, tienden a ser definidos por su orientación sexual y por eso, con mucha frecuencia, son tratados como extravagantes, promiscuos o propensos a delinquir.

De forma igual, la presencia en programas televisivos de personas en situación de discapacidad es extremadamente limitada. Adicionalmente, los contenidos mediáticos fortalecen representaciones estereotipadas de las personas que pertenecen a dichas comunidades, resultando a una forma limitada de existir y a ser encasillados como incapaces a cometer crímenes.

Es imprescindible, pues, iniciar la integración de dichos individuos en tramas audiovisuales con el propósito a poner fin a representaciones negativas y

erróneas y empezar una nueva época con papeles diversos en la televisión. A fin y al cabo, todos son aptos por matar y no deberían ser definidos por su procedencia, orientación sexual o su fe.

7. Adaptar la televisión en los nuevos cambios tecnológicos y abrir caminos del diálogo con el público.

Como se ha mencionado antes, la evolución del uso de las nuevas tecnologías, han sacado a la luz comunidades de telespectadores aficionados, que reflejan una mayor participación emocional con la narrativa televisiva. Estos televidentes, a través de sus habilidades técnicas adquiridas, han asumido un papel activo en el consumo de televisión dentro de comunidades virtuales, además su difusión en las redes sociales expresando sus gustos mediáticos y han ayudado la televisión a prosperar en las industrias de medios digitales.

Los productores de ficciones televisivas deberían tener en cuenta esta base sólida y activa de los espectadores en el momento de crear contenidos audiovisuales para permitirles a profundizar y mejorar su experiencia televisiva y de mismo modo, deberían permanecer fieles a sus ideas creativas originales siempre no estereotipadas negativamente.

8. Aumentar presencia de mujeres en la producción de series televisivas y romper el techo de cristal en las profesionales audiovisuales.

No solo se hace imperante el aumento de la presencia de personajes femeninos en la gran y pequeña pantalla—especialmente en roles de género que contradicen las normas sociales tradicionales vinculadas al patriarcado. También

es necesario aumentar la participación de mujeres en puestos ejecutivos y de producción, garantizando la igualdad de oportunidades.

Aumentando el número de mujeres en este tipo de puestos relativos a la toma de decisiones es probable que se aumentara la presencia femenina en todo tipo de papeles—incluidos los relativos a la criminalidad—y que se diseñaran retratos más reales y alejados de discriminación sexista.

9. Crear una televisión de calidad e igualatoria dirigida a las nuevas generaciones.

La televisión se puede convertir en un potente socializador con claros beneficios psicosociales cuando cuenta historias no marcadas por prejuicios. Desde una mirada positiva y asertiva, refleja y expresa el entorno social, favorece la explicación de fenómenos sociales y hace a las personas sentirse dentro de un grupo determinado. Siempre teniendo en cuenta el propio bagaje cultural y la capacidad interpretativa del espectador, infunde una determinada ideología. Principalmente, en el caso de la población adolescente juvenil, se considera un espacio idóneo para reflejar el progreso y los cambios sociales y por otro lado, para la implantación de estereotipos de género.

Las teleseries se podían usar como recurso para debatir ideas o creencias previas (específicamente para la objetiva vista de un trastorno psicológico o la capacidad de una mujer para matar) y para romper prejuicios propios (mujeres sumisas o no "femeninas" o la persona con un trastorno es definitivamente desequilibrada y comprometida) mediante la creación de narrativas que promuevan la equidad de género de un contenido pluricultural basándose en temas que afectan a los adolescentes en su vida real.

10. *Crear formatos audiovisuales trascendentes que permitan actuar en beneficio del bien común.*

Los medios de comunicación y las nuevas tecnologías han modificado la manera de construir el saber, el modo de aprender y la forma de conocer. Sin lugar a dudas, los medios están fascinados con las imágenes y representaciones de mujeres que asesinan, como lo demuestra la proliferación de programas televisivos policíacos-procesales sobre el tema. Por lo cual, representaciones concretas de mujeres asesinas muestran suficientemente acerca de cómo las mujeres violentas se perciben culturalmente.

Si los contenidos mediáticos proyectan en el fondo datos socio-demográficos e historias personales de las asesinas, el público captará los motivos de los crímenes y podría diferenciar claramente entre la realidad de las asesinas y la realidad ficticia, puesto a que, los contenidos mediáticos tienen el poder de confirmar o cambiar estereotipos. Esto iría en la dirección de la pedagogía de los medios.

En definitiva, los hallazgos de presente investigación permiten acercarse a la creación de un perfil de la criminalidad femenina que incluye variables y datos objetivos, no discriminatorios y en términos de igualdad. Dicho perfil fomenta un enfoque socialmente responsable sobre criminalidad femenina en contenidos mediáticos, desde una perspectiva psicosocial y feminista.

5. Referencias

- Adda, J., & Ottaviani, M. (2005). The transition to digital television. *Economic Policy*, 20(41), 160-209. doi:10.1111/j.1468-0327.2005.00135.x
- Adler, F., Mueller, G. O. W., & Laufer, W. S. (1991). *Criminology* (7th ed.). New York, NY, USA: McGraw Hill.
- Aguaded, J. I. (1999). *Convivir con la televisión. Familia, educación y recepción televisiva*. Barcelona, España: Paidós.
- Aguilar, P. (1998). *Mujer, amor y sexo en el cine español de los 90*. Madrid, España: Fundamentos.
- Aguilar, P. (2004). *¿Somos las mujeres de cine? Prácticas de análisis fílmico*. Oviedo, España: Instituto Asturiano de la Mujer.
- Aguilar, P. (2007). El cine, una representación patriarcal del mundo. En J. F. Plaza, y C. Delgado (Eds.), *Género y Comunicación* (pp. 129-148). Madrid, España: Fundamentos.
- Ahuvia, A. (2001). Traditional, interpretive, and reception based content analyses: Improving the ability of content analysis to address issues of pragmatic and theoretical concern. *Social indicators research*, 54(2), 139-172. doi:10.1023/A:1011087813505
- Akalis, S., Banaji, M., & Kosslyn, S. (2008). CRIME ALERT!: How thinking about a single suspect automatically shifts stereotypes toward an entire group. *Du Bois Review: Social Science Research on Race*, 5(2), 217-233. doi:10.1017/S1742058X08080181
- Allport, G. W. (1954). The historical background of modern social psychology. In G. Lindzey (Ed.), *Handbook of social psychology* (Vol. 1) (pp. 3-56). Cambridge, MA, USA: Addison-Wesley.
- American Psychiatric Association. (APA). (2013). *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* (5th ed.). Arlington, VA, USA: American Psychiatric Publishing. doi:10.1176/appi.books.9780890425596

- Anderson, C. A., Berkowitz, L., Donnerstein, E., Huesmann, L. R., Johnson J. D., Linz, D., . . . Wartella, E. (2003). The Influence of Media Violence on Youth. *Psychological Science in the Public Interest*, 4(3), 81–110. doi:10.1111/j.1529-1006.2003.pspi_1433.x
- Antunes, G. E., & Hurley, P. A. (1977). The representation of criminal events in Houston's two daily newspapers. *Journalism Quarterly*, 54(4), 756-760. doi:10.1177/107769907705400414
- Arendt, F. (2012). A newspaper's effect on the strength of automatic associations in memory. *Journal of Media Psychology*, 24, 1-8. doi:10.1027/1864-1105/a000057
- Armstrong, I. (1999). Women and their 'uncontrollable impulses': The Medicalization of women's crime and differential gender sentencing. *Psychiatry, Psychology, and Law*, 6(1), 67-77. doi:10.1080/13218719909524949
- Arnett, J. J. (1995). Adolescents' uses of media for self-socialization. *Journal of Youth and Adolescence*, 24(5), 519-533. doi:10.1007/BF01537054
- Bailey, F., & Hale, D. (2004). *Blood on her hands: The Social Construction of Women, Sexuality and Murder*. Belmont, CA, USA: Wadsworth.
- Baker, K., & Raney, A. A. (2007). Equally Super?: Gender-Role Stereotyping of Superheroes in Children's Animated Programs. *Mass Communication and Society*, 10(1), 25-41. doi:10.1080/15205430709337003
- Bal, M. (1985). *Teoría de la Narrativa*. Madrid, España: Cátedra.
- Ballesta, J. (2002). Educar para el consumo crítico de los medios de comunicación. *Étic@ Net*, 1(0), 1-22. Recuperado de: <http://www.ugr.es/~sevimeco/revistaeticanet/Numero0/>
- Barak, G. (1994). Media, society, and criminology. In G. Barak (Ed.), *Media, Process, and the Social Construction of Crime: Studies in Newsmaking Criminology* (pp. 3-45). New York, NY, USA & London, UK: Garland Publishing, Inc.
- Bardin, L. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid, España: Akal.

- Barnett, B. (2006). *Medea in the media: Narrative and myth in newspaper coverage of women who kill their children. Journalism, 7(4), 411-432.*
doi:10.1177/1464884906068360
- Bartky, S. L. (1990). *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression.* New York, NY, USA: Routledge.
- Basil, M. D. (1996). Identification as a mediator of celebrity effects. *Journal of Broadcasting & Electronic Media, 40(4), 478-495.*
doi:10.1080/08838159609364370
- Bassols Coma, M. (1985). *Constitución y sistema económico.* Madrid, España: Tecnos.
- Bate, B., & Self, L. (1983). The rhetoric of career success books for women. *Journal of Communication, 33(2), 149-165.* doi:10.1111/j.1460-2466.1983.tb02396.x
- Baudino, V., y Reising, A. M. (2000). Algunas reflexiones sobre el Proceso de Investigación desde la Práctica. *Cinta de Moebio. Revista de Epistemología de Ciencias Sociales, (9), 259-269.* Recuperado de <https://cintademoebio.uchile.cl/index.php/CDM/article/view/26371/27670>
- Beelmann, A., & Heinemann, K. S. (2014). Preventing prejudice and improving intergroup attitudes: A meta-analysis of child and adolescent training programs. *Journal of Applied Developmental Psychology, 35(1), 10-24.*
doi:10.1016/j.appdev.2013.11.002
- Behm-Morawitz, E., & Mastro, D. E. (2008). Mean Girls? The Influence of Gender Portrayals in Tenn Movies on Emerging Adults' Gender-based Attitudes and Beliefs. *Journalism and Mass Communication Quarterly, 85(1), 131-146.*
Retrieved from <https://search.proquest.com/docview/216934706?accountid=14744>
- Belknap, J. (2001). *The Invisible Woman. Gender, Crime and Justice (2nd ed.).* Belmont, CA, Australia: Wadsworth.

- Beniger, J. R., & Gusek, J. A. (1995). The cognitive revolution in public opinion and communication research. In T. L. Glasser & C. T. Salmon (Eds.), *Public opinion and the communication consent* (pp. 217-248). New York, NY, USA: Guilford Press.
- Benin, D., & Cartwright, L. (2006). Shame, empathy and looking practices: Lessons from a disability studies classroom. *Journal of Visual Culture*, 5(2), 155-171. doi:10.1177/1470412906068871
- Berelson, B. (1952). *Content analysis in communication research*. New York, NY, USA: The Free Press.
- Berrington, E., & Honkatukia, P. (2002). An Evil Monster and a Poor Thing: Female Violence in the Media. *Journal of Scandinavian Studies in Criminology and Crime Prevention*, 3(1), 50-72. doi:10.1080/140438502762467209
- Bertrand, C. J. (1992). *La televisión en Estados Unidos ¿Qué nos puede enseñar?* Madrid, España: Rialp.
- Blanche, J., Weatherby, G. A., & Jones, R. (2010). *The Value of Life: Female Killers & the Feminine Mystique: A Case Study of Aileen Wuornos and Andrea Yates*. Lambert Academic Publishing.
- Bogart, L. (1960). The Growth of Television. In W. Schramm (Ed.), *Mass Communication* (pp. 95-112). Urbana, IL, USA: University of Illinois Press.
- Bond-Maupin, L. (1998). That wasn't even me they showed: Women as criminals on America's Most Wanted. *Violence against women*, 4(1), 30-44. doi:10.1177/1077801298004001003
- Bonilla Borrego, J. (2005). El cine y los valores educativos. A la búsqueda de una instrumenta eficaz de formación. *Pixel-Bit, Revista de Medios y Educación*, 26(7), 39-54. doi:10.12795/pixelbit.
- Bordwell, D. (1995). *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Barcelona, España: Paidós.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). *The classical Hollywood cinema. Film style and mode of production to 1960*. New York, NY, USA: Columbia University Press.

