



Universidade de Santiago de Compostela

Facultad de Ciencias de la Comunicación

Grado en Periodismo

El futuro del periodismo de investigación a través de los documentales *true crime* de las plataformas de contenido bajo demanda:

Caso Netflix

Alumna: Lucía Álvarez Dacal

Profesor: Luis Alberto Pampín Quian

Curso Académico 2023/2024

*Para mis padres y mi hermana,
por darme todo lo que tengo y más de lo que necesito*

*Pero sobre todo por recordarme que
los límites son finas líneas que
con amor, esfuerzo y paciencia se pueden atravesar*

Gracias a vosotros esta carrera ha sido posible.

RESUMEN

Los documentales *true crime* se han convertido en una de las mayores apuestas de las plataformas de contenido bajo demanda. Sin embargo, la gran calidad cinematográfica de las producciones no asegura que detrás exista el sello periodístico. Este estudio analiza una muestra de diez documentales de Netflix de producción española y estadounidense para determinar si estas piezas pueden ser consideradas periodismo investigación o son productos solo para el entretenimiento. Para ello se hizo un análisis de contenido mediante una serie de tablas clasificatorias con base en características del periodismo investigativo. También se analizó su valoración pública en dos bases de datos, IMDb y Filmaffinity, para completar el análisis y comparación entre los países de la muestra: España y Estados Unidos. Los resultados indican que las cintas cumplen con los requisitos de una pieza investigativa al proporcionar información inédita, utilizar una gran variedad de fuentes y contextualizar tanto los antecedentes como la situación actual de los hechos. El estudio se completa con cuatro entrevistas en profundidad a expertos que aportan valor a la investigación y permiten entender aspectos clave como la estandarización impuesta por la plataforma y la viabilidad futura del género. Teniendo en cuenta los gustos cambiantes de la audiencia y la repetición de patrones en los *true crime*, las fuentes sugieren que es necesario reducir la producción de este tipo de contenido para recuperar la originalidad e innovar en las fórmulas narrativas.

Palabras clave: Periodismo de investigación, documental, *true crime*, plataformas de contenido, Netflix

RESUMO

Os documentais *true crime* convertéronse nunha das maiores apostas das plataformas de contido baixo demanda. Non obstante, a gran calidade cinematográfica das producións non asegura que detrás exista o selo xornalístico. Este estudo analiza unha mostra de dez documentais de Netflix de produción española e estadounidense para determinar se estas pezas poden ser consideradas xornalismo de investigación ou son produtos só para o entretemento. Para iso, fíxose unha análise de contido mediante unha serie de táboas clasificatorias en base as características do xornalismo de investigación. Tamén se analizou a súa valoración pública en dúas bases de datos, IMDb e Filmaffinity, para completar a análise e comparación entre os países da mostra: España e Estados Unidos. Os resultados indican que os documentais cumpren cos requisitos dunha peza de investigación ao proporcionar información inédita, utilizar unha gran variedade de fontes e contextualizar tanto os antecedentes como a situación actual dos feitos. O estudo complétase con catro entrevistas en profundidade a expertos que achegan valor á investigación e permiten entender aspectos clave como a estandarización imposta pola plataforma e a viabilidade futura do xénero. Tendo en conta os gustos cambiantes da audiencia e a repetición de patróns nos *true crime*, as fontes suxiren que é necesario reducir a produción deste tipo de contido para recuperar a orixinalidade e innovar nas fórmulas narrativas.

Palabras clave: Xornalismo de investigación, documental, *true crime*, plataformas de contido, Netflix

SUMMARY

True crime documentaries have become one of the major offerings of on-demand content platforms. However, the high cinematic quality of these productions does not ensure that they bear the journalistic seal. This study analyzes a sample of ten Netflix documentaries produced in Spain and the United States to determine whether these pieces can be considered investigative journalism or are merely entertainment products. To this end, a content analysis was conducted using a series of classification tables based on characteristics of investigative journalism. Their public ratings were also analyzed in two databases, IMDb and Filmaffinity, to complete the analysis and comparison between the countries in the sample: Spain and the United States. The results indicate that the films meet the requirements of an investigative piece by providing previously unpublished information, using a wide variety of sources, and contextualizing both the background and the current situation of the events. The study is complemented by four in-depth interviews with experts who add value to the research and help understand key aspects such as the standardization imposed by the platform and the future viability of the genre. Considering the changing tastes of the audience and the repetition of patterns in *true crime*, the sources suggest that it is necessary to reduce the production of this type of content to recover originality and innovate in narrative formulas.

Keywords: Investigative journalism, documentary, *true crime*, content platforms, Netflix

Índice de contenidos

1. Introducción y justificación.....	
2. Marco teórico.....	
2.1. El periodismo de investigación.....	
2.1.1. Recorrido histórico del periodismo de investigación.....	
2.2. El género documental.....	
2.2.1. Modalidades del documental.....	
2.3. Acercamiento al <i>true crime</i>	
2.3.1. Orígenes y antecedentes del <i>true crime</i>	
2.4. La llegada de las plataformas de entretenimiento.....	
2.4.1. El caso Netflix.....	
2.5. Investigaciones previas.....	
3. Objetivos y preguntas de investigación.....	
4. Metodología.....	
4.1. Análisis de contenido.....	
4.1.1. Muestra.....	
4.1.2.. Categorías de análisis.....	
4.2. Valoración del público.....	
4.3. Comparación de casos: <i>Las cintas de Rosa Peral</i> y <i>Conversations with a Killer: The Jeffrey Dahmer Tapes</i>	

4.4. Entrevistas a expertos.....	
5. Resultados.	
5.1. Análisis de los diez documentales de la muestra.....	
5.1.1. Tema.....	
5.1.2. Fuentes primarias y secundarias.....	
5.1.3. Equilibrio.....	
5.1.4. Contexto.....	
5.1.5. Estructura.....	
5.1.6. Impacto.....	
5.2. Valoración del público de las diez piezas en bases de datos: IMDb y Filmaffinity.....	
5.3. Análisis comparativo entre dos producciones de Netflix España y Netflix USA: Las cintas de Rosa Peral y las de Jeffrey Dahmer.....	
5.4. Entrevistas a profesionales expertos en la materia.....	
6. Conclusiones.....	
7. Limitaciones y líneas futuras de investigación	
8. Referencias bibliográficas.....	
9. Anexos.....	
9.1 Entrevista al periodista de investigación Joaquín Gil.....	
9.2 Entrevista al periodista especializado en cultura Gregorio Belinchón.....	
9.3 Entrevista a la periodista y guionista de documentales Marta Hierro.....	
9.4 Entrevista a la periodista especializada en cultura Elsa Fernández.....	

1. INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

El periodismo de investigación desempeña un papel esencial en la sociedad al tratar en profundidad informaciones complejas y revelar verdades ocultas (Hunter, 2013). Sin embargo, también se ha consagrado como una variante de entretenimiento para muchos consumidores que, atrapados por las historias, demandan su adaptación al mundo audiovisual. Este ha sido el caso de uno de los eventos que marcó un antes y un después en el periodismo de investigación: El “caso Watergate”, el escándalo político que destaparon los reporteros de *The Washington Post* Bob Woodward y Carl Bernstein y que forzó la dimisión del presidente de Estados Unidos, Richard Nixon. Los hechos inspiraron tanto a profesionales de la información de todo el mundo como a investigadores académicos y productores audiovisuales (Perloff y Kumar, 2022). El éxito de la narrativa tuvo una doble recompensa, la prensa, concretamente el periodismo de investigación, ganó prestigio, poder, respeto y se potenció la utilización de piezas informativas para crear productos audiovisuales.

Quesada (1987) postuló que quizás lo más destacado de este caso fue el definitivo reforzamiento del derecho a la libertad de información norteamericana, convirtiendo al periodista de investigación en una figura heroica del periodismo estadounidense.

Asimismo, la novela negra ha sido todo un alimento intelectual para aquellos interesados en los crímenes. A través de sus narrativas llenas de misterios, giros de guión, búsqueda de la verdad y análisis de la mente y condición humana, numerosas obras se han consagrado entre las más leídas desde el siglo XVIII (Rzepka y Horsley, 2020).

En 1966, Truman Capote publicó “A sangre fría”, una obra que mezcla periodismo con narrativa de no ficción (Voss, 2015) para contar la historia del brutal asesinato de la familia Clutter en Holcomb, Kansas. El autor desarrolló toda una investigación llegando a realizar entrevistas a los involucrados en el caso e incluso a los asesinos condenados. Gracias a esto, elaboró una obra minuciosamente detallada sobre la familia afectada, los acusados y la propia sociedad en la que vivían. Considerada la obra fundamental del género *true crime*, se convirtió en un *bestseller* y fue adaptada al mundo audiovisual.

En la actualidad, la pérdida de atención hacia la prensa escrita presenta retos y desafíos de cara al futuro de este género periodístico, que podría encontrar un espacio

prolífico para asentarse en los contenidos originales de las actuales plataformas audiovisuales de *streaming* (Netflix, Prime Video, HBO, Apple TV, Filmin, etc...).

En 2015, la plataforma de contenido bajo demanda Netflix adquirió los derechos de distribución de la serie documental *Making a Murderer* creada por Laura Ricciardi y Moira Demos. Un producto más que se sumaba al amplio catálogo de la empresa de entretenimiento que, sin embargo, debido a su éxito entre los consumidores, abrió la puerta a una fórmula de producción propia de documentales, el género *true crime*.

Los documentales o docuseries han ganado gran popularidad con el tratamiento de historias *true crime*, especialmente en España, con piezas como *El caso Alcásser* o *¿Dónde está Marta?* y Estados Unidos, con *Jeffrey Epstein: Asquerosamente rico* y *Conversaciones con asesinos: Las cintas de Jeffrey Dahmer*. De duración íntegra o divididas por capítulos, las piezas exploran todas las fases de la investigación del crimen y animan al espectador a formar parte de la trama mediante enrevesados giros de guión.

El interés por conocer los detalles de estos crímenes ha hecho que se vuelvan a traer al ojo mediático casos que llevan años cerrados. Las productoras han utilizado el tirón de las audiencias incluso para lanzar series que mezclan la realidad con elementos de ficción. Ejemplos de esto son la producción estadounidense *Monstruo: La historia de Jeffrey Dahmer* y, en España, *El cuerpo en llamas*, basada en el caso de Rosa Peral.

Bajo estas circunstancias se plantea un posible futuro en el que el periodismo de investigación, y particularmente el de crímenes, camine de la mano con las plataformas bajo demanda, dispuestas a hacerse con los derechos de todas las historias. Esto tendría una doble recompensa: un nuevo espacio de trabajo para los profesionales de la información y la utilización de textos periodísticos de base para estos productos.

En un contexto marcado por el auge de las tecnologías y la apertura de los medios de comunicación a nuevos espacios, el contenido *true crime* se ha posicionado como uno de los productos audiovisuales favoritos de los consumidores, elevando así el género documental.

Sin embargo, pese a su indudable poder de atracción hacia las audiencias globales y su creciente popularidad, se ha percibido una escasez significativa de investigaciones

académicas que estudien las claves de su éxito y alcance, así como la intersección entre el periodismo de investigación y los documentales *true crime*. Este vacío presenta una oportunidad para explorar un área que se encuentra en continua expansión y contribuir a su comprensión.

El resurgimiento del género documental ha creado un escenario repleto de nuevas oportunidades para el periodismo de investigación. Las plataformas de entretenimiento, que se han establecido como grandes competidoras de los medios de comunicación tradicionales, han capturado a una audiencia significativa, lo que hace esencial comprender su funcionamiento para seguir produciendo contenido periodístico de calidad en este entorno digital. El éxito del *true crime* es solo un ejemplo de las múltiples vertientes de entretenimiento que pueden surgir del periodismo de investigación, abriendo nuevas posibilidades de trabajo para los profesionales de la información. Este fenómeno no solo diversifica el panorama del entretenimiento, sino que también enriquece al periodismo, permitiendo la creación de productos que combinan el rigor investigativo con formatos atractivos para el público contemporáneo.

Por ello, esta investigación surge del interés en este nuevo y poco explorado escenario tanto para la audiencia como para los periodistas. Al analizar estas dinámicas, se espera aportar una comprensión más profunda de las posibilidades y limitaciones que esta nueva corriente ofrece al mundo audiovisual y a la investigación periodística

2. MARCO TEÓRICO

2.1.El periodismo de investigación

Establecer una definición común para el periodismo de investigación sigue siendo un problema para los profesionales de la comunicación, quienes discrepan a la hora de clasificarlo como una especialización periodística o simplemente como periodismo bien realizado. Esta dualidad de opiniones se apoya en dos factores: la necesidad de crear un área de trabajo que asuma la profundidad, técnicas y características necesarias de las piezas de investigación y, por otra parte, que todo profesional de la información tenga integradas las habilidades de investigación en su forma de trabajo.

Gabriel García Márquez (1996) no dudó en afirmar en el periódico *El País* que “la investigación no es una especialidad del oficio, sino que todo el periodismo debe ser investigativo por definición”. Establece así una característica esencial para los profesionales de la información, sea cual sea su labor.

También Montserrat Quesada (1987:23) comparte esta visión al trasladar que “en teoría todo profesional del periodismo debiera ser simplemente un periodista investigador”. Es más, justifica el desacuerdo existente debido a que todo periodista “investiga”, por lo que esta modalidad se denomine “de investigación” puede facilitar la “confusión respecto a esta manera particular de trabajar la información” (1987:179)

Coincide José Javier Muñoz (1994:138) al trasladar que “periodismo e investigación deberían ser conceptos inseparables”. Sin embargo, “la acuñación del nombre periodismo de investigación para un tipo de trabajo demuestra que no actúan como tales en la práctica”.

A pesar de ello, existen algunos intentos por abordar dicha cuestión de la manera más precisa posible. Una de las definiciones más concretas figura en el Manual para periodistas de investigación de la UNESCO, donde se entiende el periodismo de investigación como “la tarea de revelar cuestiones encubiertas de manera deliberada, por alguien en una posición de poder, o de manera accidental, detrás de una masa caótica de datos y circunstancias que dificultan la comprensión”(Hunter, 2013).

En esta línea, Joaquín Gil, periodista de investigación de *El País* define el periodismo de investigación como “aquel que va más allá de la noticia y el que intenta en esencia revelar los que otros quieren ocultar”. Es el que “toma como punto de partida una noticia y publica una información trabajada, reposada, que no conoce y que al final concluye en una exclusiva, es decir, una información que es inédita, que es un hecho relevante y que tiene un interés informativo” (J. Gil, comunicación personal, 9 de noviembre de 2023)

Así, Petra María Secanella (1986:34) resume que, si bien para algunos, el periodismo de investigación “no es más que una manifestación del buen periodismo, del ojo clínico”, para otros autores, el PI puede ser definido como “el periodismo producto de la iniciativa personal en materias importantes, y que algunas personas o instituciones quieren mantener en secreto”. Además, añade que esta especialización, “busca el interés humano más que la pura información del momento”. El investigador “no desprecia la actualidad, pero elige de ella lo que puede interesar más de acuerdo con la responsabilidad social de la prensa” (Secanella, 1986:15)

Se podría coincidir en que unas de las características fundamentales para ejercer como periodista es la aplicación de técnicas de investigación, así como una iniciativa para llevar a cabo piezas investigativas. Sin embargo, es importante señalar que existen una serie de diferencias entre el trabajo del periodista, denominado por Marcet, “de rutina” y el del periodista investigador (1997:25).

Héctor Borrat (1989:81) propone las siguientes características para entender el periodismo de investigación en la prensa:

- 1) La investigación periodística se debe ejercitar sobre un campo específico que muchos profesionales quieren mantener oculto; 2) lo oculto que se investiga para ser revelado debe de buscarse siempre en campo ajeno al de los intereses del periódico; 3) la revelación se configure como comportamiento no rutinario del periódico en base a una estrategia específica y con previsión de que refuercen sus objetivos: la denuncia de lo que se quería mantener oculto; 4) la revelación puede ser total o parcial, según lo aconsejado en cada caso; 5) dicha revelación total o parcial no excluye que el periódico decida en otros casos la ocultación o no publicación de resultados de informaciones no realizadas o la renuncia de investigaciones programadas.

Por su parte, Caminos Marcet (1997) añade que dicha labor no se apoya en fuentes de información oficiales, más bien desconfía de ellas; utiliza procedimientos propios de otras disciplinas sociales como puede ser la sociología o la psicología, así como métodos propios del trabajo científico; es un periodismo que “se sustenta en la exposición fidedigna de datos muy comprobados” por lo que “no tiene cabida el error” (Marcet, 1997:24)

Hace un siglo, Walter Lippmann instó a los periodistas a adoptar lo que él denominó el “espíritu científico”, ya que consideraba que el buen periodismo “exige el ejercicio de las virtudes científicas más destacadas” (Lippmann, 1920: 74). Un enfoque que implica la búsqueda de la verdad a través de la investigación y verificación de los hechos, acompañada de una actitud objetiva y neutral de la información.

El profesor e investigador Alberto Quián, experto en periodismo de investigación, periodismo hacker y periodismo científico, defiende que:

“La información periodística debe explicar la metodología que se aplicó, detallar cómo se diseñó y ejecutó el trabajo periodístico, para apuntalar su fiabilidad y credibilidad, y para que otros, como sucede en ciencia con el método científico, puedan reproducirlo, ampliarlo, adaptarlo e incluso refutarlo si se diese el caso” (Gonzalo, 2022).

Así, defiende Saldaña (2011), de lo que se trata es que el periodista, al igual que lo hace el científico, ofrezca a los usuarios aquellos datos que dan peso a sus investigaciones, de manera que aunque la prensa pueda construir sus propias interpretaciones, el lector pueda juzgar si son correctas o no a partir de dichos datos (Saldaña, 2011).

Mientras que el periodista convencional o “de rutina” trabaja con informaciones diarias, siguiendo una agenda marcada y utilizando fuentes oficiales de información, el periodista de investigación se rige por otro ritmo de trabajo, ajeno a las noticias de actualidad, trabaja con informaciones en muchos casos desconocidas para los medios de comunicación y se apoya en fuentes no oficiales que conozcan datos relevantes con el tema que investiga (Marcet, 1997).

Como todo proyecto periodístico, las piezas de investigación constan de un procedimiento determinado. De Pablos (1998) diferencia hasta cinco fases ineludibles en todo proceso investigador periodístico:

1) La pista.-El planteamiento de la investigación parte de una pista que alguien acerca al medio o al periodista; 2) La pesquisa.-Consulta de las fuentes, personales o documentales, que originaron la pista; 3) La publicación.-La información puede tardar en publicarse meses y puede que a medida que avanza la edición pública de los primeros resultados aparezcan nuevas fuentes colaterales que antes ni se conocían; 4) La presión.-Los afectados por la información publicada harán presión y pondrán en entredicho la labor del periodista investigador, por lo que este deberá de estar seguro de que todo lo publicado está debidamente verificado; 5) La prisión.-No siempre es el último paso, pero hace referencia a la entrada en prisión, comisaría o juzgado de las personas investigadas (De Pablos, 1998).

Quesada (1997:33) establece como objetivos del periodismo de investigación ir hacia la auténtica esencia de las cosas, intentar responder los porqués; mostrar cómo funcionan los mecanismos burocráticos del sistema; intentar definir y denunciar lo que sea “operacionalmente incorrecto o conceptualmente falso” y no limitarse a informar de aquellas situaciones que no se producen como debieran, debe de haber siempre implícita una voluntad de denuncia (1997:35).

2.1.1. Recorrido histórico del periodismo de investigación

Si bien existen piezas que podrían considerarse periodismo de investigación décadas antes, no fue hasta comienzos del siglo XX cuando surgió una corriente de profesionales estadounidenses que le dieron sentido a esta nueva forma de ver la profesión: como una herramienta de denuncia de la corrupción. Corría el año 1906 cuando el presidente Franklin D. Roosevelt acuñaba el término despectivo “*muckrakers*” o “buscadores de basura” para referirse a una serie de investigadores que centraron su actividad en vigilar la actividad del Gobierno y de las instituciones (Marcet, 1997:73). Las altas esferas estadounidenses oprimían a una sociedad que recibía información sesgada y manipulada.

“El periodismo *muckraker* que hace un siglo abrió en Estados Unidos, con sus «rastrillos», el camino al periodismo de investigación y de denuncia; es un periodismo que desconfía siempre del poder político y corporativo y de sus fuentes, que revuelve en su «basura» y que busca provocar reacciones y transformaciones” (Quián, 2022: 283).

Ante esta situación, los periodistas se alzaron como héroes al desenmascarar escándalos políticos, denunciar las condiciones de trabajo a las que eran sometidos algunos empleados, luchar contra la corrupción y promover la difusión de una información veraz.

Sin embargo, la presión política hacia los medios de comunicación causó que el periodismo de investigación perdiera el altavoz que había ganado en la primera década del siglo, hasta la llegada de los años 60. El paso del tiempo contribuyó a la mejora de las técnicas, así como a la profesionalización del trabajo periodístico, dando lugar a nuevos perfiles y nuevas líneas de investigación.

La década de los años 70 vivió la primera filtración de unos documentos secretos en Estados Unidos con la publicación el 13 de junio de 1971 en el *New York Times* de una copia de “Los papeles del Pentágono“, un minucioso estudio que narraba la participación del país en la guerra de Vietnam. El análisis del conflicto, facilitado por uno de los autores que participaron en su elaboración, abarcaba todas las misiones, las razones de los ataques, el número de víctimas, la escalada bélica y las diferentes versiones que el Gobierno contaba a su ciudadanía y al Congreso para justificar sus actos (Vidal, 1971:110). Las consecuencias directas de las filtraciones fueron el deterioro significativo de la imagen del país, considerado hasta ese momento una potencia invencible, y una ola de descontento entre la población estadounidense que, cada vez más consciente de la realidad del conflicto, exigía el final de la guerra (Vidal, 1971:114).

Un año después, el caso “Watergate” marcó un punto y aparte en el desarrollo del periodismo de investigación, nacional e internacionalmente. Bob Woodward y Carl Bernstein, dos periodistas del periódico *The Washington Post*, lideraron la investigación del caso de corrupción más famoso de Estados Unidos, que implicaba al propio presidente Nixon en el encubrimiento de actividades ilegales. La publicación de la información de la investigación en el año 1972 provocó la renuncia y el despido masivo de funcionarios del Gobierno,

incluida la dimisión de Nixon en medio del escándalo mediático. Los acontecimientos demostraron la importancia del periodismo de investigación, “serio y riguroso” y proporcionaron a la sociedad estadounidense la consolidación del derecho a la libertad de expresión (Marcet, 1997:75).

Una muestra de su influencia en posteriores investigaciones la encontramos en el nombre de una de las filtraciones más impactantes del siglo XXI, el “Cablegate”, la operación de revelación de información confidencial y secretos con mayor impacto mediático y político de WikiLeaks (Quian, 2013, 2021; Quian y Elías, 2018), que se inició a finales de noviembre de 2010, con la revelación de 251.287 cables diplomáticos entre el Departamento de Estado de Estados Unidos y sus embajadas por todo el mundo.

En España, en la década de 1980 cobró relevancia este nuevo método de trabajo que combina procedimientos tradicionales del periodismo con técnicas adquiridas de otras disciplinas. La asimilación del enfoque investigador llevará años de prueba y error, aunque se debe de reconocer como punto de partida el trabajo de los periodistas Ricardo Arqués y Melchor Miralles de *Diario 16*, dirigido por Pedro J. Ramírez, al cargo de la investigación en el año 1983 del “caso GAL” (Grupos Antiterroristas de Liberación que combatían a ETA a través de la violencia). La cobertura del caso demostró la necesidad de profesionalizar la práctica periodística con relación a la investigación y sirvió como precursora para futuras investigaciones.

Pese a que la prensa escrita se ha consagrado como el soporte más utilizado para la transmisión de contenidos investigativos, también se han realizado proyectos de investigación en medios como la radio y la televisión. No obstante, para Caminos Marcet las características del mundo radiofónico no son las más adecuadas para este tipo de contenidos, por lo que la apuesta se orientará hacia la pantalla. Según Marcet, “la televisión tiene el poder seductor de la imagen” (1997:129), un gran atractivo que logra captar a los espectadores y que, sin embargo, se enfrenta al reto de conseguir imágenes de impacto y no mero contenido de archivo.

2.2. El género documental

Dentro de los géneros cinematográficos y televisivos, el documental es uno de los formatos audiovisuales más utilizados para contar historias de no ficción. Esto podría deberse a que nos encontramos en un contexto en el que las noticias y los temas de actualidad son cada vez más sensacionalistas, por lo que se podría argumentar que el documental asume el papel de periodismo de investigación o, para usar la descripción de Laura Poitras, el documental funciona como “periodismo plus” (Goldson, 2015).

Louis Lumière es considerado el primer documentalista de la historia, al convertir en realidad la película documental, elevándola a dimensiones mundiales con una notable rapidez. Su cámara, el *cinématographe*, lanzado al mercado en 1895, podía transportarse fácilmente como una maleta pequeña al pesar tan solo cinco kilos. Su funcionamiento no dependía de electricidad, por lo que era un instrumento ideal para captar escenas en vivo o “*sur le vif*”, como expresaba él mismo.

Creó a través de dicha cámara el cortometraje “La salida de la fábrica” o “La sortie des Usines”, que narra desde una vista o plano único la salida de los obreros de la fábrica de Lumière. Estas grabaciones se basaron en la instalación de una cámara en una habitación de la planta baja para que los figurantes no fueran distraídos por la visión del aparato, según explicó Francis Doublier, colaborador de Lumière (Burch, 2006: 32).

Además de tratarse de una experiencia decisiva, efectuada con el prototipo de una cámara histórica, estamos ante una experiencia de observación de “lo real”; se trata, diríamos hoy en día, de “atrapar” una acción. Las características técnicas de la pieza unidas al aspecto “trozo de vida” de tantas vistas “contribuyeron a darle a Lumière la reputación del primer documentalista, de primer campeón de un cine de testimonio directo” (Burch, 2006: 31-32)

No obstante, con el nacimiento de las películas de ficción de varios rollos y del noticiario de edición semanal e incluso bisemanal en 1910, el documental perdió la popularidad de la era Lumière. Paralelamente, Robert Flaherty iniciaba su carrera ese mismo año, aunque no fue hasta 1920 cuando comenzó a realizar una de las piezas célebres de su carrera, al elegir como protagonista de su obra a Nanook, un cazador de la tribu itivimuit de esquimales. Uno de los ejes principales de su proyecto fue capturar el estilo tradicional de cacería de la tribu. Para realizarla se llegó a construir un iglú adaptado a las necesidades del rodaje, ya que el original era demasiado pequeño. Según Barnouw (2009: 40), Flaherty había

asimilado los mecanismos de la película de ficción, solo que los aplicaba a un material no inventado por un escritor o un director, ni representado por actores.

