



Narrativas del crimen en los documentales de no ficción: Éxito del true crime en las plataformas VOD.

*Crime Narratives in non-fiction documentaries:
The success of true crime in VOD platforms.*



Videopresentación

Dra. Lorena R. Romero Domínguez

Universidad de Sevilla

lorenaromero@us.es

Recibido: 1 de agosto de 2020.

Aceptado: 3 de septiembre de 2020.

Received: August 1st 2020.

Accepted: September 3rd 2020.

RESUMEN

El presente trabajo analiza la evolución del documental de no ficción *true crime*. Realizamos un acercamiento teórico al género hasta llegar, en la actualidad, a su consolidación como producto de entretenimiento en las plataformas de vídeo bajo demanda (VOD). A través de una revisión bibliográfica y ejemplos de documentales trataremos de descubrir las principales modificaciones experimentadas en el entorno de las plataformas de *streaming*. Analizaremos, asimismo, si estos cambios se contemplan como una estrategia para marcar distancias con los productos sensacionalistas asociados a los *crime realities* de los 80 y 90 en la televisión tradicional.

Palabras-clave: crimen, relato, true crime, plataformas VOD, no-ficción, sensacionalismo.

ABSTRACT

This paper explores the evolution experimented by non-fiction true crime documentaries in the VOD platforms. Through a bibliographical review and examples taken from the most popular documentaries, we focus on the most relevant changes that have transformed this genre in the context of online streaming platforms. We will also discuss whether these shifts can be considered as a strategy to distance the genre from the sensationalist crime realities of the 80s and 90s on traditional television.

Keywords: crime, story, true crime, VOD platforms, non-fiction, sensationalism.

INTRODUCCIÓN: CRIMEN Y RELATO

La fascinación pública por el crimen no es un fenómeno novedoso. Durante siglos, las narraciones sobre hechos violentos han atraído a todo tipo de públicos: desde los fieles religiosos que escuchaban atemorizados los sermones sobre ejecuciones de pecadores a los lectores de panfletos y novelas criminales en los siglos XVII y XVIII. A ellos se sumarán los consumidores de sucesos en la prensa de penique de finales del XIX, los clientes de la bien organizada industria de libros, revistas, películas y series que emerge en el siglo XX y, más recientemente, los millones de suscriptores de los servicios digitales bajo demanda.

Esta atracción se ha acentuado en la sociedad contemporánea, como apunta Redmon (2017:358). En ella se produce una saturación de imágenes sobre crímenes que invitan a (re-)vivir experiencias reales que suponen una violación del orden social. Seltzer se refiere a esta fascinación hacia las experiencias traumáticas con el término de “wound culture” (2004:557). El autor la define como un apetito insaciable por las imágenes sangrientas que ha invadido la cultura popular occidental, sobre todo a partir de la generación *millennial* (Jarvis, 2007:343). Punnett también menciona este fenómeno cultural y lo categoriza como “interés pornográfico por el crimen”: “explicit bloody crime scene images [...] purely for the shock value” (2018:104).

Junto a las tendencias *voyerísticas* y escapistas, factores tradicionalmente aducidos para entender el consumo de este tipo de relatos (Nabi, Bieli, Morgan & Stitt, 2009), las narrativas sobre el crimen también tienen una importante función social. Gracias a ellas los individuos, cuyo contacto directo con este tipo de sucesos es limitado, pueden saciar sus instintos más primitivos, colmar sus deseos de justicia ante las perturbaciones sociales o ratificar/revisar el sistema dominante de valores morales tras enfrentarse a los crímenes más abyectos. Asimismo, ayudan a incluir en un marco de sentido colectivo las transgresiones sociales, reasignándolas al tópico de crimen *versus* castigo que ha funcionado tradicionalmente bien en estas narrativas (Young, 2010:84). En este sentido, los relatos sobre sucesos violentos ayudan a vehicular los miedos y ansiedades de

las sociedades contemporáneas (Biressi, 2004), “cronificando” el crimen, es decir, entendiéndolo como un fenómeno inherente a nuestra sociedad, que está documentado en las estadísticas oficiales y que es un punto de atención constante -dado su carácter irresoluble- por parte de diversas instancias gubernamentales.

Atendiendo a estos factores, podemos concluir que el crimen ha mostrado una intensa capacidad para cautivar la imaginación del público desde hace siglos. Y la industria de la información y del entretenimiento no ha permanecido ajena a este hecho, capitalizando el interés de los individuos por los crímenes violentos en el *true crime* (Golob, 2018:137).

Desde estos presupuestos iniciales nos planteamos en el siguiente trabajo acercarnos desde una perspectiva crítica y reflexiva a los siguientes objetivos:

- Definir brevemente el género del *true crime*, con especial atención a su variante de audiovisual de no ficción.
- Apuntar las modificaciones experimentadas por el *true crime* de no ficción en las plataformas de televisión bajo demanda.
- Determinar el grado de influencia de los estándares de la televisión de calidad en estas transformaciones.
- Discernir si, en este escenario, el género ha marcado diferencias cualitativas trascendentes necesitando una nueva teoría, como defiende Punnett (2018), o si, por el contrario, siguen reproduciendo cualidades clásicas de los relatos de crímenes propios de la televisión tradicional.