- Bou, N., y Pérez, X. (2010). Épica y feminidad en el Hollywood contemporáneo. En P. Sangro y J. F. Plaza (Eds.), *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos* (pp. 21-38). Barcelona, España: Laertes.
- Brayfield, C. (1977). Films. In J. King & M. Stott (Eds.), *Is this your life? Images of Women in the Media* (pp. 107-121). London, UK: Virago.
- Brennan, P. K. (2007). Sentencing female misdemeanants: An examination of the direct and indirect effects of race/ethnicity. *Justice Quarterly*, 23(1), 60-95. doi:10.1080/07418820600552477
- Brennan, P. K., & Vandenberg, A. L. (2009). Depictions of female offenders in front-page newspaper stories: the importance of race/ethnicity. *International Journal of Social Inquiry*, 2(2), 141- 175.
- Briones, G. (2002). *Metodología de la investigación cuantitativa en ciencias sociales*. Bogotá, Colombia: Arfo Editores.
- Britton, D. M. (2000). Feminism in criminology: Engendering the outlaw. *The annals of the American Academy of Political and Social Science*, 571(1), 57-76. doi:10.1177/000271620057100105
- Bronfenbrenner, U. (1987). *Ecología del desarrollo humano*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Brown, B. M. (1996). *An examination of severe psychopathy in a female offender* (Doctoral dissertation). California School of Professional Psychology, San Diego, CA, USA.
- Browne Graves, S. (1999). Television and prejudice reduction: When does television as a vicarious experience make a difference? *Journal of Social Issues*, 55(4), 707-727. doi:10.1111/0022-4537.00143
- Bruner, J. (1960). *The Process of Education*. Cambridge, MA, USA: Harvard University Press.
- Bryant, J., & Thompson, S. (2001). *Fundamentals of media effects* (1st ed.). New York, NY, USA: McGraw-Hill.

- Bryant, J., & Miron, D. (2002). Entertainment as media effect. In J. Bryant & D. Zillmann (Eds.), *Media effects. Advances in theory and research* (2nd ed.) (pp. 549-582). Mahwah, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates.
- Buckler, K., & Travis, L. (2005). Assessing the newsworthiness of homicide events: An analysis of coverage in the *Houston Chronicle*. *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 12(1), 1-25. Retrieved from https://www.albany.edu/scj/jcipc/jcipc_vol12.html#vol12is3
- Buendía, L., Colás, P., y Hernández, F. (1994). *Métodos de investigación en psicopedagogía*. Madrid, España: McGraw- Hill.
- Bullen, R. R. (2009). The power and impact of gender- specific media literacy. *Youth Media Reporter*. Retrieved from <http://www.youthmediareporter.org/2009/08/17/the-power-and-impact-of-gender-specific-media-literacy/>
- Burch, N. (1979). *To the distant observer: Form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley, CA, USA: University of California Press.
- Burgess, D., & Borgida, E. (1999). Who Women Are, Who Women Should Be: Descriptive and Prescriptive Gender Stereotyping in Sex Discrimination. *Psychology, Public Policy, and Law*, 5(3), 665-692. doi:10.1037/1076-8971.5.3.665
- Burgess, R., & Akers, R. (1966). Differential association- reinforcement theory of criminal behavior. *Social Problems*, 14(2), 128-147. doi:10.2307/798612
- Burgess- Proctor, A. (2006). Intersections of Race, Class, Gender and Crime: Future Directions for Feminist Criminology. *Feminist Criminology*, 1(1), 27-47. doi:10.1177/1557085105282899
- Bustamante, B., y Aranguren, F. (2005). Televisión de calidad y participación Ciudadana [Quality television and citizen participation]. *Comunicar*, 25(2), 323.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"* (2nd ed.). New York, NY, USA: Routledge Classics.

- Buttny, R., & Ellis, D. G. (2007). Accounts of violence from Arabs and Israelis on Nightline. *Discourse & Society* 18(2), 139-161.
doi:10.1177/0957926507073371
- Cabero, J., Loscertales, F., Aguaded, J. I., Barroso, J. M., Cabero, A., Domene, S. J., . . . Romero, R. (1996). Elaboración de un sistema categorial de análisis de contenido para analizar la imagen del profesor y la enseñanza en la prensa. *Bordón. Revista de Orientación pedagógica*, 48(4), 375-392.
- Canet, F., y Prósper, J. (2009). *Narrativa audiovisual. Estrategias y recursos*. Madrid, España: Síntesis.
- Caparrós Lera, J. M. (2007). *Historia del cine español*. Madrid, España: T&B Editores.
- Carey, J., Morgan, M., & Oxtoby, M. (1996). Intercoder agreement in analysis of responses to open-ended interview questions: Examples from tuberculosis research. *Cultural anthropology methods*, 8(3), 1-5.
doi:10.1177/1525822X960080030101
- Carlen, P., & Worrall, A. (Eds.) (1987). *Gender, Crime and Justice*. Milton Keynes, UK: Open University Press.
- Carnagey, N., Anderson, C., & Bushman, B. (2007). The Effect of Video Game Violence on Physiological Desensitization to Real-Life Violence. *Journal of Experimental Social Psychology*, 43(3), 489-496.
doi:10.1016/j.jesp.2006.05.003
- Carozza, D. (2008). These men know snakes in suits. *Fraud Magazine*, 22(4), 36-43.
- Carrasco Campos, Á. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal*, (1), 174-200.
- Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Madrid, España: Cátedra.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine*. Madrid, España: Cátedra.
- Casetti, F., y Di Chio, F. (1991). *Como analizar un film*. Barcelona, España: Paidós.
- Casetti, F., y Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión: instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona, España: Paidós.

- Castells, P., y Bofarull, I. (2002). *Enganchados a las pantallas: Televisión, Videojuegos, Internet y Móviles*. Barcelona, España: Planeta Prácticos.
- Castro, M. (2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Escritos, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, (25), 23-48. Recuperado de http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/wb/escritos/escritos_25
- Cavender, G., Bond-Maupin, L., & Jurik, N. C. (1999). The construction of gender in reality crime TV. *Gender & Society*, 13(5), 643-663.
doi:10.1177/089124399013005005
- Cebrián, M. (2004). *La información en televisión: obsesión mercantil y política*. Barcelona, España: Gedisa.
- Centro de Investigación Social, Formación y Estudios de la Mujer (CISFEM). (1992). *Estereotipos sexuales y géneros televisivos en Venezuela*. Caracas, Venezuela: Centro de Investigación Social, Formación y Estudios de la Mujer.
Recuperado de <http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/32663>
- Champion, D. J. (2006). *Research Methods for Criminal Justice and Criminology*. Upper Saddle River, NJ, USA: Pearson Prentice Hall.
- Chaparro Escudero, M. (2005). Claves para entender el marco audiovisual español. Errores y perversiones en torno al uso de un servicio público. En J. F. García Casanova y J. M. Casado Salinas (Eds.), *El servicio público de la televisión* (pp. 81-126). Granada, España: Editorial Universidad de Granada.
- Chatman, S. (1990). *Coming to terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY, USA: Cornell University Press.
- Chermak, S. (1994). Body count news: How crime is presented in the news media. *Justice Quarterly*, 11(4), 561-582. doi:10.1080/07418829400092431
- Chermak, S. (1998). Predicting crime story salience: The effects of crime, victim, and defendant characteristics. *Journal of Criminal Justice*, 26(1), 61-70. doi:10.1016/S0047-2352(97)00055-X

- Chesney-Lind, M. (1999). Media misogyny: Demonizing “violent” girls and women. In J. Ferrell & N. Websdale (Eds.), *Making trouble: Cultural constructions of crime, deviance, and control* (pp. 115-140). New York, NY, USA: Aldine De Gruyter.
- Chesney-Lind, M., & Irwin, K. (2004). From badness to meanness: Popular constructions of contemporary girlhood. In A. Harris (Ed.), *All about the girl: Culture, power, and identity* (pp. 45-56). New York, NY, USA: Routledge.
- Chory-Assad, R. M., & Cicchirillo, V. (2005). Empathy and affective orientation as predictors of identification with television characters. *Communication Research Reports*, 22(2), 151-156. doi:10.1080/00036810500130786
- Chory-Assad, R. M., & Yanen, A. (2005). Hopelessness and loneliness as predictors of older adults' involvement with favorite television performers. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 49(2), 182-201. doi:10.1207/s15506878jobem4902_3
- Clemente, M. (1992). *Psicología social: Métodos y técnicas de investigación*. Madrid, España: Henderán.
- Clemente, M., y Santalla, Z. (1990). *El Documento Persuasivo: Análisis de Contenido y Publicidad*. Bilbao, España: Deusto.
- Cohen, J. (2001). Defining identification: a theoretical look at the identification of audiences with media characters. *Mass Communication and Society*, 4(3), 245-264. doi:10.1207/S15327825MCS0403_01
- Cohen, J. (2006). Audience Identification with Media Characters. In J. Bryant & P. Vorderer (Eds.), *Psychology of entertainment* (pp. 183-197). Mahwah, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Colaizzi, G. (1995). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia, España: Episteme.
- Colaizzi, G. (2007). *La pasión significativa. Teoría de género y cultura visual*. Madrid, España: Biblioteca nueva.
- Coltrane, S., & Messineo, M. (2000). The perpetuation of subtle prejudice: Race and gender imagery in 1990s television advertising. *Sex roles*, 42(5-6), 363-389. doi:10.1023/A:1007046204478

- Comack, E. (2006). Introduction- Making Connections: Class/race/gender intersections. In G. Balfour & E. Comack (Eds.), *Criminalizing women: Gender and (in)justice in neoliberal times* (pp. 58-78). Halifax, NS, Canada: Fernwood Publishing.
- Condry, J. (2017). *The psychology of television*. New York, NY, USA: Routledge.
- Córdoba, M. y Cabero, J. (2009). *Cine y diversidad social. Instrumento práctico para la formación valores*. Sevilla, España: Eduforma.
- Cornell, R. W. (1995). *Masculinities*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Costa, J. (1998). *La Esquemática: Visualizar la información*. Barcelona, España: Paidós.
- Coyne, S., Linder, J., Rasmaussen, E., Nelson, D., & Collier, K. (2014). It's a Bird! It's a Plane! It's a Gender Stereotype! Longitudinal Associations Between Superhero Viewing and Gender Stereotyped Play. *Sex Roles, 70*(9-10), 416-430. doi:10.1007/s11199-014-0374-8
- Cuadrado, I. (2007). Estereotipos de género. En J. F. Morales, E. Gaviria, M. Moya e I. Cuadrado (Coords.), *Psicología social* (3ª ed.) (pp. 243-266). Madrid, España: McGraw-Hill.
- Cueto Suárez, J. A., Iglesias Gutiérrez, S., Osoro Hernández, A., Pérez Álvarez, J. D., y Río Rodríguez, J. R. (1994). El discurso televisivo. En A. Osoro Hernández y C. Lomas (Coords.), *El enfoque comunicativo de la enseñanza de la lengua* (pp. 235-276). Barcelona, España: Paidós.
- Cuevas Sosa, A. A., Mendieta Dimas, R., y Salazar Cruz, E. (1992). *La Mujer Delincuente Bajo la Ley del Hombre*. Ciudad de México, México: Editorial Pax.
- Cuklanz, L. M., & Moorti S. (2006). Television's "New" Feminism: Prime- Time Representations of Women and Victimization. *Critical Studies in Media Communication, 23*(4), 302-321. doi:10.1080/07393180600933121
- Daly, K., & Chesney-Lind, M. (1988). Feminism and Criminology. *Justice Quarterly, 5*(4), 497-538. doi:10.1080/07418828800089871

- Davis, D. M. (1990). Portrayals of women in prime-time network television: Some demographic characteristics. *Sex Roles, 23*(5-6), 325-332.
doi:10.1007/BF00290052
- De Aguilera, M. (1998). La investigación sobre comunicación en España: una visión panorámica. *Comunicación y Cultura, (4)*, 5-11.
doi:10.1174/113839598322025919
- De Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington, IN, USA: Indiana University Press.
- De Wied, M., Zillmann, D., & Ordman, V. (1995). The role of empathic distress in the enjoyment of cinematic tragedy. *Poetics, 23*(1-2), 91-106.
doi:10.1016/0304-422X(94)00010-4
- De la Plaza, F. J., y Redondo, M. J. (1993). *El cine: Técnica y arte*. Madrid, España: Anaya.
- Del Olmo, R. (1990). The economic crisis and the criminalization of Latin American women, *Social Justice, 17*(2), 40-53.
- Denfield, R. (1997). *Kill the body, the head will fall: a closer look at women, violence and aggression*. New York, NY, USA: Warner Books.
- Dennis, E. E., & DeFleur, M. L. (2010). *Understanding media in the digital age*. Boston, MA, USA: Allyn & Bacon.
- Derry, D. C. (1978). *The Suspense Thriller: A Structural and Psychological Examination of a Film Genre* (Doctoral dissertation). Ann Arbor, MI, USA: University Microfilms International.
- Diekman, A., & Eagly, A. (2000). Stereotypes As Dynamic Constructs: Women And Men Of The Past, Present, And Future. *Personality and Social Psychology Bulletin, 26*(10), 1171-1188. doi:10.1177/0146167200262001
- Dixon, T. L. (2006). Psychological reactions to crime news portrayals of Black criminals: Understanding the moderating roles of prior news viewing and stereotype endorsement. *Communication Monographs, 73*(2), 162-187.
doi:10.1080/03637750600690643