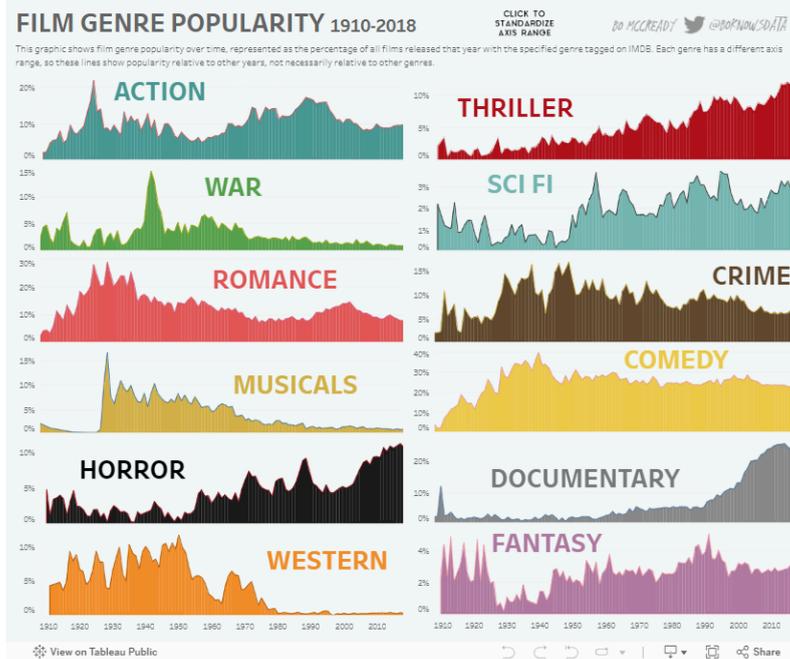
Una de las figuras claves de la escuela documentalista británica, John Grierson, utilizó por primera vez el término “documental” para calificar la película *Moana*, dirigida por Robert Flaherty en 1926, en una crítica que escribió en el periódico *New York Sun*. En dicha publicación escribe: “Siendo una recopilación de hechos sobre la vida diaria de un joven polinesio y su familia, [...] tiene valor documental” (Ellis y McLane, 2005:3). A comienzos de los años treinta plantea una definición que será parafraseada por sus posteriores; así, cita que el documental es “el tratamiento creativo de la realidad” (Ellis y McLane, 2005:3).

Por su parte, la World Union of Documentary (1948) propone la siguiente definición:

“Todo método de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión humanos, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas” (Hernández Corchete, 2004)

A partir de 1990, el género documental “ha experimentado un crecimiento en las preferencias de los espectadores nunca antes visto, pasando del 5 % al 22 % del total de las películas estrenadas” (Camarero, 2021). Un auge que se puede percibir en el gráfico de Film Gender Popularity de McReady (2019) que analiza las variaciones de consumo de los diferentes géneros cinematográficos entre 1910 y 2018. Mediante sus gráficos, se aprecia el estancamiento que el género sufrió desde el año 1912, donde vivió un pico de notoriedad que no se repitió hasta prácticamente el final del siglo. Si bien se observan ciertos picos entre 1959 y 1989, no fue hasta un año después el verdadero despegue. Además, el aumento de la producción de documentales coincide con el auge de los contenidos de terror o de thrillers, por lo que se puede entender la fusión entre ambos géneros.

Figura 1: Popularidad de los distintos géneros cinematográficos entre 1910 y 2018.



Fuente: McReady (2019)

Hoy en día, asegura Blanco Pérez (2021), las docuseries (o series documentales) se han convertido en una estructura vehicular para buena parte de las reconstrucciones periodísticas de los hechos históricos de finales del s. XX y principios del s. XXI, una dinámica que se ha consagrado a través de la fusión entre la investigación periodística con imágenes de archivo, entrevistas a testigos y reconstrucción con actores. Según Blanco Pérez (2021), podemos definir estos tres aspectos como los ingredientes principales para todo producto docuserie.

La clave detrás del renacimiento del documental podría estar en que es un género barato de producir en comparación con la ficción. Además, con el auge de las plataformas en línea (Netflix, Prime video, HBO, Disney +, etc.), los documentales periodísticos “se consumen como noticias y productos cinematográficos” (Camarero, 2021). Algunos estrenos han incluso alcanzado el *top 10* de las plataformas, especialmente aquellos relacionados con la investigación de delitos, que han logrado un importante impacto social.

No obstante, esta época dorada de los documentales se define, en parte, por la confusión de lo que significa ser un documental (Funt, 2020). Tanto a los periodistas del sector como a los profesionales de esta modalidad les preocupa que estos gigantes del

streaming estén dando prioridad a la “buena televisión” antes que a los reportajes sólidos (Funt, 2020)

2.2.1. Modalidades de documental

Nichols (1997:65-106) considera que existen distintas formas de organizar el contenido de un documental, alrededor de las cuales se estructuran las piezas de este género: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Esta clasificación permite entender las características comunes en los documentales y obtener una perspectiva general de los mismos.

La modalidad expositiva es aquella que se dirige al espectador directamente y se asemeja al ensayo o al informe expositivo clásico. Su objetivo es informar o educar al receptor a partir de una información objetiva y clara. El montaje expositivo se apoya en entrevistas, grabaciones de voz en off y material de archivo (Nichols, 1997:66-72).

La modalidad de observación es considerada por Barnouw como “cine directo” al hacer hincapié en la no intervención del realizador. Esta variedad documental se enfoca en capturar la realidad tal y como ocurre, sin ningún tipo de control o alteración de los hechos. El director desarrolla un papel pasivo, que observa la escena, y permite que la acción se desarrolle como si la cámara fuese invisible. Su finalidad es capturar la vida tal y como es, la esencia verdadera (Nichols, 1997:72-78).

La modalidad interactiva recurre a una gran cantidad de herramientas (imágenes, testimonios, múltiples voces, interpretación de los hechos...) para construir una narración que permite la interacción del espectador. Predominan las formas de monólogo o diálogo y el montaje basado en una continuidad lógica entre los puntos de vista individuales. Esta dinámica participativa, en la que se exploran múltiples perspectivas de un tema, ha evolucionado con la llegada de las tecnologías (Nichols, 1997:78-93).

La modalidad reflexiva enfatiza la subjetividad del cineasta, que se vuelve un actor principal al involucrarse en la historia y abordar el metacomentario. Estas piezas plantean dilemas éticos, reflexionan sobre la construcción de la verdad y dirigen al espectador a

cuestionarse los procesos del cine documental. En algunos casos, el propio realizador aparece en la pantalla como parte del hecho narrado, facilitando el encuentro con el espectador (Nichols, 1997:93-106).

2.3. Acercamiento al *true crime*

Como se ha avanzado, los contenidos de terror o suspense han contado desde su aparición con gran interés por parte de la audiencia. Dentro de ellos, las historias sobre crímenes se han afianzado como una de las categorías más solicitadas. Para Horeck (2019), “el *true crime* proporciona material interminable para la era del *streaming* y se presta a la cultura mediática participativa a través de su solicitud de participación de los espectadores en la resolución de crímenes” (Horeck, 2019).

Seltzer (2007) habla en su libro “*True crime: Observations on violence and modernity*” de cómo este género se basa en el inventario de las consecuencias y el regreso a la escena del crimen. Consiste, en ese sentido, en una recreación conjetural del crimen (Seltzer, 2007:3). Según el diccionario de Cambridge, el término *true crime* comprende los libros y películas sobre crímenes reales que involucran a personas reales.

Estas producciones, según Seltzer, se caracterizan por la utilización masiva de testimonios, una autodescripción que “llega a ser compulsiva”, y por la introducción de un componente violento. El autor asegura que, “en la medida en que la acción, como motivo, debe atribuirse a los individuos, estos pequeños e intensos melodramas de la herida aclimatan a los lectores y espectadores a tomar estas condiciones sociales como algo personal” (Seltzer, 2007:10). Así, la individualización de estas historias a través de elementos descriptivos y entrevistas con las víctimas o allegados crea un “gran atractivo” para el ciudadano (Seltzer, 2007:10).

No obstante, su popularidad ha ido de la mano de las críticas. Algunos autores consideran que “el verdadero mundo del crimen es un mundo observado por masas: la observación de la violencia dirigida contra cuerpos y personas. Pero el mundo del trabajo, visto de este modo, se trata ya de una violencia contra los cuerpos y las personas.” (Seltzer, 2007:12). También Horeck (2019) coincide en que “el horror del asesinato, la violación y la

atrocidad es a la vez representada e irrepresentable, hablada e indescriptible incluso dentro de la arena de un género cuyo negocio es darles representación visual y forma narrativa” (Horeck, 2019).

En esta línea, la labor de los documentalistas que se dedican a la producción de contenido sobre crímenes reales, y la creciente popularidad de este género de entretenimiento, plantean la preocupación de su potencial para provocar daño o trauma. Este aspecto constituye una problemática central, independientemente de su capacidad de informar de manera práctica de estos sucesos o para satisfacer el interés del público (Stoneman, E. y Parker, J. 2020).

2.3.1. Orígenes y antecedentes del *true crime*

A pesar de su reciente auge en las grandes plataformas, para Romero Domínguez (2020) las narraciones sobre hechos violentos han atraído durante siglos 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. Una tendencia que confirma Marta Hierro, guionista de documentales, quien asegura que el *true crime* es un éxito desde el siglo XV, y ejemplifica con el Cantar del Mío Cid del género de gesta. “Antes se transmitían de manera oral en muchos casos, pero se hacía, ahora lo que pasa es que le hemos puesto un nombre y lleva un tratamiento y una narrativa mucho más elaborada” (M. Hierro, comunicación personal, 11 de diciembre de 2023).

En los medios de información podemos encontrar manifestaciones de *true crime* desde sus comienzos; sin embargo, utilizaban otro nombre, las noticias de sucesos. Joaquín Gil (Comunicación personal, 9 de noviembre de 2023) justifica su éxito a que estos contenidos periodísticos siempre han tenido una gran audiencia: “El suceso es lo peor de la condición humana y eso siempre ha producido atractivo”. No obstante, añade, “el reto es hacerlo de forma rigurosa y sin caer en el morbo” (J. Gil, comunicación personal, 9 de noviembre de 2023).

Asimismo, Gregorio Belinchón, periodista especializado en cine (Comunicación personal, 5 de diciembre de 2023) añade otro posible perfil de consumidores de este formato, los lectores de la novela negra. Este subgénero de la narrativa policial se diferencia por la descripción pormenorizada de los personajes y escenarios. Al referirnos a ella es necesario mencionar la primera pieza asociada al *true crime*, el libro “A sangre fría” de Truman Capote (1965). Su *bestseller* se basó en la narración de un crimen que investigó personalmente, para elaborar un relato pionero en el género que nombró como “la novela de no ficción”. En su construcción fusiona elementos periodísticos del reportaje con otros propios de la narrativa tradicional.

En 1988, Errol Morris creó la película documental “The Thin Blue Line”, que narra la historia de Randall Dale Adams, quien fue condenado a pena de muerte por un homicidio a un oficial de policía que no cometió. Morris creó “The thin blue line” bajo el concepto de la inocencia del presunto asesino, una decisión que implica que la línea entre la ficción y la realidad sea aún más borrosa, puesto que juega con factores dados de la fantasía para recrear en documental el suceso (Zylberman, 2010). En su desarrollo el director introdujo entrevistas para contribuir a la narración del crimen y posterior juicio. El considerado primer *true crime* audiovisual de la historia destaca por el tratamiento prematuro en la televisión de la investigación de un crimen y su impacto en la revisión de un caso judicial.

Posteriormente, los programas policíacos de televisión se posicionaron como artefactos culturales capaces de fusionar elementos visuales, como el vídeo granulado, con narrativas dramáticas de sórdidos actos de violencia, formando así un estilo híbrido de programación que se asemeja a las noticias, pero que encuentra su inspiración en los géneros de ficción (Davie, 2001).

Entre 1970 y 1980, según Murley (2008), la literatura del género *true crime* se posicionó como la forma dominante de narración de asesinatos en Estados Unidos. Las historias “calaron en la clase media americana de la época, que creían que vivían en un mundo cómodo y seguro” (Murley, 2008:4). Por ello, el *true crime* no solo era un género o fórmula, “trataba historias reales que le pasaban a personas reales”. Con el paso de los años, este género se ha consolidado, según Elsa Fernández, periodista especializada en cine en *El País*, como un “gigante” en Estados Unidos, donde existe una gran tradición de violencia que permite la producción en cadena de estos contenidos. Destaca así su recorrido elaborando

estos contenidos “desde historias como La Dalia Negra hasta ahora con el *true crime* de las plataformas” (E. Fernández, comunicación personal, 16 de diciembre de 2023).

A pesar de que existen diferentes formatos para contar estas historias, las piezas documentales parecen haberse convertido en el espacio más adecuado para su desarrollo. Morton (2021) afirma que el cine documental y el derecho tienen similitudes notables debido a cuatro razones principales: la familiaridad con los conceptos de bien y mal en el derecho penal; la estructura narrativa, que en un proceso judicial refleja el arco argumental, confrontación y resolución del cine; la utilización de pruebas como la “*evidence verité*” y la presunción de verdad asociada a las fotografías, y una comprensión compartida del concepto de la verdad como resultado de la persuasión y la argumentación (Morton, 2021). Por ello, las plataformas de contenido bajo demanda han apostado por producir contenidos de este género en cadena, logrando hacerse con un amplio catálogo de crímenes. El resultado ha sido encontrar una mina de oro que parece no tener fin.

2.4. La llegada de las plataformas de entretenimiento

Con la llegada y popularización de Internet y las últimas tecnologías digitales se ha redefinido la actividad periodística. Este nuevo escenario plantea un mundo interactivo, inmediato y globalizado (Villalobos *et al.*, 2005). Algunos conceptos tradicionales del ejercicio periodístico han caducado en una realidad en la que predominan nuevas características: la instantaneidad, la interactividad, el espacio infinito, la personalización de los contenidos, y la segmentación y fragmentación de los públicos (Guerra, 2005). Otro de los rasgos más marcados de la era digital es la multiplicación de dispositivos electrónicos, que alteran todas las fases del contenido, desde su producción, hasta la reproducción y difusión del mismo (Fernández, 2013). La aparición de nuevas pantallas, que permiten al usuario disfrutar del entretenimiento original en distintos soportes, así como los hábitos de consumo adquiridos, afectarán de forma directa a la televisión (Fernández, 2013).

La plataformización es, según Sánchez Gonzales y Canavilhas (2022), una tendencia digital caracterizada por poner a disposición de los usuarios herramientas que les convierte en prosumidores de la información, reducir los costes de producción de un producto o servicio,

canalizar la distribución de la información, permitir la interacción del usuario mediante determinados algoritmos y reforzar la gestión de las empresas periodísticas.

Viñas (2022) la define como “el amplio proceso de desarrollo que viven las plataformas digitales, así como a su capacidad de expansión e influencia sobre las dinámicas sociales, económicas y culturales de esferas bien distintas”. Estas plataformas comparten características comunes: son sistemas digitales programables que utilizan algoritmos para transformar los datos en respuestas, ya sean contenidos o datos agrupados, permitiendo también las interacciones entre los medios y los usuarios, ya sean consumidores, fuentes o clientes comerciales o institucionales (Van Dijck *et al.*, 2018; Poell *et al.*, 2019).

El Parlamento Europeo, a través de un estudio realizado por Van Gorp y Batura (2015), diferencia hasta tres modelos de negocio aplicados a las plataformas digitales:

Modelo de pago por suscripción: Las plataformas ofrecen servicios a través de proveedores de servicios de Internet. Los usuarios interesados pagan por una suscripción, normalmente mensual, que les permite utilizar este servicio. Este sería el caso de Netflix, HBO, Prime Video o Spotify.

Modelo con publicidad: Las plataformas ofrecen sus servicios a los consumidores sin un pago directo de por medio. Esto lo logran mediante el tiempo de exposición del usuario a la publicidad. A través de la visualización de los anuncios publicitarios, los consumidores aportan ingresos indirectamente. Un ejemplo de este modelo sería Tik tok, Youtube o las redes sociales.

Modelo de acceso: Las plataformas realizan una función de conexión entre los creadores de los contenidos y los consumidores. Así, pueden cobrar a los desarrolladores de contenido por vender su producto o servicio a los usuarios o a los propios usuarios en nombre de los creadores. Este método de actuación lo llevan a cabo las tiendas de aplicaciones de Google y Apple.

Los inicios de las plataformas se remontan a la aparición de la Web 2.0, término popularizado por Dale Dougherty y difundido a partir del año 2005 (O'Reilly, 2009). La principal novedad que proporcionó esta interfaz fue la socialización, a través del diálogo

entre los internautas, que compartían inquietudes, conocimientos y experiencias (Parra Valcarce, 2008). La expansión de la Web 2.0 permitió la aparición de nuevos servicios y un mayor desarrollo de las plataformas de comunicación, las redes sociales. Si bien puede parecer un fenómeno reciente, se considera la primera de ellas Six-Degrees.com, que tiene sus orígenes en el año 1997 (Ros-Martín, 2009). La evolución de las redes y su adaptación provocaron que estas plataformas compitiesen con los medios de comunicación tradicionales por los ingresos publicitarios en línea y dieron lugar al nacimiento de nuevos formatos para aprovechar las innovaciones narrativas y últimas herramientas (Sánchez Gonzales y Canavilhas, 2022). Dentro de este contexto surgió un nuevo modelo de negocio, el Video On Demand (VOD), que proporciona al usuario un amplio catálogo de opciones disponibles en cualquier lugar o momento del día.

Las plataformas de VOD vivieron un gran crecimiento gracias a la negociación de los derechos de autor para la explotación en internet, la implantación progresiva de la banda ancha, la penetración de las *smart TV* en los hogares, el desarrollo y expansión de las grandes empresas del sector a nivel mundial y la creación de nuevos contenidos (Clares-Gavilán y Medina-Cambrón, 2018). Dicha casuística ha provocado la migración de una parte del público televisivo hacia las plataformas de contenido bajo demanda, donde la libertad de elección se acomoda con el estilo de vida actual. Según el estudio de Barlovento Comunicación (2023) el número de usuarios de OTT's (Servicios de televisión a través de conexión a Internet) crece hasta los 31 millones, por lo tanto el 82,9% de los españoles tienen acceso a contenidos de pago.

Estas circunstancias parecen haber permitido el resurgimiento del periodismo de investigación, que, según Blanco Pérez (2021), con el abandono del formato papel, carecía de rentabilidad para financiarse. Los proyectos de investigación son trabajos “caros y lentos de producir”, sin embargo, con la llegada de las plataformas y en concreto la era Netflix, ha demostrado ser uno de los que mejor han resistido al cambio de formato (Blanco Pérez, 2021). Autores como Nieborg y Poell (2018) y Van Dijck *et al.* (2018) enfatizan el papel central y la influencia crítica que las plataformas han tenido sobre las industrias creativas y sus impactos sociales, al convertirse en el modelo infraestructural y económico dominante de la sociedad web (Helmond, 2015).

Asimismo, la penetración de los dispositivos móviles y la utilización de las plataformas ha provocado un cambio en los hábitos de consumo digital de los individuos (Silva *et al.*, 2017).

Los autores Alonso y Fernández Rodríguez (2021) concretan:

“El consumidor fraguado por la economía de las plataformas no es el consumidor opulento y pasivo de la edad de oro de la sociedad de consumo moderna (ya clásica), que accedía al consumo de masas como forma normalizada y generalizada de conquistar un mundo de bienestar y confort; ni siquiera es el consumidor segmentado y tribalizado de la primera ola de la cultura postmoderna. Es individualizado construido sobre el imaginario de su soberanía y superioridad tecnológica, y presentado como soporte transhumano donde se instalan y facilitan todos los procesos de invisibilización y subordinación del mundo del trabajo” (Alonso y Fernández Rodríguez, 2021:3).

La extensión de los aparatos tecnológicos también han contribuido a modificar la relación del usuario con el consumo televisivo, que combina *zapping* con la crítica en redes sociales, convertidas en una segunda pantalla para la televisión (Alonso González, 2014).

Además, las plataformas permiten explotar una nueva característica, la personalización de productos para cada usuario, gracias a los algoritmos que analizan las acciones realizadas a tiempo real por los usuarios, proporcionando resultados según sus intereses (Viñas, 2023). De esta manera, el catálogo de las plataformas se adapta a las decisiones tomadas por el espectador, recomendando aquellos contenidos similares a los que ha visto o buscado.

2.4.1. El caso Netflix

En el año 1997, Reed Hastings y Marc Randolph, ambos extrabajadores de empresas de tecnología, fundaron Netflix con el objetivo de crear un servicio de alquiler de DVD que no tuviese cargos por retraso, de manera que los usuarios pudiesen mantener las películas durante el tiempo que quisieran. No fue hasta 2013 cuando el actual gigante del

entretenimiento lanzó su primera serie de contenido de ficción original, llamada “House of Cards”, una pieza del género dramático que supuso el punto de inicio a su carrera como productora. Según datos de Statista de enero de 2024, Netflix superó en el último año los 260 millones de suscriptores y generó más de 33.720 millones de dólares estadounidenses en ingresos con su servicio basado en un variado repertorio de series, películas, documentales y juegos, a los que se puede acceder con conexión a Internet o mediante la descarga para reproducirlos off-line. La autonomía del suscriptor y la ausencia de publicidad rompen con el modelo televisivo tradicional, asemejándose al funcionamiento propio de Internet.

El primer documental original de la plataforma fue "The Short Game", estrenado también en 2013. Esta película documental dirigida por Josh Greenbaum sigue a jóvenes golfistas de élite de todo el mundo mientras compiten en el Campeonato Mundial de Golf Infantil. Fue uno de los primeros documentales originales producidos por Netflix y marcó el comienzo de su incursión en la producción de contenido de no ficción.

Dos años después, el 18 de diciembre de 2015, Netflix estrenó la serie documental *Making a Murderer*, dirigida por Laura Ricciardi y Moira Demos, que abrió las puertas a un nuevo mercado audiovisual, el *true crime*. Aunque Netflix no suele publicar datos detallados sobre el número exacto de visualizaciones o espectadores de sus programas y películas, por lo que no hay cifras oficiales específicas, en el año 2021 avanzó que la docuserie había alcanzado 83 millones de visualizaciones. El éxito de la serie repercutió en la línea de la plataforma, que comenzó a dar prioridad a las temáticas *true crime* dentro del formato documental. Creció a la par el interés de la audiencia por conocer más casos de crímenes alrededor de todo el mundo. Ese mismo año, la plataforma se estrenó en España, tras escoger al país como uno de sus destinos en plena expansión internacional.

El furor de los documentales *true crime* ha traspasado las barreras de la plataforma; según Cabanilla Cadena (2021) desde que se apostó por este formato los medios españoles comenzaron a fomentar la opinión respecto a estos sucesos, lo que permite mantenerse al día a aquellos que no tienen una cuenta en Netflix. Además, una de las características de la plataforma es su estrategia de captación y fidelización de la audiencia, con la publicación de contenidos periódicamente en Instagram, Facebook y Twitter que incluyen *hashtags*, facilitando la búsqueda y participación del usuario (Navío Navarro, 2021).

Con respecto a la mecánica de trabajo, la plataforma se basa en una doble estrategia: por una parte, realiza encargos a un director o productora concreta en proyectos que se realizan bajo lo que Blanco Pérez (2021) denomina “un control absoluto de la plataforma” y, en otros casos, adquiere los derechos de la explotación de un producto. Consigue así un repertorio de piezas originales y otras que llevan su sello incorporado. A través de este sistema, la consecuencia directa de esta vigilancia es la elaboración de piezas basadas en estructuras que funcionan. Elsa Fernández justifica dicha problemática en la necesidad de relleno y actualización del catálogo:

“No es que las plataformas quieran estandarizar los documentales, es que si necesitan ese contenido rápido no van a dedicar años a la investigación, necesitan cada vez más con menos tiempo y recursos; el problema es la velocidad de Internet y rellenar ese saco sin fondo” (E. Fernández, comunicación personal, 16 de diciembre de 2023).

2.5. Investigaciones previas

Aunque la plataformización, así como la producción del género *true crime* en las mismas, es un fenómeno reciente, comienza a apreciarse un interés notable por entender sus características y evaluar el posible impacto de las historias que presentan en la sociedad actual. Las novedades introducidas por estos espacios de contenido bajo demanda marcan un cambio en la forma en la que se perciben los medios de comunicación y el propio entretenimiento en un mundo cada vez más digitalizado.

No obstante, aún existe un vacío académico considerable en lo que respecta al análisis en profundidad de estas producciones documentales. Esta carencia de investigación limita considerablemente la comprensión total de esta nueva tendencia de entretenimiento y la influencia que el periodismo investigativo ejerce sobre ella.

A pesar de estas condiciones, se han localizado algunos estudios que tratan de revelar las relaciones entre estas piezas documentales de *true crime* y el periodismo. Estos artículos exploran desde el auge del género documental en la era de las plataformas digitales, hasta análisis detallados de piezas sobre crímenes reales. Además, examinan la viabilidad, impacto y el potencial futuro de este género en los próximos años.

Román-San Miguel *et al.* (2021) analizan en su artículo “*Realidad y ficción en el discurso informativo. Crímenes como inspiración para proyectos audiovisuales en España*”, tres productos audiovisuales basados en algunos de los crímenes más mediáticos cometidos en España, (*Niñas de Alcàsser, Diez años sin Marta del Castillo y Asunta Basterra, Operación Nenúfar*), así como los elementos que los caracterizan, para encontrar posibles rasgos sensacionalistas.

Para ello recuerdan cómo el crimen de las niñas de Alcàsser supuso un antes y un después en la utilización de estos sucesos como posible contenido de entretenimiento. El tratamiento mediático demostró a las productoras el valor que tenían las historias reales en televisión y empezaron a plantearse insertar este género en este medio televisivo (Román-San Miguel *et al.*, 2021). Los autores explican que los juicios y sucesos han llegado a ser espectáculos informativos en los que la ficción y la realidad se mezclan, a través de representaciones dramatizadas, con la intención de lograr una exhibición que llegue al público de masas. Además, reconocen las influencias de los libros de no ficción a la hora de crear estas piezas, caracterizadas por contar con imágenes reales de gran dureza visual y testimonios que no son anónimos.

Con respecto al papel de los periodistas que participan en la creación de estos documentales de investigación, los autores critican que estos profesionales “asimilan el papel de policía e inspectores, cuando deberían limitar su función a la de informar, dar a conocer un suceso sin entrar en objetividades” (Román-San Miguel *et al.*, 2021).