Para ello, hemos empleado una metodología centrada en la revisión biblio-hemerográfica, estableciendo modelos explicativos y conceptuales en torno al género que nos ocupa. Asimismo, hemos aportado diversos ejemplos del ámbito audiovisual nacional e internacional para encontrar las respuestas a los objetivos planteados.

UNA APROXIMACIÓN TEÓRICA AL *TRUE CRIME*

Ofrecer una definición precisa de este género es altamente complicado. Así lo apuntan, entre otros autores, Boling (2019:164), para quien “Defining true crime can still be somewhat subjective” o Yardley, Kelly y Robinson-Edwards, (2019:505), quienes lo califican como “a slippery genre” que, además, ha evolucionado considerablemente en el espacio digital, como veremos en la siguiente sección.

A pesar de esto, podemos identificar algunos puntos comunes en las aproximaciones teóricas que los expertos han realizado a lo largo de más de dos décadas. Para Phillips (2017:1), la clave reside en su carácter narrativo pues, más allá de los formatos empleados, los productos que se reúnen bajo la etiqueta del *true crime* “are stories told after an actual traumatic crime or acts of violence” y, como tales, recopilan pistas diversas sobre un suceso para dibujar la escena de un crimen. En este sentido, el autor coincide con Tinker (2018:95), para quien estamos ante un género “in which real crimes are examined or portrayed”. Boling (2019:164) añade a esta definición una apreciación sobre el carácter ficcional del género. Aunque se trate de historias inspiradas por hechos reales, las técnicas de recreación empleadas ayudan a difuminar en muchas ocasiones la línea entre el entretenimiento y la información, dando lugar a géneros híbridos (Kort-Butler & Sittner Hartsorn, 2011; Rowe, 2013) con elevadas dosis de sensacionalismo (Wiltenburg, 2004; Horeck, 2014).

Biressi (2004) destaca, por otro lado, la capacidad que estas historias tienen para profundizar en el aspecto traumático del evento y cómo producen un conocimiento sobre el crimen que se entrecruza con la criminalidad como experiencia social. En este aspecto coincide con Seltzer (2004:557), para quien el género se convierte en uno de los más populares dentro de la esfera pública “as a social tie on the model of referred pain”. Esta función social, más allá de convencionalismos narrativos y formales, destaca también en el acercamiento de Hibbet (2018:12), quien indica que estos relatos han servido a lo largo de la historia a las instituciones dominantes para mantener el *status quo*. En la actuali-

dad, la Iglesia y el Estado, instancias tradicionalmente autorizadas en el mantenimiento del orden social, han cedido su puesto al mercado, en palabras de la autora, que se beneficia del carácter lúdico de las producciones del *true crime*. Estas sirven al entretenimiento que domina el escenario de los medios de comunicación en el contexto del liberalismo cultural mercantilizado (Yardley, Kelly & Robinson-Edwards, 2019:505). Esto es así porque estas producciones ofrecen un relato de fácil consumo donde se mercantiliza a las víctimas, a los perpetradores del crimen y, en definitiva, nuestros miedos a sufrir un suceso de estas características.

Esta finalidad puramente orientada al ocio aparece reflejada en muchas de las definiciones que se han proporcionado en la literatura especializada sobre el tema (Fishman & Cavender, 1998; Mason, 2003; Brinker, 2015) y ha llegado a su máximo apogeo en el actual escenario audiovisual, como apunta Horeck (2019), quien define el *true crime* como una experiencia multimodal de entretenimiento hecha única y exclusivamente para el disfrute de las audiencias en su tiempo libre. Un ocio a golpe de *click*, disponible 24 horas los siete días de la semana.

EL *TRUE CRIME* EN LA CULTURA AUDIOVISUAL DEL *STREAMING*

Como hemos apuntado en el epígrafe anterior, la depravación humana se ha convertido en un espectáculo perfectamente manufacturado para ser consumido por audiencias masivas (Eschholz, 2003:10). Los episodios criminales fascinan al público y ninguna plataforma VOD ha ignorado la cobertura de estos asuntos (Golob, 2018:141).

Los productos asociados al *true crime* se han convertido en uno de los negocios más rentables a la hora de producir contenidos originales, convirtiéndose en uno de los campos de batalla entre las plataformas de *streaming* en los últimos cinco años (Warmedal 2018). Desde el éxito de “Making a murderer”, con casi 20 millones de espectadores (Mumford, 2016), Netflix, por ejemplo, no ha dejado de estrenar nuevos productos en su catálogo. De hecho, la plataforma tiene un espacio propio dedicado a audiovisuales inspirados en

historias de crímenes reales: series, documentales, dramas, ficción, no ficción. Su lema es: “Policías. Asesinos. Mafiosos. Grandes golpes. Todas estas películas y series se basan en hechos reales. Hay que verlas para creerlas, aunque a veces resulten duras”. Citemos algunos títulos: “Dream/Killer” (2015); “Amanda Knox” y “The investigator” en 2016; “The Keepers”, “The confession tapes”, “Casting Jon Benet”, “Strong Island”, “The Williamson Project”, “Time: The Kalief Browder Story”, en 2017; “The staircase”, “Evil genius”, “Un golpe maestro” y “I am a killer”, en 2018; “Don’t f*** with cats: hunting an Internet killer”; “The disappearance of Madeleine McCann”; “Remastered: The two killings of Sam Cooke”, “Confessions with a killer: The Ted Bundy Tapes”, en 2019. En 2020 se han estrenado, entre otros, los siguientes títulos: “Los juicios de Gabriel Fernández”, “Jeffrey Epstein: asquerosamente rico”, “Prueba A”, “Crimen y perdón: la historia de Cyntoia Brown” o “Juicios mediáticos”.