- Dixon, W. W. (Ed.) (2000). *Film Genre 2000: New Critical Essays*. New York, NY, USA: State University of New York Press.
- Dobash, R., & Dobash, R. (Eds.) (1998). *Sage series on violence against women, Vol. 9. Rethinking violence against women*. Thousand Oaks, CA, USA: Sage Publications, Inc.
- Dominick, J. R. (1979). The portrayal of women in prime time, 1953-1977. *Sex Roles*, 5(4), 405-411. doi:10.1007/BF00287316
- Donelson, F. E. (1999). *Women's experiences: A psychological perspective*. Mountain View, CA, USA: Mayfield Publishing Company.
- Durkin, K. (1995). *Developmental Social Psychology: From Infancy to Old Age*. Oxford, UK: Blackwell Scientific Publishing.
- Eco, U. (1976). *A theory of semiotics*. Bloomington, IN, USA & London, UK: Indiana University Press.
- Eco, U. (2003). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, España: Maxi- Tusquets Editores.
- Edwards, S. S. M. (1986). Neither bad nor mad: The female violent offender reassessed. *Women's Studies International Forum*, 9(1), 79-87. doi:10.1016/0277-5395(86)90079-8
- Eisenman, A., Rusetski, V., Zohar, Z., Avital, D., & Stolerio, J. (2005). Subconscious passive learning of CPR techniques through television medical drama. *Australasian Journal of Paramedicine*, 3(3).
- Elasmar, M., Hasegawa, K., & Brain, M. (1999). The portrayal of women in U.S. prime time television. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 43(1), 20-34. doi:10.1080/08838159909364472
- Elias, N. (1998). *La civilización de los padres y otros ensayos*. Bogotá, Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Escholz, S., Mallard, M. & Flynn, S. (2004). Images of prime time justice: A content analysis of "NYPD Blue" and "Law & Order". *Journal of criminal justice and popular culture*, 10(3), 161-180. Retrieved from https://www.albany.edu/scj/jcpc/jcpc_vol10.html#vol10is3

- Escobedo Martínez, J. F. (2006). Al límite de la violencia de género: el uxoricidio a finales de la época colonial novohispana. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, Recuperado de <http://nuevomundo.revues.org/2856>
- Estep, R. (1982). Women's roles in crime as depicted by television and newspapers. *Journal of popular culture*, 6(3), 151-156. doi:10.1111/j.0022-3840.1982.1603_151.x
- Eyal, K., & Rubin, A. M. (2003). Viewer aggression and homophily, identification, and parasocial relationships with television characters. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 47(1), 77-98. doi:10.1207/s15506878jobem4701_5
- Fabianic, D. (1997). Television dramas and homicide causation. *Journal of criminal justice*, 25(3), 195-203. doi:10.1016/S0047-2352(97)00004-4
- Faith, K. (2005). *Introduction to women and criminal justice: Criminology 213-3 study guide*. Burnaby, BC, Canada: Simon Fraser University.
- Faith, K., & Jiwani, Y. (2002). The social construction of "dangerous" girls and women. In B. Schissel & C. Brooks (Eds.), *Marginality & Condemnation: An Introduction to Critical Criminology* (pp. 83-107). Black Point, NS, Canada: Fernwood Publishing.
- Faludi, S. (1991). *Reacción*. Barcelona, España: Anagrama.
- Farr, K. A. (1997). Aggravating and differentiating factors in the cases of white and minority women on death row. *Crime & Delinquency*, 43(3), 260-278. doi:10.1177/0011128797043003002
- Farr, K. A. (2000). Defeminizing and Dehumanizing Female Murderers: Depictions of Lesbians on Death Row. *Women & Criminal Justice*, 11(1), 49-66. doi:10.1300/J012v11n01_03
- Faulk, M. (1994). *Basic Forensic Psychiatry*. Oxford, UK: Blackwell Scientific Publishing.
- Feldman, M. P. (1977). *Criminal Behavior: A Psychological Analysis*. London, UK: Wiley Press.

- Ferguson, C. J. (2015). *Media Psychology 101*. New York, NY, USA: Springer Publishing Company.
- Fernández, C., Revilla, J. C., y Domínguez, R. (2011). Las emociones que suscita la violencia en televisión [Emotions Elicited by Television Violence]. *Comunicar*, 36, 95-103. doi:10.3916/C36-2011-02-10
- Ferry, J. M., Wolton, D., Touraine, A., Boudon, R., Livet, P., Katz, E., . . . Parodi, J. L. (1992). *El nuevo espacio público*. Barcelona, España: Gedisa.
- Fishman, G., & Weimann, G. (1985). Presenting the victim: Sex-based bias in press reports on crime. *Justice Quarterly*, 2(4), 491-503. doi:10.1080/07418828500088701
- Fiske, J. (1987). *Television Culture*. London, UK: Methuen.
- Flavigny, C. (1988). Psychodynamique de l'instabilité infantile. *La Psychiatrie de l'enfant*, 31(2), 445-471.
- Franzwa, H. H. (1974). Women in fact and fiction. *Journal of Communication*, 24(2), 104-109. doi:10.1111/j.1460-2466.1974.tb00374.x
- Frigon, S. (1995). A genealogy of women's madness. In R. E. Dobash, R. P. Dobash & L. Noaks (Eds.), *Gender and Crime* (pp. 20-48). Cardiff, UK: University of Wales Press.
- Fuller, N. (2008). La perspectiva de género y la criminología: una relación prolífica. *Tabula Rasa*, 8, 97-110. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600805>
- Funk, J. B., Baldacci, H. B., Pasold, T., & Baumgardner, J. (2004). Violence Exposure in Real-Life, Video Games, Television, Movies and the Internet: Is There Desensitization? *Journal of Adolescence*, 27(1), 23-39. doi:10.1016/j.adolescence.2003.10.005
- Galán, E. (2007). Construcción de género y ficción televisiva en España. [Gender construction and Spanish fiction TV]. *Comunicar*, 28, 229-236.
- García, A. (2006). *Psicología y cine: Vidas cruzadas*. Madrid, España: UNED.
- García, E. C., Sánchez, S., Marcos, M. de M., y Urrero, G. (2006). *La cultura de la imagen*. Madrid, España: Editorial Fragua.

- García, L. (2004). Juventud y medios de comunicación. La televisión y los jóvenes: aproximación estructural a la programación y los mensajes. *Ámbitos*, (11-12), 115-129.
- García Beaudoux, V. G. (2014). Influencia de la televisión en la creación de estereotipos de género y en la percepción social del liderazgo femenino. La importancia de la táctica de reencuadre para el cambio social. *Ciencia Política*, 9(18), 47-66. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/cienciapol/article/view/52305/52048>
- García González, P. (1996). Los niños y la televisión. *Comunicar*, 6, 35-37.
- García Jiménez, J. (1993). *Narrativa Audiovisual*. Madrid, España: Cátedra.
- García-Viniegas, C., y González Benítez, I. (2000). La categoría Bienestar psicológico. Su relación con otras categorías sociales. *Revista Cubana de Medicina General Integral*, 16(6), 586-592. Recuperado de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0864-21252000000600010&lng=es&nrm=iso&tlng=es#*
- Gardikiotis, A. (2003). Minorities and crime in the Greek press: Employing content and discourse analytic approaches. *Communications*, 28(3), 339-350. doi:10.1515/comm.2003.021
- Garmendia, M. (1998). *¿Por qué ven televisión las mujeres? Televisión y vida cotidiana*. Bilbao, España: Universidad País Vasco.
- Garofolo, J. (1981). NCCD Research Review: Crime and the mass media: A selective review of research. *Journal of Research in Crime and Delinquency*, 18(2), 319-350. doi:10.1177/002242788101800207
- Gelsthorpe, L., & Morris, A. (1988). Feminism and criminology in Britain. *The British Journal of Criminology*, 28(2), 93-110. doi:10.1093/oxfordjournals.bjc.a047731
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.

- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M., Signorielli, N., & Shanahan (2002). Growing up with television: cultivation process. In J. Bryant & D. Zillmann (Eds.), *Media effects. Advances in theory and research* (2nd ed.) (pp. 43-67). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Gerrig, R. (1993). *Experiencing narrative worlds*. New Haven, CT, USA: Yale University Press.
- Giles, D. (2003). *Media psychology*. Mahwah, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates.
- Gilliam, F., & Iyengar, S. (2000). Prime Suspects: The Impact of Local Television News on the Viewing Public. *American Journal of Political Science*, 44(30), 560-573. Retrieved from [http://www.uky.edu/AS/PoliSci/Peffley/pdf/491Gilliam&IyengarAJPSPrimeSuspects2000-44\(3\).pdf](http://www.uky.edu/AS/PoliSci/Peffley/pdf/491Gilliam&IyengarAJPSPrimeSuspects2000-44(3).pdf)
- Glick, I., Levy, S., Warner, W., & Lang, K. (2005). *Living with Television*. New York, NY, USA: Routledge.
- Gómez, A. (2006). Conducta de ayuda, conducta prosocial y altruismo. En A. Gómez, E. Gaviria e I. Fernández (Coords.), *Psicología social* (pp. 329-390). Madrid, España: Editorial Sanz y Torres.
- Gómez, F., y Bort, I. (2009). Del cine a la televisión: de 24 fotogramas por segundo a 24 episodios por temporada. *Enl@ce: Revista Venezolana de Información, Tecnología y Conocimiento*, 6 (1), 25-42. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2932194>
- González Francisco, J. (2009). Cine y educación: ¿Dos cabalgan juntos? *Redvisual miradas sobre cine*, 11(12), 1-14. Recuperado de http://www.redvisual.net/index.php?option=com_content&task=view&id=177&Itemid=137
- Gordillo, I. (2009a). *Manual de narrativa televisiva*. Madrid, España: Síntesis.
- Gordillo, I. (2009b). *La hipertelevisión: géneros y formatos*. Quito, Ecuador: Ciespal.

- Grabe, M. E. (1999). Television news magazine crime stories: A functionalist perspective. *Critical Studies in Mass Communication*, 16(2), 155-171. doi:10.1080/15295039909367084
- Grabe, M. E., Trager, K. D., Lear, M., & Rauch, J. (2006). Gender in Crime News: A Case Study Test of the Chivalry Hypothesis. *Mass Communication and Society*, 9(2), 137-163. doi:10.1207/s15327825mcs0902_2
- Green, M. C., & Brock, T. C. (2000). The role of transportation in the persuasiveness of public narratives. *Journal of Personality and Social Psychology*, 79(5), 701-721. doi:10.1037/0022-3514.79.5.701
- Greenberg, B. S. (1980). *Life on television: Content analyses of U.S. TV drama*. Norwood, NJ, USA: Ablex.
- Greimas, A. J. (1970). Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico. En R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremont, J. Gritli, V. Morin, C. Metz, T. Todorov y G. Genelle, *Análisis estructural del relato* (pp. 45-86). Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, España: Gili Gaya.
- Gubern, R. (1989). *La mirada pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid, España: Akal.
- Gutiérrez Gea, C. (2000). Televisión y calidad: Perspectiva e investigación y criterios de evaluación, *Zer Revista de Estudios de Comunicación*, 9(5). Recuperado de <http://www.ehu.eus/ojs/index.php/Zer/article/view/17445/15217>
- Guy, T. A. (2007). Learning who we (and they) are: Popular culture as pedagogy. In E. J. Tisdell & P. M. Thompson (Eds.), *Popular culture and entertainment media in adult education: new directions for adult and continuing education* (Vol. 115) (pp. 15-23). San Francisco, CA, USA: Jossey- Bass.
- Hagan, J., Simpson, J., & Gills, A. (1987). Class in the household: A power control theory of gender and delinquency. *American Journal of Sociology*, 9(4), 788-816. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2780039>

- Hamilton, D. L., & Mackie, D. M. (1993). Cognitive and affective processes in intergroup perception: the developing interface. In D. M. Mackie & D. L. Hamilton (Eds.), *Affect, Cognition, and Stereotyping: Interactive processes in group perception* (pp. 1-12). San Diego, CA, USA: Academic Press.
- Hare, R. (1993). *Without conscience; The disturbing world of the psychopaths among us*. New York, NY, USA: The Guilford Press Inc.
- Haskell, M. (1973). *From revenge to rape: The Treatment of Women in the Movies*. London, UK: New English Library Limited.
- Heidensohn, F. (1968). The Deviance of Women: A Critique and an Enquiry. *The British Journal of Sociology*, 19(2), 160-175. doi:10.2307/588692
- Heidensohn, F. (1985). *Women and Crime* (1st ed.). Basingstoke, UK: Macmillan.
- Heidensohn, F. (1987). Women and crime: Questions for Criminology. In P. Carlen & A. Worrall (Eds.), *Gender, Crime and Justice* (pp. 16-27). Milton Keynes, UK: Open University Press.
- Heidensohn, F. (Ed.) (2006). *Gender and Justice*. Cullompton, UK: Willan Publishing.
- Hendin, J. G. (2004). *Heartbreakers: Women and violence in contemporary culture and literature*. New York, NY, USA: Palgrave Macmillan.
- Herrero, C. (2017). *Criminología (Parte General y Especial)* (4^a ed.). Madrid, España: Editorial Dykinson.
- Herrero, O., Ordóñez, F., Ballesteros, A., y Colom, R. (2002). Adolescencia y comportamiento antisocial. *Psicothema*, 14(2), 340-343. Recuperado de <http://www.psicothema.com/psicothema.asp?ID=729>
- Herve, H., & Yuille, J. (Eds.) (2007). *The psychopath: Theory, research, and practice*. Mahwah, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates.
- Herzog, S., & Oreg, S. (2008). Chivalry and the moderating effect of ambivalent sexism: Individual differences in crime seriousness judgments. *Law and Society Review*, 42(1), 45-74. doi:10.1111/j.1540-5893.2008.00334.x
- Hickey, E. W. (2006). *Serial Murderers and Their Victims* (4th ed.). Belmont, CA, USA: Thomson Higher Education.