El artículo “*Conversations with a killer: the Ted Bundy tapes and affective responses to the true crime documentary*” de McCabe (2021) aborda aspectos de la producción de Netflix publicada en 2019, que fue seguida de la publicación de una cinta sobre la pareja de Bundy en la plataforma Amazon Prime tan sólo unos meses más tarde. Este paralelismo entre las producciones demuestra el interés de las plataformas de *streaming* por devolver a la actualidad casos de “*true crime*” que llevan décadas cerrados.

Asimismo, la autora explica que en el pasado, las películas y documentales sobre crímenes reales a menudo glorificaban, sin darse cuenta, a los asesinos. Una tendencia que el tráiler del documental sobre Bundy mantiene, mostrando la lucha para atraparlo o detalles de sus crímenes con la música que cabría esperar de una película de acción (McCabe, 2021).

En cuanto a los recursos de la cinta, Berlinger, el creador del documental, combina múltiples voces narrativas, entre ellas conversaciones reales con el asesino, apoyadas en un gran montaje que juega con la utilización de música dramática, los cortes rápidos y la iluminación impactante, para generar una respuesta emocional en el espectador (McCabe, 2021).

A través del análisis de “Conversaciones con asesinos: Las cintas de Ted Bundy” la autora nos presenta una de las consecuencias directas que generan estas producciones, la incomodidad de darse cuenta de los múltiples fracasos de las instituciones destinadas a la protección ciudadana (McCabe, 2021).

Romero Domínguez (2020) analiza la evolución del *true crime* así como las claves de su éxito en la publicación “*Narrativas del crimen en los documentales de no ficción: Éxito del true crime en las plataformas VOD*”. En su estudio explica cómo la plataforma Netflix tiene un espacio propio dedicado a audiovisuales inspirados en historias de crímenes reales: series, documentales, dramas, ficción, no ficción. Además, se plantea la posibilidad de un “consumo adictivo” de estas piezas que pueden visualizarse una y otra vez, encontrando nuevos detalles que habían pasado previamente desapercibidos Partridge (2015).

Romero Domínguez (2022) concluye que se ha percibido cómo los autores y directores se han distanciado de los productos de baja calidad centrados en el consumo de sangre fácil, habitual de los *crime shows* de los años 80 y 90, para acercarse a un escenario dirigido por los contenidos online bajo demanda, donde la introducción de técnicas de investigación, documentación o contraste de versiones eleva el prestigio de estos productos audiovisuales. Además, afirma que no existen diferencias cualitativas trascendentes que planteen la necesidad de una nueva clasificación.

En el pasado, aporta Hernández (2019), el *true crime* se consideraba una forma de arte popular de baja cultura, destinada a satisfacer el insaciable apetito del público con relatos sensacionalistas y escabrosos llenos de violencia. Sin embargo, estas narrativas han sufrido una serie de transformaciones que han convertido estas piezas en un producto “intelectualmente atractivo, sofisticado y respetable tanto en contenido como en forma” (Hernández, 2019). Dos de las principales características de este género son la nueva

orientación de cara a la trama, que permite que el propio criminal cuente partes de su historia y la implicación de las audiencias, que, según Horeck (2019), crean comunidades digitales que se lanzan como detectives amateurs a resolver los crímenes.

Además, Hernández plantea una reflexión sobre la forma en la que se narran las historias del género *true crime*, destacando la importancia de incorporar la perspectiva de las comunidades marginadas. Esto se debe a que el *true crime*, con demasiada frecuencia, ha perpetuado nociones conservadoras de justicia y ha promovido narrativas que refuerzan estereotipos perjudiciales, al mismo tiempo que ha ignorado las voces y experiencias de personas de color y otras comunidades marginadas en las historias que se cuentan (Hernandez, 2019).

Al destacar esta problemática, el autor subraya la necesidad urgente de adoptar un enfoque más inclusivo y equitativo en la narración de estas piezas sobre crímenes reales, que dé voz y visibilidad a todas las comunidades afectadas por este tipo de violencia.

Por su parte, Camarero (2021) explica en el artículo: “*A Media Format on the Rise. The Journalistic Investigation Documentary on Netflix and Prime Video*”, cómo la implantación mundial de plataformas de vídeo a la carta, ha aumentado el interés del espectador por los documentales, especialmente tras el inicio de la cuarentena por la pandemia de la covid-19 en marzo de 2020.

En este sentido, añade, desde la internacionalización de las plataformas VOD a partir de 2016 se inició un “paulatino pero imparable” proceso de producción de contenidos documentales, con una clara preferencia por aquellas temáticas con perspectiva de investigación periodística, desde un crimen, una biografía, una cuestión social, hasta una denuncia ecológica (Camarero, 2021).

La autora asevera que los documentales de investigación periodística se han convertido en una “apuesta segura y de bajo riesgo en términos de inversión para las plataformas”, por lo que, impulsada por la demanda de los usuarios, la oferta de títulos en el catálogo de Netflix seguirá aumentando (Camarero 2021).

No obstante, Camarero advierte de que estas piezas de entretenimiento investigativo pueden llegar a ser perjudiciales para la audiencia de las plataformas, si esta considera que está viendo un trabajo informativo que busca la verdad de forma objetiva.

También, cabe destacar el estudio de Blanco Pérez (2021) “*El periodismo de investigación y los nuevos formatos audiovisuales de las plataformas digitales: Las docuseries*”. En dicha publicación explica cómo las docuseries se han convertido en una estructura vehicular para buena parte del periodismo investigativo, que de otro modo tendría difícil salida en este contexto.

El autor sostiene que la investigación periodística adopta la narrativa audiovisual para asumir parte de la estética narrativa heredada del cine, para llegar a un *target* que difícilmente habría podido cubrirse mediante las vías tradicionales. Especialmente en lo que respecta a las nuevas generaciones que gracias a estas piezas conocen hechos noticiables.

En esta línea, destaca el papel de la plataforma Netflix, que no se ha limitado a mover producto estadounidense y, desde el año 2015, apuesta por el desarrollo de producto local y regional de otros países, como pueden ser conflictos políticos o desapariciones. Esto se realiza con encargos a productoras o la adquisición de los derechos de las piezas audiovisuales (Blanco Pérez, 2021). No obstante, advierte sobre la sustitución de la visión crítica del ejercicio periodístico por la repetición constante de lo consumido en las docuseries que lo recrean, abriendo la puerta a futuras investigaciones que aborden dicha cuestión.

Por su parte, Sánchez-Esparza *et al.* (2023), destacan en “*La narrativa transmedia en los true crime: del relato periodístico a las pantallas. El caso de Lucia en la telaraña*” cómo el *true crime* no supone una ruptura con la tradición narrativa clásica, sino más bien una continuidad de la misma, dado que aborda una temática que siempre ha gozado de una gran aceptación popular.

La naturaleza de este fenómeno se nutre de elementos inherentes a un eje dramático, lo que facilita su adaptación y traslado de un medio a otro. Por consiguiente, el proceso de migración desde el ámbito literario y periodístico hacia el audiovisual ha emergido como un fenómeno en continuo crecimiento, especialmente en la era actual de las plataformas de *streaming* (Sánchez-Esparza *et al.*, 2023).

Relacionado con el futuro, Fernández-Santos (2023) analizó en un artículo publicado en el periódico *El País* la explosión de los documentales *true crime* en las plataformas de streaming, así como la pérdida de atención progresiva hacia este formato.

La autora nos sitúa en un terreno desbordado por documentales con “contenidos insustanciales” que actualmente se encuentra en crisis. Y enfatiza que “donde antes había audaces miradas al mundo, ahora hay una estandarización que vulgariza los temas y el lenguaje”, lo cual genera la creación en cadena de piezas idénticas.

Asimismo, las tramas predilectas por los productores son las de *true crime* o vidas de famosos, lo que convierte a las plataformas de contenido bajo demanda en un escaparate de productos y productos sobre ambas temáticas. Introduce el término macrogranja para definir un escenario donde la calidad se ha sustituido progresivamente por una fórmula que funciona. Debido al poder del algoritmo y la estandarización del contenido, la autora deja en el aire el futuro de un género que podría perder la popularidad que ganó en los últimos años (Fernández-Santos, 2023).

3. OBJETIVOS Y PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

El principal objetivo de esta investigación es comprobar si los documentales de género *true crime* (derivado de la temática sucesos) cumplen las características de las piezas de periodismo de investigación. A partir de este objetivo general, se proponen los siguientes objetivos específicos (OE).

-OE1: Relacionado con su estructura y producción, analizar si Netflix impone un formato estándar a estas producciones, lo que provocaría la elaboración en cadena de productos con una misma estructura de presentación, nudo y desenlace.

- OE2: Comparar e identificar diferencias y similitudes entre documentales *true crime* producidos por Netflix en España y en Estados Unidos, en cuanto a herramientas, técnicas, presupuesto, temáticas y elementos característicos.

- OE3: Explorar si estos productos documentales pueden ser una opción viable para el futuro del periodismo de investigación.

Este estudio intenta dar respuesta a las siguientes preguntas de investigación

- ¿Los documentales *true crime* cumplen las características del periodismo de investigación?
- ¿Existe una estandarización en el contenido producido por la plataforma Netflix?
- ¿Cuáles son las principales similitudes y diferencias entre las piezas españolas y las estadounidenses?
- ¿Pueden estos productos ser el futuro del periodismo investigativo?

4. METODOLOGÍA

4.1. Análisis de contenido

El análisis de contenido es el principal método de investigación de este estudio por su eficacia para realizar un examen detallado de las características y cualidades de una muestra determinada. Este método permite diseccionar cualquier producto de la comunicación mediática para entender su composición interna y prever cómo puede influir en la sociedad (Perosanz, 2006: 181). En esta investigación, el análisis de contenido se aplica a diez piezas documentales de la plataforma de contenido bajo demanda Netflix. Esta elección se fundamenta en tres criterios:

- Relevancia de la plataforma: Netflix se ha consolidado como una plataforma líder en la producción y distribución de contenidos documentales. Su gran influencia en la industria audiovisual (RTVE, 2024) y su alcance global la convierten en un objeto de estudio de gran relevancia para comprender las tendencias y la calidad de los documentales contemporáneos.
- Igualdad de condiciones entre las piezas: Todos los documentales han sido seleccionados de Netflix, lo que garantiza un contexto uniforme en términos de distribución, acceso y disponibilidad para la investigación. Este criterio asegura que todas las obras sean evaluadas en las mismas condiciones de disponibilidad y exposición al público, lo que facilita la comparación, análisis y perspectiva global del estado de este género.
- Homogeneidad de la muestra: Se seleccionó una muestra intencional homogénea en la que los productos incluidos comparten rasgos similares o características específicas (Andrade, 2021; Battaglia, 2008; Etikan *et al.*, 2015:3). En este caso, todas son piezas documentales, de género *true crime* y pertenecientes al catálogo de Netflix. Además, los documentales de la muestra han sido producidos en España y Estados Unidos, con el objetivo de hallar similitudes y diferencias significativas entre las producciones de Netflix en ambos países .

4.1.1. Muestra

Para llevar a cabo este proceso, se diseñó una ficha (Tabla 1) con el título de cada pieza, el año de producción, el tipo de producto, su duración, el o los directores y país de origen. De esta manera, las piezas documentales que forman la muestra son diez, cinco de producción española y cinco de producción estadounidense.

Tabla 1: Ficha de la muestra de documentales analizados.

TÍTULO	AÑO	TIPO	DURACIÓN	DIRECTOR	PAÍS
Las cintas de Rosa Peral	2023	Película	80 min.	Manuel Pérez Cáceres, Carles Vidal Novellas y Carlos Agulló	España
El caso Alcásser	2019	Docuserie	5 episodios (300 min.)	León Siminiani	España
Nevenka	2021	Docuserie	3 episodios (114 min.)	Maribel Sánchez-Maroto	España
El caso Asunta: Operación Nenúfar	2017	Docuserie	4 episodios (271 min.)	Bambú producciones	España
¿Dónde está Marta?	2021	Docuserie	3 episodios (190 min.)	Paula Cons	España
Conversaciones con asesinos: Las cintas de Jeffrey Dahmer	2022	Docuserie	3 episodios (180 min.)	Joe Berlinger	Estados Unidos
Amanda Knox	2016	Película	92 min.	Rod Blackhurst, Brian McGinn	Estados Unidos
La chica de la foto	2022	Película	101 min.	Skye Borgman	Estados Unidos
Jeffrey Epstein: Asquerosame	2020	Docuserie	5 episodios (226 min.)	Lisa Bryant	Estados Unidos

nte rico					
Making a murderer	2015	Docuserie	2 temporadas, 20 episodios, (1.241 min.)	Moira Demos Laura Ricciardi	Estados Unidos

Fuente: Elaboración propia.

4.1.2. Categorías de análisis

Una vez completada esta primera fase, se procedió a diseñar un análisis más específico centrado en las características propias de las piezas del periodismo de investigación. Este paso busca determinar si las piezas de la muestra cumplen con los requisitos necesarios para ser considerados proyectos de investigación periodística o si se limitan a ofrecer una narrativa centrada en el entretenimiento.

En este apartado se establecieron las siguientes categorías:

- Tema: Se resumen los hechos con una breve sinopsis del documental para aproximar el caso y entender su relevancia en el contexto de la investigación. Su función es proporcionar una visión general previa al análisis detallado que se llevará a cabo en las siguientes categorías, en las que la pieza será diseccionada.
- Fuentes: Se examinan las fuentes utilizadas en la producción del documental, distinguiendo entre fuentes primarias y secundarias. Se valora la solidez y variedad de los testimonios, expertos y testigos entrevistados. Se da especial relevancia a la presencia de grabaciones inéditas, pruebas concretas, datos verificables y documentos oficiales que respalden las afirmaciones presentadas.
- Equilibrio y contraste de fuentes: Se verifica si se ha logrado un equilibrio en la presentación de diferentes perspectivas y voces sobre el caso que se ha abordado. El objetivo es encontrar una diversidad narrativa que incluya puntos de vista opuestos que permitan una visión completa del suceso.
- Estructura: Se analiza la forma en la que es presentada la narrativa de cada pieza documental. Así, se busca identificar si estamos ante una narración envolvente que

logra captar la atención del espectador desde el inicio, o si utiliza un orden cronológico o bien saltos en el tiempo para contar la historia.

- Contexto: Se examina si el documental proporciona al espectador explicaciones sobre el contexto histórico y cultural de los hechos narrados para que la información presentada sea entendida en su totalidad. Se evalúa si esta contextualización ayuda a la audiencia a entender la relevancia y las implicaciones del suceso dentro de un marco más amplio.
- Impacto: Se estudia si el documental revela información oculta o desconocida para el público, o si aporta información complementaria a un tema ya conocido tratado anteriormente, así como los posibles debates, cuestiones o efectos que genera en la audiencia.

Una vez diseñada la ficha de análisis, comenzó la fase de visionado de las diez producciones que forman parte de la muestra. En total, se visionaron 2.795 minutos.

4.2. Valoración del público

La opinión del público y su evaluación de las piezas se considera una categoría de análisis importante para completar el examen del impacto de los documentales de la muestra de estudio. Para ello, se recogieron las puntuaciones otorgadas por los usuarios de dos de las principales bases de datos de películas, series y documentales, IMDb y Filmaffinity, para analizar la repercusión y éxito de estas producciones. Esta elección se basa, primero, en que IMDb es estadounidense y Filmaffinity, española, lo cual es coherente con la muestra de las cintas elegidas, que son originarias de estos dos países. En segundo lugar, ambas utilizan el mismo sistema de valoración, de 0 a 10 puntos. Los datos de las puntuaciones para cada pieza documental de la muestra se recogieron el 18 de abril de 2024. Luego, se calculó la media de puntuación para cada una de ellas sumando los valores obtenidos en cada base de datos.

4.3. Comparación de casos: *Las cintas de Rosa Peral* y *Conversations with a Killer: The Jeffrey Dahmer Tapes*.

Posteriormente, se eligieron dos piezas para un estudio de casos comparativo: la española *Las cintas de Rosa Peral* y la estadounidense *Conversations with a Killer: The*

Jeffrey Dahmer Tapes, para encontrar rasgos diferenciadores entre estas producciones. La elección de estas piezas no fue casual, se debió a que comparten unos rasgos comunes:

- Ambos casos cuentan también con una adaptación audiovisual en la plataforma Netflix, que mezcla la realidad con la ficción: *El cuerpo en llamas* y *Dahmer – Monster: The Jeffrey Dahmer Story*.
- Introducen un elemento que las diferencia de otras producciones *true crime*, la utilización de cintas de voz de los acusados.
- Han sido sucesos con gran cobertura mediática en sus respectivos países. Por ejemplo: El periódico *El Mundo* habló en septiembre de 2023 de la “sobreeplotación mediática” del caso de Rosa Peral y cómo esta perjudicó el proceso de reinserción de la condenada (González, 2023). Por otro lado, Dahmer se convirtió en uno de los mayores criminales de la historia de Estados Unidos, una fama que alcanzó una repercusión mediática mundial, según un artículo del periódico *La Nación* (2023).

4.4. Entrevistas a expertos

Para completar la investigación, se realizaron entrevistas a expertos del sector que permiten enriquecer la metodología y ofrecen una visión más profunda sobre el objeto de estudio. Incorporar la voz y la experiencia directa de estos profesionales supone una ayuda significativa a la hora de comprender el contexto y estado de la cuestión, en este caso el periodismo de investigación en la era Netflix y, particularmente, su relación con el *true crime*. Para tener una visión plural y completa de la cuestión estudiada, se aplicó un criterio de selección de fuentes que responden a cuatro perfiles clave en el campo de estudio:

- Periodista de investigación.
- Periodista cultural / crítico de cine.
- Guionista de documentales.
- Director de contenidos de Netflix.

Los expertos que participaron en estas entrevistas son:

- Joaquín Gil, periodista de investigación en el diario *El País* con más de dos décadas de trayectoria. Ha participado en investigaciones internacionales como el 'caso Odebrecht'; el saqueo de Petróleos de Venezuela SA (PDVSA); la financiación iraní de Vox; el espionaje a independentistas catalanes con el sistema Pegasus y los Pandora Papers (en colaboración con el Consorcio Internacional de Periodistas de Investigación). El contacto se realizó a través de una solicitud de LinkedIn y correo electrónico el 8 de noviembre de 2023; el 9 de noviembre se obtuvo una respuesta y se realizó la entrevista, por soporte telefónico.
- Gregorio Belinchón, periodista cultural especializado en cine en el diario *El País*. Ha colaborado en diversas publicaciones cinematográficas como *Cinemanía* o *Academia*. El contacto fue a través de correo electrónico el 8 de noviembre de 2023, la respuesta se obtuvo el 9 de noviembre y la entrevista fue realizada el 5 de diciembre a través de llamada telefónica.
- Elsa Fernández, crítica de cine en *El País*, con más de veinticinco años de trayectoria en la sección cultural. Colaboradora del Archivo Lafuente, para el que ha comisariado exposiciones, y del programa de La2 'Historia de Nuestro Cine'. El contacto se realizó por Twitter el 8 de noviembre de 2023, se obtuvo una respuesta el 9 de noviembre y la entrevista fue realizada el 16 de febrero de 2024.
- Marta Hierro, periodista, directora y guionista de documentales. Especializada en creación audiovisual, desarrollo de documentales y proyectos transmedia. Proyectos premiados nacional e internacionalmente. El contacto se realizó por una solicitud de LinkedIn el 8 de noviembre de 2023, la respuesta llegó ese mismo día y la entrevista se realizó el 11 de diciembre.

Asimismo, se intentó contactar con Tomás Ocaña, periodista y director ejecutivo de contenidos de no ficción de Netflix, a través de LinkedIn y Twitter, y con Nacho Abad, periodista de investigación, también mediante LinkedIn. En ambos casos, no se obtuvo respuesta.

Las entrevistas fueron semiestructuradas, de manera que se plantearon cuestiones comunes y otras adaptadas al perfil de cada entrevistado, insistiendo en determinadas áreas o modificando el foco de interés en base a la trayectoria de la fuente. Se realizó una grabación íntegra de cada entrevista para posteriormente transcribir las respuestas de los entrevistados.

Todas las preguntas planteadas en un principio, sujetas a cambios o adaptaciones posteriormente, según la disponibilidad o la información aportada por la fuente, fueron:

1. ¿Qué entiende usted por periodismo de investigación?
2. ¿Que supone para el periodismo de investigación el tratamiento audiovisual de las piezas?
3. ¿Qué opina sobre la adaptación de trabajos de periodismo de investigación tradicional escritos a piezas documentales o docuseries?
4. ¿Cuáles son las características esenciales de un buen documental de investigación?
5. ¿Cuál es el objetivo del documental de investigación?
6. ¿Considera que estas piezas audiovisuales son una manera de atraer a un público que de otra manera no se interesaría por este tipo de contenidos?
7. ¿Qué diferencia al documental televisivo de aquel de las plataformas de pago?
8. ¿Cree que es esencial que exista la figura de un periodista de investigación en los equipos de creación de documentales?
9. ¿Por qué cree que plataformas como Netflix están apostando por este tipo de documentales?
10. ¿Qué opinión tiene sobre el papel de las grandes plataformas como distribuidoras, pero también como productoras de documentales de investigación periodística?
11. ¿Considera que el sistema de producción en cadena de estos documentales puede perjudicar al género?
12. Una de las temáticas más exitosas en sus documentales es la *true crime*, ¿Cómo lo definiría? ¿A qué cree que se debe?
13. ¿Cree que se abre la posibilidad de hacer un documental interactivo en el que tú eliges?
14. ¿Cree que el contenido de calidad se irá desplazando a estos espacios de pago, por lo que, el periodismo de investigación estará al alcance de unos pocos?
15. ¿Cree que la población se ha acostumbrado a este tipo de contenido a la carta, por lo que es difícil enganchar de nuevo a los productos de la televisión abierta?

16. ¿Cree que el futuro laboral de muchos periodistas de investigación está en la elaboración de contenidos para las plataformas digitales?
17. ¿Hay algún documental de periodismo de investigación que le haya gustado especialmente?
18. ¿Podría recomendar un documental de *true crime* que le haya gustado?
19. ¿Qué es más pertinente a la hora de contar una historia, utilizar la ficción, no ficción o entrelazarlas?
20. Comparativa España y Estados Unidos: ¿Existen diferencias de calidad, enfoques o características entre los documentales nacionales y estadounidenses?
21. ¿Cómo ve el futuro de este género documental?

5. RESULTADOS

5.1. Análisis de los diez documentales de la muestra

Para el análisis de contenido se crearon dos fichas, una para los documentales españoles (Tabla 2) y otra para los estadounidenses (Tabla 3), donde se presentan los principales resultados encontrados tras el visionado de las diez producciones, categorizados por tema, fuentes primarias y secundarias, equilibrio, contexto, estructura narrativa e impacto.