El episodio final de “The Jinx: The life and deaths of Robert Durst” (2015), emitido en HBO, fue visionado por más de 1 millón de espectadores. Posteriormente, la plataforma ha emitido “Thought Crimes: The case of Cannibal Cop” (2015), “Beware the Slenderman” (2016), “Tickled” y “Mommy dead and dearest”, ambos de 2017, “Say her name: the life and death of Sandra Bland” (2018), “Leaving Neverland”, “Behind Closed Doors”, “I Love You, Now Die” en 2019. En 2020 se estrenaba “Crimen y desaparición en Atlanta: Los niños perdidos”. El impacto de este tipo de contenidos ha permitido, asimismo, recuperar clásicos como “Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills” (1996), “Four little girls” (1997), “Capturing the Friedmans” (2003), “There’s something wrong with aunt Diane” (2011), “The Cheshire Murders” (2013) o “Captivated: the trials of Pamela Smart” (2014).

También Amazon Prime ha dedicado un espacio al *true crime* en su catálogo con títulos clásicos como “The Moors Murders” (1999) o “Dear Zachary: A letter to a son about his father” (2008). Con posterioridad ha incorporado las siguientes series documentales: “Cropsey” (2009), “Bayou Blue” (2011), “Where is Robert Fisher?” (2011), “Without charity” (2011), “The Central Park Five” (2012), “Tales of Grim Sleeper”

(2014), “Soaked in Bleach” (2015), “3 1/2 minutes, 10 bullets” (2015), “Southwest of Salem: The story of San Antonio Four” (2016). Desde 2017 se experimenta un crecimiento significativo de producciones con propuestas como “Goodnight Sugar Babe: The killing of Vera Jo Reigle” y “Unknown Male number 1” que se estrenan ese año. Después, vendrán “Diana: The night she died”, “Dead man’s line” y “The radical story of Patty Hearst”, en 2018; “The Feared: Irish Gangsters”, “Lorena”, “Free Meek” y “Who killed Garrett Phillips” en 2019. Ya en 2020 se emitirá “Ted Bundy: Falling for a killer”.

Aunque de manera más tímida, Hulu también ofrece algunas producciones de no ficción centradas en el tópico del *true crime* como, por ejemplo, “Killing for love” (2016), “The Golden State Killer: It’s Not Over” (2018), “Children of snow” (2019) y “Hunting Jon Benet’s killer: the untold story” (2019).

En el escenario de las plataformas de contenidos bajo demanda el género ha experimentado, pues, un crecimiento significativo con cientos de horas emitidas que pueden ser consumidas de una sola vez (Phillips, 2017:39). El consumo del *true crime* se ha convertido, además, en una experiencia adictiva para la audiencia (Partridge, 2015:35), que puede visionar una y otra vez los episodios en busca de elementos que hayan pasado desapercibidos en su primer encuentro. De este modo, se exploran los casos narrados de una manera mucho más profunda que en los medios tradicionales (Tinker, 2018:99).

A ello también debe sumarse otro factor de gran impacto, descrito por Hernández (2019) y D’Adario (2019): la conversión en productos de prestigio, más sofisticadas que los *reality shows* inspirados en crímenes de la década de los años 80 y 90 (Fishman & Cavender, 1998)¹. Transfigurado ahora como un género

1 Fishman y Cavender (1998) analizaron hace más de dos décadas este tipo de formatos en la televisión estadounidense: los realities shows sobre crímenes mezclaban ficción y realidad, traspasando la línea entre la información sobre sucesos violentos y el entretenimiento. En ellos se ofrecían relatos basados en hechos reales, con una trama simple y fácilmente reconocible para la audiencia: un villano amenaza el orden social y es derrotado por el héroe, quien consigue restablecer el sistema de valores dominantes. Lo fundamental en este tipo de formatos era, pues, el carácter persuasivo de sus tramas, con una base factual que trataba de imitar la autenticidad de los géneros informativos, pero con altas dosis de emotividad y un enfoque sensacionalista que lo acercaba más al entretenimiento. Para alcanzar

respetable, el *true crime* se aleja del insaciable apetito de las clases populares por el sensacionalismo y se presenta ante las audiencias como “intellectually-engaging, sophisticated, and respectable in both content and form, [...]” (Hernández, 2019:78). La vinculación actual del *true crime* con productos audiovisuales de alta calidad (Däwes, Ganser & Poppenhagen, 2015; Balanzategui, 2019) ha llevado a algunos directores y productores a refugiarse en las técnicas del periodismo (investigación, exhaustiva documentación, confrontación de versiones a través de fuentes contrapuestas, la búsqueda de justicia social, etc.) para alejarse de la emotividad dominante del género. En este sentido, apunta Buozis (2017:255): “up-market” *true crime* producers [who] distance themselves from sensationalism, insisting that their own work is grounded in the evidentiary truth claims of mainstream journalism. También MacCay (2019) encuentra en el periodismo la vía de escape para distanciarse de la imagen explosiva de los relatos sobre crímenes.