- Higgins, E. T. (2012). Accessibility theory. In P. A. M. Van Lange, A. W. Kruglanski, & E. T. Higgins (Eds.), *Handbook of theories of social psychology* (Vol. 1) (pp. 75–96). Los Angeles, CA, USA: Sage. doi:10.4135/9781446249215.n5
- Hirschi, T. (1969). *Causes of Delinquency*. Berkeley, CA, USA: University of California Press.
- Hoffner, C. (1996). Children's wishful identification and parasocial interaction with favourite television characters. *Journal of Broadcasting and Electronic Media*, 40(3), 389-402. doi:10.1080/08838159609364360
- Hoffner, C., & Cantor, J. (1991). Perceiving and responding to mass media characters. In J. Bryant & D. Zillmann (Eds.), *Responding to the Screen. Reception and Reaction Processes* (pp. 63-102). Hillsdale, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates.
- Hoffner, C., & Buchanan, M. (2005). Young adults' wishful identification with television characters: the role of perceived similarity and character attributes. *Media Psychology*, 7(4), 325-351. doi:10.1207/S1532785XMEP0704_2
- Hogg, M. A., & Vaughan G. M. (2008). *Social Psychology* (5th ed.). London, UK: Pearson Education.
- Horne, D. M. (2002). Either Way it Goes Down...America's 54 Women on Death Row in the Context of Patriarchy. *Women and the Law*, 1-47.
- Huckerby, J. (2003). Women who kill their children: Case study and conclusions concerning the differences in the fall from maternal grace by Khoua Her and Andrea Yates. *Duke Journal of Gender Law & Policy*, 10, 149-172. Retrieved from <https://scholarship.law.duke.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1075&context=djglp>
- Huertas, A. (2002). *La audiencia investigada*. Barcelona, España: Gedisa.
- Humm, M. (1997). *Feminism and film*. Bloomington, IN, USA: Indiana University Press.

- Humphries, D. (1981). Serious crime, news coverage, and ideology: A content analysis of crime coverage in a metropolitan newspaper. *Crime & Delinquency*, 27(2), 191-205. doi:10.1177/001112878102700202
- Humphries, D. (2009). Gendered Constructions: Women and Violence. In D. Humphries (Ed.), *Women, Violence and the Media: Readings in Feminist Criminology (Northeastern Series on Gender, Crime, and Law)* (pp. 19-28), Lebanon, PA, USA: Northeastern University Press.
- Hunt, D., Ramón, A. C., Tran, M., Sargent, A., & Roychoudhury, D. (2018). Hollywood diversity report 2018. Five years of progress and missed opportunities. Los Angeles, USA: UCLA College, Social sciences.
- Igartua, J. J. (2007). *Persuasión narrativa. El papel de la identificación con los personajes a través de las culturas*. Alicante, España: Editorial Club Universitario.
- Igartua, J. J. (2008). Identificación con los personajes y persuasión incidental a través de la ficción cinematográfica. *Escritos de Psicología*, 2(1), 42-53. Recuperado de http://www.escritosdepsicologia.es/esp/numanteriores/vol2num1/vol2num1_6.html
- Igartua, J. J., y Páez, D. (1998). Validez y fiabilidad de una escala de empatía e identificación con los personajes. *Psicothema*, 10(2), 423-436. Recuperado de <http://www.psicothema.com/psicothema.asp?id=175>
- Igartua, J. J., y Humanes, M. L. (2004a). *Teoría e investigación en comunicación social*. Madrid, España: Síntesis.
- Igartua, J. J., y Humanes, M. L. (2004b). El método científico aplicado a la investigación en comunicación social. *Portal de la Comunicación del INCOM. Aula abierta*.
- Igartua, J. J., & Muñiz, C. (2008). Identification with the characters and enjoyment with features films. An empirical research. *Comunicación y Sociedad*, 21(1), 25-52. Retrieved from http://www.unav.es/fcom/communication-society/en/resumen.php?art_id=40

- Igartua, J. J., y Moral, F. (2012). Psicología de los medios: panorama y perspectivas. *Escritos de Psicología*, 5(3), 1-3. doi:10.5231/psy.writ.2012.3011
- Ijsselsteijn, W. A., Lombard, M., & Freeman, J. (2001). Toward a core bibliography of presence. *Cyber Psychology & Behavior*, 4(2), 317-321. doi:10.1089/109493101300117983
- Ijsselsteijn, W. A., & Riva, G. (2003). Being There: The experience of presence in mediated environments. In Riva, G., Davide, F., & Ijsselsteijn, W. A (Eds.), *Being There: Concepts, effects and measurements of user presence in synthetic environments* (pp. 3-16). Amsterdam, The Netherlands: Ios Press.
- Inness, S. A. (1999). *Tough girls: Women warriors and wonder women in popular culture*. Philadelphia, PA, USA: University of Pennsylvania Press.
- Inness, S. A. (2004). *Action chicks: New images of tough women in popular culture*: New York, NY, USA: Palgrave MacMillan.
- Jeffres, L. W. (1994). *Mass media processes* (2nd ed.). Prospect Heights, IL, USA: Waveland Press.
- Jermyn, D. (1996). Rereading the bitches from hell: a feminist appropriation of the female psychopath. *Screen*, 37(3), 251-267. doi:10.1093/screen/37.3.251
- Jewkes, Y. (2004). *Media and Crime. Key approaches to criminology*. London, UK: Sage Publications.
- Johnston, C. (1973). *Notes on Women's Cinema*. London, UK: Society for education in film and television.
- Johnstone, J. W. C., Hawkins, D. F., & Michener, A. (1994). Homicide reporting in Chicago Dailies. *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 71(4), 860-872. Retrieved from <http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/107769909407100410#articleCitationDownloadContainer>
- Jones, A. (1980). *Women who kill*. New York, NY, USA: Fawcett Columbine.

- Jones, S. (2008). Partners in crime: a study of the relationship between female offenders and their co-defendants. *Criminology and Criminal Justice*, 8(2), 147-164. doi:10.1177/1748895808088992
- Juliano, D. (2009). Delito y pecado: la transgresión en femenino. *Política y Sociedad*, 46(1-2), 79-95. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/POSO0909130079A>
- Kaplan, E. A. (1983). *Women and film. Both sides of the camera*. New York, NY, USA: Methuen.
- Karlsson, M., Nilsson, T., Lyttkens, H. C., & Leeson, G. (2010). Income inequality and health: Importance of a cross-country perspective. *Social Science and Medicine*, 70(6), 875-885. doi:10.1016/j.socscimed.2009.10.056
- Keinonen, H. (2016). From serial drama to transmedia storytelling: How to re-articulate television aesthetics in the post-broadcast era. *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*, 14(1), 65-81. doi:10.1386/nl.14.1.65_1
- Kelleher, M. D., & Kelleher, C. L. (1998). *Murder Most Rare: The Female Serial Killer*. Westport, CT, USA: Praeger Publications.
- Klein, D. (1973). The Etiology of Female Crime: A Review of the Literature. *Issues in Criminology*, 8(2), 3-30.
- Kirk, S. A., & Kutchins, H. (1992). *Social problems and social issues. The selling of DSM: The rhetoric of science in psychiatry*. Hawthorne, NY, USA: Aldine de Gruyter.
- Klimmt, C., Hartmann, T., & Schramm, H. (2006). Parasocial interactions and relationships. In J. Bryant & P. Vorderer (Eds.), *Psychology of entertainment* (pp. 291-313). Mahwah, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.
- Koeman, J., Peeters, A., & D'Haenes, L. (2007). Diversity Monitor 2005. Diversity as a quality aspect of television in the Netherlands. *Communications*, 32(1), 97-121.
- Konijn, E. A., & Hoorn, J. F. (2005). Some like it bad: testing a model for perceiving and experiencing fictional characters. *Media Psychology*, 7(2), 107-144. doi:10.1207/S1532785XMEP0702_1

- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Barcelona, España: Paidós.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid, España: Cátedra.
- Lachman, R., Lachman, J. L., & Butterfield, E. C. (1979). *Cognitive Psychology and Information Processing*. Hillsdale, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates.
- Lagarde, M. (1998). *Los Cautiverios de las Mujeres: Madresposas, Monjas, Putas, Presas y Locas*. Coordinación General de Estudios de Posgrado. Ciudad de México, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Facultad de Filosofía y Letras.
- Landry, R. (1998). *L'analyse de contenu*. En B. Gauthier (Ed.), *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données* (pp. 329-356). Sillery, Canada: Presses de l'Université du Québec.
- Lang, A., Potter, R. F., & Bolls, P. (2009). Where psychophysiology meets the media: Taking the effects out of mass media research. In J. Bryant & M. B. Oliver (Eds.), *Media effects. Advances in theory and research* (3rd ed.) (pp. 185-206). New York, NY, USA: Taylor & Francis.
- Langone, A. (2018, March). # MeToo and Time's Up Founders Explain the Difference Between the 2 Movements—And How They're Alike. *Time*. Retrieved from <http://time.com/5189945/whats-the-difference-between-the-metoo-and-times-up-movements/>
- Lara, F. (1995). Series de ficción: la emoción interrumpida. En J. Lopezortega (Ed.), *Ficción televisiva: series* (pp. 7-21). Madrid, España: SGAE.
- Lauzen, M. (2017). *Boxed In 2016-17: Women on Screen and Behind the Scenes in Television*. San Diego, CA, USA: Center for the Study of Women in Television & Film.
- Lauzen, M. M., & Dozier, D. M. (1999). The role of women on screen and behind the scenes in the television and film industries: Review and a program of research. *Journal of Communication Inquiry*, 23(4), 355-373.
doi:10.1177/0196859999023004004

- Lee, A. (2010). Media Education: Definitions, Approaches and Development around the Globe. *New Horizons in Education*, 58(3), 1-13. Retrieved from <https://www.learntechlib.org/p/111272/>
- Lee, A. & So, C. (2014). Alfabetización mediática y alfabetización informacional: similitudes y diferencias [Media Literacy and Information Literacy: Similarities and Differences]. *Comunicar*, 42, 137-145. doi:10.3916/C42-2014-13
- Lemon, J. (1977). Women and blacks on prime-time television. *Journal of Communication*, 27, 70-79. doi:10.1111/j.1460-2466.1977.tb01858.x
- LeMoncheck, L. (1997). *Loose Women, Lecherous Men: A feminist philosophy of sex*. New York, NY, USA & Oxford, UK: Oxford University Press.
- Lesage, J. (1974). Feminist Film Criticism: theory and practice. *Women and Film*, 1(5-6), 12-19.
- Levin, D. T., & Simons, D. J. (2000). Perceiving stability in a changing world: Combining shots and integrating views in motion pictures and the real world. *Media Psychology*, 2(4), 357-380. doi:10.1207/S1532785XMEP0204_03
- Liebert, R. M., & Sprafkin, J. (1988). *The early window: Effects of television on children and youth* (3rd ed.). New York, NY, USA: Pergamon.
- Linder, J. R., & Gentile, D. A. (2009). Is the television rating system valid? Indirect, verbal, and physical aggression in programs viewed by fifth grade girls and associations with behavior. *Journal of applied developmental psychology*, 30(3), 286-297. doi:10.1016/j.appdev.2008.12.013
- Lloyd, A. (1995). *Doubly deviant, doubly damned: Society's treatment of violent women*. London, UK: Penguin Books Ltd.
- Lopez-Rey, M. (1983). *Criminalidad y Abuso de Poder*. Salamanca, España: Tecnos.
- López Martín, A. (2013). Las mujeres también matamos. *Revista Derecho y Cambio Social*, 33. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5476722>

- Lorente, M. (2018, marzo 18). Madres asesinas y buenos padres que matan [Mensaje en un blog]. Autopsia. Recuperado de <https://miguelorenteautopsia.wordpress.com/2018/03/18/madres-asesinas-y-buenos-padres-que-matan/>
- Loscertales, F. (1999). Estereotipos y valores de los profesores en el cine. *Comunicar*, 12, 37-45.
- Lowery, S. A., & De Fleur, M. L. (1995). *Milestones in mass communication research. Media Effects* (3rd ed.). New York, NY, USA: Longman.
- Luskin, B. J. (2002). Media Psychology: A Field Whose Time is Here. *Washington, DC, USA: Division of Media Psychology, Division of State, Provincial, and Territorial Psychological Association Affairs, 31 of the American Psychological Association*. Retrieved from <http://www.apadivisions.org/division-31/publications/articles/california/luskin.pdf>
- Luskin, B. J., & Friedland, L. (1998). Task force report: Media psychology and new technologies. *Washington, DC, USA: Division of Media Psychology, Division, 46 of the American Psychological Association*. Retrieved from <http://www.apadivisions.org/division-46/resources/articles/technology.pdf>
- Luskin, T. T., & Luskin, B. J. (1998). *Media, Psychology and the Socio-Psychomedia Effect* (Vol. 51) (1st ed.). Chicago, IL: International Engineering Consortium.
- Mackie, M. M. (1973). Arriving at "Truth" by Definition: Case of Stereotype Inaccuracy. *Social Problems*, 20(4), 431-447. doi:10.2307/799706
- MacQueen, K. M., McLellan, E., Kay, K. & Milstein, B. (1998). Codebook development for team-based qualitative analysis. *Cultural Anthropology Methods Journal*, 10(2), 31-36.
- Madriz, E. (1997). Images of criminals and victims: A study on women's fear and social control. *Gender & Society*, 11(3), 342-356. doi:10.1177/089124397011003005
- Mann, C. R. (1984). *Female crime and delinquency*. Birmingham, AL, USA: University of Alabama Press.

