



*Centres universitaris adscrits a la*



## **Grau en Mitjans Audiovisuals**

### ***El True Crime a Espanya. Anàlisi comparada.***

*Crims com a referent audiovisual del True Crime a Espanya.*

Treball de Final de Grau

Alumna: Nekane LORENTE PÉREZ

16 de juny de 2023



*Si m'anomenes, em negues.*

Søren Kierkegaard. Filòsof.



*Les notícies dolentes son dolentes, però son notícies.*

Llorenç Gomis. Periodista i escriptor



# Índex

1. Introducció .....	3
1.1. Introducció i descripció del treball.....	3
1.2. Justificació i limitacions.....	4
1.2.1. Justificació.....	4
1.2.2. Limitacions.....	6
2. Marc teòric i estat de la qüestió.....	9
2.1. Els estudis acadèmics sobre els <i>True Crime</i> .....	9
2.2. Sensacionalisme i <i>groguisme</i> com a espasa de Dàmocles del <i>True Crime</i> .....	16
2.3. Antecedents. Abans i després de <i>In Cold Blood</i> .....	18
2.3.1. El lideratge permanent del mercat nord-americà .....	18
2.3.2. El <i>True Crime</i> a Espanya. Sota l'ombra anglosaxona.....	23
2.4. A la cerca d'una definició integradora del <i>True Crime</i> actual .....	28
2.5. Hibridació de gèneres en el <i>True Crime</i> .....	31
2.5.1. El <i>True Crime</i> com a hereu de la literatura de no ficció .....	32
2.5.2. El <i>True Crime</i> com a producció documental .....	33
2.5.3. El <i>True Crime</i> i com ajudar a la respectabilitat del periodisme de successos.....	34
3. Definició dels objectius i l'abast. ....	37
3.1. Objectius.....	37
3.2. Abast. Selecció de mostra d'estudi .....	37

4. Metodologia .....	41
5. Resultats de l'anàlisi comparada. ....	43
5.1. Anàlisi textual de les sinopsis i dels títols.....	43
5.2. Anàlisi dels cartells publicitaris del <i>True Crime</i> seleccionats.....	46
5.2.1. Cartell de <i>El caso Alcàsser</i> .....	46
5.2.2. Cartell de <i>Lo que la verdad esconde: el caso Asunta</i> . ....	48
5.2.3. Cartell de <i>Muerte en León</i> .....	50
5.2.4. Cartell de <i>El crim de la Guàrdia Urbana</i> .....	51
5.3. Identificació d'unitats d'anàlisi .....	54
5.4. Anàlisi filmica .....	56
5.4.1. Elements sonors.....	56
5.4.2. Elements d'imatge.....	62
5.4.3. Elements tècnics contextualitzadors i de suport.....	72
5.5. Identificació d'elements vinculats amb el groguisme i el sensacionalisme. ....	79
5.6. Objectius proposats. Conclusions. ....	82
6. Bibliografia.....	87
Annexos.....	97
Annex A. Fitxes tècniques de les produccions seleccionades.....	98
Annex B. Cartells publicitaris de les produccions seleccionades .....	102
Annex C. Fitxes de codificació i establiment d'unitats d'anàlisi. ....	107
Annex D. Fitxes d'elements d'anàlisi seleccionats.....	111

Annex E. Recull d'imatges de suport a l'anàlisi .....	112
---	-----





## Índex de figures

- Fig. 1.1. Cartell publicitari de la sèrie de Netflix, *Midhubter* (Penhall, 2017) i caracterització dels actors que interpreten a Charles Manson (Damon Herriman) i David Berkowitz-Hijo de Sam (Oliver Cooper). Fonts: <https://www.netflix.com/es> i <https://www.espinof.com> ..... 5
- Fig. 2.1. Portades de dos dels llibres amb més èxit a la literatura sobre el *True Crime: In Cold Blood* (Capote, 1987) i *The stranger beside me* (Rule, 2009), dos referents del gènere. Font: <https://www.amazon.es/> ..... 11
- Fig. 2.2. Portada del llibre *I'll be gone in the dark* (McNamara , 2018) centrat en l'assassí anomenat Golden State Killer. Font: <https://www.barnesandnoble.com/> ..... 12
- Fig. 2.3. Cartells publicitaris de *The thin blue line* (Morris, 1988) i *Making a murderer* (Ricciardi & Demos, 2015), dos referents del *True Crime* i exemple de funció del gènere com justícia social. Font: <https://www.filmaffinity.com/> ..... 14
- Fig. 2.4. Caràtula del podcast *In the Dark* (American Public Media. APM, 2016-2020). Font: <https://open.spotify.com/> ..... 15
- Fig. 2.5. Captures de tres titular publicats a la web <https://elcaso.elnacional.cat/> com a exemple del *groguisme*. Font: <https://elcaso.elnacional.cat/> ..... 18
- Fig. 2.6. Portada de la revista *True Detective Mysteries*. Font: <https://www.abebooks.com/> 19
- Fig. 2.7. Portada del llibre *Helter Skelter* (Bugliosi & Gentry, 2019), un referent de la literatura *True Crime* escrit pel que va ser fiscal del cas. Font: <https://editorialcontra.com/>... 20
- Fig. 2.8. Cartell publicitari de la sèrie *Unsolved mysteries* (Cosgrove & Meurer , 1987-2001) amb el seu presentador, Robert Stack. Font: <https://www.channelnonfiction.com/> ..... 21
- Fig. 2.9. Cartell publicitari de la primera temporada de *Dragnet* (Webb, 1951–1959), la qual va comptar amb seqüeles posteriors. Font: <https://www.imdb.com/> ..... 21
- Fig. 2.10. Logo del podcast *Serial*, que va significat l'eclosió del gènere en aquest format. Font: <https://podcasts.apple.com/> ..... 22

Fig. 2.11. Capçalera de <i>Los Sucesos</i> , revista dedicada a la crònica negra amb un enfocament sensacionalista. Font: (Rodríguez Carcela, 2016) .....	24
Fig. 2.12. Portades del diari <i>El Caso</i> , referent a Espanya durant quatre dècades en la crònica negra i el sensacionalisme. Font: (Rodríguez, 2012) .....	24
Fig. 2.13. Cartell d'entrada al programa <i>¿Quién sabe donde?</i> emès per RTVE i presentat per Paco Lobatón. Font: <a href="https://www.rtve.es/">https://www.rtve.es/</a> .....	25
Fig. 2.14. Caràtula d'entrada al programa de <i>La huella del crimen</i> de RTVE i presentat per Pedro Costa. Font: <a href="https://www.rtve.es/">https://www.rtve.es/</a> .....	26
Fig. 4.1. Tipologies d'anàlisi utilitzades en el present treball .....	41
Fig. 4.2. Incorporació, dins de l'anàlisi filmica, dels elements sonors, d'imatge i de suport. Àmbits interrelacionats en el discurs narratiu. ....	42
Fig. 5.1. Cartell publicitari de <i>El caso Alcàsser</i> . Font: <a href="https://www.sensacine.com/series/serie-23335/">https://www.sensacine.com/series/serie-23335/</a> .....	46
Fig. 5.2. Cartell de <i>Lo que la verdad esconde: el caso Asunta</i> amb el títol modificat. Font: <a href="https://www.filmaffinity.com/">https://www.filmaffinity.com/</a> .....	49
Fig. 5.3. Cartell de <i>Muerte en León</i> . Font: <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film648178.html">https://www.filmaffinity.com/es/film648178.html</a> .....	50
Fig. 5.4. Cartell publicitari genèric del programa <i>Crims</i> . Font: <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film179752.html">https://www.filmaffinity.com/es/film179752.html</a> .....	52
Fig. 5.5. Cartell publicitari de <i>El crimen de la Guardia Urbana</i> a la seva versió doblada que ofereix Movistar+. Font: <a href="https://www.movistarplus.es/ficha/el-crimen-de-la-guardia-urbana?tipo=E&amp;id=1962728">https://www.movistarplus.es/ficha/el-crimen-de-la-guardia-urbana?tipo=E&amp;id=1962728</a> .....	53
Fig. 5.6. Distribució de les unitats d'anàlisi per cada capítol de <i>El caso Alcàsser</i> . ....	55
Fig. 5.7. Unitats d'anàlisi de cadascun dels capítols de <i>Lo que la verdad esconde: el caso Asunta</i> . ....	55

Fig. 5.8. Repartiment de les unitats d'anàlisi identificades a <i>Muerte en León</i> .....	56
Fig. 5.9. Distribució (uniforme) de les unitats d'anàlisi identificades a <i>El crim de la Guàrdia Urbana</i> . .....	56
Fig. 5.10. Fotograma de <i>El crim de la Guàrdia Urbana</i> on es reproduïx en àudio (amb veu distorsionada) el contingut del correu electrònic que origina l'anomenada porno-venjança... 60	
Fig. 5.11. Relació d'aspectes sonors propis presents a <i>El crim de la Guàrdia Urbana</i> .....	62
Fig. 5.12. Pla contrapicat, aprofitant els diferents nivells de l'escala, que preserva la identitat de l'entrevistada. <i>Lo que la verdad esconde: el caso Asunta</i> . .....	66
Fig. 5.13. Un dels pocs exemples de pla conjunt que s'incorporen a <i>El caso Alcàsser</i> .....	67
Fig. 5.14. Fotograma de <i>El crim de la Guàrdia Urbana</i> que integra diverses característiques de les imatges creades per a les recreacions: pla detall, combinació amb rètols per projectar dobles sentits i simbolisme.....	69
Fig. 5.15. Fotogrames de <i>El crim de la Guàrdia Urbana</i> on es visualitzen diversos espais buits com a suport a la narració de cada moment i com a elements simbòlics. ....	70
Fig. 5.16. Elements visuals rellevants i identificadors de <i>El crim de la Guàrdia Urbana</i> . ....	71
Fig. 5.17. Fotograma de <i>El caso Alcàsser</i> on, excepcionalment en la producció, es prepara una escenografia específica per a la entrevista amb el periodista Paco Lobatón. ....	73
Fig. 5.18. Fotograma de <i>El crim de la Guàrdia Urbana</i> on la taula i cadira buides representen les declaracions realitzades per les persones investigades. ....	74
Fig. 5.19. Exemple d'utilització de grafia i imatges per llençar dobles missatges. ....	75
Fig. 5.20. Fotograma de <i>El caso Alcàsser</i> durant l'entrevista al doctor Frontela per part dels creadors de la producció i que esdevé gairebé, per distribució i format, un interrogatori. ....	81
Fig. 5.21. Elements que configuren la proposta de definició de <i>True Crime</i> en aquest treball. Ressaltats en groc les variables dissonants a partir de l'anàlisi realitzada. ....	85