Pongamos un par de ejemplo extraídos de las producciones de *true crime* en España: tras la emisión de “Lo que la verdad esconde: el caso Asunta (Operación Nenúfar)”, la crítica especializada se refirió al formato como una hibridación entre lo mejor del género periodístico y una apuesta narrativa cinematográfica de calidad (Redacción AV451). La serie fue estrenada en 2017 en la televisión Antena 3. Dirigida por Elías León Siminiani, narra el caso de Asunta Basterra, una niña gallega que fue asesinada a los 13 años en Santiago de Compostela. Los principales sospechosos fueron sus padres, Rosario Porto y Alfonso Basterra, que fueron declarados culpables en octubre de 2015

audiencias masivas se utilizaban todo tipo de técnicas efectistas, al más puro estilo de los thrillers cinematográficos: recreaciones, giros narrativos que creaban duda e incertidumbre para convencer emocionalmente a la audiencia, ausencia de linealidad en la cronología de los hechos para ocultar de manera deliberada información y conseguir con su revelación, en el momento adecuado, el mayor impacto dramático, etc. Al final de cada espacio, se producía la conclusión de la historia pero no la resolución del fenómeno que la originaba, desde el momento en que el crimen volvería a ocupar a la semana siguiente el debido tiempo televisivo, con otro asesino, otra víctima y otra injusticia que era resuelta, para satisfacción y tranquilidad de la audiencia. Es lo que Hoepker (2015: 250) denomina “‘monster of the week’-principle”, un ritmo acompasado a las rutinas de visionado de la época que ofrecía a las audiencias un caso por episodio y su cierre al final del mismo.

En segundo lugar, encontramos “El crimen de Alcàsser”. Esta producción original de Netflix España fue estrenada en junio de 2019. La docuserie narra uno de los asesinatos más impactantes de España. En noviembre de 1992, tres adolescentes de la localidad valenciana de Alcàsser fueron secuestradas, violadas, torturadas y asesinadas después de ir a una discoteca cercana. Sus cuerpos fueron encontrados 75 días después. Las sospechas recayeron sobre Miguel Ricart, que cumplió 21 años de prisión, y Antonio Anglés, que se convirtió en un prófugo de la justicia y nunca ha sido localizado. El caso se cubrió ampliamente en la televisión en *prime time*, y se discutieron extensamente detalles macabros del crimen, lo que condujo a un debate sobre los límites del periodismo. La producción también ha sido alabada como “una gran serie documental” gracias a “la exhaustiva labor de investigación [...]”, donde se revisaron “más de 600 informativos y 40 programas de televisión, un sumario de más de 4.000 folios, 600 páginas de informes de la inspección ocular y 392 horas de juicio y otras 220 horas de grabaciones relacionadas directamente con el proceso” (Lorente, 2019).

Con este nuevo estándar de calidad, el género ha introducido dos modificaciones sustanciales en su itinerario narrativo tradicional (Yardley, Kelly & Robinson-Edwards, 2019:507): el protagonismo conquistado por los acusados (algunos erróneamente condenados) como instancias fundamentales en la construcción del relato del crimen, y el activismo de las audiencias, que se unen en comunidades de detectives amateurs para intentar resolver ellos mismos el caso.

EL RETRATO DE LOS CRIMINALES: CUANDO EL SISTEMA SE EQUIVOCA

Este es, sin lugar a duda, uno de los tópicos en los que el *true crime* presente en plataformas VOD más se distancia de los productos convencionales de la televisión tradicional. Esta transformación se ha producido como consecuencia de la superación de los mitos que han moldeado tradicionalmente la representación del criminal en el espacio mediático (Presser, 2016:138). Sustentados sobre una ideología conservadora (Rowe, 2013:30) que amplifica el pánico social (Do-

yle, 2006:869), el objetivo perseguido era conducir a la opinión pública hacia estados de asentimiento y aprobación de un mayor control estatal y un endurecimiento del sistema punitivo contra el criminal. Una moral del pánico, como apuntan Boda y Szabó (2011:331), construida sobre la representación binaria del “ellos frente al nosotros”.

Nos encontramos ante discursos institucionalmente producidos asumiendo la técnica narrativa que considera a los criminales -los otros- como monstruos aislados dentro del sistema (Wiltenburg, 2004:1403). De este modo, se resaltan las características individuales como responsables de la desviación criminal. No se incide en las causas sociales y sistémicas que provocan estas alteraciones, sino en la predisposición biológica, las patologías personales o los deseos individuales (Haggerty, 2009:271). Gregoriu (2010) identifica esta realidad cuando alude al arquetipo del “born evil” (73). Wiest (2009) recoge en su estudio sobre los *serial killers* la terminología empleada por Vronsky para definir este tipo de personajes: “depraved monster” o “freaks of nature” (en Wiest, 2009:23).