- Manrique López, P. (1982). *Sistemas terapéuticos contemporáneos aplicados*. Ciudad de México, México: Trillas.
- Mäntymäki, T. (2013). Women who kill men: Gender, agency and subversion in Swedish crime novels. *European Journal of Women's Studies*, 20(4), 441-454. doi:10.1177/1350506813496395
- Maqua, J. (1996). Apuntes para una historia de las relaciones entre la realidad y ficción en la TV española. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, 23-24(1), 106-121. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=125729>
- Marqués, P. (2004, agosto 15). Esquemas sobre textos, audiovisuales y Mass Media. *Pere Marqués & Tecnología Educativa*. Recuperado de <http://www.peremarques.net/temas2/esquemtextAVmassmed.htm>
- Marsh, I., Cochcrane, J., & Melville, G. (2004). *Criminal Justice: An Introduction to Philosophies, Theories and Practice*. London, UK: Routledge.
- Marsh, I., & Melville, G. (2009). *Crime, justice and the media*. London, UK: Routledge.
- Martín Serrano, M. (1981). La influencia social de la televisión. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 16, 39-55. Recuperado de <http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp?opcion=revistas&numero=16>
- Martínez i Surinyac, G. (1998). *El guión del guionista. El desarrollo del guión desde la idea hasta el guión literario*. Barcelona, España: Editorial Cims 97.
- Mastro, D. (2009). Effects of racial and ethnic stereotyping. In J. Bryant & M. B. Oliver, M. B. (Eds.), *Media effects: Advances in theory and research* (3rd ed.) (pp. 325-341). New York, NY, USA: Taylor & Francis.
- May, R. (1959). *Cine y televisión*. Madrid, España: Rialp.
- Mayer, R., & Quellet, F. (1991). *Méthodologie de recherche pour les interventants sociaux*. Boucherville, Canadá: Gaëtan Morin Editeur.
- Mayring, P. (2000). Qualitative content analysis. *Forum qualitative social research*, 1(2). Retrieved from <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/1089/2385>

- McDermott, R. C., Cheng, H., Lopez, F. G., McKelvey, D., & Bateman, L. S. (2017). Dominance orientations and psychological aggression in college student relationships: A test of an attachment theory-guided model. *Psychology of Violence, 7*(4), 508-520. doi:10.1037/vio0000061
- McLeod, J. M., & Becker, L. B. (1974). Testing the validity of gratification measures through political effects analysis. In J. G. Blumler & E. Katz (Eds.), *The uses of mass communications: Current perspectives on gratifications research* (pp. 137-164). Beverly Hills, CA, USA: Sage.
- Mcquail, D. (1991). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Barcelona, España: Paidós.
- Médiamétrie, Eurodata TV (2017, March 13). One Television in the World 2017 issue. *TV Key Facts 2017*. Retrieved from <http://mediasat.info/wp-content/docs/Total-Video-Key-Facts-2017.pdf>
- Mellen, J. (1973). *Women and their sexuality in the new film*. New York, NY, USA: Horizon Press.
- Menéndez, M. I. (2007). *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Palma, España: Treballs Feministes.
- Merton, R. (1957). *Social Theory and Social Structure*. New York, NY, USA: Free Press.
- Messing, J. T., & Heeren, J. W. (2004). Another side of multiple murder: Women killers in the domestic context. *Homicide Studies, 8*(2), 123-158. doi:10.1177/1088767903262446
- Miller, A. (2003). The cognitive revolution: a historical perspective. *Trends in Cognitive Sciences, 7*(3), 141-144. doi:10.1016/S1364-6613(03)00029-9
- Miller, S. (2010). *Intersecting axes: Narrative and culture in versions of the Lizzie Borden story (a performative approach)* (Doctoral dissertation). University of York, York, England.
- Miller, T. (Ed.) (2002). *Television studies*. London, UK: British Film Institute Publishing.

- Miller, T. (2007). *Cultural citizenship: Cosmopolitanism, consumerism, and television in a neoliberal age*. Philadelphia, PA, USA: Temple University Press.
- Mills, B. (2015). The television sitcom. In M. Conboy & J. Steel (Eds.), *The Routledge Companion to British Media History* (pp. 469-477). Abingdon, UK: Routledge.
- Ministerio de Educación, Política Social y Deporte de España. (MEPSYD). (2008). *Diseño de materiales multimedia. Web 2.0. ¿Qué es el streaming? Instituto Superior de Formación y Recursos en Red para el Profesorado. Formación en Red*. Recuperado de <http://www.ite.educacion.es/formacion/materiales/107/cd/video/video0103.html>
- Modleski, T. (1995). El cine y el continente oscuro. Raza y género en los filmes populares. En G. Colaizzi (Ed.), *Feminismo y teoría fílmica* (pp. 109-134). Valencia, España: Episteme.
- Money, J., Hampson, J. G., & Hampson, J. L. (1955). An examination of some basic sexual concepts: The evidence of human hermaphroditism. *Bulletin of Johns Hopkins Hospital*, 97(4), 301-319.
- Montero Rivero, Y. (2006). *Televisión, valores y adolescencia*. Barcelona, España: Gedisa.
- Morales, J. F., y Cuadrado, M. I. (2011). Perspectivas psicológicas sobre la implicación de la mujer en política. *Psicología Política*, 42, 29-44. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3637681>
- Morgan, M. (1982). Television and adolescents' sex role stereotypes: a longitudinal study. *Journal of Personality and Social Psychology*, 43(5), 947-955. doi:10.1037/0022-3514.43.5.947
- Morris, A. (1987). *Women, Crime and Criminal Justice*. Oxford, UK: Blackwell Scientific Publishing.
- Morrissey, B. (2003). *When women kill: Questions of agency and subjectivity*. London, UK: Routledge.

- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen, Oxford Journals*, 16(3), 6-18. doi:10.1093/screen/16.3.6.
- Muñoz, S. A. (2004). La influencia de la nueva televisión en las emociones y en la educación de los niños. *Revista Internacional de Psicología*, 5(02), 1-31.
Recuperado de
<http://www.revistapsicologia.org/index.php/revista/article/view/28/25>
- Murphy, C., & Vess, J. (2003). Subtypes of psychopathy: proposed differences between narcissistic, borderline, sadistic and antisocial psychopaths. *Psychiatric Quarterly*, 74(1), 11-29. doi:10.1023/A:1021137521142
- Naffine, N. (1981). Theorizing about female crime. In S. K. Mukherjee & J. A. Scutt (Eds.), *Women and crime* (pp. 70-91). North Sydney, Australia: Allen & Unwin.
- Naffine, N. (1997). *Feminism and Criminology*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Nathanson, A. I. (2003). Rethinking empathy. In J. Bryant, D. Roskos-Ewoldsen & J. Cantor (Eds.), *Communication and emotion: Essays in honor of Dolf Zillmann* (pp. 107-130). Mahwah, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates.
- National Association for Media Literacy Education (NAMLE). (2010). *Media Literacy Defined*. New Jersey, USA: National Association for Media Literacy Education. Retrieved from <https://namle.net/publications/media-literacy-definitions/>
- Naylor, B. (1995). Women's Crime and Media Coverage: making explanations. In R. E. Dobash, R. P. Dobash & L. Noaks (Eds.), *Gender and Crime* (pp. 77-99). Cardiff, UK: University of Wales Press.
- Naylor, B. (2002). Reporting Violence in the British Print Media: Gendered Stories. *The Howard Journal*, 4(2), 180-194. doi:10.1111/1468-2311.00200
- Neuendorf, K. (2002). *The content analysis guidebook*. Thousand Oaks, CA, USA: Sage Publications.
- Newburn, T. (2007). *Criminology*. Devon, UK: Willan Publishing.

- Oatley, K. (1999). Meeting of minds: dialogue, sympathy and identification in reading fiction. *Poetics*, 26(5-6), 439-454. doi:10.1016/S0304-422X(99)00011-X
- Oatley, K. (2002). Emotions and the story worlds of fiction. In M. C. Green, J. J. Strange & T. C. Brock (Eds.), *Narrative impact. Social and cognitive foundations* (pp. 39-69). Mahwah, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates.
- Odgers, C. L., Moretti, M. M., Burnette, M. L., Chauhan, P., Waite, D., & Dickon Repucci, N. (2007). A Latent Variable Modeling Approach to Identifying Subtypes of Serious and Violent Female Juvenile Offenders. *Aggressive Behavior*, 33(4), 339-352. doi:10.1002/ab.20190
- Ortega, P., Mínguez, R., y Gil, R. (1996). *La tolerancia en la escuela*. Barcelona, España: Ariel.
- Oskamp, S. (1988). *Television as a social issue. Applied Social Psychology Annual 8*. Newbury Park, CA, USA: Sage Publications.
- Packer, S. (2007). *Movies and the Modern Psyche*. Westport, CT, USA: Praeger Publishers.
- Parlamento Europeo (2010). *Resolución sobre el servicio público de radiodifusión en la era digital: el futuro del sistema dual*. Recuperado de <http://www.europarl.europa.eu/sides/getDoc.do?pubRef=-//EP//TEXT+REPORT+A7-2010-0286+0+DOC+XML+V0//ES>
- Park, J., Felix, K., & Lee, G. (2007). Implicit attitudes towards Arab-Muslims and the moderating effects of social information. *Basic and Applied Social Psychology*, 29(1), 35-45. doi:10.1080/01973530701330942
- Payne B. K. & Gainey, R. R. (2009). *Family Violence and Criminal Justice: A Life-Course Approach* (3rd ed.). Cincinnati, OH, USA: Anderson.
- Pearson, K. (2007). The trouble with Aileen Wuornos, feminism's "first serial killer". *Communication and Critical/Cultural Studies*, 4(3), 256-275. doi:10.1080/14791420701472791
- Peralta, I. (2007). La TV: responsabilidad en la socialización. [TV: responsibility in socialization]. *Comunicar*, 31, 283-286. doi:10.3916/c31-2008-03-007

- Pérez Serrano, M. G. (1984). *El análisis de contenido de la prensa: la imagen de la Universidad a la Distancia*. Madrid, España: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Pinkoski, M. J., & Green, D. R. (2000). Murder by proxy. *Nature immunology*, 1(6), 461- 462.
- Plutchik, R. (1980). *Emotion: A Psychoevolutionary Synthesis*. New York, NY, USA: Harper & Row.
- Postigo Gómez, I., Vera Balanza, T., y Cortés González, A. (2016). La violencia machista a la luz de las interpretaciones de las noticias aparecidas en los informativos. *Revista Latina de Comunicación Social*, 71, 912- 939.
doi:10.4185/RLCS-2016-1127
- Postman, N. (1985). *Amusing ourselves to death. Public discourse in Age of Show Buissness*. New York, NY, USA: Penguin Inc.
- Potter, W. J. (2001). *Media Literacy* (2nd ed.). Thousand Oaks, CA, USA: Sage Publications.
- Potter, W. J. (2013). A general framework for Media Psychology scholarship. In K. Dill (Ed.), *The Oxford Handbook of Media Psychology* (pp. 474-495). New York, NY, USA: Oxford University Press.
doi:10.1093/oxfordhb/9780195398809.013.0024
- Prentice, D. A. & Carranza, E. (2002). What Women and Men Should Be, Shouldn't Be, Are Allowed To Be, and Don't Have To Be: The contents of prescriptive gender stereotypes. *Psychology of Women Quarterly*, 26(4), 269-281.
doi:10.1111/1471-6402.t01-1-00066
- Prince, G. (1973). *A grammar of stories: an introduction*. Berlin, Germany: De Gruyter.
- Propp, V. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid, España: Fundamentos.
- Puleo, A. (2007). Introducción al concepto de género. En J. Plaza y C. Delgado (Eds.), *Género y comunicación* (pp. 13-32). Madrid, España: Fundamentos.
- Quin, R. y McMahon, B. (1997). *Historias y estereotipos*. Madrid, España: Ediciones de la Torre.

- Ráfols, R., y Colomer, A. (2003). *El diseño audiovisual*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Rayner, P., Wall, P., & Kruger, S. (2001). *AS Media studies: the essential introduction for AQA* (3rd ed.). London, UK: Routledge.
- Real Academia Española (RAE). (2018). *Diégesis*. Recuperado de <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=di%C3%A9gesis>
- Reckless, W. C. (1973). *The crime problem* (5th ed.). New York, NY, USA: Appleton-Century-Croft Press.
- Regulska, J. (2018). The# MeToo Movement as a Global Learning Moment. *International Higher Education*, 94, 5-6.
doi:10.6017/ihe.2018.0.10554
- Reiner, R. (2006). Media made criminality: the representation of crime in the mass media. In M. Maguire, R. Morgan, & R. Reiner (Eds.), *The Oxford Handbook of Criminology* (pp. 302-340). New York, NY, USA: Oxford University Press Inc.
- Rico, L. (1992). *TV, fábrica de mentiras: la manipulación de nuestros hijos*. Madrid, España: Espasa Calpe.
- Riffe, D., Lacy, S., & Fico F. G. (1998). *Analyzing media messages: Using quantitative content analysis in research*. Mahwah, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates.
- Riva G., Waterworth J. A., & Waterworth E. L. (2004). The Layers of Presence: a bio-cultural approach to understanding presence in natural and mediated environments. *Cyberpsychology and Behavior*, 7(4), 402-416.
doi:10.1089/cpb.2004.7.402
- Rodero, E., Larrea, O., y Mas, Ll. (2016). *Media Psychology* y su aproximación a la psicofisiología: una disciplina para analizar los procesos mediáticos. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 9(2), 163-180. doi:10.12804/disertaciones.09.02.2016.08
- Rodríguez, G. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga, España: Ediciones Aljibe.