Fig. 6.1. Cartell publicitari <i>Muerte en León</i> . Font: <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film648178.html">https://www.filmaffinity.com/es/film648178.html</a> .....	102
Fig. 6.2. Cartell publicitari de <i>Lo que la verdad esconde: el caso Asunta</i> . Font: <a href="https://www.filmaffinity.com/">https://www.filmaffinity.com/</a> .....	103
Fig. 6.3. Cartell publicitari de <i>El caso Alcàsser</i> . Font: <a href="https://www.sensacine.com/series/serie-23335/">https://www.sensacine.com/series/serie-23335/</a> .....	104
Fig. 6.4. Cartell publicitari de <i>El crim de la Guàrdia Urbana</i> . Versió en castellà/català Font: <a href="https://ver.movistarplus.es/">https://ver.movistarplus.es/</a> .....	105
Fig. 6.5. Cartell publicitari del programa <i>i</i> Font: <a href="https://www.filmaffinity.com/es/film179752.html">https://www.filmaffinity.com/es/film179752.html</a> .....	106
Fig. 6.6. Dos fotogrames de <i>El crim de la Guàrdia Urbana</i> que mostra l'espai específic i únic utilitzat per a entrevistes i testimonis. A l'esquerra el fiscal del cas i, a la dreta, periodista de La Vanguardia. (Porta, Crims: el cas de la Guàrdia Urbana, 2021).....	112
Fig. 6.7. Fotogrames de <i>El caso Alcàsser</i> on s'observen els diferents entorns personals o professionals, segons el cas, on es realitzen les entrevistes.....	112
Fig. 6.8. Fotogrames de <i>El caso Alcàsser</i> (superior) i <i>El crim de la Guàrdia Urbana</i> (inferior) com a exemple de la utilització de cartografia en la narració. ....	113
Fig. 6.9. Fotogrames d'exemple sobre l'ús de l'uniforme policial per part dels agents intervinents. Aspecte present en totes les produccions analitzades. Part inferior: fotograma de <i>Lo que la verdad esconde: el caso Asunta</i> , única producció on apareix un en medicina forense sent entrevistat en el seu entorn de treball i amb bata. ....	113
Fig. 6.10. Fotograma de <i>Crims</i> amb l'escenografia utilitzada pel narrador durant la introducció i conclusió dels capítols. ....	114
Fig. 6.11. Fotograma de <i>El crim de la Guàrdia Urbana</i> on apareixen flames utilitzades en diversos contextos (iconicitat).....	114
Fig. 6.12. Fotograma de <i>El crim de la Guàrdia Urbana</i> amb l'escenografia de l'espai fosc il·luminat per una única bombeta basculant.....	114

- Fig. 6.13. Caràtula d'introducció a *El caso Alcàsser* com a únic element de la capçalera de la producció. .... 115
- Fig. 6.14. Fotogrames de la seqüència d'obertura de *El crim de la Guàrdia Urbana* (esquerra) i *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* (dreta). S'observa la gran semblança entre ambdós enquadrament i plans, així com la diferent il·luminació i color en cada cas. .... 115
- Fig. 6.15. Fotogrames de *Muerte en León* que representen una recreació dels moments previs a l'assassinat. Destaca la utilització d'imatges en blanc i negres, plans subjectius i escorç. 115
- Fig. 6.16. Fotogrames de *Muerte en León* com a exemple de l'ús de la reconstrucció amb la participació dels mateixos protagonistes que els fets reals. .... 116
- Fig. 6.17. Fotogrames de les entrevistes realitzades preservant la fisonomia facial de les entrevistades a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*. Ús de pla conjunt que mostra una escenografia i composició específica. .... 116
- Fig. 6.18. Exemples d'incorporació de dibuixos a les imatges i recreacions a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*. .... 117
- Fig. 6.19. Fotogrames d'exemple en l'ús narratiu del pla detall a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*. .... 117
- Fig. 6.20. Plans generals utilitzats a *El caso Alcàsser*, principalment en la ubicació on van ser localitzats els cossos i, residualment, com a plans recurs. .... 118
- Fig. 6.21. Dos fotogrames de *El caso Alcàsser* on es mostren al director i la investigadora principal participant activament en la reconstrucció de fets vinculats amb la narració. .... 118
- Fig. 6.22. Fotogrames representatius dels diferents formats d'entrevistes a *El caso Alcàsser*. Especial tractament de pla, enquadrament i angulació per a Fernando García (inferior dret). .... 119
- Fig. 6.23. Extracció de diversos fotogrames de *El caso Alcàsser* on es combina imatge i dibuix. Majoritàriament, sense un valor narratiu destacat (superiors) i, en ocasions, com a suport narratiu a retolacions descriptives o cronològiques. .... 119

- Fig. 6.24. Escenografia i format d'entrevista per preservar la identitat de les persones a *El caso Alcàsser*. A la part superior, aprofitant el contrallum produït per la llum natural i, en el cas inferior, la manca de llum natural i la incidència, únicament, d'una llum lateral (el fotograma inferior dret ha estat editat per evidenciar la volguda ineficàcia en la preservació de la fisonomia de la germana d'Antonio Anglès). ..... 120
- Fig. 6.25. Grans plans generals utilitzats com a plan recurs i per transicions. Part inferior: Fotograma de transició des de GPG a plans conjunt/pla detall directament, generant visualització d'impacte. *El crim de la Guàrdia Urbana*. ..... 121
- Fig. 6.26. Utilització de grans plans generals com a recurs inicial per a la ubicació del relat. Acompanyament de rètols (inferior-dret) o planimetria. *El crim de la Guàrdia Urbana*. ..... 121
- Fig. 6.27. Fotograma recurrent on es combina pla zenital i moviment de càmera en desplaçaments de vehicles. *El crim de la Guàrdia Urbana*. ..... 122
- Fig. 6.28. Exemple d'utilització recurrent de la combinació llum/color en plans recurs (interior/exterior), aportant una configuració identificativa de *Crim*s. ..... 122
- Fig. 6.29. Exemples d'utilització recurrent i coordinada de llum i color en imatges de recreació a *El crim de la Guàrdia de Urbana*. ..... 123
- Fig. 6.30. Fotogrames d'utilització de l'incendi del vehicle com a element polivalent: a la recreació del fet (esquerra), com a pla recurs (dreta) i com a element simbòlic de suport (inferior). Existeix una mateixa composició llum/color que es pot trobar al llarg de la producció. *El crim de la Guàrdia Urbana*. ..... 123
- Fig. 6.31. Exemples de diversos plans utilitzats a les recreacions de *El crim de la Guàrdia Urbana*, els quals van des de grans plans generals a plans detall. També s'observa la utilització dels gràfics amb una doble interpretació: literal i metafòrica. ..... 124
- Fig. 6.32. A *El crim de la Guàrdia Urbana*, com a la resta de produccions analitzades, hi ha una predilecció per actants no visibles i plans subjectius. ..... 125
- Fig. 6.33. Exemple de la utilització intensiva del pla detall durant les recreacions a *El crim de la Guàrdia Urbana*. Un ús descriptiu, de suport al relat sonor i/o simbòlic. ..... 125

- Fig. 6.34. Fotogrames de *El crim de la Guàrdia Urbana* (recreacions) on incorpora característiques del cinema negre clàssic. .... 126
- Fig. 6.35. Fotogrames de recreacions integrades a *El crim de la Guàrdia Urbana* i que projecten característiques pròpies del cinema negre i, fins i tot, del cinema de terror..... 127





# 1. Introducció

## 1.1. Introducció i descripció del treball

El present Treball de Final de Grau (TFG) del Grau en Mitjans Audiovisuals es centra en les produccions *True Crime* a Espanya, un fenomen multimèdia i multiplataforma en l'oferta audiovisual internacional i que, a més, presenta la hibridació característica de la hipertelevisió (Scolari, 2008).

Es pot afirmar, com fan la majoria d'autors i autores que han tractat el tema (Boorsma, 2017), (Frost, 2015), (Partridge, 2018) o (Murley, 2009), que el *True Crime* actual és hereu del llibre *In Cold Blood* (Capote, 1987). Però cal admetre que, a més, aquest fenomen audiovisual també és conseqüència de altres dos elements. Per una banda, l'empenta del mercat anglosaxó durant les darreres dècades del segle passat i, per altra, d'una eclosió en el panorama audiovisual mundial de les plataformes de *streaming* en colideratge amb els *podcast*.