Esta convención narrativa, además de satisfacer intereses ideológicos, ofrece una experiencia de consumo fácilmente asimilable para el espectador tradicional: de manera rutinaria el orden social es alterado por un criminal, que es finalmente apresado por un héroe (un policía, un detective, o un ciudadano cualquier) y castigado por el sistema. Esta trama contiene un claro mensaje simbólico: la maldad irrumpe en el orden social, pero la bondad siempre vence. Una convención cultural en la producción del *true crime* que, como señalan Fishman y Cavender (1998:81), propone un modelo de “order and control behind a style so realistic that its ideology seems natural and appropriate”.

La necesidad de desterrar esta oposición monolítica entre buenos/malos, sobre todo si, como se ha podido comprobar, hay inocentes que han sido erróneamente condenados (Young, 2010:85) aparece como marca definitoria de la nueva complejidad narrativa que se introduce en el *true crime* en la era del *streaming*. Sin lugar a duda, títulos como “Serial”², “Making a

murderer”³ o “The Staircase”⁴ han sido responsables de dar voz a los acusados, tradicionalmente condenados al segundo plano.

Gracias a ello, se subvierte el orden institucional de las fuentes autorizadas (policías, jueces, testigos, víctimas, familiares y amigos) y se convierte el discurso de los criminales en testimonios relevantes y autorizados. Como concluye Buosis (2017:258), “criminal may be a key source in the truth-producing process of the true crime”.

El autor incide en el valor crítico de esta nueva propuesta narrativa, pues el criminal se retrata a sí mismo a través de sus propias palabras, de su historia, sus recuerdos y experiencias vitales, etc. no a través de marcos despersonalizados por las estadísticas e informes oficiales. Dando un paso adelante con la incorporación del punto de vista del sospechoso-protagonista, el nuevo *true crime* se abre a la posibilidad de cuestionar el funcionamiento del sistema judicial y las medidas punitivas instauradas por los gobiernos. Gracias a ello se desautoriza a instancias oficiales como policía y jueces, quienes, movidos por cuestionables motivos éticos, pueden cometer fallos durante sus investigaciones y acabar condenando injustamente a inocentes (Doughty, 2018:19).

Boda y Szabó (2011:337) reconocen la importancia de este marco interpretativo -el del “faulty justice system”- en el nuevo relato del *true crime* ofrecido en las plataformas. Un punto en el que coincide Bregant

Min Lee y pone el foco en las entrevistas a su entonces pareja, Adnan Syed, acusado y condenado por el asesinato. En marzo de 2018, el Tribunal de Apelaciones Especiales de Maryland confirmó la decisión de otorgar a Syed un nuevo juicio. Esta decisión fue revocada posteriormente por el Tribunal de Apelaciones de Maryland en marzo de 2019. En noviembre de 2019, la Corte Suprema de los Estados Unidos rechazó su apelación para un nuevo juicio.

3 La docuserie, escrita y dirigida por Laura Ricciardi y Moira Demos, narra la historia de Steven Avery, que pasó 18 años en prisión por agresión sexual e intento de homicidio contra una joven. Avery fue exonerado en 2003 gracias al trabajo de la organización *Innocence Project*, quien demostró que el ADN del posible culpable no coincidía con el de Avery. En 2005, fue detenido por tener relación con el asesinato de Teresa Halbach y fue condenado en 2007.

4 Serie documental de ocho episodios, dirigida por Jean-Xavier de Lestrade, en la que se narra el juicio del escritor Michael Peterson como sospecho del asesinato de su esposa.

2 En este podcast, la periodista Sarah Koenig narra el asesinato de Hae

(2019), para quien se ha producido una explosión en los últimos años de documentales, series, podcasts, etc., asociado a movimientos civiles reivindicativos como la organización *Innocence Network*. En ellos se pone el foco de la atención pública en cuestiones como los sistemas de defensa criminal y los errores en los procesos de investigación policial y judicial (Fuhs, 2018).

La resolución de casos erróneos se convierte, por otro lado, en una diversión para los espectadores y oyentes, quienes conquistan un lugar privilegiado dentro del nuevo universo social asociado al *true crime*. Se trata, en definitiva, de hacer un espectáculo del crimen, uno en el que la audiencia quiera participar.

DETECTIVES DE SOFÁ: CUANDO LAS AUDIENCIAS TOMAN EL PROTAGONISMO

Nunca se ha afirmado que las audiencias en los medios tradicionales hayan sido pasivas (Yardley, Wilson & Kennedy, 2017), pero es evidente que el activismo de los individuos que consumen *true crime* en plataformas VOD se ha vuelto especialmente relevante (Boling & Hull, 2018). De este modo, se crean comunidades digitales hiperconectadas que se lanzan, como detectives amateurs (Horeck, 2019), a la resolución de los crímenes. Estos colectivos son especialmente activos en redes sociales para promover un visible debate sobre casos en los que se han detectado fallos policiales y/o judiciales, solicitando su reapertura (Balanategui, 2019). Hernández (2019) habla, incluso, del fenómeno del *crowdsolving* para referirse a cómo, una vez visionado, el consumo del *true crime* continúa en el espacio virtual al objeto de descubrir nuevas evidencias y aportar conclusiones sobre la inocencia o culpabilidad de los acusados.