Tabla 2: Ficha de análisis de cinco documentales true crime de Netflix España

TÍTULO	TEMA	FUENTES PRIMARIAS	FUENTES SECUNDARIAS	EQUILIBRIO	CONTEXTO	ESTRUCTURA NARRATIVA	IMPACTO
Las cintas de Rosa Peral	Narra el crimen de la guardia urbana, por el que fue condenada Rosa Peral, basándose en entrevistas con la propia protagonista del caso.	Personas que participaron en el juicio (abogada y fiscal del Estado), medios de comunicación (periodistas), familiares y la propia acusada.	Material audiovisual inédito, contenido difundido en medios de comunicación sobre el caso, recreaciones (una mujer de espaldas, mujer entrando a prisión, mujer hablando por teléfono o sujetando objetos, persona conduciendo un coche por la carretera), material utilizado en el juicio (audios, correos, mensajes), grabaciones del juicio y de las videollamadas.	Existen testimonios que defienden a la acusada (la abogada de Rosa y su familia) y su inocencia, así como otros que condenan el caso rotundamente (el fiscal del juicio y los periodistas).	Sitúa el caso centrándose especialmente en la cobertura de los medios de comunicación y la historia de la acusada. No existen referencias a la época más que algunos detalles proporcionados por fragmentos televisivos.	Parte del día del crimen y utiliza una combinación entre estructura cronológica con saltos en el tiempo al pasado para explicar los momentos clave de la investigación.	Realiza una crítica al tratamiento mediático y espectacularización del caso (creación del personaje de <i>femme fatale</i> para atraer audiencia). Abre un debate sobre si fue un juicio con una visión sexista. Plantea preguntas sin respuesta sobre detalles de la investigación que fueron obviados durante el juicio.

			as con Rosa.				
El caso Alcásser	Narra la desaparición y asesinato de tres chicas jóvenes (Toñi, Desireé y Miriam) sucedido en la ciudad de Alcasser en el año 1992.	Familiares, personal de la unidad forense y psicológica, miembros de las fuerzas de seguridad, medios de comunicación (periodistas y fotógrafos), miembros del departamento judicial (abogados, fiscal jefe, letrado), familia de uno de los acusados y condenados, investigadores, otros (párroco, profesora, criminólogo)	Imágenes de la familia, material audiovisual y escrito de los medios de la época, recursos gráficos (mapas, dibujos, letras sobre fondo negro o vídeo), imágenes de las pruebas, vídeos en los que vuelven a las localizaciones clave, documentos policiales, información del sumario del crimen, grabaciones del juicio	En los capítulos finales encontramos dos posturas claras: los que defienden la inocencia del acusado por el asesinato de las niñas, Miguel Ricart, y los que defienden su culpabilidad. Hay una clara separación entre las personas que confían en los cuerpos de seguridad, investigadores y la propia justicia y los que quieren detener el juicio porque creen que su trabajo no ha sido suficiente.	Sitúa el caso incluyendo un breve resumen de los principales acontecimientos de la época. En el cierre incluye un repaso de casos de mujeres asesinadas desde el suceso de Alcásser, así como la aprobación de la regulación al respecto y el auge del movimiento feminista a través de las movilizaciones.	El primer capítulo utiliza la estructura cronológica. A partir de él se combina con saltos en el tiempo momentos claves de la investigación.	Promueve una reflexión sobre cómo este tipo de sucesos siguen ocurriendo a pesar de los avances legislativos y sociales. Además, plantea distintos subdebates como la necesidad de ampliar (o no) la pena de estos delitos y la responsabilidad de los medios de comunicación al cubrir estos sucesos (espectacularización del sufrimiento).
Nevenka	Narra la historia de Nevenka, la primera denunciante de acoso sexual laboral en política que ganó el juicio contra su superior, el alcalde de Ponferrada.	Nevenka, periodistas, exconcejala del PSOE de Ponferrada, coordinador a 8M El Bierzo, psicoanalista, psiquiatra, abogado.	Vídeos de archivo (declaraciones, plenos municipales, actos...), recortes de periódicos, vídeos con secuencias y escenas para ambientar (calles, escenarios del juicio, ciudades...), documentos judiciales, grabaciones de audio, fragmentos telediario, imágenes	Si bien todas las fuentes defienden el testimonio de Nevenka, existen valiosas declaraciones que confirman su versión de los hechos, ofreciendo una mayor veracidad a la historia (visita al psiquiatra, conversación con la exconcejala	Sitúa al espectador en una sociedad que aún no era plenamente consciente del problema del acoso laboral. Muestra cómo a pesar de que Nevenka ganó el juicio, la mentalidad cerrada de los vecinos predominaba por	La narración es puramente cronológica durante los tres capítulos que construyen la docuserie.	El documental crea conciencia sobre la importancia de denunciar el acoso sexual (en este caso, en el ámbito laboral). Nevenka es considerada pionera del movimiento "Me Too" en España. Con su testimonio demuestra la necesidad

			familiares, cartas.	...)	encima de la justicia. Asimismo, explica el impacto que tuvo su denuncia en el movimiento feminista.		de alzar la voz ante estas situaciones.
El caso Asunta: Operación Nenúfar	Narra el asesinato de la niña Asunta Basterra, cometido en Santiago de Compostela en el año 2013.	Rosario Porto, Alfonso Basterra, personal de la guardia civil y policía nacional, testigos que encontraron el cuerpo, abogados, juez del caso, miembros del jurado popular, periodistas, psiquiatra de Rosario, otros (profesoras de Asunta, amigas de la familia, forense, familiares...).	Videos de archivo de la familia, audio de la llamada al 112, imágenes aéreas y desde el coche, imágenes policiales reales de las pruebas, documentos policiales, fragmentos de informativos, conversaciones entre los padres en los calabozos, audios de llamadas telefónicas con Rosario Porto, cartas con Alfonso Basterra, dibujos sobre elementos audiovisuales, mensajes de WhatsApp, informe policial, escrito del fiscal.	Existen perfiles que defienden a los padres (por ejemplo, el abogado de Porto declara que fue juzgada antes de entrar al propio juicio), mientras que otros explican las razones por las cuales los consideran culpables. Igualmente, hay muchas teorías alrededor de la muerte de la niña que permiten al espectador sacar sus propias conclusiones.	No existe un resumen informativo de la época, pero sí se sitúa dentro de lo que era el escenario del caso. Santiago de Compostela, una ciudad aparentemente tranquila que se ve sacudida con un caso que alcanza interés mediático nacional. A partir del primer titular se contextualiza a la repercusión que tuvo en los medios de comunicación, que siguieron el caso con grandes coberturas.	El primer capítulo sigue una estructura plenamente cronológica. A partir de él se combinan saltos temporales hacia el pasado para explicar declaraciones del juicio.	Plantea cómo el tratamiento de estos sucesos suele ir de la mano de una gran espectacularización mediática, que puede entorpecer la propia investigación. Intenta aportar luz a los aspectos más llamativos del caso con la utilización de fuentes que los expliquen (por ejemplo psiquiatras explican la polémica actitud desenfadada de Porto durante la inspección de la vivienda o las fotos “sexualizadas” de la niña).
¿Dónde está Marta?	Narra la desaparición y asesinato de Marta del Castillo en el año 2009 en Sevilla.	Familia de Marta (madre, padre, hermana, abuelo y tío), amigos de Marta, hermano de Miguel Carcaño,	Imágenes de Marta, videos e imágenes ambientales, imágenes de los acusados, documentos policiales, recreación	Existe el testimonio directo del hermano de Miguel Carcaño (investigado por su presunta implicación), quien	Sitúa el caso centrándose en la atención mediática, a la que se recurre continuamente a lo largo del relato. Si	La estructura de los tres capítulos es plenamente cronológica (casi día a día durante el primer episodio).	El documental abrió nuevas líneas de investigación que habían sido descartadas, entre ellas, la clonación de los

		periodistas, abogados de la familia y del acusado, presidenta del Observatori o contra la violencia de género, delegado del Gobierno, fiscal jefe de Sevilla, peritos y catedrático de economía que explica el problema con la hipoteca de los Carcaño..	mensajes de chat, recortes de periódicos, audios de llamadas telefónicas, vídeos de las reconstrucciones, grabaciones policiales, fragmentos televisivos, audios, cartas, grabaciones del juicio.	defiende su inocencia. Además, las abogadas de Carcaño defienden a su cliente, quien es el único preso por asesinato sin cadáver. Añaden asimismo que hubo pruebas escasas y la investigación se cerró con excesiva prisa.	bien no hay una contextualización de los hechos del momento, sí hace un seguimiento exhaustivo del tratamiento mediático aportando numerosos fragmentos televisivos a lo largo de la narración.		teléfonos de los acusados para localizar sus posiciones exactas esa noche. Por otra parte, genera debate sobre la necesidad de ampliar o no la pena en este tipo de delitos.
--	--	--	---	--	---	--	--

Fuente: Elaboración propia

Tabla 3: Ficha de análisis de cinco documentales true crime de Netflix USA.

TÍTULO	TEMA	FUENTES PRIMARIAS	FUENTES SECUNDARIAS	EQUILIBRIO	CONTEXTO	ESTRUCTURA	IMPACTO
Conversaciones con asesinos: Las cintas de Jeffrey Dahmer	Sigue las cintas del criminal Dahmer con su abogada, repasando desde el comienzo de su vida hasta su encarcelamiento y asesinato.	Periodistas, personas del equipo judicial que participó en el caso, personal sanitario del área psiquiátrica y forense de Milwaukee, testigos, amigos de las víctimas, vecinos, amigo de la infancia, pastor de la iglesia.	Grabaciones policiales, imágenes de las pruebas encontradas (armas, casa, restos humanos, dibujo), imágenes ambientales, recreaciones (un preso parecido a Dahmer hablando con una mujer parecida a la abogada, un hombre similar a él tecleando o fumando), imágenes de archivo,	El documental y el propio juicio finalizan con una dualidad: hay testimonios que defendían que padecía una enfermedad mental y otros que decían que cometió los crímenes siendo plenamente consciente y responsable de ellos.	Sitúa el caso en la ciudad norteamericana de Milwaukee, teniendo en cuenta los factores políticos, culturales y sociales que pudieron influir en los crímenes y la investigación.	Estructura cronológica, aunque con uso de saltos temporales (cada capítulo se centra en una parte de su historia, aunque vuelve al día de su detención de vez en cuando).	Introduce una crítica hacia la sociedad y el propio departamento de policía de Milwaukee por posible racismo y homofobia (tardaron en investigar los casos de desaparecidos), ya que la mayoría de las víctimas fueron personas homosexuales y negras.

			llamadas de testigos, imágenes del juicio y de las noticias de la época.				
Amanda Knox	Narra el caso de la estadounidense Amanda Knox, acusada de la muerte de su compañera de piso durante su estancia universitaria en Italia.	Amanda Knox, Raffaele Sollecito (pareja), fiscal de Perugia, abogado, periodista, expertos forenses.	Videos con secuencias y escenas para ambientar, grabaciones policiales, llamadas a policía, videos de archivo, imágenes de archivo, imágenes de pruebas (sangre, ropa, casa, armas), documentos de investigación, animación de Taiwán, audios, mapas.	Si bien parece que el documental se inclinaba hacia una postura condenatoria a la intervención de los forenses, ofrece claridad alrededor de la posibilidad de contaminación de las pruebas, lo que permite al espectador sacar sus propias conclusiones.	Sitúa el caso en el escenario en el que se produce; un crimen de personas extranjeras en una ciudad italiana y cómo esto generó tanto un interés mediático sin precedentes, como grandes presiones por alcanzar un veredicto.	La cinta parte de la llamada del día del crimen para luego utilizar una estructura plenamente cronológica hasta el presente.	El principal mensaje es una reflexión crítica sobre la espectacularización mediática del caso y la difusión de bulos sobre la acusada en plena investigación. Asimismo, los medios convierten a Amanda en un personaje, la <i>femme fatale</i> (obsesionada con el sexo, perversa, demoníaca o contagiada de una enfermedad que no tenía) para llenar titulares llamativos.
Jeffrey Epstein, asquerosamente rico	Aborda los testimonios de víctimas del agresor sexual Jeffrey Epstein y cómo pudo mantenerse ajeno a la justicia durante años.	Víctimas (10 mujeres), periodistas, miembros de la comisaría de Palm Beach, psicóloga, abogados, exsocio de Epstein, investigador privado, ex empleado de la isla, vecinos, senador, forense.	Imágenes de archivo de las víctimas, imágenes del propio Epstein, grabaciones policiales, planos ambientales, conversaciones telefónicas, material policial (fotos de las pruebas, de la casa...), audio de una	No existen posturas que defiendan a Epstein. En este caso, el contraste lo vemos con una amplia cantidad de testimonios de víctimas del agresor que relatan sus experiencias.	Sitúa el caso en una época en la que existía una gran corrupción y contraste de clases y realidades. Muestra cómo la mayoría de las víctimas eran de estratos sociales bajos y cómo tanto la prensa como los	Si bien cada capítulo se centra en un momento del proceso, desde las primeras denuncias hasta el suicidio de Epstein, los saltos temporales son habituales en la narración.	Crea conciencia sobre la importancia de denunciar estos sucesos, a pesar de que sean contra figuras poderosas (movimiento "Me Too"). También introduce las consecuencias del abuso

			entrevista a Epstein, documentos policiales, vídeos de declaraciones, dibujos, grabaciones del día del juicio.		órganos de justicia eran manipulados por el poder.		sexual y pone en la mesa la necesidad de mejorar la protección, especialmente en la infancia.
La chica de la foto	Plantea la historia de una mujer hallada moribunda, cuya identidad e historia está llena de misterios.	Bailarinas que trabajaron con ella, familia de acogida del niño, jefe de policía, agentes del FBI, amigos de la infancia, niñera del niño, detective, autor del libro sobre el caso, hija biológica, gestora de casos forenses, padres biológicos.	Vídeos con secuencias y escenas para ambientar, recreaciones (gente encontrando el cadáver, enfermeros llevando la camilla, mujer en hospital, mujer dando a luz y sujetando a un niño, detención policial, mujer en club de <i>strippers</i>), fotos de archivo, grabaciones juicio, recortes periódicos, documentos policiales, fragmentos televisivos, vídeos de archivo y audios.	Existe un contraste entre las distintas versiones dadas por las fuentes, debido a los múltiples nombres de la protagonista. Puede resultar en un principio confuso el hecho de no saber cuál de todas las versiones es la verdadera. Esto permite al espectador vivir la misma incertidumbre que los investigadores hasta el final de la pieza.	Sitúa escasamente el caso en el contexto de la época. Sabemos por algunas descripciones dadas por las fuentes detalles sobre algunos escenarios, pero no se percibe un resumen de los acontecimientos o situación en dichos años.	La estructura intenta llevar un orden desde el principio de la investigación hasta el cierre del caso, sin embargo, la narración utiliza saltos temporales continuamente para explicar la historia.	El mensaje principal es la importancia de la protección de la infancia y la necesidad de intensificar la vigilancia a aquellas personas con antecedentes penales. Igualmente, da a conocer la problemática de los secuestros en Estados Unidos con varios casos en el propio documental. Otros mensajes secundarios son las secuelas de la adopción y de la violencia sexual.
Making a murderer	Narra el caso de Steven Avery, un hombre que estuvo en prisión injustamente durante 18 años y que posteriormente fue condenado de nuevo por un asesinato rodeado de	Familia de Steven (madre, padre, prima), amigos, abogados defensores y fiscales, miembros del jurado, testigos, expertos forenses, miembros policiales, periodistas,	Fragmentos televisivos, recortes periódicos, vídeos con secuencias y escenas para ambientar, infografía de implicados, vídeos e imágenes de archivo, grabaciones de medios y policiales,	Presentan perspectivas, argumentos y pruebas que sugieren la inocencia de los acusados, pero también, en contraste, testimonios que critican el propio documental y defienden	Existe especialmente una contextualización a nivel local, incluyendo detalles sobre la comunidad en la que vivían los acusados, las tensiones sociales vigentes, las diferencias	Presenta los eventos de manera cronológica desde el inicio del caso, pasando por su resolución, hasta la situación en la que se encuentra actualmente.	Principalmente cuestiona que exista integridad e imparcialidad en el sistema judicial, dada la vulneración de derechos y deslealtad probatoria vivida en el caso. Por otra

	controversia	familiares de la mujer asesinada Teresa, familiares del condenado por asesinato Brendan.	audios, dibujos que recrean los hechos, imágenes de pruebas (heridas, huesos, coche, sangre, casa...), documentos policiales y de la investigación (informes, sentencias, testimonios)	la culpabilidad de ambos. Este es el caso del fiscal, que afirma que Netflix excluyó pruebas importantes que incriminaban a Avery. Además, el primer capítulo de la segunda temporada muestra a grupos de manifestantes con diversidad de opiniones.	de clases y los precedentes legales del caso.		parte, la primera temporada causó un fenómeno fan entre espectadores que convirtieron a los acusados en famosos a los que enviaban cartas, dibujos o regalos. Asimismo, el éxito logró que se firmasen peticiones de libertad, se pidiese un indulto al presidente y que revisara el caso una nueva abogada. Se pone así sobre la mesa el impacto de estos contenidos en la psique humana y cómo ésta es capaz de convertir a personas reales dentro de un proceso judicial en casi personajes ficticios y glorificados.
--	--------------	--	--	--	---	--	--

Fuente: Elaboración propia

5.1.1. Temas

Los documentales seleccionados para la muestra ofrecen una inmersión profunda en historias que han capturado la atención del público a nivel nacional e internacional. Estas historias, teniendo en cuenta sus temáticas, se dividen principalmente en dos categorías:

asesinatos y abusos sexuales.

En la primera categoría se encuentran documentales sobre asesinatos: *Las cintas de Rosa Peral*, *El caso Alcásser*, *El caso Asunta: Operación Nenúfar*, *¿Dónde está Marta?*, *Conversaciones con asesinos: Las cintas de Jeffrey Dahmer*, *Amanda Knox*, *La chica de la foto* y *Making a Murderer*. Estas producciones tratan de arrojar luz sobre historias criminales a través de un seguimiento minucioso de los hechos y un análisis de los perfiles implicados.

Por otro lado, en la categoría *true crime* que narra casos de abusos se encuentran las piezas *Nevenka*, *Conversaciones con asesinos: Las cintas de Jeffrey Dahmer*, *Jeffrey Epstein, asquerosamente rico*, *La chica de la foto* y *Making a murderer*. Estas piezas exponen la realidad detrás de los abusos sexuales: el acoso al realizar las denuncias, el cuestionamiento constante hacia las víctimas, la aparente inmunidad de los acusados y la lucha por lograr una sentencia justa.

Aunque algunos documentales hibridan ambas categorías, como por ejemplo en *Conversaciones con asesinos: Las cintas de Jeffrey Dahmer*, *La chica de la foto* o *Making a murderer*, la presencia de la temática de abuso sexual es una constante en la mayoría de las investigaciones, ya sea como elemento secundario o como un aspecto crucial de la trama. Independientemente del tipo específico de crimen que se aborda, los hechos presentados en los documentales generaron gran atención mediática y social, así como debates públicos sobre historias que pretenden generar reacciones emocionales en los espectadores.

Además de centrarse en aspectos como la psique criminal o la reconstrucción de los hechos, estos documentales también exploran las secuelas a corto y largo plazo en las comunidades afectadas, profundizando en el impacto psicológico, emocional y social que estos crímenes tienen en las personas y en la sociedad en su conjunto. En última instancia, cada pieza ofrece una ventana a la complejidad de la naturaleza humana, así como a los desafíos éticos, morales y legales que surgen de la búsqueda de la verdad y la justicia.

5.1.2. Fuentes primarias y secundarias

Con relación a las fuentes primarias en estos documentales, encontramos una amplia gama de testimonios que enriquecen la narrativa al presentar diversos puntos de vista sobre

los eventos investigados, Este enfoque no solo aumenta la credibilidad de la historia, sino que también brinda al espectador la oportunidad de conocer diferentes versiones de los hechos, permitiéndole sacar sus propias conclusiones. Una característica común en todas las piezas es la introducción de fuentes que hablan directamente a la cámara, estableciendo así una conexión directa entre el emisor y el receptor de la información. Esta técnica no solo genera que el espectador se sienta más involucrado en la historia, sino que también crea la sensación de estar experimentando las declaraciones en tiempo real. Como resultado, el espectador deja de ser un mero observador pasivo y se convierte en un agente activo que se involucra en la investigación. Este tipo de comunicación desempeña un papel crucial al apelar a las emociones del espectador, generando tensiones y frustraciones a medida que los caminos hacia la resolución del caso parecen truncarse repetidamente. Utilizar dicho enfoque es una manera de reflejar fielmente la complejidad e incertidumbre inherentes a cualquier proceso investigativo.

Entre los perfiles más recurrentes en las piezas se encuentran los protagonistas directos de los hechos, como Rosa Peral, Nevenka y Amanda Knox, así como los familiares y amigos cercanos de las víctimas. Además, se incluyen testimonios de especialistas, como profesionales del mundo judicial, miembros de las fuerzas de seguridad, personal sanitario y representantes políticos o de organizaciones y sindicatos relevantes. Asimismo, la historia se completa con la participación de testigos próximos a los hechos que varían dependiendo de la pieza en cuestión; en este apartado se incluyen las personas que tuvieron algún tipo de contacto con las víctimas o agresores.

Es importante destacar la presencia de al menos un periodista en cada documental. Se observa que si bien en el caso de *Amanda Knox* solamente se cuenta con uno de los profesionales que cubrió el caso, el resto de las piezas cuentan con una media de 3 o 4 periodistas entre sus fuentes. En algunas de ellas, como la producción sobre *El caso Alcásser*, la cifra aumenta hasta cinco. Este recurso añade profundidad al relato, al tiempo que ofrece una perspectiva única sobre el tratamiento mediático de los sucesos. Esto resulta llamativo teniendo en cuenta que prácticamente todas las piezas analizan la cobertura mediática del suceso desde una posición crítica. La figura del profesional de la información no solo sirve como testimonio de los hechos, sino también como analista de la participación de su sector durante la investigación. Con su inclusión, los creadores tratan de promover una reflexión acerca de la espectacularización del dolor y los límites éticos de la narración de historias

sensibles.

La inmersión del espectador en la historia se ve complementada por distintas representaciones de fuentes secundarias, capaces de facilitar la comprensión de los eventos presentados. Uno de los recursos más utilizados en las producciones son las escenas o secuencias ambientales, que proporcionan una visualización detallada de escenarios clave de los hechos, desde grabaciones aéreas de las localizaciones, hasta planos detallados de habitaciones y objetos relevantes en la trama. Estas imágenes se alternan con material de archivo, proporcionando un acompañamiento visual variado en la narración.

Además, las producciones introducen material audiovisual diverso, incluyendo elementos publicados por medios de comunicación, entre los que se encuentran recortes de periódicos o fragmentos televisivos, grabaciones policiales o judiciales y declaraciones de los implicados en el suceso. Este material no solo enriquece la narrativa, sino que también proporciona una visión más completa de los eventos y detalles del caso, como ocurre con las fotografías exclusivas de la documentación empleada en la investigación o de las pruebas halladas por las fuerzas de seguridad. Sin embargo, algunas de ellas pueden ser explícitas y potencialmente perturbadoras para algunos espectadores, como imágenes de restos humanos o escenas de violencia.

Los equipos también utilizan recursos gráficos en sus documentales para completar la experiencia visual del espectador. Estas herramientas van desde mapas animados que ayudan a situar geográficamente las escenas clave de la historia, como pueden ser los lugares donde se rastrea a las desaparecidas o los puntos donde se halla ADN dentro de una habitación. Los dibujos y animaciones también desempeñan un papel importante en la presentación visual de la información. Por ejemplo representando la secuencia del tribunal en el documental sobre Jeffrey Epstein, en el que no se incluyen grabaciones y estas ilustraciones son útiles para visualizar la escena. Además, las producciones hacen uso de letras sobre fondo negro para explicar información importante o proporcionar contexto adicional sobre ciertos aspectos del documental. Estas intervenciones ayudan a mantener la atención del espectador y aclaran detalles que podrían resultar confusos mediante la narración verbal.

En tres de las producciones, concretamente en *Las Cintas de Rosa Peral*, *Conversaciones con asesinos: Las cintas de Jeffrey Dahmer* y *La chica de la foto*, se utiliza

un recurso adicional: las recreaciones. Mediante actores y actrices, se realizan recreaciones visuales de eventos clave, ya sea para escenificar lo que está siendo narrado o como apoyo visual recurrente. Por ejemplo, en el documental sobre Rosa Peral se recrean escenas que muestran a la protagonista en diferentes situaciones, se la ve caminando de espaldas o vistiéndose con el uniforme policial; en todas ellas no se muestra el rostro de la actriz para que el recurso sea más realista. En la docuserie sobre Dahmer se recrean conversaciones entre el asesino y su abogada en la cárcel. Mientras que en *La chica de la foto* se representan escenas que incluyen el descubrimiento del cuerpo, una mujer dando a luz o una detención policial. Estas reconstrucciones ficcionadas añaden una capa adicional de inmersión y comprensión a la experiencia del espectador.

5.1.3. Equilibrio

Relacionado con la categoría de equilibrio entre las fuentes, los documentales ofrecen una diversidad de posturas y perspectivas sobre los conflictos abordados, lo que contribuye a una narrativa más compleja y matizada. En algunas producciones, como *El Caso Alcásser*, los familiares de una de las niñas, Míriam, defienden que detrás del condenado Miguel Ricart, existen otras personas implicadas en el crimen que no han sido descubiertas. Lo mismo ocurre en *¿Dónde está Marta?*, docuserie en la que se cuestiona si Miguel Carcaño es realmente el único responsable del asesinato, dado que sigue sin encontrarse el cuerpo de la víctima. Estos ejemplos ilustran esta dualidad de posturas en un mismo crimen, permitiendo al espectador que saque sus propias conclusiones.

Sin embargo, en otros casos, esta oposición entre las fuentes y versiones no es tan clara y podría medirse a través de la presentación de un amplio repertorio de voces que confirmen el suceso. Por ejemplo, en el documental *Jeffrey Epstein: Asquerosamente rico* se presentan testimonios de hasta diez mujeres víctimas de abuso sexual, lo que refuerza la veracidad de las acusaciones contra el magnate. Este enfoque muestra cómo el equilibrio puede manifestarse mediante la contraposición de versiones o como refuerzo de una misma.

No obstante, sea más o menos explícito este contraste, los creadores buscan introducir informaciones que puedan generar diferentes opiniones entre los espectadores, proporcionando voces que justifican versiones controvertidas del caso, como en el juicio de Dahmer, donde algunos testimonios defendían que padecía una enfermedad mental y otros,

en cambio, aseguraban que era perfectamente consciente de sus actos.

5.1.4. Contexto

La contextualización de los documentales es crucial para comprender tanto los eventos como el impacto que estos tuvieron en las comunidades locales y la sociedad de la época en las que se produjeron. Algunas producciones, como el *Caso Alcásser*, realizan una alusión explícita a modo de resumen de los acontecimientos de la época y reúnen, a modo de cierre, una recopilación de los crímenes de violencia machista más impactantes que ocurrieron en España hasta la fecha del lanzamiento del documental *true crime* en la plataforma. Esto no solo permite situar el caso dentro de un contexto más amplio de la historia nacional, sino que enfatiza la gravedad de esta problemática en el país.

En la mayoría de las piezas la contextualización se produce a nivel local, haciendo referencia a la situación del espacio donde ocurrieron los sucesos. Esto resulta especialmente relevante en los casos cuyo escenario son localidades pequeñas, donde la cobertura mediática y presiones externas fueron intensas y las comunidades residentes se vieron más afectadas. Por ejemplo, en el caso de *Amanda Knox* se hace especial hincapié en cómo la ciudad italiana de Perugia fue desbordada por periodistas de todas las partes del mundo que publicaban informaciones sin contrastar, perjudicando la investigación y generando desinformación. También lo podemos observar en *Nevenka*, donde los hechos ocurren en Ponferrada y acaparan los titulares de la prensa de todo el país.

5.1.5. Estructura

Con respecto a la estructura de las producciones documentales, el género *true crime* suele seguir una narrativa cronológica para presentar eventos de gran complejidad y carga informativa de manera comprensible para el espectador. Esto se puede comprobar en los resultados de las tablas (2 y 3), donde la mayoría de las piezas apuestan por la narrativa secuencial de los acontecimientos. No obstante, esta estructura suele incluir abundantes saltos temporales a eventos pasados de la historia, para reforzar la narrativa del caso. Por ejemplo, al declarar en los juicios, los testimonios suelen remontarse a años pasados para contextualizar dichas versiones. La utilización de *flashbacks* o retrospecciones es una técnica recurrente en los documentales de la muestra, que introducen saltos temporales

estratégicamente para llamar la atención del espectador en momentos clave de la trama.

Este enfoque narrativo es común en los *true crime*, ya que permite añadir capas a un relato que podría ser narrado de principio a fin sin esos saltos. Con estos saltos en el tiempo, los creadores permiten explorar la historia de manera más completa y ofrecen una visión más profunda de los eventos y personajes involucrados. Además, los saltos temporales añaden un elemento de intriga y suspense, manteniendo al espectador comprometido con la trama a lo largo de la producción.

5.1.6. Impacto

El impacto de los documentales *true crime* va más allá de la simple narración informativa de eventos; estos pueden tener múltiples efectos, desde generar debate social, hasta promover la reflexión y crear conciencia sobre temas importantes, como puede ser el racismo, la violencia de género o la protección de los menores de edad. Si bien todos ellos aportan contenido exclusivo sobre el caso en cuestión, se han encontrado numerosos mensajes principales y secundarios en las producciones.

Al tratarse de crímenes, una de las líneas comunes en todas las piezas es el análisis de los procesos judiciales, donde se cuestiona la integridad e imparcialidad del sistema judicial. Temas como la dureza de las condenas, la rapidez para cerrar los casos, la ausencia de pruebas o su contaminación, la inmunidad de ciertas personas ante la ley y la vulneración de derechos de los acusados son abordados críticamente. Además, se cuestiona la cobertura mediática de los sucesos, como ocurre en el *Caso Alcásser*, donde se creó todo un plató de televisión en la localidad mediatizando el duelo y sufrimiento de las familias, un ejemplo de la espectacularización del dolor al que se recurre continuamente. También se hace hincapié en la falta de sensibilidad ante ciertos temas, como la desaparición, muerte o abusos a menores de edad y la difusión de bulos. En este último caso, el documental de *Amanda Knox* ejemplifica la mala praxis de la prensa, que filtró su diario personal de la cárcel en el que escribió una lista de sus amantes. El texto fue acompañado de titulares en los que se anunciaba que Knox estaba contagiada de VIH, una enfermedad que realmente no tuvo.