Aquest treball pretén realitzar una anàlisi comparativa d'una mostra escollida entre l'oferta del gènere a Espanya. La finalitat d'aquesta anàlisi comparada és determinar si la producció *El crim de la Guàrdia Urbana* (Porta, 2021), i per extensió, el programa *Crimis*, presenta característiques pròpies que la diferenciïn de les altres produccions *True Crime* realitzades a l'estat espanyol, representades en tres productes seleccionats i que seran detallats posteriorment. La selecció de la producció *Crimis* es centra pel fet de ser un èxit d'audiències que, a més, és emès per una televisió pública territorial i, finalment, que ha desbordat l'entorn lingüístic català, projectant l'interès per la producció a nivell estatal i internacional.

L'exposició del marc teòric i l'estat de la qüestió sobre el *True Crime*, més enllà del recorregut històric que han incidit en la construcció del *True Crime* actual, s'ha vinculat amb una proposta de definició del gènere i una identificació de les principals fonts d'on s'ha alimentat, sense oblidar la presència i rellevància del sensacionalisme i el *groguisme* en el tractament d'aquesta temàtica (la crònica negra o el periodisme de successos).

El següent capítol es destina a la descripció de la metodologia emprada en l'anàlisi de les produccions seleccionades. Aquesta metodologia combina diverses tècniques com són l'anàlisi de continguts, anàlisi textual i anàlisi filmica.

Respecte l'anàlisi de continguts, aquest s'utilitza com a element preparatori de la mostra a través de la identificació d'unitats d'anàlisi. L'anàlisi textual de cadascun dels productes permet fer un estudi dels elements perifèrics de cada producció. Aquests elements van des de l'estructura en capítols de la pròpia producció a la imatge comercial a través dels cartells publicitaris que els promocionen.

L'anàlisi filmica, com a element de caràcter més tècnic en l'estudi dels productes seleccionats, es centra en els elements sonors (codis de procedència, música, narració, efectes i silencis), elements de la imatge (angulacions, punts de referència, moviments, escales, enquadrament, il·luminació i color) i els elements de reforç (descripció espacial i escenografia, recreacions, atrezzo i iconografia).

Finalment, es presenta una anàlisi per a la identificació d'elements sensacionalistes presents en aquestes produccions.

## **1.2. Justificació i limitacions**

### **1.2.1. Justificació**

La justificació del present estudi d'anàlisi comparada parteix de la confluència de diferents vectors. El primer es centra, bàsicament, en la poca bibliografia disponible on les produccions *True Crime* hagin estat estudiades des de la perspectiva de l'anàlisi filmica i dels seus aspectes tècnics. Així, aquest estudi, tal i com s'ha esmentat, pretén cobrir aquest buit.

Els treballs publicats fins al moment mostren diverses perspectives, com la visió històrica i d'interès social i mediàtic pel crim com exposa Joy Wiltenburg (2004) o Gérard Imbert (2022), la seva relació amb l'ètica periodística (Wright, 2020) o, en un entorn més proper, les aportacions del periodista González Urbaneja (2019) sobre la perspectiva ètica del periodisme de successos.

El segon vector de justificació es basa en la voluntat d'actualitzar la definició del *True Crime* i vincular-la amb la diversitat de fonts d'un beu aquest gènere. De la lectura de la bibliografia consultada existeix una pluralitat de definicions i una porositat en els límits del *True Crime*. Acceptant la realitat que la hibridació de gèneres que caracteritza el sistema audiovisual

actual, es considera aquesta porositat com un element sedimentat que pot aportar nous gèneres però que, per altra banda, dificultat el seu etiquetatge.



Fig. 1.1. Cartell publicitari de la sèrie de Netflix, *Mindhunter* (Penhall, 2017) i caracterització dels actors que interpreten a Charles Manson (Damon Herriman) i David Berkowitz-Hijo de Sam (Oliver Cooper). Fonts: <https://www.netflix.com/es> i <https://www.espinof.com>

Tot i així, existeix una tendència en agrupar sota un mateix paraigües el *True Crime* amb les produccions que tenen l'etiqueta de *basat en fets reals*. Sense necessitat de valorar la qualitat d'aquestes produccions ni establir una jerarquia entre elles, és necessari establir un límit clar de diferenciació. Aquest límit es considera necessari per marcar, al mateix temps, una diferenciació entre ficció i no ficció, dos elements tractats en diversos apartats del present estudi.

Aquestes indefinicions es poden observar en alguns dels textos bibliogràfics consultats, com és el cas de l'estudi de Lorena R. Romero (2020, p. 12) quan afirma que “definir brevemente el género del true crime, con especial atención a su variante de audiovisual de no ficción”. Aquesta afirmació, com a mínim, resulta desconcertant, ja que s'identifica una variant de no ficció i, per tant, deixa entreveure que hi hauria una part del *True Crime* que seria una variant de ficció. En altres casos, no generalitzats, s'incorporen sèries com *Mindhunter* (Penhall, 2017) o *CSI* (Zuiker, 2000-2015) com a produccions de *True Crime*. Aquesta qüestió concreta serà desenvolupada posteriorment.

Un tercer espai d'estudi que justifica el present treball és posar en rellevància l'objectivitat i veracitat que acompanya a les creacions d'aquest gènere. A través de l'anàlisi de les produccions seleccionades es vol evidenciar que aquest aspecte resulta axial, juntament amb un posicionament clar en la *no ficció*, per incloure una obra dins d'aquest gènere. En aquest sentit, es tractarà el que es podria anomenar *pacte de veracitat*, com a element present al *True Crime* i que seria una antítesi del conegut *pacte ficcional* definit per Umberto Eco (1996). Aquest pacte requereix d'una lleialtat a la narració veraç dels fets (Webb L., 2021).

El darrer aspecte que justifica aquest estudi està directament relacionat amb un dels seus objectius: la presència d'elements sensacionalistes o propis de la premsa groga en les produccions analitzades. Tenir en compte l'existència, o no, d'aquests elements en les produccions *True Crime*, com es realitzarà en el present treball, resulta clau per establir un estàndard de qualitat del gènere.

Indirectament, amb aquest treball es pretén observar, a través de la mostra seleccionada, si el *True Crime* actua com a contrapès a l'històric enfocament sensacionalista i *groc* de la crònica negra i si aconsegueix una combinació equilibrada de fets criminals i entreteniment.

### **1.2.2. Limitacions**

De forma breu, es poden catalogar les limitacions localitzades en la realització d'aquest treball els següents aspectes: la ja esmentada escassa bibliografia específica i sobre la qual no es farà cap desenvolupament en aquest apartat, l'accés a les produccions seleccionades i la constitució d'un *corpus* d'anàlisi suficientment representatiu, homogeni i de pertinença (Espín López, 2002).

La proliferació de les plataformes de vídeo sota demanda, que han esdevingut un motors que expliquen l'explosió del *True Crime* és, al mateix temps, una limitació en l'accés a una part de les produccions analitzades. No és voluntat d'aquest treball criticar o valorar la política de negoci d'aquestes plataformes que tenen la seva raó de ser en l'oferta de productes, propis o adquirits, per atraure el major nombre de persones subscriptores.

Concretament, les produccions *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* (Siminiani, *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, 2017) i *El caso Alcàsser* (Siminiani L. , 2019) es troben disponibles en plataformes de pagament. La primera, a les plataformes específiques de AtresMedia-AtresPlayer i Amazon Prime Video i, la segona, a Netflix, una plataforma que, a més, ha apostat específicament pels productes *True Crime*. Aquesta limitació, però, ha estat superada d'una forma material: la subscripció per poder tenir accés ple a aquests continguts. En el cas de *Crims. El crim de la Guardia Urbana* (Porta, 2021) i *Muerte en León* (Webster, 2016) es troben disponibles en obert a les plataformes web de les televisions públiques TV3, en el primer cas, i a la de RTVE, en el segon.

Respecte la selecció de les produccions per realitzar l'anàlisi, s'ha determinat, com s'ha dit, que *El Crim de la Guàrdia Urbana* sigui la producció de referència i la mostra de contrast sobre la qual es realitzarà l'anàlisi comparativa. Aquesta elecció va comportar la selecció, entre l'oferta global *Crim*s, de diversos capítols que tractessin un mateix fet criminal. Finalment, es va considerar que la mini sèrie de quatre capítols dedicada a l'anomenat *Crim de la Guàrdia Urbana*, per la seva durada i estructura s'ajustava millor als objectius del present estudi.

La selecció de la resta de produccions hauria de complir un seguit de requisits per tal de garantir l'objectivitat, sistematització i capacitat de generalització preceptius en l'anàlisi de continguts (Espín López, 2002). Malgrat l'àmplia oferta de productes *True Crime*, la mostra es va reduir considerablement i, finalment, només els altres tres productes seleccionats complien els requisits d'homogeneïtat i pertinença necessaris per realitzar un treball comparatiu.

La darrera limitació ve donada per la pròpia estructura i presentació de les produccions seleccionades. Cadascun dels equips de creadors i creadores d'aquests productes han estructurat les sèries en diversos capítols segons la narrativa que volien projectar. Aquesta segmentació en capítols, que es podrien anomenar temàtics, pot generar una correspondència entre capítols i unitats d'anàlisi. Aquesta afirmació no ha estat certa en tots els casos i ha calgut una revisió reiterada dels continguts de cada capítol per identificar i dissecionar parts menors que fossin unitats d'anàlisi que facilitessin el treball posterior.



## 2. Marc teòric i estat de la qüestió

### 2.1. Els estudis acadèmics sobre els *True Crime*

L'àmplia bibliografia sobre els *True Crime*, principalment en els estudis anglosaxons, contrasta amb la poca presència acadèmica sobre l'anàlisi filmica d'aquests productes.