- Romero M. (2003). ¿Por qué delinquen las mujeres? Parte II. Vertientes analíticas desde una perspectiva de género. *Salud Mental*, 26(1), 32-41. Recuperado de http://revistasaludmental.mx/index.php/salud_mental/issue/view/118
- Romero, M., y Aguilera, R. M. (2002). ¿Por qué delinquen las mujeres? Perspectivas teóricas tradicionales. Parte I. *Salud Mental*, 25(5), 10-22. Recuperado de http://revistasaludmental.mx/index.php/salud_mental/issue/view/116
- Rosen, M. (1973). *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream*. New York, NY, USA: Avon Books.
- Rosengren, K. E., y Jensen, K. B. (1997). Cinco tradiciones en busca del público. En D. Dayan (Comp.), *En busca del público. Recepción, televisión, medios* (pp. 335-370). Barcelona, España: Gedisa.
- Roskos-Ewoldsen, D. R., Roskos-Ewoldsen, B., & Carpentier, F. D. (2009). Media priming. An updated synthesis. In J. Bryant & M. B. Oliver (Eds.), *Media effects. Advances in theory and research* (3rd ed.) (pp. 74-93). New York, NY, USA: Taylor and Francis.
- Rouquette, M. L. (1988). La comunicación de masas. En S. Moscovici (Ed.), *Psicología Social vol II. Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales* (pp. 627-647). Barcelona, España: Paidós.
- Rutledge, P. (2010). What is Media Psychology? And Why You Should Care. *Media Psychology Research Center*. Retrieved from <http://mprcenter.org/what-we-do/what-is-media-psychology/>
- Sacco, V. F. (1995). Media constructions of crime. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 539(1), 141-154. doi:10.1177/0002716295539001011
- Salih, S. (2002). *Judith Butler, Routledge Critical Thinkers Series*. New York, NY, USA: Routledge Critical Thinkers.
- Samuelson, P. (2003). Dm {and, Or, Vs.} the Law. *Communications of the ACM*, 46(4), 41-45. doi:10.1145/641205.641229
- Sánchez, M. (2000). La comunicación de masas y las otras comunicaciones: paradojas y análisis. *Comunicar*, 14, 13-23.

- Sánchez Noriega, J. L. (2006). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid, España: Alianza.
- Santos Guerra, M. (1998). *Imagen y Educación*. Buenos Aires, Argentina: Magisterio de Rio de la Plata.
- Selisker, S. (2015). The Bechdel Test and the Social Form of Character Networks. *New Literary History* 46(3), 505-523. Johns Hopkins University Press. Retrieved July 6, 2018, from Project MUSE database.
- Shrum, L. J. (2002). Media consumption and perceptions of social reality: effects and underlying processes. In J. Bryant & D. Zillmann (Eds.), *Media effects. Advances in theory and research* (2nd ed.) (pp. 69- 96) Mahwah, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates.
- Siegel L. J, Welsh B. C. & Senna J. J. (2003). *Juvenile delinquency: theory, practice and law* (8th ed.). Belmont, CA, USA: Thomson Wadsworth.
- Signorielli, N. (1989). Television and conceptions about sex roles: Maintaining conventionality and the status quo. *Sex Roles*, 21(5-6), 341-360.
doi:10.1007/BF00289596
- Silván Ferrero, M. P., Cuadrado Guirado, I., y López Sáez, M. (2009). Estereotipos. En I. Cuadrado Guirado, E. Gaviria y M. López Sáez (Coords.), *Introducción a la Psicología Social* (pp. 355-385). Madrid, España: Sanz y Torres.
- Skrapec, C. (1994). The female serial killer: An evolving criminality. In H. Birch (Ed.), *Moving Targets: Women, Murder and Representation* (pp. 241-268). Berkeley, CA, USA: The University of California Press.
- Slater, M. D., & Rouner, D. (2002). Entertainment-education and elaboration likelihood: understanding the processing of narrative persuasion. *Communication Theory*, 12(2), 173-191. doi:10.1111/j.1468-2885.2002.tb00265.x
- Slater, M. D., Rouner, D., & Long, M. (2006). Television dramas and support for controversial public policies: effects and mechanisms. *Journal of Communication*, 56(2), 235-252. doi:10.1111/j.1460-2466.2006.00017.x

- Smart, C. (1976). *Women, Crime and Criminology: A Feminist Critique*. London, UK: Routledge & Kegan Paul.
- Smart, C. (1979). The new female criminal: reality or myth? *The British Journal of Criminology*, 19(1), 50-59. doi:10.1093/oxfordjournals.bjc.a046960
- Smith, S. L., & Cook, C. A. (2008, June). Gender stereotypes: An analysis of popular films and TV. *Geena Davis Institute on Gender in Media*, 12-23. Retrieved from <https://seejane.org/research-informs-empowers/>
- Smythe, D. W. (1954). Reality as presented by television. *Public Opinion Quarterly*, 18(2), 143-156. doi:10.1086/266500
- Snauffer, D. (2006). *Crime Television*. Westport, CT, USA: Praeger Publishers.
- Snider, L. (2003). Constituting the Punishable Woman. Atavistic Man Incarcerates Postmodern Woman. *The British Journal of Criminology* 43(2), 354-378. doi:10.1093/bjc/43.2.354
- Solarino, C. (1993). *Cómo hacer televisión*. Madrid, España: Cátedra.
- Soulliere, D. M. (2003). Prime-time murder: presentations of murder on popular television justice programs. *Journal of criminal justice and popular culture*, 10(1), 12-38. Retrieved from https://www.albany.edu/scj/jcpc/jcpc_vol10.html#vol10is1
- Sparks, R. (1992). *Television and the drama of crime: Moral tales and the place of crime in public life*. Buckingham, PA, USA: Open University Press.
- Spinellis, C. D. (1997). Key-findings of a preliminary self-report delinquency study in Greece: contribution to the 1992 international self-report project. In C. D. Spinellis (Ed.), *Crime in Greece in perspective* (pp. 93-133). Athens & Komotini, Greece: Sakkoulas.
- Stam, R. (2000). *Film theory: An introduction*. Oxford, UK: Blackwell Scientific Publishing.
- Staunbhaar, J., LaRose, R., & Davenport, L. (2018). *Media now: Understanding media, culture and technology (10th ed.)*. Boston, MA, USA: Cengage Learning.

- Steffensmeier, D. (1980). Trends in female delinquency. An examination of arrest, juvenile court, self-report, and field data. *Criminology*, 18(1), 62-85. doi:10.1111/j.1745-9125.1980.tb01348.x
- Steffensmeier, D., Schwartz, J., Zhong, H., & Ackerman, J. (2005). An Assessment of Recent Trends in Girls' Violence Using Diverse Longitudinal Sources: Is the Gender Gap Closing? *Criminology*, 43(2), 355–405. doi:10.1111/j.0011-1348.2005.00011.x
- Stevenson, K. (2010). 'She never screamed out and complained': recognising gender in legal and media representations of rape. In J. Jones, A. Grear, R. A. Fenton., & K. Stevenson (Eds.), *Gender, sexualities and law* (pp. 121-134). Oxon, UK: Routledge.
- Sumser, J. (1996). *Morality and social order in television crime drama*. Jefferson City, MO, USA & London, UK: McFarland & Company, Inc.
- Surette, R. (2007). *Media, crime, and criminal justice: Images, realities, and policies* (3rd ed.). Belmont, CA, USA: Thomson Wadsworth.
- Sussman, S. (1995). *Así se crean programas de televisión: cómo se hacen reportajes, series, concursos y anuncios: la creación televisiva: guiones, producción, cámara, grabación y edición*. Barcelona, España: Rosaljai.
- Sutherland, E., & Cressey, D. (1970). *Criminology* (8th ed.). Philadelphia, PA, USA: Lippincott.
- Sykes, G. M., & Matza D. (1957). Techniques of neutralization: a theory of delinquency. *American Sociological Review*, 22(6), 664-670. doi:10.2307/2089195
- Tajfel, H. (1984). *Grupos humanos y categorías sociales*. Barcelona, España: Herder.
- Tan, E. S. (1996). *Emotion and the structure of narrative film. Film as an emotion machine*. Mahwah, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates.
- Tasker, Y. (1998). *Working girls: Gender and sexuality in popular cinema*. New York, NY, USA: Routledge.
- Tedesco, N. S. (1974). Patterns in prime time. *Journal of Communication*, 24(2), 119-124. doi:10.1111/j.1460-2466.1974.tb00376.x

- Tedorov, T. (1970). Las categorías del relato literario. En R. Barthes, A. J. Greimas, C. Bremont, J. Gritli, V. Morin, C. Metz, T. Todorov, y G. Genelle (Eds.), *Análisis estructural del relato* (pp. 155-192). Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- Thompson, J. B. (1995). *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Touriñán López, J. M. (2001). Tecnología digital y sistema educativo: El reto de la globalización. *Revista de educación, Extra 1*, 217-230.
- Turow, J. (1974). Advising and ordering: Daytime, prime time. *Journal of Communication*, 24(2), 138-141. doi:10.1111/j.1460-2466.1974.tb00379.x
- Ullod, A. M^a (1994). Zapping y publicidad. *Questiones publicitarias: revista internacional de comunicación y publicidad*, 3, 51-57.
doi:10.5565/rev/qp.213
- UNESCO (2011). *Media and Information Literacy. Curriculum for Teachers*. UNESCO: Paris, France. Retrieved from <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/resources/publications-and-communication-materials/publications/full-list/media-and-information-literacy-curriculum-for-teachers/>
- Valdenegro, A. (2005). Factores psicosociales asociados a la delincuencia Juvenil. *Psykhé*, 14(2), 33-42. doi:10.4067/S0718-222820050002000286
- Vandiver, D. M. (2010). Assessing Gender Differences and Co-Offending Patterns of a Predominantly “Male-Oriented” Crime: A Comparison of a Cross-National Sample of Juvenile Boys and Girls Arrested for a Sexual Offense. *Violence and Victims*, 25(2), 243-264. doi:10.1891/0886-6708.25.2.243
- Van Zoonen, L. (1994). *Feminist Media Studies*. London, UK: Sage.
- Vázquez Medel, M. A. (1995). Mujer y medios de comunicación, *Vela Mayor (Mujer y Educación)*, 7, 65-72.
- Vera Aranda, A. L. (2005). Televisión y telespectadores [Television and viewers]. *Comunicar*, 25, 203-210.

- Von Maltzahn, R., & Durrheim, K. (2008). Is poverty multidimensional? A comparison of income and asset based measures in five Southern African countries. *Social Indicators Research*, 86(1), 149-162. doi:10.1007/s11205-007-9105-7
- Vronsky, P. (2007). *Female serial killers*. New York, NY, USA: The Penguin Group.
- Warf, B., & Waddell, C. (2002). Heinous spaces, perfidious places: The sinister landscapes of serial killers. *Social & Cultural Geography*, 3(3), 323-345. doi:10.1080/1464936022000003550
- Waters, M. (Ed.) (2011). *Women on Screen: Feminism and Femininity in Visual Culture*. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan.
- Webster, J. G. (1998). The audience. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 42(2), 190-207. doi:10.1080/08838159809364443
- Weibel, K. (1977). *Mirror, Mirror. Images of women reflected in popular culture*. Garden City, NY, USA: Anchor Books.
- Welch, M., Fenwick, M., & Roberts, M. (1997). Primary definitions of crime and moral panic: A content analysis of experts' quotes in feature newspaper articles on crime. *Journal of Research in Crime and Delinquency*, 34(4), 474-494. doi:10.1177/0022427897034004004
- Welch, M., Fenwick, M., & Roberts, M. (1998). State managers, intellectuals, and the media: A content analysis of ideology in experts' quotes in feature newspaper articles on crime. *Justice Quarterly*, 15(2), 219-241. doi:10.1080/07418829800093721
- White, R. A. (1994). Audience Interpretation of Media: Emerging Perspectives. *Communication Research Trends*, 14(3), 3-40. Retrieved from <http://cscs.scu.edu/trends/chron3.html>
- Widom, C. (1978). Toward an understanding of female criminality. *Progress in Experimental Personality Research*, 8, 245-308.
- Wilczynski, A. (1991). Images of women who kill their infants: The mad and the bad. *Women & Criminal Justice*, 2(2), 71-88. doi:10.1300/J012v02n02_05

- Willemsen, T. M., & Van Schie, E. C. M. (1989). Sex stereotypes and responses to juvenile delinquency. *Sex Roles, 20*(11-12): 623-638.
doi:10.1007/BF00288075
- Williams, F. P., & McShane, M. D. (2018). *Criminological Theory (7th ed.)*. Upper Saddle River, NJ, USA: Pearson Prentice Hall.
- Williams, J. E., & Best, D. L. (1990). *Measuring sex stereotypes: A multination study* (Rev. ed.). Newbury Park, CA, USA: Sage.
- Williams, L. M. (2003). Understanding Child Abuse and Violence Against Women: A Life Course Perspective. *Journal of Interpersonal Violence, 18*(4), 441-451.
doi:10.1177/0886260502250842
- Wilson, E. O. (1998). *Consilience: the unity of knowledge*. London, UK: Brown & Co.
- Wimmer, R. D., & Dominick, J. R. (2014). *Mass Media Research: An Introduction* (9th ed.). Boston, MA, USA: Wadsworth Cengage Learning.
- Windhauser, J. W., Seiter, J., & Winfree, L. T. (1990). Crime news in the Louisiana press, 1980 vs. 1985. *Journalism & Mass Communication Quarterly, 67*(1), 72-78.
- Windschuttle, E. (2016). Women, crime and punishment. In S. K. Mukherjee & J. A. Scutt (Eds.), *Women and crime*. (Routledge Library Editions: Women and Crime Vol. 2) (pp. 31-50). Abingdon, UK & New York, NY, USA: Routledge
- Wolf, M. (1984). Géneros y televisión. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura, 9*, 189-198.
- Wolf, M. (1987). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Barcelona, España: Paidós.
- Wolton, D. (1992). *Elogio del gran público. Una teoría crítica de la televisión*. Barcelona, España: Gedisa.
- Wood, J. (2011). *Gendered lives communication, gender and culture* (9th ed.). Boston, MA, USA: Wadsworth Cengage Learning.
- Χάιδου, Α. (1996). *Θετικιστική Εγκληματολογία. Αιτιολογικές προσεγγίσεις του εγκληματικού φαινομένου*. Αθήνα, Ελλάδα: Νομική Βιβλιοθήκη.