Las comunidades continúan las investigaciones en línea de manera colaborativa, llegando, incluso, a afectar al desarrollo de procesos judiciales (Jeffries, 2017). El público permanece “enganchado” (Hodo se refiere a ellos como *crime junkies*) para descubrir nuevas pruebas y sacar sus propias conclusiones sobre la culpa o inocencia de los personajes presentados en la trama narrativa. Las audiencias se involucran activamente y discuten las pruebas e hipótesis con amigos y en comu-

nidades en línea (Pâquet, 2018:90-91). Como concluye Boling (2019:175), “They are not telling a story; they are building an active community and allowing the audience to be part of the conversation”. En este sentido, también ayudan los propios sitios webs de estas producciones, extremadamente ricos en detalles, con archivos, fotos y testimonios de diversos individuos relacionados con el caso.

Un claro ejemplo de lo que apuntamos es la docuserie de Netflix “Don’t f*** with cats: hunting an Internet killer” (2019), donde se cuenta la historia real de dos internautas solitarios (Deanna Thompson y John Green) que inician la búsqueda de un potencial asesino en serie que se publicitaba en Internet con vídeos donde maltrataba animales. Luka Rocco Magnotta, apodado el “carnicero de Montreal”, convierte Internet en un tablero de juego mundial donde desafía a los internautas a encontrarle antes de que cometa su siguiente *performance*: el asesinato y descuartizamiento de Jun Lin, vídeo que fue subido a la Red.

La conversión de los espectadores en detectives es un complemento a su experiencia de entretenimiento en el consumo del *true crime*, y contribuye a la retroalimentación necesaria para mantener el éxito de estas producciones (Partridge, 2018:36): una vez solucionado un caso, estos “detectives de sillón” (Hibbet, 2019) reemplazan su deseo de resolución por otro caso, con otros culpables y otras víctimas.

El carácter participativo de las audiencias destaca de manera sobresaliente en el *true crimen* del presente siglo, gracias a una sociedad conectada que privilegia este tipo de pautas. De este modo, la audiencia se sitúa en el centro del proceso judicial y se convierte en jurado para determinar (Bruzzi lo llama “jurification”) la inocencia o culpabilidad de los personajes presentados, brindándoles la ilusión de haber elegido el veredicto que condena o absuelve.

El *true crime* se convierte, así en un proceso abierto, que no termina con el documental o la serie emitida, sino que está en construcción permanente a la espera de que se encuentre otra nueva pista. Bell (2008) habla de esta circunstancia como una problemática, pues las audiencias están artificialmente “obligadas” a interpretar y juzgar a los presuntos culpables, siendo

ellos responsables de imprimir una conclusión a un relato lleno de incertidumbres. Para ello, los autores/directores se sirven de todo tipo de técnicas para empatizar con las audiencias: monólogos de los acusados, yuxtaposición de testimonios para provocar la duda sobre la fiabilidad de los testimonios escuchados, extractos de prensa de la época, recreaciones, giros narrativos, efectos de sonido, etc. Para Partridge el problema es, incluso, más grave: “[...] the toxic fandom that becomes preoccupied with the game, the theories, and the desire to play detective, which all happen when tragedy recedes to the background of the audience’s justification (Partridge, 2018: 96-97). De este modo, las audiencias se involucran en un juego psicológico donde, lo que menos importa, es la verdad.

Nos situamos ante un tipo de relato donde la incertidumbre ofrece solo una de las posibles versiones de la verdad: aquella que la audiencia decide finalmente querer creer (Tinker, 2018:103). Aunque, como hemos dicho, el *true crime* provea información sobre hechos reales, lo hace “to create emotional sensations [...] and transport moral messages and social truths through entertaining narratives rich in detail and color” (Punnett, 2018: 93). No se intenta, pues, proveer de un relato imparcial de lo sucedido sino lograr el asentimiento de una audiencia persuadida que deberá sumarse a la llamada a la acción para defender o condenar al presunto criminal.

REFLEXIONES FINALES: SENSACIONALISMO Y CRIMEN, UN BINOMIO INSEPARABLE

Esta investigación muestra que el sensacionalismo es una constante en los relatos sobre crímenes, a pesar de las modificaciones que el género del *true crime* ha sufrido a lo largo de los años. Hemos visto cómo los deseos de los autores/directores de distanciarse de los productos de baja calidad centrados en el consumo de sangre fácil propios de los *crime shows* de los años 80 y 90 en la televisión tradicional ha permitido, en el escenario de las plataformas de contenidos online bajo demanda, la introducción de técnicas de calidad informativa (investigación, exhaustiva documentación, confrontación de versiones a través de fuentes contrapuestas, etc.) para elevar el prestigio de este tipo de productos audiovisuales de no ficción centrados en sucesos traumáticos.

Sin embargo, estas herramientas han quedado eclipsadas por otras dos modificaciones fundamentales que son las que han marcado la evolución del género en el contexto de las plataformas VOD. Nos estamos refiriendo al posicionamiento del supuesto criminal en el centro del relato y la implicación de las audiencias en la resolución del caso. Ambas estrategias, en detrimento de una narración objetiva de lo sucedido, siguen jugando con la emotividad de la audiencia (Partridge, 2018), quien debe salvar o condenar a un individuo cuya presencia se convierte ahora en indiscutible, introduciendo un nuevo elemento de distorsión en los sucesos.