Les qüestions principals tractades en la bibliografia disponible es centren en la perspectiva historiogràfica, els seus antecedents i arrels, en les propostes d'un marc conceptual del gènere, en els aspectes ètics, en el biaix sensacionalista que pot acompanyar el tractament dels fets criminals, en la perspectiva de gènere de les persones consumidores d'aquests productes, en el tractament de les víctimes i la seva visibilitat i, puntualment, l'anàlisi de determinats documentals i llibres que s'encabeixen en el gènere del *True Crime*. L'oferta acadèmica espanyola, per la seva banda, és molt reduïda i centrada en la seva vinculació amb el sensacionalisme i l'ètica periodística.

Respecte als estudis que combinen la revisió històrica del *True Crime* amb diversos prismes socials es troben els diversos treballs realitzats per Laura Browder, que s'han centrat en els estudis socials en l'entorn dels Estats Units. Les seves aportacions han estat sobre la contextualització del *True Crime* en la societat nord-americana, la tipologia d'oferta d'aquest gènere, les seves arrels i la visió de gènere en el consum d'aquest producte.

A mode d'exemple, destacarien els seus articles *Dystopian Romance: True Crime and the Female Reader* (Browder L., 2006) i *True Crime* (Browder, 2010). En el primer text realitza una anàlisi sobre el predomini de les dones com a consumidores de productes *True Crime* i, a més, exposa tres afirmacions que poden resultar reveladores. La primera és l'argumentació que donen les lectores de *True Crime* per justificar el consum d'aquests productes, afirmant que:

However, the interviews I conducted with a group of true crime fans suggest that many of them read true crime to help themselves cope with the patriarchal violence they have encountered in the past, and fear in the present. (Browder L., 2006, p. 928)

Seguidament estableix el consum de la literatura sobre aquest gènere com a una eina de defensa on el "True Crime provide a secret map of the world, a how-to guide for personal

survival—and a means for expressing the violent feelings that must be masked by femininity” (Browder L. , 2006, p. 929).

Les altres dues reflexions es centren en el biaix que es produeix al tractar sobre determinades víctimes a partir de la seva ètnia i situació socioeconòmica. Exposa que, gairebé exclusivament, els llibres del gènere es centren en autors i víctimes caucàsiques i de classe mitjana.

La darrera reflexió de Browder té una relació directa amb les produccions seleccionades amb l'estudi. Consisteix en defensar que “true crime books are also subversive, in that they tend to question the very foundations of patriarchal culture—the family in true crime is often a poisonous unit” (Browder, 2006, p. 936). Tres dels casos estudiats en el present treball mostren com les persones autores dels assassinats mantenien una relació familiar o personal amb les seves víctimes.

A l'altre treball esmentat d'aquesta autora es realitza un enfocament més historiogràfic per centrar-se seguidament en la incòmoda relació entre autors o autores de *True Crime* amb les persones autores dels crims (Browder, True Crime, 2010)

En una línia similar a la de Browder es situa Jean Murley, autora de diverses obres centrades en el *True Crime* entre les que destaca *The Rise of True Crime: 20th Century Murder and American Popular Culture* (Murley, 2009). En aquest text realitza un recorregut històric de la violència i la seva difusió a través de mitjans orals i escrits dins la cultura popular nord-americana contemporània. A més, fa un repàs sobre la presència d'aquest gènere en diversos formats narratius introduint, també, una perspectiva de gènere.

Un altre treball que es exemplifica la visió històrica del *True Crime* en els treballs acadèmics, en aquest cas, vinculant-lo amb l'arrelament secular de l'interès social pel crims és el realitzat per Joy Wiltenburg (2004). L'autor s'enfoca en l'objectiu comercial/econòmic del sensacionalisme, així com el seu significat pejoratiu com a “that it appeals to a basic though depraved human taste for gore, and thus little history apart from the changing technological means for spreading it” (Wiltenburg, 2004, p. 1378).



Tal i com s'ha comentat, també destaquen els estudis centrats en l'impacte del *True Crime* en la societat a partir dels diversos formats on es presenta aquest gènere. En aquest àmbit, cal esmentar l'obra de Laura Vitis (2022) que estudia aquest fenomen a través dels *True Crime Podcast* (TCP). Com a mostra de l'impacte dels TCP de *True Crime*, cal dir que, amb dades d'abril de 2021, hi havia més de 2 milions de *podcast*, amb quaranta-vuit milions d'episodis, en tot el món. Això representava el 50% dels principals *podcast* de la plataforma iTunes (Webb L. , 2021).

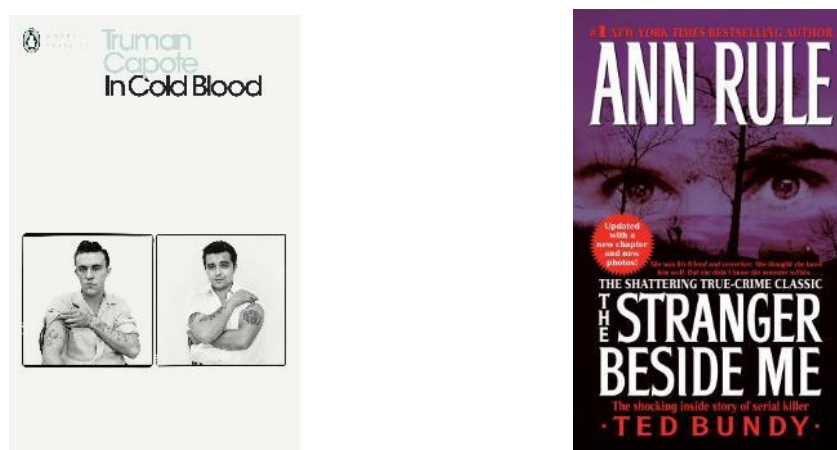


Fig. 2.1. Portades de dos dels llibres amb més èxit a la literatura sobre el *True Crime*: *In Cold Blood* (Capote, 1987) i *The stranger beside me* (Rule, 2009), dos referents del gènere. Font: <https://www.amazon.es/>

L'estudi de Vitis introdueix un element no tractat pels textos anterior: els canvis d'hàbit de la ciutadania respecte al consum, creació i difusió d'informació, motivat per l'accés a Internet i a la socialització de noves tecnologies, físiques i digitals. Aquesta realitat, segons Vitis, s'ha incorporat amb força a la creació i consum de *True Crime*.

Però es pot afirmar que les aportacions més destacades sobre l'estudi del gènere s'ha realitzat des del prisma de l'ètica i des de visions més vinculades amb la retòrica. Seria el cas de *Identity and ritual: the American consumption of True Crime* (Frost, 2015), amb un espai destacat sobre l'evolució del rol de les víctimes en el tractament informatiu dels crims, transitant des de l'absoluta invisibilitat fins a ser observada com una acumulació de proves, passant per espais intermedis com la justificació de la violència del crim dependent de la ubicació socioeconòmica de la víctima. Frost resumeix aquesta victimització manifestant que:

Although the crime narrative has continued to adapt to changing cultural beliefs, it retains its stabilizing function and continues to offer audiences a common insight and

approach to the crime and those involved. Initially the victim had no role to play, and thus authors did not need to direct audiences in their reactions to them, but once the victim emerged as a figure, her role was set. Already dead, separated from the majority of readers by class and occupation, she functions as evidence that must be scientifically examined in order to fulfil the civic duty owed to victims of crime. (Frost, 2015, p. 84)

L'ètica en els productes audiovisuals del gènere també són tractats per altres autors, no sense advertir de la dificultat de desvincular ambdós elements (Wright, 2020). Malgrat la investigació de Wright utilitza com a base les ressenyes a dues webs del llibre *I'll Be Gone in the Dark* (McNamara, 2018) i no formats audiovisuals, els resultats es consideren extrapolables. En primer lloc, per la tendència d'algunes produccions de mitificar als criminals i enaltir les forces policials, mentre les víctimes es situen com espectadors passius. L'alternativa ètica passa per “the concept of humanity—is the writer, both in their research and writing, treating victims as individuals with experiences and personalities and lives that exist outside of the crime that was committed against them?” (Wright, 2020, p. 11).

Seguidament, l'autor enumera altres elements per obtenir un producte final ètic com són: la necessitat d'una profunda investigació sobre els fets, la claredat en l'exposició, el rebuig del sensacionalisme, defugir de l'enaltiment de les persones autores i, per finalitzar, que el producte resultant projecti consciència social (Wright, 2020). Aquests serien els ingredients que permetrien encabir els productes d'aquest gènere dins uns estàndards ètics acceptables.

Però si existeix un prisma on més han proliferat els articles acadèmics sobre els *True Crime*, bàsicament als Estats Units, ha estat el del gènere com a eina de justícia social i, en contraposició, com a cronificació d'un sistema social, judicial i penitenciari que perpetua la iniquitat. Com es pot observar, es tracten de dues visions diferents sobre les conseqüències socials de les produccions *True Crime*.

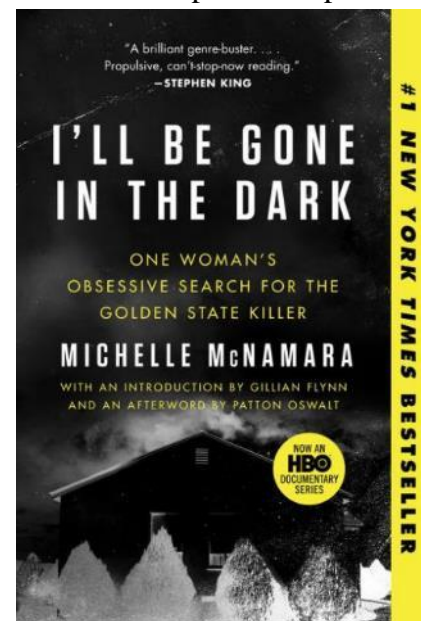


Fig. 2.2. Portada del llibre *I'll be gone in the dark* (McNamara, 2018) centrat en l'assassí anomenat Golden State Killer.