- Yochelson, S., & Samenow, S. (1976). *The Criminal Personality: Vol. 1: A Profile for Change*. New York, NY, USA: Jason Aronson, Inc.
- Yotopoulos Marangopoulos, A. (1992). *The peculiarities of female criminality and their causes. A human rights perspective*. London, UK: Esperia Publications.
- Yrache Jiménez, L. (2007). Imagen de la mujer y el hombre en publicidad. En J. F. Plaza y C. Delgado (Eds.) *Género y Comunicación* (pp. 101-128). Madrid, España: Fundamentos.
- Yubero, S. (2003). Socialización y aprendizaje social. En D. Páez, I. Fernández, S. Ubillos, y E. Zubieta (Coords.), *Psicología Social, cultura y educación* (pp. 819-844). Madrid, España: Pearson.
- Zaptsi, A. (2014). *La Psicología representada en el Cine* (Tesis de maestría inédita). Universidad de Sevilla, Sevilla, España.
- Zillmann, D. (2006). Empathy: affective reactivity to others' emotional experiences. In J. Bryant and Vorderer, P. (Eds.), *Psychology of entertainment* (pp. 151-181). Mahwah, NJ, USA: Lawrence Erlbaum Associates.
- Zuckerman, D., Singer, D. G., & Singer, J. L. (1980). Children's television viewing, racial and sex- role attitudes. *Journal of Applied Social Psychology, 10(4)*, 281-294. doi:10.1111/j.1559-1816.1980.tb00710.x
- Zuckerman, D., & Dubowitz, N. (2005). Clash of the cultures: women and girls on TV and in real life. In E. D. Cole & J. H. Daniel (Eds.), *Psychology of women book series. Featuring Females Feminist Analyses of Media* (pp. 59-69). Washington, DC, USA: American Psychological Association.
doi:10.1037/11213-004

6. Apéndices

Apéndice A

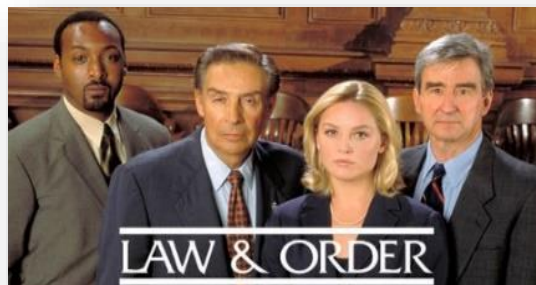
Ficha Técnica de Datos Descriptivos de las Series

Nombre de la serie de televisión	Ley y orden Ley y orden: unidad de víctimas especiales CSI: Las Vegas Alias Ley y orden: acción criminal 24 Monk CSI: Miami Nip/Tuck: a golpe de bisturí Navy: investigación criminal Caso abierto CSI: Nueva York Mujeres desesperadas The closer Prison break Bones Mentes criminales Psych Dexter Último aviso Hijos de anarquía El mentalista Castle Ladrón de guante blanco Justified: la ley de Raylan Luther Rizzoli & Isles Hawai cinco-0 El cuerpo del delito Imborrable Revenge Person of interest Crimen en el paraíso Scandal Perception Major crimes Elementary The following Orange is the new black The blacklist Killer women The mysteries of Laura Jane the virgin Secretos y mentiras
País de producción	Estados Unidos/Inglaterra
Género de ficción	Drama Drama policíaco- procesal Dramedia Dramedia policíaca-procesal Thriller psicológico y policíaco

Cadena de emisión	En país de origen- NBC, CBS, ABC, FOX, USA Network, FX, TNT, Showtime, BBC1, A&E, Netflix, CW En España- La Sexta, TVE1, Cuatro, AXN, Antenna 3, FDF, Tele5, Calle 13, FOX España, Divinity, Cosmopolitan TV, Netflix España, Canal +
Basadas en hechos reales	Sí/No
Repercusión en premios	Sí/No
Número de casos de mujeres asesinas	1- 24
Frecuencia de aparición en la serie de los personajes	1 capítulo 2-5 capítulos 6-10 capítulos Más de 10 capítulos

Apéndice B

Ficha Técnica de Datos Básicos de las Series Analizadas



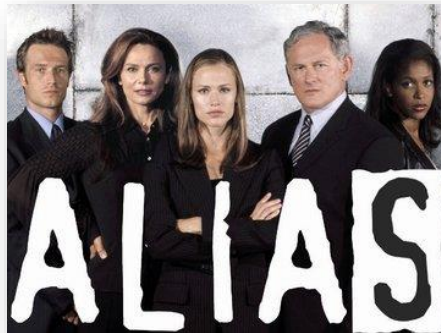
Nombre de la serie de televisión	<i>Ley y Orden</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	NBC- La Sexta
Emisión	13/09/1990- 24/05/2010
Repercusión en premios	Sí. Mejor Serie- Premios Primetime Emmy 1997
Número de casos de mujeres asesinas	3



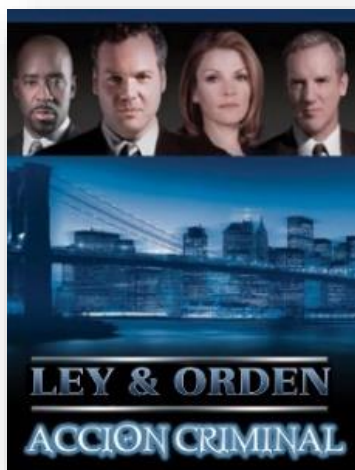
Nombre de la serie de televisión	<i>Ley y Orden: Unidad de víctimas especiales</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	NBC- TVE1
Emisión	20/09/1999- Presente
Repercusión en premios	Sí. Mejor Actriz de serie dramática- Globos de Oro 2005
Número de casos de mujeres asesinas	24



Nombre de la serie de televisión	<i>CSI: Las Vegas</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	CBS- Cuatro
Emisión	06/10/2000- 27/09/2015
Repercusión en premios	Sí. Mejor serie dramática- Premios Elección del Público 2006
Número de casos de mujeres asesinas	14



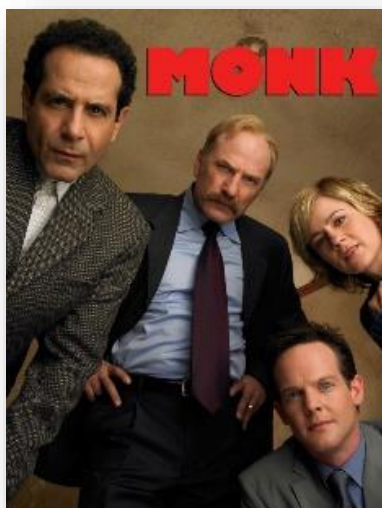
Nombre de la serie de televisión	<i>Alias</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama
Cadena de emisión en país de origen- España	ABC- AXN
Emisión	30/09/2001- 22/05/2006
Repercusión en premios	Sí. Mejor actriz en serie de televisión dramática- Globos de Oro 2002
Número de casos de mujeres asesinas	2



Nombre de la serie de televisión	<i>Ley y Orden: Acción Criminal</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	NBC- TVE1
Emisión	30/09/2001- 26/06/2011
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	5



Nombre de la serie de televisión	<i>24</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama
Cadena de emisión en país de origen- España	FOX- Antenna 3
Emisión	06/11/2001- 14/07/2014
Repercusión en premios	Sí. Mejor serie dramática- Globos de Oro 2003
Número de casos de mujeres asesinas	3



Nombre de la serie de televisión	<i>Monk</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Dramedia policíaca-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	USA Network- FDF
Emisión	21/07/2002- 04/09/2009
Repercusión en premios	Sí. Mejor actor de serie comedia o musical- Globos de oro 2003
Número de casos de mujeres asesinas	15



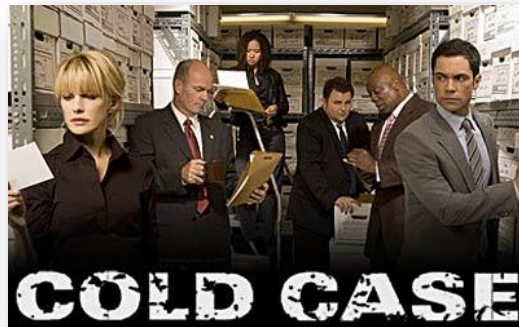
Nombre de la serie de televisión	<i>CSI: Miami</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	CBS- Tele5
Emisión	23/09/2002- 08/04/2012
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	5



Nombre de la serie de televisión	<i>Nip/Tuck, a golpe de bisturí</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama
Cadena de emisión en país de origen- España	FX- Calle 13
Emisión	18/07/2003- 03/03/2010
Repercusión en premios	Sí. Mejor serie dramática- Globos de Oros 2005
Número de casos de mujeres asesinas	2



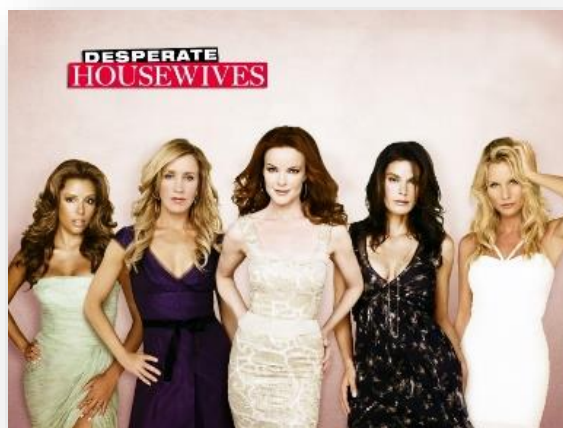
Nombre de la serie de televisión	<i>Navy: Investigación criminal</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	CBS- La Sexta
Emisión	23/09/2003- Presente
Repercusión en premios	Sí. Actor de Serie Criminal Favorito- Premios Elección del Público 2017
Número de casos de mujeres asesinas	23



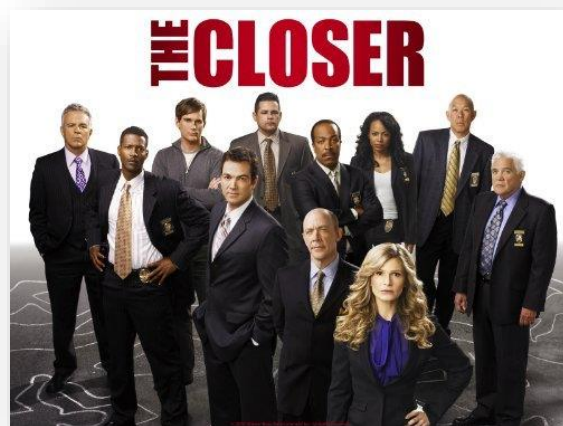
Nombre de la serie de televisión	<i>Caso Abierto</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	CBS- TVE1
Emisión	28/09/2003- 02/05/2010
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	15



Nombre de la serie de televisión	<i>CSI: Nueva York</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	CBS- Tele5
Emisión	22/09/2004- 22/02/2013
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	4



Nombre de la serie de televisión	<i>Mujeres Desesperadas</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Dramedia
Cadena de emisión en país de origen- España	ABC- TVE1
Emisión	03/10/2004- 13/05/2012
Repercusión en premios	Sí. Mejor Serie comedia o musical- Globos de Oro 2004
Número de casos de mujeres asesinas	2



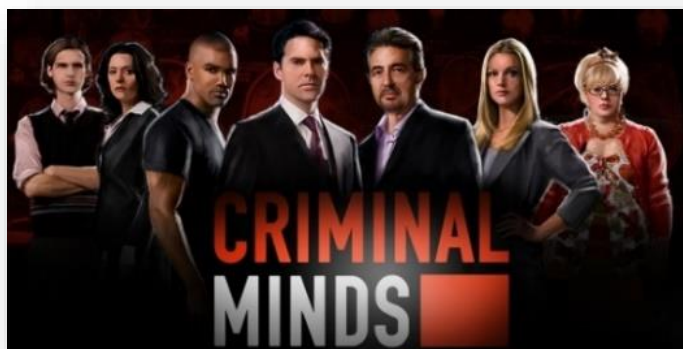
Nombre de la serie de televisión	<i>The Closer</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	TNT- Cuatro
Emisión	13/06/2005- 13/08/2009
Repercusión en premios	Sí. Mejor Actriz de serie dramática- Globos de Oro 2007
Número de casos de mujeres asesinas	4