Frente a la capacidad de ofrecer un relato en el cual se proponga una resolución (la verdad de lo sucedido) se catalizan las emociones del público y se ofrece una intensa experiencia de entretenimiento donde prima resolver el caso y pasar al siguiente episodio violento en el que la audiencia, frente a la justicia, volverá a decidir.

Si en los *crime shows* de la televisión tradicional este tipo de actitud venía dado por la propia estructura de los programas (el ‘monster of the week-principle’, como hemos visto), en las plataformas VOD se alimenta a través de las comunidades online de seguidores a los que interesa, por encima de todo, el juego de la investigación y el descubrimiento.

De este modo, podemos concluir que el *true crime* sigue avalado por las definiciones tradicionales el género sin marcar diferencias cualitativas trascendentes que planteen la necesidad de una nueva taxonomía. De este modo, se repiten características clásicas de los relatos de crímenes propios de la televisión tradicional. Ello nos devuelve a los orígenes del género, motivado, como hemos podido observar en el acercamiento teórico, por una fascinación insaciable hacia los sucesos traumáticos que alteran nuestro orden social. \

REFERENCIAS

- » Balanzategui, J. (2019). The Quality Crime Drama in the TVIV Era: Hannibal, True Detective, and Surrealism. *Quarterly Review of Film and Video*, 35(6), 657-679. doi:10.1080/10509208.2018.1499341
- » Bell, V. (2008). The burden of sensation and the ethics of form: watching 'Capturing the Friedmans'. *Theory Culture & Society*, 25(3). doi:10.1177/0263276408090659
- » Biressi, A. (2004) Inside/out: private trauma and public knowledge in true crime documentary. *Screen*, 45(4), 401-412. doi:10.1093/screen/45.4.401
- » Boda, Z. & Szabó, G. (2011). The media and attitudes towards crime and the justice system: A qualitative approach. *European Journal of Criminology*, 8(4), 329-342. doi:10.1177/1477370811411455
- » Boling, K. S. & Hull, K. (2018). Undisclosed Information-Serial Is My Favorite Murder: Examining Motivations in the True Crime Podcast Audience. *Journal of Radio & Audio Media*, 25(1), 92-108. doi:10.1080/19376529.2017.1370714
- » Boling, K. S. (2019). True crime podcasting: journalism, justice or entertainment? *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 17(2), 161-178. doi:10.1386/rjao_00003_1
- » Bregant, J. (2019). *The Justice Project: Protecting the Guilty in the Era of Innocence*. <https://papers.ssrn.com>
- » Brinker, F. (2015). NBC's Hannibal and the politics of audience engagement. In Däwes, B., Ganzer, A. & Poppenhagen, N. (eds.), *Transgressive Television. Politics and crime in 21st-century American TV series*. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER Heidelberg (Volume 264, 303-328).
- » Bruzzi, S. (2016). Making a genre: the case of the contemporary true crime documentary. *Law and Humanities*, 10(2), 249-280. doi:10.1080/17521483.2016.1233741
- » Buoziš, M. (2017). Giving voice to the accused: Serial and the critical potential of true crime. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 14(3), 254-270. doi:10.1080/14791420.2017.1287410
- » D'Addario, D. (2019). Inside the True-Crime boom taking over prestige TV. *Variety*. <https://variety.com>
- » Däwes, B., Ganzer, A. & Poppenhagen, N. (eds.) (2015). *Transgressive Television. Politics and crime in 21st-century American TV series*. Heidelberg: Universitätsverlag WINTER Heidelberg (Volume 264).
- » Doughty, K. A. (2018). *Exploring the Existence of a "Documentary Effect": Examination of True Crime Documentaries on Judgments of Evidence Manipulation and Perceptions of Police*. <https://repository.asu.edu>
- » Doyle, A. (2006). How not to think about crime in the media. *Canadian Journal of Criminology and Criminal Justice*, 48(6), 867-885. doi:10.3138/cjccj.48.6.867
- » Eschholz, S. (2003). Crime on Television. *Journal of the Institute of Justice and International Studies*, 2, 9-18. Recuperado de <https://www.researchgate.net>
- » Fishman, M. & Cavender, G. (eds.) (1998). *Entertaining crime. Television reality programs*. New York, NY: Aldine de Gruyter.
- » Fuhs, K. (2018) 'The dramatic idea of justice': wrongful conviction, documentary television, and The Court of Last Resort. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 38(1), 179-197. doi:10.1080/01439685.2016.1258845
- » Golob, B. (2018). Un-making a murderer: new media's impact on (potential) wrongful conviction cases. *California Western Law Review*, 54(1), 137-150. <https://scholarlycommons.law.cwsl.edu>
- » Gregoriou, C. (2010). *Language, ideology and identity in serial killer narratives*. New York, NY: Routledge.
- » Haggerty, K. D. (2009). Modern serial killers. *Crime, Media, Culture*, 5(2), 168-187. doi:10.1177/1741659009335714
- » Hernandez, M. A. (2019). True Injustice: Cultures of Violence and Stories of Resistance in the New True Crime. *IdeaFest*, 3. <https://digitalcommons.humboldt.edu>
- » Hibbett, M. (2018). *Audible Killings: Capitalist Motivation, Character Construction, and the Effects of Representation in True Crime Podcasts*. <https://digitalcommons.conncoll.edu>
- » Hodo, Ch. (2019). Why podcasting is the next wave of journalism and true crime reporting. *Localprofile*. <https://localprofile.com>
- » Horeck, T. (2014). 'A film that will rock you to your core': Emotion and affect in Dear Zachary and the real crime documentary. *Crime, Media, Culture*, 10(2), 151-167. doi:10.1177/1741659014540293
- » Horeck, T. (2019). *Justice on demand. True crime in the digital streaming era*. <http://books.google.com/books>
- » Jarvis, B. (2007). Monsters Inc.: Serial killers and consumer culture. *Crime, Media, Culture*, 3(3), 326-344. doi:10.1177/1741659007082469
- » Jeffries, S. (2017). 'We're all car-crash snoopers now': the truth about the TV true-crime wave. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com>
- » Kort-Butler, L. A. & Sittner Hartshorn, K. J. (2011). Watching the Detectives: Crime Programming, Fear of Crime, and Attitudes about the Criminal Justice System. *The Sociological Quarterly*, 52(1), 36-55. doi:10.1111/j.1533-8525.2010.01191.x
- » Lorente, N. (2019). El caso Alcàsser (Netflix): un crimen lleno de verdades y mentiras, casi 26 años después. *El Confidencial*. <https://www.elconfidencial.com>
- » MacCay, A. (2019). The problem with the true crime. <https://www.mcgilltribune.com>
- » Mason, P. (ed.) (2003). *Criminal Visions: Media Representations of Crime and Justice*. Cullompton, Devon. Willan.
- » Mumford, G. (2016). Making a Murderer: the Netflix documentary beating TV dramas at its own game. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/>
- » Nabi, R. L., Biely, E. N., Morgan, S. J., & Stitt, C. R. (2009). Reality-Based Television Programming and the Psychology of Its Appeal. *Media Psychology*, 5(4), 303-330. doi:10.1207/S1532785X-MEP0504_01
- » Nelson, H. (2018). 52 great True-Crime podcasts. The post-Serial boom. *Vulture*. <https://www.vulture.com>
- » Pâquet, L. (2018). Literary forensic rhetoric: maps, emotional ascent, and rhetorical space in Serial and Making a Murderer. *Law and Humanities*, 12(1), 71-92. doi:10.1080/17521483.2018.1457243
- » Partridge, P. C. H. (2018). *Did He Do It?: Judging the Suspect-Protagonist in True Crime Documentaries*. <https://wescholar.wesleyan.edu>