Font:

<https://www.barnesandnoble.com/>

Entre els segons cal esmentar, per la seva vehemència, el treball de Lindsey Webb (2021) on confronta les anomenades *danger narratives* o *narratives del perill* i els actuals *True Crime*. L'autora exposa que si, anteriorment, les *narratives del perill* descriuien crims contra dones caucàsiques perpetrats per homes negres, el *True Crime*, senzillament, ha invisibilitat a les persones negres i exposa, bàsicament, crims comesos per persones blanques on, les víctimes, són també blanques. Webb afirma que l'única diferència que s'observa en el *True Crime* actual és la pluralitat de formats i de mitjans de difusió, però que:

Modern era true crime narratives also retain many of the traditional tropes and structure of the narrative tradition, including, as has been made clear, its primary focus on violent crimes involving white people. (Webb L. , 2021, p. 155)

Marcos A. Hernández (2019), manté un posicionament paral·lel, afirmant que, malgrat el *True Crime* té un component de cerca de justícia social a través de la visualització d'injustícies, en ocasions reafirma els posicionaments conservadors de la justícia, prestant poca atenció a comunitats marginades.

Des d'un punt de vista jurídic (similar al de Lindsey Webb), Megan Boorsma (2017) centra el seu treball en la percepció de les persones consumidores de *True Crime* en el sistema judicial dels Estats Units, posicionament que camina paral·lel a la funció de justícia social que algunes produccions han assolir al ser determinants per revertir acusacions falses a condemnats per diversos crims.

L'autora no culpa al gènere de la percepció negativa del sistema judicial i planteja que “perhaps the real flaw exposed by America’s true crime obsession is that the public is misinformed in regards to the process and laws that shape the criminal justice system” (Boorsma, 2017, p. 211). Tot i així, reafirma que donat que la ciutadania rep una part important dels seus coneixements i percepcions sobre el sistema penal a través dels mitjans de comunicació, l'eclosió del *True Crime* ha pogut amplificar aquesta desinformació.

Documentals com *Making a Murderer* (Ricciardi & Demos, 2015), *The Thin Blue Line* (Morris, 1988), *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills* (Berlinger & Sinofsky, 1996), *The Staircase* (de Lestrade, 2004) o, en el cas espanyol, *El caso Wanninkhof-Carabantes* (Balló, 2021) mostren les esquerdes en els sistemes judicials i

modifiquen la percepció de la ciutadania sobre la justícia. Una percepció que pot ser aplicable tant a la ciutadania nord-americana com a l'espanyola.

Els *podcasts* també han influït de forma destacada a la funció de justícia social i a la visualització de les esquerdes esmentades anteriorment del *True Crime*. Així ho recull Sharon Davis (2019) en el seu treball on analitza el paper del podcast *In the Dark* (American Public Media. APM, 2016-2020) en revisar casos sobre deficiències policials greus i reforça el missatge que el *True Crime* ha de tenir una funció de justícia social.

Finalment, des del punt de vista d'anàlisi de produccions *True Crime* anglosaxones destaquen els treballs de Stella Bruzzi

(2022) i de Paul Partridge (2018). Bruzzi realitza una anàlisi textual de sis produccions audiovisuals del gènere (cinc documentals i un podcast), de tres països diferents (Estats Units, Alemanya i França). A través de la dissecció de les tècniques i continguts utilitzats, la narrativa i les recreacions, l'autora reitera la capacitat que aquest gènere per “plantar preguntes importants sobre la representació de la ley en la era digital, la percepció de la justicia, la narrativa y las pruebas, la creciente jurificación de las audiencias y la inestabilidad de la verdad” (Bruzzi, 2022, p. 19).

Certament, la consideració sobre si el *True Crime* ha adquirit la suficient maduresa per esdevenir un gènere propi ha estat un aspecte on la majoria d'acadèmics han passat de forma tangencial. Lorena Romero (2020), estudiant aquestes produccions i la seva projecció a través de les plataformes de vídeos sota demanda, manté un posicionament contrari al de Bruzzi. Així, Romero considera el *True Crime* continua avalat per definicions tradicionals “sin marcar diferencias cualitativas trascendentes que planteen la necesidad de una nueva taxonomía. De este modo, se repiten características clásicas de los relatos de crímenes propios de la televisión tradicional” (Romero, 2020).



Fig. 2.3. Cartells publicitaris de *The thin blue line* (Morris, 1988) i *Making a murderer* (Ricciardi & Demos, 2015), dos referents del *True Crime* i exemple de funció del gènere com justícia social.

Font: <https://www.filmaffinity.com/>

Per la seva banda, Paul Partridge focalitza el seu treball en identificar les normes que fan del *True Crime* un gènere propi, al mateix temps que cerca els mecanismes dels creadors per presentar de la forma més objectiva possible el que anomena *suspect-protagonist* (Partridge, 2018), és a dir, a la persona autora del crim. L'autor afirma que els directors d'aquestes produccions no volen persuadir als espectadors sobre la culpabilitat o innocència dels autors, sinó que construeixen la història a partir d'una *emotional experience* (Partridge, 2018), on serà l'espectador o espectadora qui apliqui les seves emocions al mateix temps que es converteix en jurat.



Fig. 2.4. Caràtula del podcast *In the Dark* (American Public Media. APM, 2016-2020). Font: <https://open.spotify.com/>

En l'àmbit de l'estat espanyol, els estudis es redueixen significativament i no apareixen enfocaments centrats en justícia social, en la crítica del sistema policial/judicial o altres elements ètics. Si que és cert que s'utilitza el fenomen de *True Crime* per vincular-lo amb l'ètica periodística, els sensacionalisme, el periodisme *groc* i altres aspectes. Però, en tot cas, reivindicant el paper objectiu i informatiu del periodisme.

És el cas de l'article *Realidad y ficción en el discurso informativo. Crímenes como inspiración para proyectos audiovisuales en España* (Román, Elías, & Paredes, 2021) a partir del tractament mediàtic de tres crims: els crims d'Alcàsser, l'assassinat i desaparició de Marta del Castillo i, finalment, el cas d'Asunta Basterra. Altres obres d'interès es realitzen des del prisma del periodisme i, bàsicament, acoten l'ús del sensacionalisme en el periodisme de successos i en diversos gèneres híbrids derivats del que s'ha anomenat la telerealitat. La professora Virginia Guarinos ubica el seu article en aquest escenari, manifestant que aquests nous formats televisius "tienden a anular barreras entre la realidad y la ficción, pero no en favor de la realidad, sino en favor de conceder un discurso ficcional a temas reales, dramatizando y espectacularizando la realidad" (Guarinos, 1993, p. 372). L'exposició de l'autora adquireix rellevància pel fet que aquests nous formats poden portar la hibridació de gèneres fins als límits de desdibuixar la línia entre ficció i no ficció, límit bàsic en el present treball.

L'ètica i el sensacionalisme han estat molt present en la producció acadèmica sobre el periodisme. Per analogia i proximitat entre el *True Crime* i el periodisme de successos, les conclusions que es plantegen poden ser aplicables al gènere audiovisual. És el cas, per exemple, d'Álex Grijelmo (2005) on adverteix sobre dels riscos cap a la veracitat i l'objectivitat davant de les noves tendències periodístiques on "los datos verdaderos avalan la falsedad". Aquest risc es esmentat també per Gómez Mompert, afegint que:

El nou periodisme que s'imposa és més immediatista i espectacular per culpa de la influència d'uns relats més propers a l'infoentreteniment o al groguisme (el periodisme sensacionalista o no, que inventa i menteix sense escrúpols). (Gómez Mompert, 2008, p. 77)

Sobre el tractament de la crònica negra a través de productes audiovisuals cal esmentar dos estudis vinculats directament amb el crim d'Asunta Basterra. El primer, *Modelo de análisis de contenido para el tratamiento informativo de los sucesos. Estudio del caso Asunta* (Torres, 2021), proposa un model d'anàlisi de continguts per al tractament informatiu de successos. Aquesta proposició pot ser extrapolable al present treball per dos motius: el model presentat pot ser d'aplicació directa en la determinació de les unitats d'anàlisi i, el segon, per tenir una temàtica idèntica.

En l'àmbit de la metodologia, cal esmentar els treball efectuat per Julia Victoria Espín López (2002) on realitza una aproximació i una proposta metodològica genèrica i la tesi doctoral d'Antonia Isabel Nogales Bocio (2013) que aplica l'anàlisi de continguts sobre el tractament periodístic dels atemptats del 11M a Madrid. Cal incorporar en aquesta relació d'estudis metodològics el treball de Ian Case Punnett (2018), *Toward a Theory of True Crime Narratives: A Textual Analysis*, un text que, més enllà de la metodologia aplicada, representa un referent en l'enumeració de les característiques definitòries del *True Crime* i en l'esforç de delimitar una línia que separi aquests productes d'altres que no ho són.