Al mismo tiempo, los documentales de la muestra enfatizan la importancia de crear una mayor concienciación sobre ciertos temas sensibles, como el acoso laboral, el abuso

sexual o la discriminación, ya sea por género, orientación sexual o raza. A través de los testimonios de las víctimas, sus familiares y amigos, los espectadores pueden comprender las consecuencias tanto físicas como psicológicas de estas experiencias traumáticas.

En esta línea, el proceso de duelo se manifiesta a lo largo de las piezas como un eje fundamental de las producciones. Las dificultades para superar la pérdida de seres queridos y las distintas emociones por las que se ven envueltos las familias de las víctimas se reflejan en las obras, que a su vez buscan reivindicar la importancia de no olvidar estos casos. Además, se promueve la reflexión sobre cómo la sociedad puede trabajar para prevenir y abordar estos problemas de manera más efectiva.

Por otra parte, algunos documentales han posibilitado la apertura de nuevas líneas de investigación en casos que llevan años cerrados. Esto ha ocurrido en España con *¿Dónde está Marta?*, pieza en la que los investigadores del documental propusieron estudiar los posicionamientos de todos los móviles en la noche del homicidio, un paso que no se había contemplado previamente; o en Estados Unidos con *Making a Murderer*, que causó un fenómeno de tal magnitud que llevó a la reconocida abogada Kathleen Zellner, especializada en la defensa de condenas ilícitas, a hacerse responsable del caso, del que nadie quería hacerse cargo, lo que resultó en la reapertura de la investigación.

No obstante, el éxito del primer *true crime* de Netflix desencadenó una comunidad de fans que enviaban cartas, dibujos y regalos a los protagonistas del documental, como si de actores de Hollywood se tratasen. Se pone así sobre la mesa una conciencia que podría condicionar la producción de estos contenidos: el impacto de estos contenidos en la psique humana y cómo ésta es capaz de confundir la línea entre ficción y realidad. El principal peligro de la fanatización del *true crime* es la desvirtualización del suceso como información periodística basada en hechos reales para aproximarse al contenido sensacionalista de las series y películas de ficción.

5.2 Valoración del público de las diez piezas en bases de datos: IMDb y Filmaffinity

La opinión del público sobre las piezas documentales se considera una categoría de

análisis importante para completar el examen del impacto de los documentales de la muestra de estudio. La Tabla 4 recoge el número de votos y puntuaciones otorgadas por los usuarios de IMDb y Filmaffinity, en una escala de 0 a 10 puntos. Se calculó la media de puntuación para cada producción sumando los valores obtenidos en cada base de datos.

Tabla 4: Número de votos y puntuaciones otorgadas por los usuarios de IMDb y Filmaffinity a los documentales de la muestra.

TÍTULO	IMDb VOTOS	IMDb NOTA	Filmaffinity VOTOS	Filmaffinity NOTA	TOTAL VOTOS	NOTA MEDIA
Las cintas de Rosa Peral	994	5,4	2.812	5,0	3.806	5,2
El caso Alcásser	2.600	7	9.366	6,7	11.966	6,85
Nevenka	746	6,9	3.236	6,6	3.982	6,75
El caso Asunta: Operación Nenúfar	311	7,3	2.774	6,9	3.085	7,1
¿Dónde está Marta?	1.600	6,8	4.706	6,8	6.306	6,8
Conversaciones con asesinos: Las cintas de Jeffrey Dahmer	9.300	7,3	1.257	6,6	10.557	6,95
Amanda Knox	26.000	6,9	3.698	6,3	29.698	6,6
Jeffrey Epstein: Asquerosamente rico	29.000	7,1	4.095	6,3	33.095	6,7
La chica de la foto	22.000	7,3	1.617	6,6	23.617	6,95
Making a murderer	103.000	8,5	7.488	7,9	110.488	8,2

Fuente: Elaboración propia a partir de datos de IMDb y Filmaffinity.

Los datos muestran interesantes diferencias en la participación de usuarios y la valoración de las producciones documentales.

En primer lugar, se observa que en IMDb las producciones estadounidenses cuentan con una mayor participación de usuarios en comparación con las españolas. Esto se refleja en el número de votos, donde incluso el documental con menos votos, *Las cintas de Jeffrey*

Dahmer, que cuenta con 9.300, supera ampliamente el número de valoraciones de las cintas españolas.

En cuanto a la valoración de los usuarios, las producciones estadounidenses obtienen, en promedio, calificaciones ligeramente superiores en IMDb en comparación con las cintas españolas de la muestra. La media de las piezas de Estados Unidos es de 7,42. En cambio, los documentales de Netflix España obtienen una media de 6,68 en esta base de datos.

En Filmaffinity se observa más equilibrio en el número de votos, con valores inferiores en general a los de IMDb. Además, las producciones tienden a recibir en esta base de datos calificaciones más bajas, situadas en el intervalo de 5 a 6 puntos, exceptuando dos documentales: *El caso Asunta*, con una valoración de 6,9 y *Making a murderer* con una valoración de 7,9.

Asimismo, se calculó la media de los votos totales entre todas las piezas de la muestra, que es de 11.829, y la nota media de las producciones, que es de 6,81. Una calificación que, según la media de ambas bases de datos, tan solo superan cinco producciones. En el ámbito español las cintas con mayor puntuación son *El caso Alcásser* con un 6,85 y *El caso Asunta: Operación Nenúfar* con un 7,1. Mientras que en Estados Unidos las cintas mejor valoradas son *Conversaciones con asesinos: Las cintas de Jeffrey Dahmer* con un 6,95, *La chica de la foto* con un 6,95 y *Making a murderer* con un 8,2.

5.3. Análisis comparativo entre dos producciones de Netflix España y Netflix USA: las cintas de Rosa Peral y las de Jeffrey Dahmer.

Al analizar los documentales de la muestra se han podido encontrar los recursos, fuentes o mensajes más utilizados por los creadores de estas producciones de Netflix. Sin embargo, es oportuno realizar un análisis más preciso de dos de ellas, para encontrar con mayor eficacia los rasgos comunes y aquellos en los que difieren estas piezas.

Concretamente, se seleccionaron dos piezas para un estudio de casos comparativo la española *Las cintas de Rosa Peral* y la estadounidense *Conversations with a Killer: The Jeffrey Dahmer Tapes*, debido a que comparten una serie de rasgos comunes explicados en el

apartado de Metodología.

Las diferencias entre la película *Las cintas de Rosa Peral* y la docuserie *Conversaciones con asesinos: las cintas de Jeffrey Dahmer* son notables, aunque ambos siguen el modelo de producción de Netflix para los *true crime* basados en casos reales y cuentan con una adaptación a series de ficción en la misma plataforma.

Si bien parten del mismo concepto, permitir que los propios acusados sean los que dan voz a la narración con sus testimonios en grabaciones de audio, el origen de estos proviene de distintas vías. Por una parte, las grabaciones de Dahmer son cedidas por su abogada, quien registró más de 32 horas de conversaciones desde julio a octubre de 1991, lo que ofrece una visión íntima de los pensamientos y motivaciones del asesino en serie. En cambio, las grabaciones de Rosa Peral son el resultado de videollamadas del equipo de producción del documental con la propia condenada desde la cárcel, quien dio su primera entrevista exclusiva a esta plataforma de contenidos.

La principal diferencia entre ambos casos radica en la tipología del crimen. Mientras que el caso de Dahmer es sobre un asesino en serie estadounidense con un comportamiento antisocial y numerosas filias, el caso de Peral es sobre un crimen de asesinato conyugal en España. Esta distinción en la naturaleza de los crímenes conlleva una representación opuesta en sus narraciones. Peral es retratada como una mujer común que se vio involucrada en un crimen, mientras que Dahmer es presentado como un individuo con un historial delictivo perturbador desde su juventud. La forma en la que se aborda la narrativa de estos perfiles también difiere significativamente. En las cintas de Dahmer se profundiza en la mente del asesino y los factores externos que pudieron influir en sus crímenes, mientras que en las cintas de Rosa Peral se adopta un enfoque más intimista, centrándose en su historia personal, relaciones familiares y experiencia durante el proceso judicial. Además, a diferencia de la producción sobre Dahmer, en el que se incluyen grabaciones de las declaraciones de los familiares de las víctimas, la cinta de Rosa Peral no incluye el testimonio de la familia del asesinado, por lo que se echa en falta una mayor sensibilización con la víctima y su círculo. Otro ejemplo de este tratamiento es que mientras el documental de Dahmer se centra en las consecuencias para las familias de las víctimas y la comunidad afectada, en el de Rosa Peral se hace hincapié en las consecuencias que ella misma ha sufrido a raíz de la condena. Estamos, así, ante un producto que podría tratar de humanizar —incluso podría interpretarse

que blanquea— un crimen y permite sembrar la duda sobre la posibilidad de la inocencia de la condenada.

Esta orientación ha sido criticada por algunas de las fuentes de la producción de Netflix, como el fiscal del caso, Félix Martín, que lamentó no haber sido informado del enfoque que se le dio a la cinta y de la participación de Rosa Peral en la misma. También los periodistas Toni Muñoz y Mayka Navarro se han sumado a la crítica declarando que no habrían participado en el proyecto de haber sabido que se contaría con la voz de la condenada. Además, reprochan la falta de información previa sobre el documental, que opta por cuestionar el caso, denunciando un tratamiento sexista y que trata de blanquear a la autora del crimen (Pérez, 2023).

En cuánto a los recursos de las cintas, cabe destacar que ambas hacen uso de recreaciones que representan a los protagonistas de los sucesos, Rosa y Jeffrey, como apoyo visual de la narración, un recurso que permite al espectador entender de manera más efectiva los hechos. Los dos casos cuentan, además, con su adaptación a la ficción con actores y actrices en la misma plataforma. Curiosamente, el lanzamiento fue casi simultáneo, siendo primero el de la serie *Monstruo: La historia de Jeffrey Dahmer*, el 21 de septiembre de 2022 y, posteriormente, el 7 de octubre, la emisión del documental sobre su historia. Por su parte, la serie basada en el caso de la Guardia Urbana, *El cuerpo en llamas*, se estrenó en la plataforma el 8 de septiembre de 2023, el mismo día que se emitió el documental. Es necesario destacar la estrategia de Netflix en España y Estados Unidos al elaborar estos *packs* de contenido formados por documentales y series. El objetivo detrás de estas publicaciones es poder completar el relato, en el caso de consumir previamente las series, obteniendo información más precisa y verificada de los sucesos a través de las piezas de no ficción.

El éxito de estos documentales y series de *true crime* ha generado nuevas producciones y renovaciones de temporadas. En Estados Unidos, un claro ejemplo es la serie *Monstruo*, la cual renovó para otras dos temporadas que exploran otros casos polémicos, como el de los hermanos Joseph y Lyle Menéndez, por el asesinato de sus padres en 1989. La ficción sobre el criminal de Milwaukee batió récords en la plataforma, convirtiéndose en el mejor estreno de Netflix y colándose en el *top* de series más vistas (Zorrilla, 2022). Mientras tanto, en España, se estrenó el 26 de abril de 2024 la serie basada en el “caso Asunta”, que ya contaba con su propio documental. Tanto fue su éxito, que la semana de su estreno se

convirtió en la serie de habla no inglesa más vista en la plataforma, con 22 millones de visionados, solamente superada por *Mi reno de peluche*. La producción consiguió adelantar en su primera semana los visionados que tuvo la serie *El cuerpo en llamas* durante sus primeros siete días de emisión en Netflix (Gimferrer, 2024). Estas adaptaciones de crímenes, interpretadas por actores y actrices, parecen gozar de una gran popularidad entre la audiencia de ambos países. Parece abrirse así una era prolífera de adaptaciones capaces de entrelazar realidad y ficción.

Entrando brevemente en los aspectos más técnicos de las piezas, la cercanía en el tiempo entre el estreno de ambos documentales permite que sus características se analicen en un contexto bastante equitativo. En términos de calidad técnica y visual, ambas producciones muestran un alto nivel de cinematografía, edición y diseño de sonido. La atención a detalles como la intersección entre las fuentes, recreaciones y recursos ambientales se realiza de manera meticulosa, lo que las convierte en piezas muy completas y atractivas para el público. Asimismo, ambas producciones muestran una estética cuidada y coherente en la elección de los elementos sonoros e iluminación, que refleja las distintas etapas de los casos retratados. En esta línea, no se encuentran grandes diferencias cualitativas entre la producción de Netflix USA y la de Netflix España.

Esto no sorprende, teniendo en cuenta que los documentales de las plataformas, según Noriega (2023), pueden considerarse actualmente televisión de alta calidad, estando en un estadio intermedio entre el cine y esta última. Para ello, se deshacen de la pretensión artística o de ensayo visual que pueden tener algunas piezas destinadas a las grandes salas, pero exhiben mayor elaboración que los programas creados para la televisión (Noriega, 2023).

Ambas producciones pretenden transmitir mensajes profundos más allá del entretenimiento que proporcionan. En estos dos casos encontramos que los creadores utilizan las piezas como mecanismos de crítica social a la justicia y a las fuerzas de seguridad, aunque centrados en distintos objetivos críticos: el sexismo, el racismo y la homofobia.

Las cintas de Rosa Peral plantean una premisa central en torno a la cobertura del juicio desde una óptica sexista y cómo esto afectó a la percepción pública de la acusada. El documental sugiere que Peral fue víctima de un estigma social que la marcó como culpable,

saltándose su derecho a la presunción de inocencia. Esta narrativa se desarrolla a través de varios elementos presentados en el documental.

En primer lugar, en el documental se denuncia que la cobertura mediática del caso estuvo impregnada de prejuicios de género y estereotipos sexistas. La creación por parte de los medios del personaje de “*femme fatale*” y “viuda negra”, así como “mujer lasciva y promiscua”, para atraer audiencia, evidencia cómo se utilizaron descripciones estereotipadas para construir una narrativa sensacionalista sobre este caso.

Además, las cintas plantean cuestiones sobre el derecho a la dignidad de los acusados y cómo este derecho puede ser vulnerado por la intromisión de los medios de comunicación en la investigación y el propio juicio. En esta línea, la defensa de Peral arguyó que la exposición de su historial amoroso no era relevante para determinar su culpabilidad en el crimen y que esta información solo sirvió para alimentar el linchamiento mediático y perjudicar su reputación. La propia acusada destaca en el documental que si fuera un hombre habría sido juzgada de manera diferente y no se estaría cuestionando su historial amoroso de la misma manera. Esta afirmación busca poner de manifiesto una posible discriminación de género y la doble moral alrededor de la vida amorosa y sexual entre hombres y mujeres.

Si bien el documental de Dahmer presenta algunos atisbos de crítica en sus dos primeros capítulos, es en la tercera entrega en donde se encuentra el mensaje social más profundo y desarrollado: el racismo y la homofobia en la sociedad de Milwaukee y las fuerzas de seguridad. Con el caso de Konerak Sinthasomphone (una de las víctimas de Dahmer), el tercer capítulo del documental expone de manera contundente cómo el racismo y la homofobia influyeron en la trágica serie de eventos que rodearon su muerte. Sinthasomphone logró escapar de Dahmer; desorientado, fue encontrado por algunos vecinos, que alertaron a la policía. Tras pedir unas explicaciones a Dahmer y realizar un registro superficial de la vivienda, que en esos momentos contenía los cuerpos de anteriores víctimas, los agentes concluyeron que eran una disputa sin importancia de una pareja homosexual, dejando a la víctima con el verdugo. La rápida conclusión de los oficiales de policía, que ignoraron el estado del joven, y las preocupaciones de los vecinos, residentes de un barrio obrero negro, demostró una falta de atención y sensibilidad hacia las comunidades marginadas, así como una negligencia evidente en la investigación.

El testimonio de los vecinos, resaltado en el documental, pone de relieve la disparidad en el tratamiento de las afirmaciones basadas en la raza y la percepción social. La frase "creyeron la versión de un blanco y no la de cinco testigos negros" enfatiza la injusticia y el prejuicio que impregnaban las acciones de las autoridades, evidenciando un sistema de justicia defectuoso que priorizaba ciertas narrativas sobre otras.

La conexión entre el racismo policial y la homofobia es aún más clara en este contexto. “Jeffrey Dahmer se aprovechó de la invisibilidad y la vulnerabilidad de las personas negras en su comunidad, sabiendo que sus crímenes podrían pasar desapercibidos o ser ignorados debido a los prejuicios arraigados en las instituciones encargadas de proteger a todos los ciudadanos”, subraya en el documental el periodista Crocker Stephenson, explicando la sensación de impunidad que Dahmer pudo haber gozado. Esta revelación arroja luz sobre la intersección entre el racismo sistémico y la discriminación basada en la orientación sexual.

Con todo, estamos ante dos producciones que utilizan un suceso para transmitir múltiples mensajes sociales, una intención que es habitual en las piezas de este género y permite a los espectadores desarrollar su espíritu crítico. Además, pese a que ambos casos han sido cerrados (el de Peral, por la sentencia dictada en 2017 que la condenó a 25 años de prisión, y el de Dahmer, por su fallecimiento en la cárcel en 1994, cuando se encontraba cumpliendo la condena de 941 años), estas cuestiones permiten recuperar aquellos sucesos para proceder a un nuevo análisis interpretativo basado en la actualidad.

5.4. Entrevistas a profesionales expertos en la materia.

En este contexto de producciones documentales *true crime*, el papel del periodismo de investigación es fundamental para dotar a estas piezas de contenido relevante, original y contrastado. Por ello, es necesario analizar algunos aspectos de esta nueva corriente que ayuden a determinar la viabilidad de este tipo de documentales para el futuro del periodismo de investigación.

El periodista de investigación Joaquín Gil destaca cómo el tratamiento audiovisual añade valor al contar historias que pueden ser desconocidas para el gran público por razones

generacionales. Asimismo, destaca la labor imprescindible de los periodistas de investigación en la creación de documentales, ya que estos deben proporcionar información nueva, lo que implica el uso de técnicas propias de esta área profesional, como la búsqueda de datos o el contacto con fuentes.

No obstante, no todas las piezas documentales se pueden considerar de investigación. Para el periodista especializado en cine Gregorio Belinchón las características esenciales de un buen documental son que aporte novedades, “es decir que no sea una mera recreación de algo que ya sabemos periodísticamente”, específica, y “que construya un relato audiovisual que tenga en cuenta el sonido, las imágenes, lo narrado, que sea visible y atractivo para el televidente”. A su vez, la periodista especializada en cine Elsa Fernández añade que “se puede tener una investigación periodísticamente excelente y que eso no se traduzca en un excelente documental”; para esta especialista, una buena pieza documental debe tener los valores propios de una buena película.

Marta Hierro, periodista y guionista de documentales, enfatiza la importancia de elegir un tema relevante “que merezca ser contado” y con suficiente material de archivo para respaldar la investigación. Hierro expone que las piezas de larga duración o las series documentales exigen muchas imágenes y vídeos, por lo que la disponibilidad de archivos para enriquecer la narrativa es fundamental. En este sentido, también incide en la necesidad de definir claramente el objetivo del documental desde el principio, lo que permite establecer límites entre lo que se quiere contar y lo que se dejará fuera de la cinta. Esta delimitación evita la sobreinformación, que puede abrumar al espectador y hacer que se pierda en el contenido.

Una vez completada la fase de investigación, que incluye el contacto con las fuentes y las entrevistas correspondientes, Hierro destaca la fase de estructuración del contenido, donde se establecen los giros de guión que permiten entrelazar las diferentes partes del documental. Estos giros no solo añaden suspense a la narrativa, sino que también involucran al espectador en el proceso de investigación, haciéndolo sentir partícipe de la historia.

La incursión de Netflix y otras plataformas de *streaming* en la producción de contenidos *true crime* ha sido significativa, marcando una tendencia en la industria del entretenimiento. Gil destaca cómo estas plataformas explotan el atractivo de las historias

sobre mafia, crímenes o sucesos, “especialmente cuando se presentan trabajadas con los recursos del atractivo audiovisual”. Además, añade que estas plataformas se guían por el principio mercantil, invirtiendo en producciones que saben que generan beneficios. A este interés se suma que los medios de comunicación tradicionales han reducido su apuesta por grandes investigaciones debido a su gran coste, apunta Fernández, quien añade que este tipo de producciones necesitan tiempo y eso conlleva permitir que una reportera se dedique a un tema durante un largo tiempo remunerado. Hierro agrega que las plataformas han identificado que estos contenidos funcionan mejor en entornos de vídeo bajo demanda, donde los espectadores pueden consumirlos a su gusto, sin las limitaciones horarias de la televisión convencional.

Por su parte, Belinchón resalta las diferencias introducidas por estas plataformas con respecto al documental televisivo tradicional. Entre ellas, un mayor presupuesto para la producción de contenidos y una evolución en cuanto a recursos; por ejemplo, no se utiliza únicamente el busto parlante, es decir la imposición de una persona que habla a la cámara durante toda la pieza. Aunque “la calidad de los documentales tiene que ver mucho más con las productoras que con las plataformas”, aporta.

En cuanto a las técnicas de narración utilizadas en los documentales, se destaca la utilización de elementos ficticios, como recreaciones de los hechos con actores o animaciones. Gil resalta su utilidad, siempre y cuando se diferencie claramente el contenido real y el ficticio, mientras que Belinchón sugiere la “aproximación pertinente para cada caso”, ya que algunos *true crime* pueden no necesitar estos recursos y otros pueden requerirlos para que el espectador comprenda la trama. Por su parte, Hierro, explica las posibilidades de utilizar la animación como recurso, especialmente para casos en los que no hay la posibilidad de incluir las recreaciones. En este contexto, explica cómo utilizó en un proyecto personal sobre maltrato infantil dibujos de niños víctimas de abusos cedidos por Servicios Sociales, para animar las escenas que ellos representaban sin incluir la escenificación con personas reales.

Sobre la posibilidad de crear un documental *true crime* interactivo sin caer en una producción morbosa o irrespetuosa, Hierro explica que debido a la gran cantidad de información existente a la hora de crear estas piezas, podrían abrirse distintos caminos al espectador para que él mismo pueda explorar y perderse por la trama, pudiendo volver atrás

las veces que quiera. Esto, continúa, es técnicamente posible y puede realizarse con respeto hacia las víctimas y el propio caso.

En cuanto a la comparativa de Netflix España y Netflix Estados Unidos, Belinchón explica cómo a pesar de que el país americano destina un mayor presupuesto a la elaboración de documentales, las diferencias cualitativas dependen más bien de la productora detrás de la cinta. Así, continúa “el mismo material ha dado lugar a series de ficción, de documental *true crime*; ni siquiera depende del país, depende del creador y la manera de encarar el caso”. Hierro añade que el documental *true crime* estadounidense está más espectacularizado y hay una mayor libertad a la hora de innovar. “Los creadores tienen menos vergüenza a la hora de repetir imágenes y vídeos o probar cosas nuevas” , detalla, y agrega sobre las producciones españolas: “Nosotros somos muy prudentes”.

También, señala Fernández, se debe de tener en cuenta que Estados Unidos cuenta con una gran tradición de violencia. Esto, sumado a la extensión geográfica del territorio, facilita la existencia de una gran cantidad de casos de asesinos en serie para documentar. Un contexto que a nivel audiovisual facilita una ventaja significativa para continuar creando *true crime* en el país, en contraste con Netflix España, donde los crímenes más impactantes ya han sido ampliamente cubiertos.

En relación con el futuro del periodismo de investigación en este nuevo panorama mediático, Gil sugiere que coexistirán tanto el periodismo tradicional de la prensa como el formato audiovisual, que está ganando terreno. También señala que la elaboración de contenidos para las plataformas digitales podría ser un complemento de trabajo para los periodistas de investigación. Ejemplifica esto explicando cómo algunos productores y guionistas han contactado a medios como *El País* para preguntar la viabilidad de hacer una historia a partir de una información publicada en el periódico.

El aumento exponencial en la producción de documentales genera preocupaciones sobre la calidad de estos trabajos. Fernández advierte de que la saturación del mercado conlleva una disminución en la excelencia de las producciones y aboga por recuperar el tiempo necesario para la elaboración de cada pieza. Destaca la importancia de la investigación profunda, que puede tomar varios años, ya que durante este proceso pueden surgir aspectos inesperados que enriquecen el contenido.

A diferencia de Estados Unidos, país que debido a su magnitud y su tradición de violencia cuenta con un mayor historial delictivo que poder llevar al mundo audiovisual, los crímenes españoles más impactantes ya han sido investigados, por lo que Fernández afirma: “No sé si quedan muchos asesinos en serie por investigar, pero siempre seguro, y por desgracia, habrá más”.

Hierro coincide en los riesgos de esta creación masiva de documentales, que suele ir acompañada de la reducción de los presupuestos y equipos destinados a la elaboración de las piezas. Esto, explica, conduce a la publicación de productos estandarizados y predecibles, basados en una narración de “sota, caballo y rey” capaz de aburrir a la audiencia. Por ello, hace hincapié en la necesidad de mantener el interés del espectador sin replicarse. Asimismo, Belinchón cree que es necesario que estalle la burbuja y queden únicamente los documentales buenos. En esta línea, recuerda cómo el *true crime* viene triunfando en el periodismo desde hace dos siglos, en parte por el atractivo que genera el morbo de sus historias. Sin embargo, solicita que detrás de ellas haya una trama que merezca ser contada y se narre con calidad.

Se suma a esto la estandarización de los contenidos en las producciones de las plataformas de *streaming*, la cual empieza a generar preocupaciones en el sector. Belinchón señala que establecer obligatoriamente en un punto concreto de la narración un momento impactante, al que denomina “What the Fuck”, va en contra de la esencia del *true crime* y del propio espectador. Argumenta también que mientras algunos casos puedan justificar esta estructura, otros necesitan ser abordados de manera diferente.

Hierro detalla cómo este control se manifiesta en la imposición de giros predefinidos en minutos específicos del documental o a través de la prolongación artificial de tramas para ajustarse a la estructura establecida de episodios. Esta narrativa puede resultar atractiva en un principio, sin embargo “el error de repetir lo que funciona es que en un momento deja de funcionar de tanto usarlo”, sentencia. No obstante, Hierro entiende que, desde el punto de vista del productor, esta estandarización puede facilitar el proceso de producción y hacerlo más rentable, al encontrar un sistema que permite que la elaboración de las piezas sea más clara, rápida y económica.

Como posible solución a este conflicto existe unanimidad entre las fuentes entrevistadas: es necesario reducir el nivel de producciones para poder desarrollar productos de calidad, con recursos y medios suficientes y durante el tiempo pertinente a las necesidades de la investigación. Fernández concreta: “Si de dos documentales al año pasamos a veinte y de veinte pasamos a doscientos, es pura matemática, no se pueden hacer todos bien. La demanda se acaba cargando la calidad de los documentales”. Además, los entrevistados abogan por la importancia de innovar y no caer en fórmulas repetitivas que puedan mermar el interés de la audiencia por el género.