- » Phillips, B. M. (2017). "You want it all to happen now!": *The Jinx, The Imposter, and Re-enacting the Digital Thriller in True Crime Documentaries*. <http://scholarcommons.usf.edu>
- » Presser, L. (2016). Criminology and the narrative turn. *Crime, Media, Culture*, 12(2), 137-151. doi:10.1177/1741659015626203
- » Punnett, I.C. (2018). *Toward a theory of true crime narratives*. A textual analysis. Routledge.
- » Redacción AV451 (2017). 'Lo que la verdad esconde: el caso Asunta' – estreno 24 de mayo en Antena 3. Audiovisual451.com. <https://www.audiovisual451.com/lo-que-la-verdad-esconde-el-caso-asunta-estreno-24-de-mayo-en-antena-3/>
- » Redmon, D. (2017). Documentary criminology: Girl Model as a case study. *Crime, Media, Culture*, 13(3), 357-374. doi:10.1177/1741659016653994
- » Rowe, M. (2013). Just like a TV show: Public criminology and the media coverage of 'hunt for Britain's most wanted man'. *Crime, Media, Culture*, 9(1), 23-38. doi:10.1177/1741659012438298
- » Seltzer, M. (2004). The Crime System. *Critical Inquiry*, 30(3), 557-583. <https://www.jstor.org>
- » Tinker, R. (2018). Guilty Pleasure: A Case Study of True Crime's Resurgence in a Binge Consumption Era. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, 9(1), 95-107. <https://www.elon.edu>
- » Warmedal, M. (2018). The future of high-quality documentaries reaching a world audience. Global Investigative Journalism Network (GIJN). <https://gijn.org>
- » Wiest, J.B. (2009). *Creating cultural monsters: a critical analysis of the representation of serial murderers in America*. doi=10.1.1.428.4224&rep=rep1&type=pdf
- » Wiltenburg, J. (2004). True crime: the origins of modern sensationalism. *The American Historical Review*, 109(5), 1377-1404. doi:10.1086/530930
- » Yardley, E., Kelly, E., & Robinson-Edwards, S. (2019). Forever trapped in the imaginary of late capitalism? The serialized true crime podcast as a wake-up call in times of criminological slumber. *Crime, Media, Culture*, 15(3), 503-521. doi:10.1177/1741659018799375
- » Yardley, E., Wilson, D. & Kennedy, M. (2017). "TO ME ITS [SIC] REAL LIFE": Secondary Victims of Homicide in Newer Media. *Victims & Offenders*, 12(3), 467-496. doi:10.1080/15564886.2015.1105896
- » Young, A. (2010). The scene of the crime. Is there such a thing as 'just looking'? In Hayward, K. & Presdee, T.L.M. (eds.), *Framing crime: Cultural criminology*. Routledge (83-97).