## **2.2. Sensacionalisme i groguisme com a espasa de Dàmocles del *True Crime***

Sensacionalisme i *groguisme* son dos conceptes interrelacionats i que tenen en comú la forma d'exposar les notícies, prioritzant promoure sensacions amb els titulars i continguts per sobre

de l'objectivitat. Acuña Arias (1999) exposa que el *groguisme* és una tendència que esmenta els aspectes més cridaners de la notícia o del succés per produir gran sensació o emoció, afegint que:

Convierte lo anterior [el periodisme d'investigació] en una narración agresiva, espectacular y tensionada, donde se juega con las reacciones más prístinas del lector y se olvida cualquier parámetro ético que controle el texto. La relación entre los "reality shows" televisivos, tan de moda, y este tipo de periodismo es estricta: en ambos casos es lo extravagante y agresivo lo que manda, aunque la verdad salga maltrecha y el consumidor resulte conducido a conclusiones parcialistas o sencillamente equivocadas de la noticia en sí misma considerada. (Acuña Arias, 1999, pág. 2)

Els anys on el panorama audiovisual televisiu estava dominat i saturat per productes que combinaven informació i espectacle en format de *infoshows*, *magazines*, *talk shows* i *realities shows* han deixat una empremta molt marcada en les dinàmiques de consum audiovisual i en la creació de continguts. Al treball de Casas, Vizcaíno i Aguaded sobre la televisió sensacionalista i els hàbits de consum, es resumeixen les conseqüències afirmant que:

La información se ha ido trivializando y toda pieza informativa es interesante para ser mostrada al espectador. Surge el nuevo concepto de hipervisibilidad, relativo a la posibilidad de consumir información alcanzable mediante la mirada. (Casas, Vizcaíno, & Aguaded, 2020, pág. 485)

Aquest nou concepte, la hipervisibilitat, és incorporat per Imbert que el defineix com “una hipertrofia visual: un mostrar todo, de manera recurrente y al modo espectacular, con una tendencia a la dramatización” (Imbert G. , 1999, pág. 6). Certament, un escenari ple d'obstacles per aquells productes que volen defugir d'aquesta dinàmica sensacionalista.

Ja sigui que el *groguisme* és una estratègia comercial i el sensacionalisme una forma de realitzar periodisme sense ètica, el risc per la narrativa de successos, independentment del format o gènere en el que es presenti, és que aquests elements adulteren el relat i treuen objectivitat, distorsionant-lo fins deixar de ser veraç. I amb la socialització del mitjans de comunicació a través d'Internet i la saturació d'informació (o desinformació) disponible, aquesta amenaça s'expandeix. Tant que, en el mateix entorn digital on ha eclosionat el *True Crime*, s'ha popularitzat l'estratègia comunicativa que apel·la al parany de titulars que

generen curiositat des de l'humor, l'emotivitat o el sexe (Palau-Sampio, 2015). És a dir, fent un ús intensiu del sensacionalisme i del *groc*. Un exemple d'aquesta tècnica es pot trobar, per exemple, en la decisió de l'empresa editorial del diari El Nacional de recuperar la històrica capçalera de *El Caso*, en aquest cas en format digital, per recollir la crònica negra (Navarro, 2019).



Fig. 2.5. Captures de tres titular publicats a la web <https://elcaso.elnacional.cat/> com a exemple del *grogisme*. Font: <https://elcaso.elnacional.cat/>

Aquesta realitat sobrevola el *True Crime* (i altres espais audiovisuals) i, tal i com diu el títol d'aquest apartat, és una espasa de Dàmocles sobre el gènere. La incursió del sensacionalisme en aquestes produccions esquerdaria el *pacte de veracitat* amb els espectadors. A més, modificaria el prisma de les persones consumidores i les seves reaccions. Aquestes reaccions, sense voluntat de ser especulatiu, passarien per la banalització del succés, la ficcionalització de la realitat i dels seus protagonistes o una percepció negativa de la seguretat a través de *the frequency paradox* (Dmitrieva, 2017) referint-se a la conseqüència de amplificar amb sensacionalisme per part dels mitjans de comunicació presenten els crims violents.

El periodisme, que va ser el bressol del *grogisme* i el sensacionalisme, també és un dels pilars de l'actual *True Crime* i, segons manifesta de forma crítica Gómez Mompert sobre una part de la professió periodística “el periodisme especulatiu seria la fase superior i sibil·lina del periodisme groc” (Gómez Mompert, 2008, pàgs. 78-79).

## 2.3. Antecedents. Abans i després de *In Cold Blood*

### 2.3.1. El lideratge permanent del mercat nord-americà

No es pretensió d'aquest document realitzar un recorregut històric exhaustiu sobre les arrels del *True Crime*, però es considera convenient contextualitzar el moment actual d'aquest fenomen.



El punt de partida és clar: “l'ésser humà és un ésser narratiu. Una de les característiques universals de la humanitat és la narrativització de la realitat” (Rodrigo, 2014, pág. 15). I, malauradament, els crims i la violència formen part d'aquesta realitat.

El *True Crime* apareix a l'escena de l'entreteniment multiplataforma empentat per l'ancestral passió de l'ésser humà pels crims. Tal i com defensen Dowler, Fleming i Muzzatti (2006), referint-se a la societat canadenca i estadounidense, el crim com a entreteniment es troba totalment sedimentat en la cultura popular, independentment dels formats de difusió utilitzats en cada moment històric. En la mateixa línia, Punnett manifesta que les narracions sobre assassinats són tan antigues com la mateixa creació, reforçant aquesta afirmació amb la mort d'Abel a mans del seu germà, Caín, recollida en l'Antic Testament (Punnett, 2018).

Sense necessitat de desplaçar els antecedents fins a escrits bíblics, són múltiples les referències a històries, orals o escrites, on es socialitzaven les narracions sobre crims, criminals i víctimes. Per exemple, Hazel Wright (2020) situa aquestes narracions en obres públiques i pamflets al voltant del segle XVI. Per la seva banda, Browder (2010) manifesta que els relats de no ficció sobre crims estan presents en els Estats Units des de fa 200 anys. De forma més concreta, Rebecca Frost (2015) relacionava aquest interès social en les narracions sobre crims en els anomenats *sermons d'execució* (a partir de 1674), que contenien descripcions sobre els fets, l'autor/a i la seva sentència (habitualment, de mort) i on aquells sermons tenien com a funció principal la cerca d'una restauració social (*ritual de restauració*, anomena) davant infraccions greus de les normes.

Està fora de tot dubte que tot allò vinculat amb el crim ha estat mediàtic per naturalesa (Varona Gómez, 2011) i que, paral·lelament a l'aparició de mitjans de comunicació, ha existit un interès social i un potencial narratiu que va ser explotat. Per tant, aquestes històries es generalitzarien al mateix temps que s'incrementaven el nombre de mitjans de difusió disposats a publicats aquests successos. Així, Jean Murley (2009) esmenta la força dels anomenats *pulp magazines*, els quals van liderar la narració dels crims als Estats Units durant la primera meitat del segle XX. Entre

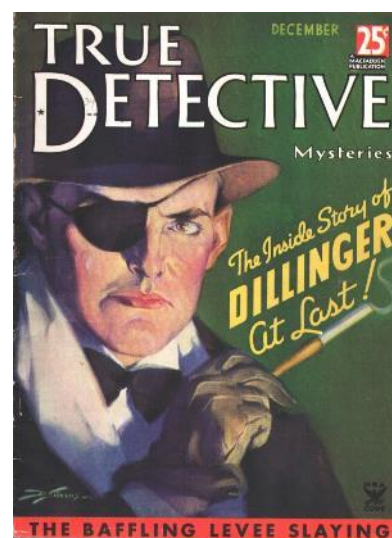


Fig. 2.6. Portada de la revista *True Detective Mysteries*. Font: <https://www.abebooks.com/>

aquestes publicacions van destacar *True Detective Mysteries*, *Master Detective* o *Real Detective Tales*. La mateixa autora, però, selecciona la revista *True Detective* (una evolució de la revista *True Detective Mysteries*) com a element que introdueix una nova forma de narrar els crims més sofisticada, concisa i, relativament, objectiva (Murley, 2009).

És un posicionament àmpliament estès, tal i com s'ha recollit a la introducció, que l'obra de 1966 de Truman Capote representa el punt d'inflexió en l'enfocament més objectiu dels crims i, per extensió, esdevé la base literària pel gènere. En paraules de Laura Browder:

Whether or not Capote invented something called the nonfiction novel, he ushered in the serious, extensive, non-fiction treatment of murder (...) In *Cold Blood* made reading about gory crime –in this case, the random murder of a farm family in Holcomb, Kansas– respectable. (Browder, 2010, p. 121)

Aquest salt qualitatiu en el tractament de la informació criminal va utilitzar, com a element de difusió, un dels principals diaris de l'època, el *The New Yorker*, publicant-se en quatre lliuraments un any abans del llibre, el que va facilitar que l'anomenat *Nou Periodisme* i la novel·la de no ficció es socialitzessin ràpidament, reforçada per escriptors com Tom Wolfe o Joan Didion (Davis, 2019).

A l'obra de Capote el seguiren dos llibres (entre molts altres) que van ampliar el mercat, van suposar uns èxits de vendes que es mantenen en l'actualitat i, a més, van ajudar a sedimentar aquest nou gènere: per una banda l'obra escrita al 1974 pel fiscal que va participar al judici contra Charles Manson i es seus seguidors, *Helter Skelter* (Bugliosi & Gentry, 2019) i, per l'altra, *The Stranger Beside Me* (Rule, 2009), on l'autora, al 1980, detalla els crims de l'assassí en sèrie Ted Bundy des d'un prisma que combina la biografia del condemnat i l'autobiografia, derivada de la seva relació d'amistat amb ell. Malgrat no van ser els primers llibres sobre aquest gènere, si es consideren com a elements de consolidació i amplificació d'aquest fenomen.