En cuanto a recomendaciones de documentales de investigación *true crime*, existe consenso alrededor de las obras de Elías León Siminiani. El trabajo del director es definido por Belinchón como “modélico” gracias a su aportación en material de exploración y narración de casos conocidos en España como el atentado de las Ramblas o el asesinato de las chicas de Alcasser. En esta línea, Hierro destaca cómo, en concreto, el documental del caso Alcasser no se centra únicamente en contar la historia de las víctimas, sino en analizar la propia sociedad y el tratamiento mediático. Además, añade Fernández, un buen documental plantea las preguntas adecuadas, aunque no se tengan las respuestas, y valora la habilidad de Siminiani para introducir esas cuestiones en sus piezas.

Gil menciona también el documental *Muerte en León*, emitido en este caso en HBO, el cual destaca por incluir material audiovisual del juicio por el asesinato de la presidenta de la Diputación de León, y que considera un ejemplo de calidad en el género.

Los entrevistados también destacan *Capturing the Friedmans*, documental que inicialmente seguía a una serie de payasos de fiestas privadas en Manhattan y acabó destapando al miembro de una familia acusada de pedofilia.

6. CONCLUSIONES

Este estudio ha pretendido explorar un área en pleno desarrollo como es la creación de documentales *true crime* en las plataformas de contenido audiovisual en *streaming*, particularmente, Netflix, utilizando el periodismo de investigación como criterio principal para evaluar la construcción y viabilidad futura de estas piezas. El método seleccionado ha sido el estudio de diez casos (cinco producciones españolas y cinco estadounidenses) mediante un análisis de contenido, que permitió realizar un análisis detallado y exhaustivo de cada producto de la muestra. Este enfoque ha facilitado la identificación de características clave del periodismo investigativo y ha permitido una comparación rigurosa de los documentales. Además, ha resultado muy útil a la hora de organizar los datos de la muestra y determinar patrones recurrentes en las cintas.

Este enfoque analítico se completó con una recogida de las valoraciones otorgadas por el público a las diez piezas de la muestra en las bases de datos especializadas IMDb y FilmAffinity.

Asimismo, la investigación se apoya en una serie de entrevistas a fuentes expertas en la materia de estudio: Joaquín Gil, Gregorio Belinchón, Marta Hierro y Elsa Fernández. Sus contribuciones fueron esenciales para alcanzar los distintos objetivos del estudio, al proporcionar una perspectiva profunda sobre el estado actual de los documentales *true crime*, la estandarización ejercida por las plataformas de contenido o las oportunidades laborales para los periodistas de investigación interesados en este tipo de producción audiovisual.

Actualmente, estamos en un momento crucial para las producciones documentales de *true crime* en los nuevos escenarios de consumo de contenido, especialmente en Netflix. Los equipos de creación que trabajan en estos proyectos se enfrentan a un desafío significativo: ¿es viable seguir creando de manera masiva este tipo de documentales, o estamos presenciando el principio del declive de esta temática debido a la repetición de las mismas fórmulas? Para responder a esta pregunta y entender mejor el contexto, se han planteado una serie de objetivos previos a la investigación, que a continuación serán abordados.

Primer objetivo: Comprobar si los documentales de género *true crime* (derivado de la temática sucesos) cumplen las características de las piezas de periodismo de investigación.

Los resultados del análisis de las diez piezas *true crime* de la plataforma Netflix permiten concluir que estamos ante una nueva forma de crear productos de periodismo de investigación. Estos documentales van más allá del mero entretenimiento y se adentran en capas más profundas de la realidad, como el compromiso con temas sociales o las consecuencias detrás de los hechos. El desarrollo detallado de la narrativa permite al espectador encontrarse con cintas de gran profundidad que nacen como resultado de importantes investigaciones.

Analizando individualmente los documentales, se ha hallado que todos ellos comparten las características propias de un buen producto de periodismo de investigación. Entre ellas se encuentran la aportación de información nueva sobre los casos, mediante la utilización de una amplia variedad de fuentes primarias y secundarias para respaldar sus narrativas y de una estructura mayoritariamente cronológica y contextualizada, que facilita la comprensión por parte del espectador de los hechos, tanto a nivel global como local. Además, las piezas se ven reforzadas por el contraste de versiones que permite a la audiencia desarrollar su espíritu crítico y sacar sus propias conclusiones sobre momentos decisivos de la trama y de los protagonistas de los hechos.

Quizás lo más llamativo de estas producciones es el énfasis en crear un impacto en la audiencia, transmitiendo mensajes que generan reflexión y conciencia sobre los temas tratados. Uno de los más recurrentes, la crítica alrededor de la cobertura mediática de los sucesos, para los que incluyen la participación de periodistas que cubrieron dichos eventos o analizan el papel de los medios de la época desde una perspectiva cercana. Esta inclusión de profesionales de la información enriquece la narrativa al permitir a una serie de portavoces justificarse o redimirse sobre su responsabilidad en la cobertura periodística de los casos, la vulneración de la intimidad de las víctimas o la persecución de los familiares de las mismas. También les concede la oportunidad de realizar un testimonio crítico y reflexivo sobre cómo debería abordarse el periodismo en el futuro, evitando caer en el sensacionalismo y promoviendo la ética y la sensibilidad en el tratamiento de sucesos impactantes.

Sin embargo, es importante reconocer que, si bien estas producciones pueden considerarse piezas de periodismo de investigación, es esencial que la ejecución de las narrativas se realice con responsabilidad. Esto implica evitar el morbo alrededor de los crímenes o el blanqueamiento de los perpetradores, así como garantizar que la selección de voces participantes y la información compartida sean cuidadosamente consideradas para evitar la repetición vacía de los horrores detrás de un crimen y la espectacularización del dolor. Además, se debe contar con profesionales de la información en los equipos de creación de estos proyectos para asegurar que en el proceso de elaboración de la pieza se tengan en cuenta criterios tan importantes como realizar una buena documentación previa o contrastar debidamente las fuentes del caso. Con relación a esto, el periodista de investigación Joaquín Gil reivindica la labor imprescindible de los periodistas de investigación en la creación de documentales, para garantizar la utilización de técnicas propias de esta área profesional y la publicación de información nueva.

Segundo objetivo: Analizar si Netflix impone un formato estándar a todas sus producciones, lo que provocaría la elaboración en cadena de productos con una misma estructura de presentación, nudo y desenlace.

El visionado de los documentales ha revelado patrones recurrentes en la estructura narrativa y en la presentación de los recursos de las cintas, lo que puede resultar repetitivo para aquellos espectadores familiarizados con el género.

En primer lugar, se destaca la utilización en todas las producciones de la muestra de una estructura cronológica con saltos temporales frecuentes. Esta técnica busca generar momentos de tensión o incertidumbre en el espectador al revelar información de manera fragmentada, lo que puede resultar efectivo para mantener el interés, pero también puede dar una sensación de repetición cuando se encuentra presente en la mayoría de los documentales. Con respecto a la presentación de las fuentes, es común que estas sean entrevistadas directamente frente a la cámara, alternando sus testimonios con vídeos de secuencias ambientales o de archivo para dinamizar la narración. Como resultado, Netflix emite productos lineales que apenas introducen algún tipo de modificación a lo largo del montaje de toda la pieza.

En el caso de las docuseries, se observa más claramente la estandarización del contenido, mediante la publicación de una serie de capítulos, de una duración media de alrededor de 50 a 60 minutos, fragmentados según las partes marcadas de la trama. Estos se orientan hacia la contextualización de la vida de la víctima o del criminal, seguidos por la descripción de los hechos previos al crimen hasta el momento en el que se produce, para después presentar las distintas versiones contempladas, culminando en una serie de capítulos centrados en el juicio, sentencia y posteriores consecuencias. Una fórmula que, si bien es efectiva para organizar grandes cantidades de información de manera coherente, puede contribuir a la sensación de previsibilidad de la narrativa. Además, se destaca la similitud entre los momentos de tensión o clave de la trama, con la tendencia a cerrar los capítulos en fases de suspense para motivar al espectador a continuar viendo la serie en ese mismo momento.

Los resultados del análisis se han confirmado en las entrevistas con los expertos, quienes han corroborado los patrones de producción establecidos por las plataformas de contenido para los documentales *true crime*. Estos gigantes del entretenimiento se enfrentan a la necesidad de renovar sus catálogos mensualmente, lo que las obliga a mantener un ritmo de producción en cadena. Este enfoque, basado en la producción en volumen más que en la calidad, se facilita con la utilización de un formato de montaje estandarizado. Sin embargo, esta presión por producir en grandes cantidades podría resultar perjudicial para el género, al comprometer su calidad y originalidad.

Ante esta problemática, las fuentes entrevistadas coinciden en la urgencia de reducir el ritmo de creación de estos documentales. Argumentan que para asegurar la calidad de los productos es esencial que las investigaciones se realicen con los recursos y el tiempo adecuados. Solo así se puede garantizar la creación de cintas que no solo cumplan con los estándares de calidad esperados por el público, sino que también respeten los principios fundamentales del periodismo investigativo.

Tercer objetivo: Comparar e identificar diferencias y similitudes entre documentales *true crime* producidos por Netflix en España y en Estados Unidos, en cuanto a herramientas, técnicas, presupuesto, temáticas y elementos característicos.

El estudio en cuestión, pese a basarse en una comparativa limitada a dos piezas, ha permitido detectar ciertos patrones comunes y divergentes en las producciones documentales de Netflix. En términos generales, los proyectos de la plataforma mantienen una coherencia estilística, incluso cuando se trata de documentales realizados en países diferentes. Aunque el sello distintivo más destacado puede variar según la productora que esté detrás del *true crime*, hay una uniformidad en la estructura narrativa de los casos. Ambos documentales analizados siguen una narrativa predeterminada para contar los sucesos, integrando recursos visuales y herramientas similares que apoyan la voz de los testimonios. Se observa que ambos casos cuentan con un abundante material audiovisual, tanto de archivo como creado específicamente para el documental. Sin embargo, hay diferencias significativas en la transparencia respecto a la fuentes participantes y en la orientación de la narrativa. Esto, no obstante, puede deberse a la selección de la muestra y no reflejan necesariamente un criterio global diferenciado.

En cuanto a la temática, los documentales suelen tener el asesinato como el eje predominante de la narrativa. aunque en ocasiones se perciben otras formas de crímenes, como el abuso sexual. Sin embargo, más allá de relatar los hechos delictivos, existe un interés significativo por transmitir mensajes profundos y reflexivos a través de estas historias. En esta línea, existe una concordancia entre Netflix Estados Unidos y Netflix España a la hora de utilizar sus piezas como vehículo de análisis de cuestiones claves para la sociedad o de la labor y eficiencia de los medios de comunicación, el sistema judicial y de las fuerzas de seguridad del Estado. Mediante este enfoque, la audiencia puede cuestionar la equidad y la eficacia de las instituciones encargadas para prevenir o juzgar estos casos, así como la protección e intervención de la policía y la cobertura mediática de los hechos.

Desde un punto de vista económico, no hay evidencias cualitativas que reflejen una importante diferencia en los presupuestos de las producciones, más allá de que, en el caso de la estadounidense, una mayor duración implica un mayor gasto. Sin embargo, el género *true crime* está más explotado en Estados Unidos, donde Netflix suele hacer grandes inversiones para adquirir o producir contenido original. Además, el primer documental de esta temática creado para la plataforma en España fue emitido en 2019, cuatro años más tarde del lanzamiento del primer *true crime* de Netflix, tiempo que permitió a Estados Unidos lanzar un mayor número de producciones y experimentar con esta nueva corriente.

Con relación a esto, el periodista Gregorio Belinchón confirma que si bien Estados Unidos cuenta con mayores presupuestos a la hora de elaborar las cintas, las diferencias de calidad dependen más bien de la productora detrás del documental. En esta línea, la guionista Marta Hierro destaca que Netflix Estados Unidos cuenta con una mayor libertad a la hora de hacer sus piezas. El documental estadounidense está más espectacularizado, añade, de manera que tienen menos vergüenza a la hora de probar cosas nuevas. Mientras tanto, en España aún existe prudencia a la hora de innovar con nuevas fórmulas, montajes o secuencias.

A mayores, la tradición de violencia en el país norteamericano, como señala Elsa Fernández, y la extensión geográfica del territorio, facilitan la existencia de una gran cantidad de casos de asesinos seriales para documentar. Esto representa una ventaja significativa en términos creativos para futuras producciones de Netflix en Estados Unidos, en contraste con Netflix España, donde los crímenes más impactantes ya han sido ampliamente cubiertos.

Cuarto objetivo: Explorar si estos productos documentales pueden ser una opción viable para el futuro del periodismo de investigación.

El análisis de los productos audiovisuales de la muestra permite concluir que esta nueva corriente del periodismo de investigación es prolífica, no sólo en cuanto al volumen de documentales producidos por la plataforma Netflix, sino también por el interés general por parte de la audiencia. De este modo, estamos ante un producto capaz de revitalizar las grandes investigaciones periodísticas y, a su vez, introducir importantes innovaciones estéticas, como la utilización de recreaciones y animaciones. Estos recursos, potenciados por los avances tecnológicos, permiten que estas piezas se diferencien considerablemente de otras formas de contenido audiovisual.

Sin embargo, resulta poco realista aventurarse a afirmar que el periodismo de investigación vivirá exclusivamente a través de estas producciones. Aunque el éxito del *true crime* es innegable, es esencial diversificar las temáticas de las producciones documentales para oxigenar un género que en los últimos años ha saturado los catálogos de las plataformas de contenido. Una consecuencia directa es que, pese a que los números de votos en las bases de datos analizadas es considerable, la nota media de las producciones no es muy alta, lo que indica que si bien el contenido atrae a los espectadores, no consigue una gran puntuación por

su parte. Las piezas *true crime* están diseñadas para enganchar a la audiencia con la promesa de información nueva y material audiovisual inédito. No obstante, al analizar la muestra, se ha observado que todas ellas siguen un patrón similar en su estructura, recursos y mensajes, lo que puede hacer de esta corriente un género repetitivo y monótono. Cómo se planteó en el segundo objetivo, estamos ante producciones que sufren una estandarización en su estructura, lo que conduce a la creación de documentales con grandes similitudes que pueden llegar a aburrir al espectador.

Esta repetición de pautas representa un desafío para el propio género, que, a pesar de ser un medio efectivo para ilustrar sucesos, necesita contar con buenas historias y novedades originales que sorprendan al espectador para sobrevivir. En relación con esto, y aunque no ha sido objeto de estudio en esta investigación, es interesante destacar cómo la plataforma HBO desarrolló en 2024 un producto *true crime* en tiempo real, *El caso Sancho*, que empezó a emitirse paralelamente al juicio por el crimen del que fue acusado Daniel Sancho en Tailandia. Una nueva forma de contar historias *true crime* que aún no ha llegado a Netflix. Esta estrategia de contenido evidencia una limitación significativa para Netflix en comparación con los medios periodísticos tradicionales, capaces de actualizar en tiempo real, y otras plataformas que están innovando en este ámbito. El hecho de que HBO experimente con la emisión de un caso en pleno desarrollo muestra una nueva forma de contar el *true crime*, tratando de ofrecer a la audiencia una experiencia más inmediata y conectada con los eventos actuales. Además, puede generar que este interés por el caso repercuta positivamente en otros medios donde el espectador puede ampliar la información que ha consumido en el documental. Las docuseries de Netflix, por su naturaleza de producción más extensa y detallada, requieren un tiempo considerable para la investigación, filmación, edición y postproducción antes de su lanzamiento. Esto implica que, aunque puedan ofrecer un análisis profundo y bien elaborado de los casos, no pueden competir con la inmediatez de los medios periodísticos convencionales (prensa, radio y televisión) o con las transmisiones en tiempo real de otras plataformas. Aunque estas piezas funcionan adecuadamente para casos cerrados, queda por analizar su capacidad para narrar con rigor sucesos recientes o actuales.

Añadido a esto, Statista calculaba en abril que más de 660 millones de usuarios están suscritos a alguna plataforma de contenido (Orús, 2024). Pese a ser una gran cifra de consumidores, existe una parte significativa de la población que no tiene contratada una plataforma de contenido, ya sea por su coste o por falta de interés. Esa parcela de usuarios va

a buscar informarse mediante otras vías de comunicación, como pueden ser los periódicos digitales. Por lo tanto, el periodismo de investigación escrito debe mantenerse en otros espacios para informar a aquellas audiencias que están al margen de estos nuevos productos.

En conclusión, pese a que los documentales de *true crime* representan una evolución significativa en la forma de hacer periodismo de investigación, es vital reconocer sus limitaciones y la necesidad de complementar estos formatos con otros tradicionales, fundamentalmente medios escritos que permitan una cobertura más amplia y actualizada. La diversificación temática y la combinación de diferentes recursos y estructuras pueden ayudar a mantener el género fresco y relevante, evitando la saturación y el desinterés del público.

7. LIMITACIONES Y LÍNEAS FUTURAS DE INVESTIGACIÓN

Como se ha destacado a lo largo de la investigación, existe un notable vacío académico en torno al género audiovisual *true crime* en relación con el periodismo y las nuevas plataformas de *streaming*. Esto se debe, en primer lugar, a que se trata de una temática emergente que se encuentra en plena expansión, y en segundo lugar, a que, siendo una apuesta reciente para las plataformas de contenido, aún no se han desarrollado suficientes estudios exhaustivos que respondan a los numerosos interrogantes que esta variante de entretenimiento plantea. Por lo tanto, este estudio podría servir de base para futuras investigaciones que busquen analizar el papel del periodismo de investigación en estos nuevos productos audiovisuales.

Sin embargo, es importante considerar las limitaciones del análisis realizado. Especialmente, haber trabajado con una muestra compuesta por tan solo diez documentales de una misma plataforma, Netflix, lo que la hace reducida y homogénea en su origen. Esto limita los resultados a una pequeña fracción de la producción documental de la plataforma, excluyendo a una gran cantidad de piezas que podrían presentar diferencias significativas con las conclusiones obtenidas. Además, no se han analizado otras plataformas relevantes en el ámbito del *true crime*, como HBO, Amazon Prime, o Disney+, lo que deja fuera una parte sustancial de la producción global de este género.

Asimismo, se podría ampliar este estudio a otros aspectos técnicos de las piezas, como el montaje, el audio o la calidad del contenido audiovisual, que en esta investigación solo se han mencionado de manera superficial. Profundizar en estos elementos podría proporcionar información valiosa y contribuir a un entendimiento más completo de los documentales *true crime* y de su proceso de producción.

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Admin_B4rlovento, & Admin_B4rlovento. (2023, 5 diciembre). *BARÓMETRO TV-OTT: TELEVISIÓN DE PAGO y OTT'S | 2a OLA 2023 - Barlovento Comunicación*. Barlovento Comunicación.

<https://barloventocomunicacion.es/barometrotv-ott/barometro-tv-ott-television-de-pago-y-otts-2a-ola-2023/>

Alonso González, M. (2014). Audiencia Social: el telespectador comienza a participar en los contenidos televisivos. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 25, 1-16.

file:///C:/Users/Usuario/Downloads/9991-Texto%20del%20art%C3%ADculo%20(anonimizado)-30491-1-10-20190725.pdf 1/16 <http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2014.i25.01> (NO VA EL DOI)

Alonso, L. E., & Fernández Rodríguez, C. J. (2021). El papel del consumo en la economía de plataformas: el vínculo oculto. *Revista Española De Sociología*, 30(3), a69.

<https://doi.org/10.22325/fes/res.2021.69>

Andrade, Chittaranjan (2021). The Inconvenient Truth About Convenience and Purposive Samples. *Indian J Psychol Med*. 2021;43(1): 86–88.

<https://www.doi.org/10.1177/0253717620977000>.

Barnouw, E. (2009). *El documental: Historia y estilo*. Editorial Gedisa.

Battaglia, Michael P. (2008). Nonprobability Sampling. En Lavrakas, P.J. (ed.), *Encyclopaedia of survey research methods*. Sage Publications, pp. 523-526.

<https://doi.org/10.4135/9781412963947>

Blanco Pérez, M. (2021). Serie documental: el nuevo documental periodístico en la era Netflix. En N. Sánchez-Gey Valenzuela, M.L. Cárdenas-Rica (Ed.), *La comunicación a la vanguardia. Tendencias, métodos y perspectivas* (pp. 1998-2012). Fragua.

Borrat, H. (1989). *El periódico, actor político*. Editorial GG.

Burch, N. (2006). *El tragaluz del infinito*. Editorial Ediciones Cátedra.

Cabanilla Cadena, D. R. (2021). Docuseries y su aporte en el periodismo investigativo. Caso Netflix (Tesis doctoral). Universidad Técnica de Babahoyo.

Camarero, E. (2021). A Media Format on the Rise. The Journalistic Investigation Documentary on Netflix and Prime Video. 17. 415-425. 10.13187/me.2021.3.415.

Cambridge University Press. (s.f.). True crime. En Cambridge Dictionary. Recuperado de <https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/true-crime>

Caminos Marcet, J. M. (1997). Periodismo de investigación: Teoría y práctica. Editorial Síntesis.

Clares-Gavilán, J., & Medina Cambrón, A. (2018). Desarrollo y asentamiento del vídeo bajo demanda (VOD) en España: el caso de Filmin. Profesional De La información Information Professional, 27(4), 909–920. <https://doi.org/10.3145/epi.2018.jul.19>

Davie, W. R. (2001). Crimen y pasión: ¿periodismo de masas? Revista de radiodifusión y medios electrónicos, 45 (2), 355–365. https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4502_11

De Pablos, J.M. (1998). Periodismo de investigación: las cinco fases P. Revista Latina de Comunicación Social, 53, 244-55. <https://doi.org/10.4185/rlds-53-1998-926-244-255>

Ellis, J. C., & McLane, B. A. (2005). A new history of documentary film. New York: Continuum.

Etikan, Ilker; Musa, Sulaiman Abubakar; Alkassim, Rukayya Sunusi (2015). Comparison of Convenience Sampling and Purposive Sampling. American Journal of Theoretical and Applied Statistics. Vol. 5, No. 1, 2016, pp. 1-4. <https://doi.org/10.11648/j.ajtas.20160501.11>.

Fernández-Santos, E. (2023, 11 mayo). Adiós a la edad de oro de los documentales de plataforma. *El País*. <https://elpais.com/cultura/2023-05-11/adios-a-la-edad-de-oro-de-los-documentales-de-plataforma.html>

Fernandez, P. E. (2013, 1 diciembre). Las audiencias en la era digital: interacción y participación en un sistema convergente. <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/32744>

Funt, D. (2020) Television is making more documentaries than ever—but skipping the journalism. (s. f.-b). Columbia Journalism Review. https://www.cjr.org/special_report/documentary-film-editorial-independence.php

Gimferrer, P. S. (2024, 1 mayo). «El caso Asunta», segunda serie más vista en Netflix tras el bombazo de «Mi reno de peluche». La Vanguardia. <https://www.lavanguardia.com/series/netflix/20240501/9607539/el-caso-asunta-exito-audiencia-netflix-mi-reno-de-peluche.html>

Goldson, A. (2015). Journalism plus?: The resurgence of creative documentary. Pacific Journalism Review, 21(2), 86-98. <https://search.informit.org/doi/10.3316/informit.527037722453918>

Gonzales, H. M. S., & Canavilhas, J. (2022). Presentación. Anàlisi: Quaderns de Comunicació I Cultura, 66, 3-8. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3549>

Gonzalo, P. (2022, 5 de mayo). “Alberto Quian: «Los Ciudadanos Y Cualquier Periodista Honesto Puede Competir Con Las Grandes Instituciones En La ‘Guerra’ De La Información””. Periodismo Ciudadano. <https://www.periodismociudadano.com/alberto-quian-los-ciudadanos-y-cualquier-periodista-honesto-puede-competir-con-las-grandes-instituciones-en-la-guerra-de-la-informacion/>

González, G. (2023, 22 septiembre). La Generalitat cree que la "sobreexplotación mediática" de Rosa Peral perjudica su "proceso de reinserción" EL MUNDO. <https://www.elmundo.es/cataluna/2023/09/22/650d7580e85ecea55f8b4577.html>.

Guerra, Y. H. (2005). El texto periodístico en la era digital. Hacia un nuevo estatuto epistemológico del periodismo. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 11, 45-52.

Helmond, A. (2015). The Platformization of the Web: Making Web Data Platform Ready. *Social Media + Society*, 1(2). <https://doi.org/10.1177/2056305115603080>

Hernández Corchete, S. (2004) Hacia una definición del documental de divulgación histórica. *Comunicación y sociedad*, Vol. XVII , 89-123.

Hernandez, Marcos A. (2019) "True Injustice: Cultures of Violence and Stories of Resistance in the New True Crime," *IdeaFest: Interdisciplinary Journal of Creative Works and Research from Humboldt State University*: Vol. 3 , Article 13. Available at:
<https://digitalcommons.humboldt.edu/ideafest/vol3/iss1/13>

Hernández Pérez, J. (2022). Plataformización de la sociedad y moderación de contenidos. En G. A. Torres Vargas (Ed.), *Desafíos en el entorno de la información y la documentación ante las problemáticas sociales actuales* (p. 105). México: UNAM. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información.
https://ru.iibi.unam.mx/jspui/bitstream/IIBI_UNAM/529/1/vol_2_07_desafios_entorno_jonathan_hernandez.pdf

Horeck, T. (2019). *Justice on Demand: True Crime in the Digital Streaming Era (Contemporary Approaches to Film and Media Series)*.

Hunter, M. L. (2013). *La investigación a partir de historias: Manual para periodistas de investigación*. UNESCO Office Montevideo and Regional Bureau for Science in Latin America and the Caribbean. <https://doi.org/10.978-92-3-304189-9>

La Nación (2023, 17 febrero). *Cómo murió el famoso asesino serial Jeffrey Dahmer*. LANACION.
<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/como-murio-el-famoso-asesino-serial-jeffrey-dahmer-nid17022023/>

Lippman, W. (1920 [2008]). *Liberty and the News*. Princeton University Press.

Márquez, G. G. (1996, 19 octubre). El mejor oficio del mundo. *El País*.
https://elpais.com/diario/1996/10/20/sociedad/845762406_850215.html

Márquez, G. G. (1996, 19 octubre). El mejor oficio del mundo. *El País*.
https://elpais.com/diario/1996/10/20/sociedad/845762406_850215.html

McCabe, R. (2021). Conversations with a killer: The Ted Bundy tapes and affective responses to the true crime documentary. *Studies in Documentary Film*. Advance online publication. <https://doi.org/10.1080/17503280.2021.1874236>

Morton, P. (2021). Elecciones estilísticas en documentales sobre crímenes reales: el deber de responsabilidad entre el cineasta y el público. *Práctica y Educación en los Medios*, 1–14. <https://doi.org/10.1080/25741136.2021.1925814>

Muñoz, J. J. (1994). *Redacción periodística, teórica y práctica*. Editorial Librería Cervantes.