Nombre de la serie de televisión	<i>Prison Break</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama
Cadena de emisión en país de origen- España	FOX- La Sexta
Emisión	29/08/2005- 30/05/2017
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	1



Nombre de la serie de televisión	<i>Bones</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Dramedia policiaca-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	FOX- La Sexta
Emisión	13/09/2005- 28/03/2017
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	10



Nombre de la serie de televisión	<i>Mentes Criminales</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policíaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	CBS- Cuatro
Emisión	22/09/2005- Presente
Repercusión en premios	Sí. Serie Criminal favorita- Premios de Elección del Público 2017
Número de casos de mujeres asesinas	19



Nombre de la serie de televisión	<i>Psych</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Dramedia policiaca-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	USA Network- Cuatro
Emisión	07/07/2006- 26/03/2014
Repercusión en premios	Sí. Serie Cómica favorita por cable- Premios de Elección del Público 2014
Número de casos de mujeres asesinas	7



Nombre de la serie de televisión	<i>Dexter</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Thriller psicológico y policiaco
Cadena de emisión en país de origen- España	Showtime- FOX España
Emisión	01/10/2006- 22/09/2013
Repercusión en premios	Sí. Mejor actor de serie dramática- Globos de Oro 2010
Número de casos de mujeres asesinas	8



Nombre de la serie de televisión	<i>Último aviso</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama
Cadena de emisión en país de origen- España	USA Network- Cuatro
Emisión	28/06/2007- 22/09/2013
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	2



Nombre de la serie de televisión	<i>Hijos de Anarquía</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama
Cadena de emisión en país de origen- España	FX- FOX España
Emisión	03/09/2008-09/12/2014
Repercusión en premios	Sí. Mejor actriz de serie dramática- Globos de Oro 2011
Número de casos de mujeres asesinas	2



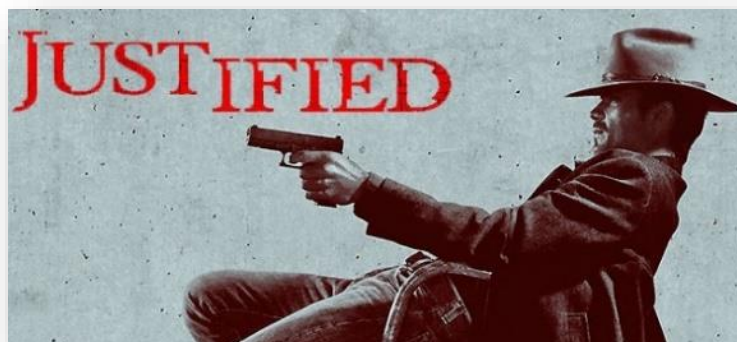
Nombre de la serie de televisión	<i>El Mentalista</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	CBS- La Sexta
Emisión	23/09/2008-18/02/2015
Repercusión en premios	Sí. Nueva serie de televisión dramática favorita- Premios Elección del Público 2009
Número de casos de mujeres asesinas	5



Nombre de la serie de televisión	<i>Castle</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Dramedia policiaca-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	ABC- Cuatro
Emisión	09/03/2009-16/05/2016
Repercusión en premios	Sí. Serie de televisión dramática- criminal favorita- Premios Elección del Público 2014
Número de casos de mujeres asesinas	18



Nombre de la serie de televisión	<i>Ladrón de guante blanco</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	USA Network- FOX España
Emisión	23/10/2009-18/12/2014
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	1



Nombre de la serie de televisión	<i>Justified: La ley de Raylan</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama
Cadena de emisión en país de origen- España	FX- Calle 13
Emisión	16/03/2010-18/04/2015
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	2



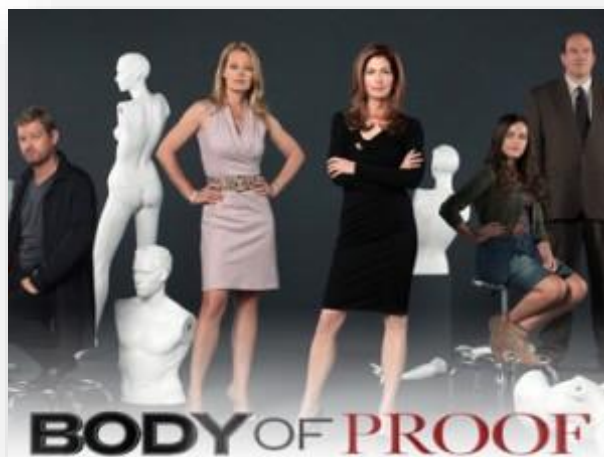
Nombre de la serie de televisión	<i>Luther</i>
País de producción	Reino Unido
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	BBC1- AXN
Emisión	04/05/2010- Presente
Repercusión en premios	Sí. Mejor actor de televisión- Miniserie o telefilme- Premios del Sindicato de Actores 2016
Número de casos de mujeres asesinas	1



Nombre de la serie de televisión	<i>Rizzoli & Isles</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Dramedia policiaca-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	TNT- Calle 13
Emisión	12/07/2010- 05/09/2016
Repercusión en premios	Sí. Mejor actriz dramática favorita por cable- Premios de Elección del Público 2016
Número de casos de mujeres asesinas	4



Nombre de la serie de televisión	<i>Hawai Cinco-0</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Dramedia policiaca-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	CBS- Cuatro
Emisión	20/09/2010- Presente
Repercusión en premios	Sí. Serie de televisión dramática favorita- Premios de Elección del Público 2014
Número de casos de mujeres asesinas	4



Nombre de la serie de televisión	<i>El cuerpo de delito</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Dramedia policiaca-procesal
Cadena de emisión en país de origen-España	ABC- Divinity
Emisión	29/03/2011- 28/05/2013
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	1



Nombre de la serie de televisión	<i>Imborrable</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Dramedia policíaca y procesal
Cadena de emisión en país de origen-España	CBS, A&E- Cuatro
Emisión	20/09/2011- 22/01/2016
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	1



Nombre de la serie de televisión	<i>Revenge</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama
Cadena de emisión en país de origen- España	ABC- Tele5
Emisión	21/09/2011- 10/05/2015
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	2



Nombre de la serie de televisión	<i>Person of Interest</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama
Cadena de emisión en país de origen- España	CBS- La Sexta
Emisión	22/09/2011- 21/06/2016
Repercusión en premios	Sí. Nueva serie de televisión dramática favorita- Premios de Elección del Público 2012
Número de casos de mujeres asesinas	5



Nombre de la serie de televisión	<i>Crimen en el paraíso</i>
País de producción	Reino Unido- Francia
Género de ficción	Dramedia policiaca-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	BBC1- Cosmopolitan TV
Emisión	25/10/2011- Presente
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	3



Nombre de la serie de televisión	<i>Scandal</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama
Cadena de emisión en país de origen- España	ABC- Cuatro
Emisión	05/04/2012- 19/04/2018
Repercusión en premios	Sí. Mejor Actor invitado de serie dramática- Globos de Oro 2013
Número de casos de mujeres asesinas	1



Nombre de la serie de televisión	<i>Perception</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	TNT- AXN
Emisión	09/07/2012- 17/03/2015
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	4



Nombre de la serie de televisión	<i>Major Crimes</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	TNT- Divinity
Emisión	13/08/2012- 09/01/2018
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	3



Nombre de la serie de televisión	<i>Elementary</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	CBS- Cuatro
Emisión	27/09/2012- Presente
Repercusión en premios	Sí. Actriz favorita de programa televisivo de Acción- Premios Teen Choice Awards 2013
Número de casos de mujeres asesinas	8



Nombre de la serie de televisión	<i>The Following</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Thriller psicológico y policiaco
Cadena de emisión en país de origen- España	FOX- La Sexta
Emisión	21/01/2013- 18/05/2015
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	5



Nombre de la serie de televisión	<i>Orange is the new black</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Dramedia
Cadena de emisión en país de origen- España	Netflix- Netflix España
Emisión	11/07/2013- Presente
Repercusión en premios	Sí. Mejor reparto de serie cómica- Premios del Sindicato de Actores 2017
Número de casos de mujeres asesinas	1



Nombre de la serie de televisión	<i>The Blacklist</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	NBC- Canal +
Emisión	23/09/2013- Presente
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	3



Nombre de la serie de televisión	<i>Killer Women</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama policiaco-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	ABC- FOX España
Emisión	07/01/2014- 18/02/2014
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	4



Nombre de la serie de televisión	<i>The mysteries of Laura</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Dramedia policiaca-procesal
Cadena de emisión en país de origen- España	NBC- Cosmopolitan TV
Emisión	17/09/2014- 02/03/2016
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	3



Nombre de la serie de televisión	<i>Jane the virgin</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Dramedia
Cadena de emisión en país de origen- España	CW- Divinity
Emisión	13/10/2014- Presente
Repercusión en premios	Sí. Mejor Actriz de serie de televisión- Comedia o musical- Globos de Oro 2014
Número de casos de mujeres asesinas	1



Nombre de la serie de televisión	<i>Secretos y Mentiras</i>
País de producción	Estados Unidos
Género de ficción	Drama
Cadena de emisión en país de origen- España	CBS- Tele5
Emisión	01/03/2015- 04/12/2016
Repercusión en premios	No
Número de casos de mujeres asesinas	1

Apéndice C

Ficha Técnica de Datos Socio-Demográficos de las Asesinas

Edad	0-12 infancia 13-18 adolescencia 19-24 juventud 25-60 adultez 61-80 tercera edad
Origen étnico	Caucásico Africano-americano Asiático Latino Indio
Apariencia física	Morena Rubia Pelirroja Castaña Canosa
Ámbito profesional	Policía- Agente Criminal profesional Abogada Enfermera Maestra Secretaria Camarera Ama de casa o desempleada Estudiante Prostituta Otras profesiones- cantante, actriz, filántropa
Estado civil	Soltera En pareja Casada Divorciada- Separada Viuda
Ámbito familiar	Estable Inestable Indefinido
Orientación sexual	Heterosexual Lesbiana Bisexual

Apéndice D

Ficha Técnica de Comportamiento Criminal

Edad de inicio	0-12 infancia 13-18 adolescencia 19-24 juventud 25-60 adultez 61-80 tercera edad
Diseño del crimen	Sí/ No
Modus operandi	Apuñalamiento Armas de fuego Envenenamiento Armas blancas Asfixia- Estrangulación Inyección de sustancias Tortura- Persecución Bombardeo Variedad de métodos
Lugar del ataque	Casa de víctima(s) Trabajo de víctima(s) Espacios públicos Espacios interiores Diversas localizaciones
Relación con víctima(s)	Desconocidos Padres- padrastros Hermanos- familiares Hijos- hijastros Esposos- amantes Cómplices- Amigos Vecinos- compañeros Pacientes- clientes Jefes
Género de víctima(s)	Femenino Masculino Ambos
Edad de víctima(s)	0-12 infancia 13-18 adolescencia 19-24 juventud 25-60 adultez 61-80 tercera edad
Origen étnico de víctima(s)	Caucásico Africano-americano Asiático Latino Indio
Número de víctima(s)	1 víctima 2-5 víctimas 6-10 víctimas Más de 10 víctimas
Tipología de delitos	Crimen puntual Reincidente Doble asesinato Aniquiladora de familia Asesina en serie Estafadora

	Acosadora
	Pirómana
Acción Homicida	Individual/ Grupal
Motivación	Poder
	Dinero
	Placer
	Ira
	Venganza
	Piedad
	Miedo al abandono
	Enfermedad Mental
	Desconocido
Sentencia	Institucionalización
	Encarcelación
	Cadena perpetua
	Pena de muerte
	Escapada
	Asesinada por la policía- difunta

Apéndice E

Ficha técnica de Perfil Psicológico

Estados de ánimo- antes de la delincuencia	Alegría Miedo Sorpresa Tristeza Disgusto Enojo
Estados de ánimo- después de la delincuencia	Alegría Miedo Sorpresa Tristeza Disgusto Enojo Anticipación
Diagnóstico DSM5	Sin diagnóstico Espectro de Esquizofrenia y otros trastornos psicóticos- Delirante, Psicótico Breve, Esquizoafectivo, Esquizofrenia Trastorno Bipolar y trastornos relacionados Trastornos Depresivos Trastorno Obsesivo-Compulsivo y trastornos relacionados Trastornos relacionados con Traumas y factores de Estrés- Estrés Postraumático Trastornos Disociativos- Identidad Disociativo Trastornos de síntomas somáticos y trastornos relacionados- Facticio Aplicado a Otro Trastornos destructivos, del control de los impulsos y de la conducta- Negativista Desafiante, Explosivo Intermitente Trastornos relacionados con sustancias y trastornos adictivos- Consumo de Opiáceos Trastornos de la personalidad de Grupo A- Esquizoide Trastornos de la personalidad de Grupo B- Antisocial, Límite, Narcisista
Tipología Kelleher y Kelleher-Asesinas en serie	Sin clasificación Viuda Negra Ángel de la Muerte Asesina Relámpago Asesina Profesional Líder(es) del Grupo(s) Criminal(es) Motivos Psicológicos Asesina en Equipo