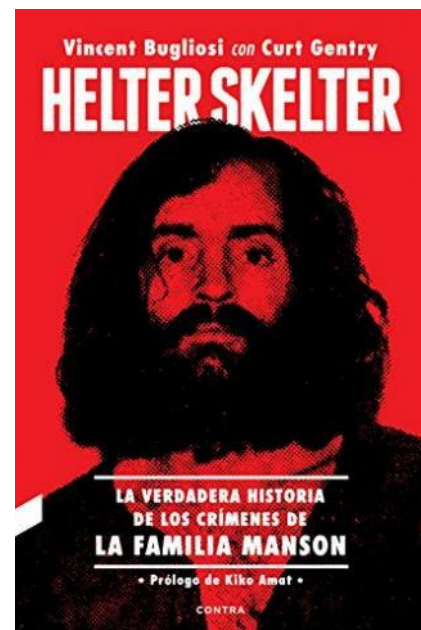


Fig. 2.7. Portada del llibre *Helter Skelter* (Bugliosi & Gentry, 2019), un referent de la literatura *True Crime* escrit pel que va ser fiscal del cas. Font: <https://editorialcontra.com/>

Si revistes com *True Detective* van socialitzar la informació sobre crims i les obres com *In Cold Blood* van incorporar l'objectivitat com a marca del gènere, mancaven dos aspectes (que no seran els darrers) que modelarien aquest fenomen durant la segona meitat del segle passat. El primer és el salt del paper (periodístic o literari) a la televisió i, el segon, la gestió del sensacionalisme que, fins al moment i durant anys, acompanyava aquest fenomen. Aquesta segona qüestió serà tractada posteriorment.

Respecte a l'aparició del *True Crime* en format audiovisual, Murley (2009) el situa cronològicament amb la sèrie *Dragnet* (Webb, 1951–1959). A aquesta producció, malgrat no es pot encabir dins del gènere *True Crime* i s'emmarcaria en els productes *basats en fets reals*, se li han de reconèixer dues aportacions al gènere. La primera és esdevenir un producte multimèdia per la seva coexistència a la ràdio i la televisió. La segona aportació és el fet de ser pionera en el tractament audiovisual de les investigacions policials reals (en aquest cas, del Departament de Policia de Los Angeles –LAPD-).

Si *Dragnet* va dotar el guió audiovisual amb elements de no ficció i un treball previ d'investigació i documentació, la sèrie posterior *Unsolved Mysteries* (Cosgrove & Meurer , 1987-2001) va introduir les bases tècniques, artístiques i de muntatge. Va ser la primera sèrie que va incorporar recreacions, entrevistes i tècniques documentals servint com a patró a produccions posteriors (Murley, 2009). Entre aquestes produccions hereves destaca *The Thin Blue Line* (Morris, 1988), un documental que va incorporar i millorar les tècniques mostrades a *Unsolved Mysteries*, especialment les recreacions on es va realitzar un esforç de veracitat respecte els fets reals.



Fig. 2.9. Cartell publicitari de la primera temporada de *Dragnet* (Webb, 1951–1959), la qual va comptar amb seqüeles posteriors. Font:

<https://www.imdb.com/>



Fig. 2.8. Cartell publicitari de la sèrie *Unsolved mysteries* (Cosgrove & Meurer , 1987-2001) amb el seu presentador, Robert Stack. Font:

<https://www.channelnonfiction.com/>

Durant la darrera dècada del segle XX, es va produir un espai de trànsit o, fins i tot, letargia del *True Crime* per la invasió a la graella televisiva de la telerealtat, amb programes com *COPS* (Langley & Barbour, 1989–2022), sobre el seguiment de les intervencions diàries de patrulles policials.

La següent fase evolutiva del *True Crime* es va focalitzar en la voluntat de diversos creadors d'allunyar-se de productes de baixa qualitat que, en el cas de la telerealtat, es centraven en els anomenats *Crime shows* de finals dels anys 80 i 90. Aquestes sèries van conviure amb l'aparició d'altres produccions que, malgrat s'encabeixen en la ficció, van incorporar a l'entreteniment les ciències forenses, com és el cas de la franquícia *CSI* (Zuiker, 2000-2015).

En aquesta situació s'incorpora un referent que, majoritàriament, marca un nou salt qualitatiu del gènere: *The Staircase* (de Lestrade, 2004), on destaca:

La introducción de técnicas de calidad informativa (investigación, exhaustiva documentación, confrontación de versiones a través de fuentes contra puestas, etc.) para elevar el prestigio de este tipo de productos audiovisuales de no ficción centrados en sucesos traumáticos. (Romero, 2020, p. 118)

Bruzzi, en el seu treball sobre el gènere defineix aquesta sèrie que, inicialment, es va oferir en vuit capítols, com “la piedra angular o texto fundacional del género” (Bruzzi, 2022, p. 1). Aquesta obra va servir de guia per produccions posteriors, tant en les plataformes de vídeo sota demanda com en *podcasts*.

Respecte al format de *podcast*, hi ha un nom que va suposar un impacte sense precedents. Es tracta de *Serial* (Koenig, 2014) que, a través de 3 temporades i 33 episodis, va situar aquest format en igualtat de condicions que les produccions audiovisuals. Segons la periodista Elisha Fieldstadt (2016), *Serial* es va convertir en el *podcast* que més ràpidament va superar les 5.000.000 de descàrregues a la plataforma iTunes (Apple), mantenint el lideratge mesos després de la publicació del darrer capítol. Aquest *podcast* va representar

un colideratge del *True Crime* i, com es pot observar en *Crims* (Porta, 2020-2022), mostren



Fig. 2.10. Logo del podcast *Serial*, que va significat l'eclosió del gènere en aquest format.

Font:

<https://podcasts.apple.com/>

una relació simbiòtica entre formats, el que ha permès ampliar l'oferta del gènere. Un altre exemple més recent i que manté la qualitat del producte es trobaria en el *podcast In the Dark* (Freemark, 2016-2020) que es considerat com un model del gènere, tant estèticament com periodísticament (Hernández, 2019).

Serial va incorporar la qualitat i profunditat en el tractament dels casos i va ajudar a la donar prestigi al gènere. Marcos A. Hernández ressalta la sofisticació en l'elaboració d'aquests productes, manifestant que “offerings such as 2014’s Serial and 2015’s Making a Murderer have elevated a genre previously dismissed as lowbrow and popular to the ranks of high culture” (Hernández, 2019, p. 77) .

En definitiva, els esforços per realitzar un producte objectiu, en profunditat, sofisticat, de qualitat i que donava resposta a l'interès ancestral pels crims han estat els elements principals que expliquen l'eclosió del *True Crime* fins a esdevenir, actualment, una experiència additiva per l'audiència (Partridge, 2018). Una experiència on les persones consumidores deixen de ser objectes passius per convertir-se en elements actius del producte, amb hipòtesis i conclusions extretes a partir de l'aportació d'informació veraç (Fieldstadt, 2016).

Actualment, l'oferta sobre el *True Crime* anglosaxó ha mantingut la qualitat i ha diversificat les temàtiques, convivint amb sèries que ocupen un espai híbrid. Produccions com *Trust No One: The Hunt for the Crypto King* (Sewell, 2022), *Bad Vegan: Fame. Fraud. Fugitives* (Smith, 2022), *The Tinder Swindler* (Higgins, 2022) o *The Sons of Sam: A Descent Into Darkness* (Zeman, 2021) representen algun dels exemple d'aquesta diversitat temàtica.

### **2.3.2. El *True Crime* a Espanya. Sota l'ombra anglosaxona**

És evident que el *True Crime* actual a Espanya incorpora les pautes esmentades pel mercat anglosaxó i, com és el cas de les produccions analitzades en el present treball, esdevenen mostres significatives del gènere. Tot i així, els antecedents han obligat als creadors i creadores a prestar una especial atenció per evitar la incorporació d'elements sensacionalistes que, tal i com es veurà a continuació, han contaminat el tractament informatiu dels crims en aquest país.

Sense realitzar una retrospectiva molt àmplia en el cas espanyol, a finals del segle XIX van aparèixer diverses revistes il·lustrades centrades en crims, entre les que destaquen *Las*

*Noticias Ilustradas* (1883), *Las Novedades* (1908) i *La Semana Ilustrada* (1917) (Laguna & Martínez Gallego, 2022, pág. 231). Aquests autors, a més, incorporen també els folletons i les històries de crims per capítols com a elements bàsics de la publicació de la crònica negra espanyola.



Fig. 2.11. Capçalera de *Los Sucesos*, revista dedicada a la crònica negra amb un enfocament sensacionalista. Font: (Rodríguez Carcela, 2016)

En tot cas, la revista *Los Sucesos. Revista ilustrada de actualidades, siniestros, crímenes y causa célebres*, editada entre 1882-1883 està considerada com la primera publicació del gènere (Rodríguez Carcela, 2016). Però la mateixa autora situa en el setmanari *El Caso* (1952-1997) la referència històrica a Espanya en el tractament del crims, creant una línia pròpia que va evolucionar paral·lelament a la transició espanyola, sent el setmanari de successos de major èxit a Espanya durant el segle XX i amb més de 40 anys d'història.

La importància social de *El Caso* es justifica per diversos motius. Per una banda, en el fet d'esdevenir un diari de masses, superant els 400.000 exemplars, malgrat que moltes persones el compraven d'amagat.

Així mateix, aquesta publicació va establir les bases del periodisme de successos: el treball de camp periodístic i l'establiment de xarxes de fonts. Aquests passos s'han de contextualitzar en una situació social, política i econòmica a l'Espanya dominada per la dictadura,



Fig. 2.12. Portades del diari *El Caso*, referent a Espanya durant quatre dècades en la crònica negra i el sensacionalisme. Font: (Rodríguez, 2012)

la repressió, l'aïllament internacional i, a més, per la censura establerta pel règim, la qual els editors de *El Caso* van aconseguir esquivar (Rodríguez R. , 2012). La diferència més destacada respecte publicacions anteriors es situa en una explotació visual dels elements més sòrdids a través, primer, del gravat il·lustrat i, posteriorment, de la fotografia, així com en l'exageració i sensacionalisme de les notícies (Laguna & Martínez Gallego, 2022).