Murley, J. (2008). *The Rise of True Crime: 20th-Century Murder and American Popular Culture*. Praeger.

Navío Navarro, M. (2021). Contenidos eficientes en redes sociales: la promoción de series de Netflix. *index.Comunicación*, 11(1), 239–270. <https://doi.org/10.33732/ixc/11/01Conten>

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Editorial Ediciones Paidós.

Nieborg, D.B., & Poell, T. (2018). The platformization of cultural production: Theorizing the contingent cultural commodity. *New Media & Society*, 20(11), 4275-4292. <https://doi.org/10.1177/1461444818769694>

Noriega, G. (2023, 14 enero). Boom del streaming: el true crime, una puerta a los abismos del alma humana. LA NACION. <https://www.lanacion.com.ar/ideas/boom-del-streaming-el-true-crime-una-puerta-a-los-abismos-del-alma-humana-nid14012023/>

O'Reilly, Tim (2009). *What is web 2.0? Design patterns and business models for the next generation of software*. O'Reilly Media.

Orús, A. (2024). *Streaming en el mundo - Datos estadísticos*. Statista.

Parra Valcarce, D. (2008). De Internet 0 a Web 3.0: un reto epistemológico para la comunidad universitaria. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 36, 65-78. Recuperado de <https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/94514>.

Partridge, P. C. H. (2018). Did He Do It?: Judging the Suspect Protagonist in True Crime Documentaries. <https://wescholar.wesle-yan.edu>

Pérez, L. (2023, 18 septiembre). El director del documental de Rosa Peral en Netflix admite su engaño y más testimonios alzan la voz contra él. *Vertele*. https://www.eldiario.es/vertele/noticias/director-documental-rosa-peral-netflix-admite-engano-testimonios-alzan-voz_1_10522605.html

Perloff, R. M. y Kumar, A. (2022). The Press and Watergate at 50: Understanding and Reconstructing a Seminal Story. *Journalism Practice*, 16(5), 797–812. <https://doi.org/10.1080/17512786.2021.2018664>

Perosanz, J. J. I., & José, J. (2006). *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*. Bosch.

Quesada, M. (1987). *La investigación periodística, el caso español*. Editorial Ariel.

Quian, A. (2021). *Civilización Hacker*. Anaya Multimedia.

Quian, A. (2021). "WikiLeaks en la prensa: Análisis de contenido del 'Cablegate'". En Sánchez-Gey Valenzuela, N. y Cárdenas-Rica, M.L. (coords.), *La comunicación a la vanguardia. Tendencias, métodos y perspectivas* (pp. 2380-2407). Fragua.

Quian, A. (2021). *El impacto mediático y político de WikiLeaks*. Editorial UOC.

Quian, A., y Elías, C. (2018). Estrategias y razones del impacto de WikiLeaks en la opinión pública mundial. *Revista Española De Investigaciones Sociológicas*, 162, 91–110. <https://doi.org/10.5477/cis/reis.162.91>

Rzepka, C. J. y Horsley, L. (Eds.). (2020). *A companion to crime fiction*. John Wiley & Sons.

Román-San-Miguel, A., Elías Zambrano, R. y Paredes Molina, M. (2021). Realidad y ficción en el discurso informativo. Crímenes como inspiración para proyectos audiovisuales en España. *Ámbitos: Revista internacional de comunicación*, 51, 81-97.

Romero Domínguez, L. R. . (2020). Narrativas del crimen en los documentales de no ficción: : éxito del true crime en las plataformas VOD. *Revista Panamericana De Comunicación*, 2(2), 11–20. <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i2.2332>

Ros-Martín, M. (2009). Evolución de los servicios de redes sociales en internet. *Profesional De La información Information Professional*, 18(5), 552–558. <https://doi.org/10.3145/epi.2009.sep.10>

RTVE (2024, 9 abril). Los cambios que ha introducido Netflix en la industria audiovisual tradicional. RTVE.es. <https://www.rtve.es/television/20240409/descubre-cambios-introducido-netflix-industria-audiovisual-tradicional/16039415.shtml>

Saldaña, D.V. (2011). Julian Assange: Periodismo científico, conspiración y ética hacker. *Quehacer*, 181, 58-69.

Sánchez Gonzales, H. y Canavilhas, J. (2022). Tendencias en la digitalización del periodismo. Anàlisi: *Quaderns de Comunicació i Cultura*, 66, 3-8.

Sánchez-Esparza, M., Méndiz-Noguero, A., & Berlanga-Fernández, I. (2023). La narrativa transmedia en los true crime: del relato periodístico a las pantallas. El caso de Lucía en la telaraña. *Literatura y Lingüística*, 48(Número de fascículo), páginas. ISSN 0716-5811. Lit. lingüíst. no.48 Santiago. <https://doi.org/10.29344/0717621x.48.3255>

Secanella, P. M. (1986). *Periodismo de investigación*. Editorial Tecnos.

Seltzer, M. (2013). True crime. En *Routledge eBooks*. <https://doi.org/10.4324/9780203944202>

Silva, A., López, X., & Toural, C. (2017). A review of mobile journalism in Spain. En A. Rocha, A. Correa, H. Adeli, L. Reis & S. Costanzo (Eds.), *Recent advances in information systems and technologies* (pp. 93-100). Springer.

Stoneman, E. y Packer, J. (2020). Crueldad cinematográfica: voyeurismo y castigo extrajudicial en documentales sobre crímenes reales. *Crimen, medios de comunicación, cultura: una revista internacional*, 174165902095359.

<https://doi.org/10.1177/1741659020953596>

Van Dijck, J., Nieborg, D., & Poell, T. (2019). Reframing platform power. *Internet Policy Review*, 8(2), 1-18. <https://doi.org/10.14763/2019.2.1414>

Van Gorp, N., & Batura, O. (2015). Challenges of Competition Policy in a Digitalised Economy. Recuperado en [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2015/542235/IPOL_STU\(2015\)542235_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/STUD/2015/542235/IPOL_STU(2015)542235_EN.pdf)

Viñas, M. B. (2023). La plataformización del consumo: algoritmos y desimbolización. *RES*, 32(3), a172. <https://doi.org/10.22325/fes/res.2023.172>

Villalobos, F., Montiel, M., Muñoz Vásquez, K., & Celedón Díaz, S. (2005). Periodistas para la era digital. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, 92, 5-17.

Vidal, L.P. (2021). Los papeles del Pentágono. *Cabalgando la Tormenta*, 103.

Voss, R. F. (2015). *Truman Capote and the Legacy of "In Cold Blood"*. University of Alabama Press.

Yamile, H. G. (2005). El texto periodístico en la era digital. Hacia un nuevo estatuto epistemológico del periodismo. CORE. https://core.ac.uk/display/38814238?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1

Zorrilla, M. (2022, 4 octubre). «Monstruo: La historia de Jeffrey Dahmer» destroza más récords en Netflix y ya es de una de sus series. . . Espinof.

<https://www.espinof.com/series-de-ficcion/monstruo-historia-jeffrey-dahmer-destroza-records-netflix-sus-series-vistas-ahora-asi-queda-top-10>

Zylberman, L. (2010). Revista Imagofagia – Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). N° 1 – 2010 – ISSN 1852-9550. Recuperado de

<http://www.asaeca.org/imagofagia>

9. ANEXOS

9.1 Entrevista al periodista de investigación Joaquín Gil

1. ¿Qué entiende usted por periodismo de investigación?

El periodismo de investigación es aquel que va más allá de la noticia y el que intenta en esencia revelar lo que otros quieren ocultar. Es el que tiene de punto de partida una noticia y publica una información trabajada, reposada, que no conoce y que al final concluye en una exclusiva, es decir, una información que es inédita, que es un hecho relevante y que tiene un interés informativo.

2. ¿Qué supone para el periodismo de investigación el tratamiento audiovisual de las piezas?

El tratamiento audiovisual siempre es un aporte y un complemento. Nosotros, en *El País*, en las últimas grandes investigaciones que hemos hecho, solemos recurrir al recurso audiovisual, a imágenes y a vídeos. En algunas ocasiones este vídeo aporta información que coincide con el texto y en otros casos es una información extra.

Por ejemplo, nosotros hemos hecho recientemente una investigación sobre un fugitivo ultraderechista que se fue de España hace cuatro décadas y que lo hemos localizado, en este caso hemos incluido información audiovisual con algunos recortes de periódicos de la época e información de contexto que no está en la pieza fundamental.

3. ¿Qué opina sobre la adaptación de trabajos de periodismo de investigación tradicional escritos a piezas documentales o docuseries?

Está muy bien, es un complemento y sobre todo permite al gran público conocer historias que a lo mejor por una cuestión generacional no sabe. Estoy pensando en algunas series y documentales de Netflix que nos permiten conocer cosas que no vimos, cuando se produjeron esos hechos no habíamos nacido y hoy podemos reconstruir esas historias y profundizar sobre ellas con la perspectiva que te da el tiempo.

El audiovisual tiene un reto que es hacer atractivo temas que son complejos, pero sin perder el rigor.

4. ¿Cree que es esencial que exista la figura de un periodista de investigación en los equipos de creación de documentales?

Creo que es imprescindible, porque el documental cuando es de investigación tiene que aportar información nueva, entonces requiere de las técnicas del periodismo de investigación—que consisten en la búsqueda, los registros de la propiedad o mercantiles, hablar con fuentes, aproximarse a determinadas personas que por su profesión o condición realmente no pueden hablar—.

Una historia que quiera aportar algo que sea inédito, en formato documental, requiere de la utilización de técnicas de periodismo de investigación.

5. ¿Por qué cree que plataformas como Netflix están apostando por este tipo de documentales?

Esencialmente porque gana audiencia, es decir, las buenas historias dan audiencia. Una historia sobre la mafia, sobre un crimen o un suceso en un país, trabajada con los recursos del atractivo audiovisual, pues es una cuestión que da audiencia. Las plataformas no son televisiones públicas, se guían por el principio mercantil y, cuando apuestan y en muchos casos financian o cofinancian algunas de estas producciones, lo hacen porque saben que hay un beneficio. Supongo que en algunas ocasiones acertarán y en otras no, pero cuando cada vez apuestan más por el formato tipo true crime por ejemplo, pues es porque le ven una salida comercial.

6. Una de las temáticas más exitosas en sus documentales es el true crime, ¿A qué cree que se debe?

El periodismo de sucesos siempre ha tenido una gran audiencia, el suceso es lo peor de la condición humana y eso siempre ha producido atractivo. El reto es hacerlo de forma rigurosa y sin caer en el morbo.

7. ¿Cree que el contenido de calidad se irá desplazando a estos espacios de pago, por lo que, el periodismo de investigación estará al alcance de unos pocos?

Yo creo que no, es decir, para tener una suscripción de Netflix hoy en día no necesitas ser millonario. No creo que sea un producto elitista. Netflix y este tipo de documentales son grandes producciones y entiendo que cuando se desarrollan y se financian es porque son sostenibles económicamente.

En mi opinión, por ahora van a coexistir los distintos formatos. El periodismo de investigación que conocemos tradicionalmente es el de la prensa, pero también el formato audiovisual, que cada vez está cobrando más presencia. A mí me consta que las plataformas cada vez demandan más este tipo de contenido.

8. ¿Cree que la población se ha acostumbrado a este tipo de contenido a la carta, por lo que es difícil enganchar de nuevo a los productos de la televisión abierta?

Creo que hay una generación que ya se ha acostumbrado a los contenidos a la carta, tú seguro que eres muy joven, pero cuando yo tenía tu edad, antes tú veías en la programación de un periódico como *El País* en las páginas de televisión cuando se iba a emitir un documental que querías ver y esperabas hasta las once de la noche para verlo. Eso hoy ya es historia, porque las televisiones públicas te permiten a cualquier hora del día ver el contenido que tú quieres y, por supuesto, las plataformas también. Creo que cada vez los gustos del consumidor y sus hábitos de consumo están cambiando y los medios de comunicación se están adaptando a esos gustos, porque pese a que la televisión pública es pública y, por tanto, su única finalidad no es el beneficio económico, también tiene que tener audiencia. Al fin y al cabo, cualquier medio de comunicación busca llegar a una audiencia cada vez mayor.

9. ¿Cree que el futuro laboral de muchos periodistas de investigación está en la elaboración de contenidos para las plataformas digitales?

No sé si el futuro laboral, pero quizás puede ser un complemento, es decir, hay veces que nosotros en *El País* publicamos una información y se ponen en contacto productores o guionistas preguntándote por la viabilidad de hacer una historia. Entre otras cosas porque estas empresas viven de las plataformas. Lo que yo he detectado es que cada vez estas

plataformas se interesan por este tipo de contenidos. Que esto vaya a suplantar al periodismo de investigación tradicional, no lo sé. El periodismo de investigación requiere paciencia, requiere tiempo y una confianza del medio en el que estás trabajando, porque tú muchas veces estás trabajando en una historia y no sale, esto no es una fábrica de conservas ni una máquina de hacer churros. Entonces, tiene que haber una confianza por parte de la dirección de tu medio de que estás trabajando.

10. ¿Es la ficción una herramienta útil a la hora de contar una historia real?

Siempre que quede claro que es una recreación, que se ha ficcionado algo, me parece bien. No sé si conoces la serie *Crimis* de tv3, está muy bien hecha porque lo que hace es mezclar los testimonios de fiscales, de jueces o policías, el sumario y también recreaciones. Todo lo que te ayude a entender la historia se puede hacer, siempre que ponga que es una recreación y que esté bien claro lo que es la realidad y lo que es una ficción.

A mí, que me gusta mucho la historia, hay una serie que emitió la BBC y se puede ver en Netflix, que se llama *El círculo interno de Hitler*. Cuenta con historiadores y hacen también recreaciones, le da mucho empaque a la historia.

11. ¿Hay algún documental de periodismo de investigación que le haya gustado especialmente?

Me gustó mucho el caso del asesinato de la presidenta de la diputación de León, emitido en HBO. Es un documental que me parece que está muy bien hecho, porque saca muchas imágenes del juicio y eso es fundamental. La historia tenía todos los ingredientes para triunfar: odio, asesinatos, política. Me sorprendió gratamente.

9.2 Entrevista al periodista especializado en cultura Gregorio Belinchón

1. ¿Cuáles son las características esenciales de un buen documental de investigación?

Para mí tiene dos pilares que tienen que ser fundamentales: uno es, que aporte novedades, es decir, que no sea una mera recreación de algo que ya sabemos periodísticamente (información que hemos visto en artículos, en novelas, incluso en reportajes televisivos) tiene que aportar alguna novedad al caso. Lo segundo es lo audiovisual, la creación de un producto audiovisual, no puede ser simplemente poner un testimonio escrito en blanco sobre negro, tienes que construir un relato audiovisual y eso significa que tienes que tener en cuenta el sonido, las imágenes, lo que estás narrando, que sea visible de cierta manera y atractivo para el televidente.

2. ¿Cuál es el objetivo del documental de investigación?

Según el cineasta, te dirá diferentes respuestas. Habrá algunos que te dirán sólo el puro valor audiovisual, otros habrán pensado más en esa faceta periodística, otros en las recreaciones y reconstrucciones de los crímenes. Creo que se puede resumir en ese refrán tan viejo de “cada maestrillo tiene su librillo”. Cada creador piensa cosas diferentes.

3. ¿Considera que estas piezas audiovisuales son una manera de atraer a un público que de otra manera no se interesaría por este tipo de contenidos?

Seguro y la respuesta es, han llevado a un público a plataformas que antes se cansó de leer novela negra. En España se vende un montón de novela negra. Muchos de esos lectores han acabado viendo true crime. Ahora se hace true crime de todo, incluso realmente malo, además se duplican o triplican los esfuerzos, diferentes true crime que no tienen ningún sentido y aún así funciona.

4. ¿Qué opina sobre la adaptación de trabajos de periodismo de investigación tradicional escritos a piezas documentales o docu series?

Aquí en realidad lo que importa es si lo hacen bien, si lo hacen atractivo y si lo hacen novedoso.

5. ¿Qué es más pertinente a la hora de contar una historia, utilizar la ficción, no ficción o entrelazarlas?

Yo creo que depende de cada caso. Hay *true crimes* que no necesitas ficcionar nada y otros que, en cambio, si no lo haces, el espectador no lo va a entender. En realidad depende de lo que necesita cada historia. También hay un problema y es que, si queremos hacer documentales *true crime* de todo, a lo mejor hay *true crime* que son mejores si los hacemos en películas o ficción. Pienso en dos películas de ficción para entender esta historia: *Spotlight*, que ganó el Óscar, y *She said*, sobre la investigación de los periodistas del New York Times sobre el caso Weinstein. Son dos películas de ficción que están describiendo en mayor parte lo que pasó en la vida real, pero que hay que recurrir a la ficción para hacerlo más entendible al audiovisual. No hay una herramienta buena o una herramienta mala; hay una aproximación pertinente para cada caso que vayamos a mostrar en pantalla.

6. ¿Qué diferencia al documental televisivo de aquel de las plataformas de pago?

Las plataformas le han dado mayor presupuesto y se han olvidado del busto parlante, es decir, esa persona que contaba delante de la cámara algo y ya estaba. Ahora sabemos que eso ya no vale, que no es atractivo, salvo que su testimonio sea realmente desvelador o incluso desgarrador. En ese caso sí que se quiere un busto parlante. Creo que antiguamente soltaban en esos documentales demasiado busto parlante y eso lo tumbaba. Si un documental está bien hecho tendrá muchas voces (a lo mejor se utilizan todas o solo algunas), cuánto más tiempo, más posibilidades y más información. Antes los documentales eran demasiado sota, caballo, rey, demasiado busto parlante, toma de ambiente y otra cosa. Actualmente, el *true crime* ha cogido otro vuelo, pero no todo es igual, hay *true crimes* de primera y de tercera. No todos los documentales de plataformas como Netflix son buenos ni los de Amazon son malos. Tiene que ver mucho más con las productoras que con las plataformas, porque las productoras no trabajan solo para una plataforma.

7. ¿Existe estandarización en los documentales de la plataforma Netflix?

Clarísimamente, eso existe. Esto afecta negativísimamente al género. Hay un momento en la penúltima película de Nanni Moretti, un director que está haciendo una

película de época, que se le cae la producción y se va a ver a Netflix. Allí le dicen “bueno, ¿cuándo es el momento WTF?”, ese momento en el que es como “hostia, que me estáis contando”, eso está marcadisimo en la impronta de Netflix de una manera exacerbada. Esto va en contra por completo del true crime y del espectador. Es decir, estamos hablando expresamente de ese momento de efecto en el minuto diez o quince que te va a dejar pegado a la pantalla, luego el desarrollo, luego la vuelta de tuerca final. Pues no, habrá true crimes que merezcan o necesiten eso y otros que se desarrollarán de otra manera. En *Capturing the Friedmans* hay un momento WTF cuando en el minuto diez te dicen, no es que este payaso es el mediano de los Friedman, para un español no sabes quién es, pero para un estadounidense que eran famosísimos es como “no jodas, este es uno de los pedófilos”. Ahí sí funciona, pero en otros casos no. Todos sabemos lo que pasó con las chicas de Alcàsser, lo que hay que hacer es una buena investigación cómo hizo Elías Leon Siminiani y construirlo de otra manera.

8. ¿Qué opinión tiene sobre el papel de las grandes plataformas como distribuidoras, pero también como productoras de documentales de investigación periodística?

Por un lado, me parecen super peligrosas porque están creando eso, unos modelos, pero, por otro lado, no se estaban haciendo y vuelven a coger vuelo gracias a ellas. Existe un nuevo mercado gracias a que estas nuevas plataformas han puesto el ojo en ello y han encontrado un género que explotar. Así que tengo un sentimiento un poco agridulce porque, por un lado, manipulan, pero luego dices “ya, pero si no quién estaba haciendo esto antes, nadie”. Ellas han encontrado un camino y han dado salida a ello.

9. ¿Por qué cree que plataformas como Netflix están apostando por este tipo de documentales?

Porque atrae a la gente, porque engancha al espectador. Netflix nunca va a hacer nada por nada artístico. Trabajan por el suscriptor, necesitan suscriptores para poder seguir viviendo. Eso lo atrae el *true crime*.

10. ¿Cómo definiría el *true crime*? ¿A qué cree que se debe su éxito?

El éxito es porque son historias que nos pueden parecer cercanas a nosotros, porque la etiqueta de historias reales coloca un morbo, porque en el fondo bebe de los mismos ansías que tiene la gente normal cuando veía *Sálvame*. Es decir, son cosas reales que están pasando, que nos pueden parecer cercanas, pero van a sorprender. Se mueve en el mismo parámetro del inconsciente, el ser humano, o sea, interés, un cierto morbo por historias distintas. Una cosa es que en *Sálvame* el morbo venga de parejas y relaciones sexuales y otra que lo de un asesinato en el *true crime*.

11. ¿Podría recomendarme un buen documental de true crime?

A mí me parece que hay un documental que es modélico en la recreación y reconstrucción de un true crime que no fue true crime y es *Capturing the Friedmans*. Nace de un reportaje de un periodista que está haciendo seguimiento de payasos de fiestas privadas en Manhattan y acaba descubriendo que uno de esos payasos es el hermano mediano de los Friedman, una familia que fue acusada de pedofilia. Entonces, el periodista es capaz de tener una historia, abandonarla por completo, seguir la otra, construir la narración, contarnos el caso a quienes no lo conocíamos, contar cosas nuevas a quienes conocían el caso y hacer un producto audiovisual atractivo. Es curioso porque no es un true crime al uso, pero reconstruye un crimen que no lo fue al final, pero que fue condenado como crimen.

Por otra parte, a mí me gustan mucho los documentales por episodios, creo que lo que hace Elías León Siminiani con la productora Bambú es modélico. Han hecho uno sobre el atentado de *las Ramblas* o *Las Chicas de Alcasser*, creo que ha encontrado en esto, en el true crime a través de su mirada, una materia de exploración y de narración fascinante. Aporta cosas nuevas a casos que todos conocemos en España.

12. ¿Existen diferencias de calidad, enfoques o características entre los documentales españoles y estadounidenses?

No creo que haya diferencias, fíjate, creo que lo que puede dar a veces más vuelo a algún documental estadounidense son los presupuestos. A veces hay diferencias de dinero. Haces una buena comparación entre las cintas y te das cuenta también, por ejemplo, el caso de las cintas de Rosa Peral depende de quién ha hecho el documental, las series y el enfoque,

lo ha hecho mejor o peor. El mismo material ha dado lugar a series de ficción, al documental *true crime*... Ni siquiera depende del país, están todas en España, depende del creador y la manera de encarar el caso. No hay exactamente grandes diferencias más allá del presupuesto, que es mayor en Estados Unidos.

13. ¿Cómo ve el futuro de este género documental?

Estallará la burbuja, sobrevivirán pocos y quedarán los buenos. Ojalá pase eso, es decir, claro que el true crime es entretenido, porque todo el mundo lee en los periódicos los reportajes de crímenes, los sucesos, vienen triunfando en el periodismo desde hace dos siglos. Es muy atractivo, tiene esa cosa de morbo. Yo lo que le pido a ese morbo es que haya una historia de verdad, que merezca la pena ser contada y con calidad. Tiene futuro, que todo sea de true crime eso no es creíble.

14. ¿Hay algún documental de periodismo de investigación que le haya gustado especialmente?

A mí me interesa mucho Elías León Siminiani, porque Elías ha sabido dar sin abandonar su personalidad, se ha aproximado a casos que a priori todo el mundo podíamos conocer o pensar que conocíamos. *Las chicas de Alcásser* fueron un caso paradigmático que cambió la historia de la televisión en España y que parece que todo el mundo conocemos y no sabemos nada; y el atentado a *las Ramblas*. Entre los dos, Elías se pone con su mirada, con una narración muy audiovisual, con elementos que son muy extraños en el true crime español, pero no en su trayectoria, y funciona. Si sabes la historia te aporta más y si no te la explica desde cero.

ff

9.3 Entrevista a la periodista y guionista de documentales Marta Hierro

1. ¿Cuáles son las características esenciales de un buen documental de investigación?

Yo creo que lo primero que tiene que haber es un buen tema. Es decir, que no nos pongamos a hacer cosas como churros, sino a decidir que un tema es bueno y que merece ser contado porque es interesante. Después, a nivel práctico y muy profesional, te digo, es necesario que sea un tema en el que haya material donde investigar. Que puedas tener archivo audiovisual, escrito, fotográfico, hemeroteca, con lo que luego poder jugar y construir la historia, porque si no te vas a encontrar con que tienes que hacer un documental de una hora o una serie documental y necesitas meter muchas imágenes, mucho texto, mucha fotografía, mucha hemeroteca y necesitas que haya cada material.

Después hay que definir el objetivo que tú tienes con el documental, qué es lo que quieres contar y con qué estilo lo quieres contar, porque eso marcará también todo el proceso de investigación. Lo que tienes es que te lleva muchos caminos, muchísimos, y te puedes liar mucho porque todos son muy interesantes. Entonces te puedes ver meses tirando de un hilo muchísimo que luego realmente no lo vas a meter. Como uno se engancha mucho a según qué hilos, tiene que tener mucho cuidado y saber cuándo tiene que dejarlos, porque sino te pierdes. También, tienes que saber qué no tienes que contar, porque si no, no solo es que es muy largo, sino que se desvía de lo que tú realmente quieres contar. Toda la sobre información que metas hace que el espectador se pierda, porque no le podemos exigir que memorice todo lo que estamos diciendo.

El siguiente paso es conseguir fuentes, si pueden ser primarias, mejor. Cuando tú ves un documental así y ves una fuente primaria que aunque te diga poco, aunque hable mal, aunque sea muy mayor, aunque casi no se lo entienda, te da un subidón a la historia cuando aparece porque aporta una realidad que los demás quizá no la pueden aportar tanto, aunque hayan estudiado mucho el tema en que se han especializado.

A continuación creo que es importante también hacer una buena fase previa de investigación del tema y de personajes, porque si no, luego te metes en faena y te salen cosas que no conocías. Y en esa fase ya hay que ir reuniendo material, todo el material de archivo que se tenga. Vale más dedicar tiempo al inicio, a clasificar todo, a ordenarlo, a tener un

resumen, hacer notas al margen, porque lo que se te ocurra en un momento, a lo mejor, luego es muy bueno, pero luego no se te ocurre. En este punto ya llegaríamos a una fase de entrevistas donde siempre se saca mucho más material, porque la gente cuando te cuenta cosas siempre te dice más cosas de las que esperabas y te transmite mucho más de lo que es la propia información. Y eso es muy importante porque la realidad no solo es información, son emociones y experiencias y esas no las tienes en los documentos, las sacas a través de la gente.

Una vez que tienes todo esto, tienes que hacer una buena estructura de todo lo que todo lo que tienes que hacer, las piezas del puzzle. En qué momento haces un giro que él te lleva a otro, haciéndolo interesante para el espectador, dejando que el espectador sea participe también de la investigación, no dándolo mascado todo de inicio. Yo creo que lo suyo es que el propio espectador pueda ser participe de esa investigación de la misma manera que lo ha sido tú, si es posible que pueda llevarse las mismas sorpresas y eso es muy generoso sin hacerle trampas, porque también es verdad que en el género documental pasa mucho que le hacen trampas al espectador, hacen como que crea que es una cosa para que luego sea otra y la sorpresa sea mayor.

Después llegamos a la fase del guión y a continuación del montaje, hay que tener muy claro el estilo que quieres para ir a eso. Finalmente, para mí es muy importante también un buen grafismo. En resumen yo creo que estas son las claves de casi cualquier documental, pero en concreto de la investigación.

2. ¿Cuál dirías que es el objetivo de un buen documental de investigación?

Arrojar luz sobre datos poco conocidos o sobre datos que, siendo muy conocidos o que en su momento fueron muy conocidos, les falta una perspectiva temporal. Y entonces, al cabo de 20 años, cuando se vuelven a mirar, se ven de otra manera y esa perspectiva aporta todo lo que no nos aportaron las informaciones en su día.

3. ¿Consideras que estas piezas son una manera de atraer a un público que, de otra manera, quizás no se interesaría por la investigación?

Igual que me pasa a mí, le pasa a mucha más gente que no le gusta, ni el estilo espectacular de muchos informativos que hay ahora mismo, ni el estilo aburrido de otras piezas informativas. Entonces creo que hay un público ahora que sí, que quizás exija esa perspectiva y ese análisis. Y no digo análisis sesudo para nada, me refiero a un análisis que simplemente tenga en cuenta muchos datos y que los tenga en continuidad. Hay un público, más joven, que está pidiendo eso sin necesidad de meterse en grandes intelectualidades, pero sí con una calidad en la que el espectador sea participe. Te cuentan cosas mientras se produce un juego, un juego con el espectador. Esto es divertido también para los que hacemos documental.

4. ¿Qué opinas sobre la adaptación de trabajos de periodismo de investigación tradicional, escritos a piezas documentales o docu series?

Me parece estupendo todo lo que sea hacer. Hacer más documentales y hacer ese contenido accesible a más gente. Me parece muy bien, siempre que se haga con rigor, que se haga con profesionalidad, no que se haga para hacer un espectáculo de fuegos artificiales. Pero si se hace con rigor y con profesionalidad, me parece estupendo.

5. ¿Qué es más pertinente a la hora de contar una historia: utilizar la ficción, no ficción o entrelazarlas?

A ver, a mí no me gusta. Y esto es una cuestión de gustos. En primer lugar, porque yo no la sé hacer. Lo que sí que yo he hecho, por ejemplo, es meter animación. ¿Por qué? Porque hay cosas que tú no tienes imagen ni la vas a tener en la vida. Entonces, ¿cómo lo cuentas? Es muy complicado. Yo hice un documental sobre maltrato infantil hace unos años y no teníamos material. No tienes archivo audiovisual de una persona maltratando a un niño. Entonces lo que hicimos fue decidir meter animación desde el punto de vista del niño, es decir, hacer una animación basada en los dibujos que hacen los niños maltratados cuando están en tratamiento. Pedimos a servicios sociales dibujos de distintos tipos de maltrato y de abuso. A través de esos dibujos hicimos varias animaciones. Así, aunque algunos dibujos podían ser muy explícitos, no hacíamos una recreación que podía quedarnos mal porque no somos Spielberg. Y segundo, ponerte en su lugar, hacerlo más fácilmente. Hay gente que hace recreaciones muy buenas. Por ejemplo, una vez fui con Patricio Guzmán, que es el director del documental de la Batalla de Chile a una masterclass, en la que decían una cosa

con la que yo coincido bastante. Si tú, por ejemplo, tienes que recrear un pintor, como puede ser Leonardo da Vinci, si muestras el pincel bien, si muestras el pincel y el dedo bueno, si muestras el dedo y la mano, vale, si muestras el brazo ya es más complicado. Cuanto más muestras de la persona peor te va a quedar, porque no es Leonardo y es evidente que no lo es. Cuando haces una recreación muy sutil en la que recreas por ejemplo un recorrido de alguien, un plano subjetivo, creo que funciona muy bien, pero cuando lo haces con actores de mi opinión no funciona tan bien. Hay otra gente que le encanta y que lo ve perfecto. Lo respeto totalmente, siempre que se haga con rigor y que los personajes no digan unas cosas que no dijeron, que esto me parece muy arriesgado. Es decir, tú haces un documental, haces una recreación en la que creas unos diálogos que te estás inventando. Evidentemente, tienes que meter un diálogo, pero si te inventas el contenido, palabras que esa gente nunca ha dicho y que nunca se han contrastado es muy peligroso, porque el espectador se va a quedar con que eso ha pasado tal y como lo cuentas en el documental. Me parece muy osado.

6. ¿Qué diferencia el documental televisivo de aquel de las plataformas de pago?

En la televisión pública siempre ha habido los típicos contenidos que funcionan y cómo les funcionan hacen siempre el documental de animales, el documental de nazis.... Si vas a presentar un tema de otra cosa, no te lo cogen directamente. O sea, hay una segregación de temas directamente en la televisión pública y a mí me ha pasado con temas que “no, no, es que tienen que ser de personajes culturales famosos”. Esta segregación yo creo que ya es muy negativa porque deja al espectador huérfano de otro tipo de contenidos y no me parece justo porque los demás también tenemos derecho a esos contenidos que no se están haciendo.

Y en las plataformas que se suponía que estaban siendo más innovadoras, al final el clasicismo viene por las fórmulas que les funcionan. ¿En qué minuto tiene que pasar esto? En el minuto tal tiene que pasar esto otro, que tiene que ser cuatro capítulos y, por lo tanto, se alarga de una manera a veces artificial. Al principio como espectadores nos gusta mucho, pero también cuando llevas vistos varios con esa misma estructura, acabas muy aburrido de ellos y puedes agotar el género en sí mismo. Creo que podemos caer en el error de lo que funciona. Como se sabe que funciona, lo repetimos, pero precisamente porque funciona en el momento, puede dejar de funcionar de tanto usarlo.

7. ¿Qué opinión tienes sobre el papel de las grandes plataformas como distribuidoras, pero también como productoras de documentales de investigación periodística?

A mí me parece muy bien que produzcan, porque para producir documental de investigación hace falta dedicación, por tanto, mucho tiempo y mucho dinero y las plataformas lo tienen. Que se dediquen a hacerlo permite trabajar a los que hacemos documentales, quizá mejor que con la precariedad que solemos hacerlo. Sin embargo, volviendo a lo que te decía, me preocupa que quieran repetir fórmulas que se sabe que funcionan y caigamos en un estándar, en un monotema. Si no hacemos clones, será bueno, pero si tanto ellos como los creadores de documentales se empeñan en hacerlos, estaremos cayendo en un error y acabará pasando como todas las modas.

8. ¿Crees que es esencial que exista la figura de un periodista en los equipos de creación de documentales?

Soy periodista y creo que es esencial, pero hablando como espectadora me parece mal que no exista esa figura en los equipos de trabajo porque mengua la calidad del contenido. Si es alguien especialista de investigación, mucho mejor, porque sobre todo tiene los métodos. La figura del investigador es necesaria para el productor porque saldrá mejor el contenido y sobre todo, saldrá más rápido.

9. ¿Por qué cree que plataformas como Netflix están apostando por este tipo de documentales?

Porque interesan, porque si no interesaran no lo estarían haciendo. Han empezado a colocarlos, ven que a la gente le interesa, que entra, que los ve, que los consume, que los comparte. Que además se retroalimentan de contenidos de ficción, porque ahora lo que hacen mucho es hacer un contenido ficción y otro contenido documental que uno alimenta al otro y así pueden hacer packs que son muy interesantes. Han visto que hay un filón que, a lo mejor en la tele convencional, no es tan fácil que tanta gente llegue al documental para las horas en las que los ponen. En cambio, a través de una de las plataformas los puedes ver cuando tú quieras, haciendo lo que tú quieras. La verdad es que esta facilidad de consumo hace que haya mucho más público interesado.

(Así como ocurrió un poco como en el caso de Rosa Peral, que sacaron las cintas y la serie, el público que igual conoció el caso por la serie, quería un poco más de datos verídicos, entonces se fue a al documental y viceversa, y al final se retroalimentan teniendo todo el abanico de contenido en la misma plataforma)

En el caso que tú comentas, además, es todavía más necesario el documental, porque si solo te quedas en la serie tienes una visión que luego al ver el documental hay aspectos que cambian. Esto es una cosa preocupante. También que en una serie de ficción donde utilizas el nombre de personas reales, te puedas estar inventando cosas. Tú, como guionista dices, no, a mí no me parece del todo honesto. En el caso de las cintas de Rosa Peral, me parece totalmente necesario ver el documental, aparte de ver la serie.

10. La siguiente pregunta es sobre el sistema de producción en cadena que tiene Netflix con los documentales y si esto está al final perjudicando al género.

Hacer churros nos convierte en churreros y no queremos ser churreros, queremos hacer documentales. Entonces, si tú los haces como churros, si todos son iguales, perjudica al género porque no hay innovación. Y si no hay innovación en cualquier trabajo, lo que haces muere, se perjudica. Pero ¿qué pasa? Que también es necesaria cierta estandarización para poder producir. Entonces tú tienes un sistema que sabes que funciona, lo vas replicando y esto es natural porque lo industrializa y permite que puedas hacerlo más fácilmente. Lo tienes estandarizado, tienes unos proyectos, unos procesos muy claros. Eres capaz de hacerlo con menos sufrimiento, con más rapidez y económicamente mejor, porque cuando se tarda el doble en hacer algo, el presupuesto es el que es. Entonces, la estandarización tiene también su sentido.

11. Entrando en el apartado True Crime. ¿Cómo definirías este género? ¿Y a qué crees que se debe su éxito?

El true crime es un éxito desde el siglo XV, donde seguramente también atraía contar crímenes. El cantar del Mio Cid son crímenes, el cantar de Gesta es otro crimen. A los seres humanos nos gustan mucho y siempre se han narrado desde que la comunicación era solo oral. Además, siempre ha habido incluso publicaciones que solo eran de sucesos. Programas

de televisión que solo eran de sucesos en su momento. Ahora lo que pasa es que lo estamos haciendo mejor, más bonito, más currado y le hemos puesto nombre. Es lo de siempre, con tratamientos más elaborados y con una narrativa cada vez más trabajada.

Su éxito se debe a, por un lado, por el morbo que es inevitable, es humano, pero también por esto de que te acabas identificando en los personajes a los que les suceden esas cosas. Sus vivencias te hacen sentir vulnerable, por un lado, porque te puede pasar y protegido por otro, porque no te pasa. La cercanía siempre ha sido un punto de atracción clásico, pero vamos, que creo que lo que más aporta esto es que el espectador participe, hacerle jugar, seguir la pista.

12. ¿Cuáles son las claves de estos documentales?

Yo creo que la calidad en la narración y de las técnicas, que el tema sea un crimen novedoso y hacer participe al espectador, jugar con el espectador de manera honesta y rigurosa. Si dentro de ese rigor consigues jugar con el espectador y que él también investigue, que investiguéis juntos. Para mí creo que esa es la clave.

13. ¿Crees que se abre la posibilidad de hacer un documental interactivo en el que tú eliges? Pues, por ejemplo, el espectador le da las teclas y va por tal sitio o decide hablar con tal para encontrar el crimen o para ir aprendiendo sobre ese crimen. O tendría que ser sobre un crimen ficticio totalmente para que no sea irrespetuoso al final con las víctimas.

No, yo creo que se puede hacer sin ser irrespetuoso, porque cuando nosotros investigamos lo que te decía antes de que abran muchos caminos, tú te vas metiendo en esos caminos, se te vas perdiendo muchas veces. Pues a lo mejor está bien que el espectador también se pierda en esos caminos y que llegue de repente a un sitio super peregrino que no tiene nada que ver con el documental original. Si tú vas con respeto y con rigor podría hacerse porque hay mucha documentación que no metemos en el documental. Si el espectador quiere perderse contigo, pues dale los créditos, que se pierda contigo. Tiene todo el tiempo del mundo para volver hacia atrás del hilo e ir por otro camino. Me parece una idea estupenda y como técnicamente es posible, vamos. Creo que están tardando en ponerla en marcha.

14. ¿Podrías recomendarme un documental?

Me gustó mucho el caso Alcàsser, porque tuvo lugar cuando yo empecé a estudiar la carrera. En ese momento me acuerdo de que no tenía televisión, entonces no lo seguía y hubo una espectacularización horrorosa, morbosa, desagradable, de una falta de ética periodística terrorífica. En la facultad se comentaba mucho y yo no tenía ni idea porque no lo veía entonces. Y aparte, me parecía todo tan morboso que no me quería acercar, en ese momento todavía me interesaba menos el género. Poder revisitarlo ahora me ha encantado porque me he podido enterar de todo pero bien, no a través de páginas de información confusas, en las que nadie se enteraba de nada y a partir de las cuales la gente hacía sus películas. Además el tratamiento informativo no era muy respetuoso, por eso el documental de Alcàsser hace un análisis no solo de los hechos del crimen, sino de la propia sociedad en la que se desarrollaron y la cobertura mediática de los mismos. Creo que los asesinatos nos interesan porque apelan a lo más importante de la esencia humana que es la vida. Va en ello nuestra supervivencia. El cerebro se basa en eso, en decirnos que tienes que sobrevivir.

15. ¿Existen diferencias de calidad, enfoques o características entre los documentales nacionales y estadounidenses?

El presupuesto es importante y la calidad de vida de los que lo hacen también. Creo que en Estados Unidos evidentemente el documental está más espectacularizado que aquí. Ellos también tienen menos vergüenza que nosotros, en el sentido de repetir planos e imágenes. Nosotros aquí hace unos años nos decíamos “no, no pongas ese plano otra vez, que ya lo hemos puesto”. Allí no temen a la hora de probar cosas nuevas, montajes, música, repetir secuencias... Nosotros somos muy prudentes, nos cuesta mucho y nos ponemos muchas, muchas trabas a nosotros mismos. Creo que ellos, como no se las ponen, van un poco más libres.

16. ¿Cómo ves el futuro del género documental?

Yo lo veo bien ahora mismo porque está creciendo y todo lo que sea crecer es bueno, porque hace que haya más espectadores y en consecuencia que la gente que trabajamos podamos trabajar más. Pero será un peligro si volvemos a lo que decíamos antes, si empezamos a hacer churros uno detrás de otro, todos muy parecidos. Si dentro de esta

churrería encima bajamos presupuestos, reducimos equipos, entonces el espectador que no es tonto acabará aburriéndose del mismo sistema, el mismo método de la sota, caballo y rey de la misma estructura y lo abandonará. Tenemos que ser capaces de mantener el interés sin replicarse.

17. Y por último, ¿hay algún documental de periodismo de investigación que te haya gustado especialmente?

Volvería al del *Caso Alcàsser* porque para mí ha sido la razón por la que he vuelto a ver. También me gusta *Muerte en León* o los que ha habido sobre el Rey.

18. ¿Y de los tuyos? ¿Cuál nos recomiendas?

Espías en la arena, porque era un caso de espionaje norteamericano en las Cortes durante la Segunda Guerra Mundial en España, no estaba investigado por ningún historiador. Osea, lo máximo que te encontrabas en los libros eran tres, seis líneas, cinco. Fue una investigación muy complicada porque había muchísima documentación, fue secreta en su día. Yo lo destacaría por lo complejo de la investigación y como quedó el resultado.

Y después de la serie documental, la última que hicimos sobre María Antonia Munar, que es un caso de corrupción que sucedió aquí en Baleares, pero que es un caso de corrupción universal. Lo destacaría también porque fue un personaje que yo fui a cubrir cuando ella, presidenta del Consell de Mallorca, que es como la de las diputaciones allí, y era una persona que tenía todo el poder, con muy pocos votos, con un sistema clientelar tremendo y que consiguió organizar una red tremenda en la que todo el mundo estaba a sus pies.

9.4 Entrevista a la periodista especializada en cultura Elsa Fernández

1. ¿Cuáles son las características esenciales de un buen documental de investigación?

Hay que diferenciar una cosa importante. Tú puedes tener una investigación periodísticamente excelente entre manos y que eso no se traduzca en un excelente documental. Osea, creo que una película documental tiene que tener unos valores que son los valores propios de una buena película.

Para mí un ejemplo de la máxima excelencia documental y una de las mejores películas de la historia del cine, que cambió completamente, filosóficamente, cinematográficamente en todos los sentidos, nuestra manera de comprender y de entender el Holocausto es *Shoah*. Es un documental de nueve horas superexigente, sin ningún material de archivo, sólo utiliza testimonios. El director también lo hizo así porque pensaba que al no mostrar material de archivo – primero porque no lo hay– era una manera también de que fuese totalmente respetuoso.

Creo que el documental, que a mí es un género que me apasiona en todos sus formatos, desde el más ambicioso y el más increíble, hasta el más pequeño. Creo que en los últimos años se ha desvirtuado mucho porque ha sido una de las grandes apuestas de las plataformas y las plataformas han hecho documentales realmente increíbles e innovadores. Muchos de ellos de true crime, es un tipo de documental que tiene muchos adeptos, porque son muy adictivos por decirlo de alguna manera, pero creo que también se han pervertido mucho y se han empezado a hacer como churros.

Hoy, por ejemplo, se ha muerto –o han matado– a Navalny y a mí, por ejemplo, el documental sobre él que ganó el Óscar me parece un ejemplo perfecto de cómo un material periodístico de primera se transforma en un documental absolutamente plano. Cabezas parlantes situadas en fondos totalmente asépticos –que a lo mejor que hay una razón de seguridad detrás de esto–, pero se ve muy vulgar visualmente. En lugar de ponerles a las cabezas parlantes un fondo negro le ponen fondos muy impersonales que no aportan nada. Y luego siempre con un tufillo como de pobre, de documental de plataforma, que son documentales en los que el algoritmo ha acabado imponiendo un lenguaje. El algoritmo detecta que funciona bien, que nos gusta y acaba replicando eso hasta vaciarlo de contenido visual y de cualquier otro tipo de contenido.

Entonces, bueno, yo creo que eso ha ocurrido en los últimos diez años, que sin duda hemos vivido un momento de gran hegemonía del documental, de una pieza o serializados, pero creo que la demanda ha acabado convirtiendo el documental en piezas elaboradas rápidamente y en cadena. Cada vez hay menos buenos temas y están peor tratados.

2. ¿A qué se debe el auge de los documentales de plataforma?

Porque los medios tradicionales han dejado de hacerlos. Esas grandes investigaciones se han dejado de hacer porque son caras. Aunque bueno, hay el formato de televisión española, imprescindibles, que están más enfocados hacia la cultura, pero son documentales. Igualmente, el periodismo de investigación o de largo aliento es el periodismo, una persona que se tira seis meses investigando los psicodélicos en Estados Unidos. Para hacer un buen documental hace falta pista libre como para hacer una buena investigación. Necesita medios y los medios son el tiempo, permitir que una reportera esté con un tema durante un año, es algo que necesita ser pagado. Todo se ha vuelto tan precario en el periodismo que no nos damos cuenta hasta qué punto el periodismo es caro, requiere dinero, desplazamientos, tiempo, gente profesional.

3. ¿Consideras que la supuesta estandarización de Netflix sobre la estructura de los documentales está afectando al género?

No es que Netflix quiera hacer las cosas mal o estandarizar los documentales. Creo que el problema es que las plataformas necesitan rellenar un catálogo todo el rato, entonces, la presión para construir el contenido hace que lo hagan con prisa, que utilicen menos recursos porque necesitas más y más con menos tiempo y recursos. Está claro que si lo necesitan rápido no van a dedicar cinco años a la investigación. El problema es la velocidad de la internet, la necesidad de rellenar ese saco sin fondo que es Internet y que son las plataformas o el streaming. Esto genera que los contenidos periodísticos y audiovisuales se vayan abaratando porque necesitan más, con peores condiciones.

4. ¿Es la ficción una herramienta útil a la hora de contar una historia real?

Yo creo que la ficción te permite muchas veces llegar siendo respetuoso con los acontecimientos. Lo que importa siempre es encontrar e intentar acercarnos lo más posible a la verdad. No la verdad absoluta, que es una cosa que no sé si existe, pero los hechos sí existen. O sea, si a mí me pegan un bofetón, eso es un hecho, ¿no? La verdad detrás de ese bofetón es una cosa más compleja. Entonces yo creo que en la ficción uno se acerca a la verdad a través de hechos.

La ficción es una manera de acercarse a la verdad y también obviamente tergiversar la verdad, pero el espectador tiene que ser crítico y saber qué ve y saber qué le están contando. Y bueno, también sacar sus propias conclusiones. Por ejemplo, *El cuerpo en llamas* es una serie que plantea esta mujer que parece que es la que ha urdido el asesinato de su expareja. En la serie se permiten una serie de licencias que explican muy bien el personaje de Rosa Peral. Es más, yo vi el documental después de ver la serie y creo que la serie es un buen retrato de la persona que es. Entonces creo que con las licencias propias de la ficción se puede llegar a la verdad perfectamente.

5. ¿Cómo ves la calidad o los enfoques de los documentales españoles y estadounidenses? ¿Has notado diferencias cualitativas?

Si los comparamos con el trabajo de Elías León Siminiani sí, porque creo que es un ejemplo de alguien que sabe realmente darle una personalidad propia y muy marcada a sus piezas. Se nota que pasa mucho tiempo con el tema de su investigación, que lo piensa, reflexiona en profundidad, se acerca siempre dudando mucho. Además, creo que es muy interesante cómo se introducen también preguntas, porque al final los documentales están para hacernos preguntas. Muchas veces no tenemos respuestas, pero lo interesante es plantearnos las preguntas adecuadas. Creo que un buen documental plantea esas preguntas y Siminiani lo hace, por eso me gusta tanto su trabajo.

Creo que los americanos en general nos sacan mucha ventaja en este tipo de materias, porque sí que creo que el periodismo en Estados Unidos tiene una salud que en España no tiene. Creo que hay más fe en el periodismo y en la investigación, en una cultura como la americana, donde además hay más recursos. Por ejemplo, la película de Laura Poitras sobre Nan Goldin, que es una película testimonial de un artista. Es un acercamiento a una historia absolutamente rigurosa, muy conmovedora, elegante, con una solidez que los americanos son

capaces de hacer. La industria del audiovisual norteamericana, donde también incluiría Canadá, es realmente mucho más avanzada que la española. Pero eso no quiere decir que yo no crea que en España hay gente muy buena y que crean buenos documentales.

6. ¿Cómo ves el futuro del género documental?

Si hablamos de true crime el problema es que yo no sé si nos hemos quedado ya sin crímenes que investigar. Es un género, como te he dicho antes, adictivo, que si hablamos de Estados Unidos se ha vuelto un género gigante en el que entra desde la telebasura con este tipo de programas supercutres a cosas mucho más elaboradas como son grandes programas de las plataformas.

Entonces claro, Estados Unidos son como 50 países a la vez, España sería uno de sus estados. Entre su magnitud y la gran tradición de violencia que tiene. La violencia allí está mucho más a flor de piel que aquí. Estados Unidos tiene una tradición que va desde la Dalia Negra hasta ahora el true crime.

Bueno, es un país que tiene otra relación con la violencia y además es un país ultra capitalista donde hay mucha miseria y mucha gente desesperada. Los problemas de violencia de todas formas los llevamos los europeos al llegar allí e imponer nuestra violencia. Con lo cual, con esto quiero decir que su manera de convivir con la violencia y con el crimen es supercotidiana. Entonces, claro, no sé si es un género que se va a agotar en ese sentido, aunque sí que creo que en los últimos años se ha investigado todo. Yo no sé si quedan muchos asesinos en serie por investigar y por hacer una película, una serie o algún tipo de producto audiovisual en torno a ellos, pero siempre seguro que siempre por desgracia habrá más.

7. ¿Cómo se podría devolver la calidad a estos documentales de investigación?

Fíjate, yo creo que la manera de volver a recuperar la calidad de estos documentales es permitiendo que se hagan con medios. Cuando me refiero a medios no me refiero solo a medios económicos. Si tienes que investigar una cosa, a lo mejor te tienes que tirar tres años investigando o cinco, o es más o te tiras investigando mucho tiempo y no sale nada.

Osea, uno cuando hace una investigación no dice, "en un mes tengo la investigación", no es que a lo mejor cuando empieza a investigar una cosa no sabe lo que se va a encontrar y eso creo que es algo muy importante a tener en cuenta. Ese tiempo es el que me va a permitir profundizar más o menos. Pero claro, para un tema serio de verdad, un tema, una investigación de un crimen o de lo que sea, pues se necesita tiempo suficiente, no se puede ir con prisa. A lo mejor tú vas buscando a Rosa Peral, pero te encuentras a Pepito Pérez por el camino y dices ostras, es que esto es muy interesante. Hay dos casos muy buenos para ejemplificar esto y son el documental De Nens de Joaquím Jordá y Capturing the Friedmans de Andrew Jarecki.

Hacer dos al año serían buenísimos, pero si de dos pasamos a veinte y de veinte pasamos a doscientos, es pura matemática, no se pueden hacer todos bien. La demanda se acaba cargando la calidad de los documentales.

8. ¿Qué documental de periodismo de investigación recomendarías?

Un fenómeno que a mí me ha llamado mucho la atención últimamente es esto que hacen en muchas plataformas que es hacer una serie que complementan con un documental. El material documental que han usado para la serie lo convierten en material para un documental. Por ejemplo, con la serie de ficción del caso Asunta, del que hay un documental de hace ya unos años.

Por otra parte, quiero destacar a Leon Siminniani porque yo creo que él es un buen ejemplo de cómo coger temas desde un punto de vista. A mí me pareció que, en el caso de las niñas de Alcàsser hizo un tratamiento muy ejemplar porque evitó otra vez el morbo de contarnos otra vez, por enésima vez, el horror que había sido la muerte de esa chica para contarnos el monstruo mediático que se generó alrededor de ellas. Eso me parece una cosa muy inteligente, que era una manera de acercarse a un crimen, pero desde otro punto de vista.