Cal esmentar, però, que el tractament i continguts d'aquestes publicacions disten molt de la visió actual del *True Crime*. Segons Rodríguez Carcela, el tractament sensacionalista del periodisme de successos es copiat al medi televisiu el que va portar “consecuencias indeseables para la práctica especializada del periodismo de sucesos, debido al empleo del sensacionalismo y del *reality* show con un tratamiento descarnado del suceso para incrementar audiencias” (2016, p. 41).

L'aparició d'una diversitat de productes que, de forma genèrica s'englobaven dins la telerealtat, van ocupar l'oferta televisiva dels darrers anys del segle passat, esperonats per les xifres d'audiència com a únic filtre. Els programes que lideraven les audiències d'aquest període abusaven periodísticament del dolor (Barata, 2014) i, en moltes emissions, es superaven els límits ètics i de la llei. “El morbo, el voyerismo, el framatismo, el juego con el dolor ajeno se constituyeron en elementos integrantes... se llegó, de esta manera, al más puro sensacionalismo amarillo” (López Talavera & Bordonado Bermejo, 2005, p. 309).



Fig. 2.13. Cartell d'entrada al programa *¿Quién sabe donde?* emès per RTVE i presentat per Paco Lobatón. Font: <https://www.rtve.es/>

Tot i així, a partir de 1985 apareixen a la televisió un seguit de programes específics dedicats a la crònica negra que contenen elements identificables, posteriorment, com a propis de *True Crime*. És al cas, per exemple, de *La huella del crimen* (1985–2010) o *La ley de la calle* (1989-1994), amb un enfocament centrat en la marginalitat social, l'entorn de les presons i la tasca policial. El programa més representatiu d'aquesta època va ser, però, *¿Quién sabe dónde?* (1992-1998) que, malgrat podria situar-se fora de la línia del *True Crime*, incorporava un element innovador: la participació activa de l'audiència en la resolució dels casos

que es centraven en persones desaparegudes.

La sedimentació i extensió de l'anomenada telebasura, però, va dominar l'escena audiovisual espanyola durant la darrera part del segle XX i inici del XXI, prioritzant-se el sensacionalisme per sobre de la qualitat i l'objectivitat.

En aquesta època predomina l'encaix dels successos dins del programes híbrids com a part de una escaleta diversa i del show general del programa. Aquesta estructura provocava, volgudament o no, un tractament sensacionalista dels successos. És el cas de *Esta noche cruzamos el Mississippi* (1995-1997) dirigit per Pepe Navarro o *De tú a tú* (1990-1993), dirigit

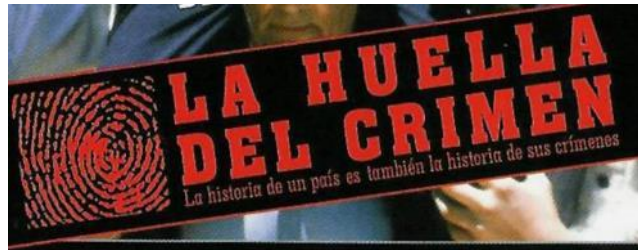


Fig. 2.14. Caràtula d'entrada al programa de *La huella del crimen* de RTVE i presentat per Pedro Costa. Font: <https://www.rtve.es/>

per Nieves Herrero. Aquest segon programa famós pel tractament extremadament sensacionalista del cas Alcàsser. La pròpia periodista expressava el seu penediment i reconeixeria en una entrevista realitzada a l'ABC el seu error sobre el tractament informatiu d'aquest crim, especialment durant el programa especial emès des d'Alcàsser coincidint amb la troballa dels cossos de les menors:

Ese programa fue un error de pies a cabeza. Mi conclusión principal es que no se puede ir al lugar donde se ha producido una tragedia y convertir un magazine en un programa monográfico. Hay que tomar cierta distancia; si no, no puedes ser objetivo. (Moreira, 2013)

La crítica a l'enfocament *groc* del cas d'Alcàsser va abastar tant les televisions públiques com privades en una carrera on tot era permès per assolir la màxima audiència, situant aquest succés com a punt de reflexió i revelació sobre la possibilitat que la informació sobre crims podria tenir un tractament més respectable sense que això suposés un descens en el *share* (Rodríguez Carcela, 2016).

A partir d'aquell moment, però de forma lenta i progressiva, el tractament audiovisual de crims a Espanya ha transitat cap al compliment de les normes deontològiques periodístiques, però també cap a una major tasca d'investigació i objectivitat. Aquest procés, però, ha estat intercalat de moments que van fer retrocedir el camí. Així va ser en el cas de l'assassinat de Rocio Wanninkhof i la criminalització mediàtica que va patir Dolores Vázquez que HBO ha



utilitzat per produir i distribuir *Dolores. La Verdad Sobre El Caso Wanninkhof* (2021), una perspectiva diferent al model *True Crime* ordinari i d'incorporació de justícia social.

Un segon cas, més recent, va ser el tractament informatiu de l'assassinat i desaparició de la jove Marta del Castillo al 2009. Si bé es cert que l'enfocament i respecte vers les víctimes va estar més present, es va fer un seguiment intensiu del cas per part d'algunes cadenes, principalment *Telecinco*. El seu programa *La Noria*, que inicialment estava orientat a la premsa rosa, va derivar el seu contingut cap a qüestions polítiques i successos. L'exemple que alguna cosa estava canviant es va produir quan aquest programa va pagar a la mare d'un dels acusats per realitzar una entrevista. La reacció a través de les xarxes socials va provocar que una part important dels anunciants que compartien espai amb aquest programa van trencar els seus contracte amb la cadena (Román, Elías, & Paredes, 2021). Segui per una reprovació ètica, per por a que es vinculés la marca amb una imatge negativa o, senzillament, com a valoració comercial (o per tot plegat), aquesta acció va resultar ser un avís a les cadenes de televisió en el tractament dels successos.

El salt qualitatiu i l'entrada de productes realitzats a Espanya es realitza amb la creació i emissió de *Muerte en León* (Webster, 2016) sobre l'assassinat de la presidenta de la Diputació de León, Isabel Carrasco. Aquesta sèrie va ser emesa a per RTVE. Un any més tard apareix *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* (Siminiani, Lo que la verdad esconde: el caso Asunta, 2017). Aquest *True Crime*, que es presenta en tres capítols, s'ocupa de l'assassinat de la jove Asunta Basterra per part dels seus pares. Tal i com esmenta la periodista cap de la secció de TV i comunicació del diari La Razón, Cecilia Garcia:

Estos títulos tienen un valor añadido: a través de la crónica negra la audiencia aprende cómo era la sociedad de la época, las modas y la mentalidad. Se niegan a cruzar la línea roja del morbo y se centran en lo esencial: a través de un hecho luctuoso se convierten en un testimonio de su tiempo, de los medios de comunicación y de cómo se crean y se fomentan los juicios paralelos. (García C. , 2019, pág. darrer paràgraf)

A aquestes sèries cal afegir dues produccions que integren tots els elements propis del gènere. La primera és *Bajo Escucha: El acusado* (2019) i *Yo fui un asesino: el crimen de la catana* (Moya, 2017). Aquesta segona presenta un enfocament més personal i que, a través d'una entrevista dividida en dos capítols, s'adreça a entendre els motius una persona pot arribar a assassinar a tota la seva família. Entre la resta de productes de *True Crime* que destaquen a

Espanya cal esmentar *Crims* (Porta, Crims, 2018-2022). Més enllà de la seva àmplia oferta, es significa pel fet de combinar l'emissió radiofònica amb les emissions televisives.

Les darreres produccions han consolidat el *True Crime* a l'escena audiovisual espanyola i, juntament amb els omnipresents productes anglosaxons, han configurat un mercat molt ampli que, amb ajuda de les plataformes de vídeo sota demanda permeten un consum a la carta i on el *True Crime*:

Como género de distracción, los crímenes reales han experimentado un significativo aumento de presencia en los medios de comunicación en los últimos años. A ello, se suma la aparición de los servicios en streaming que permiten un fácil acceso a los contenidos multimedia en cualquier momento sin tener que esperar hasta altas horas de la noche (cuando solían emitirse) para poder ver este género. (Román, Elías, & Paredes, 2021, pág. 82)

Finalment, en aquest escenari d'increment exponencial de l'oferta de *True Crime* cal esmentar un fenomen similar al que es pot observar al mercat anglosaxó: la presència de podcast específics del gènere. Entre aquest, a part del ja esmentat *Crims*, destaca *Negra y Criminal* (León Siminiani, 2016-actualment) que ofereix una combinació de casos reals i relats de ficció, *Criminal-mente* (2020-actualment) que es centra en l'anàlisi de la conducta homicida o la més recent *Criminopatía* (2021-actualment) exemple, en aquest cas, de produccions de baix cost que han aconseguit arribar a ser un dels *podcast* amb més descàrregues al 2022 (Chartable, 2022).

## **2.4. A la cerca d'una definició integradora del *True Crime* actual**

Realitzar un exercici de definició del *True Crime*, tot i que no s'integra en el corpus central d'aquest treball, esdevé un exercici necessari, tant per pròpia contextualització de l'estudi com pel resultat de l'anàlisi documental de l'àmplia bibliografia sobre aquest tema. Aquesta recerca, entre altres qüestions, revela tres certeses: la hibridació del gènere, l'escassa profunditat dels estudis en emmarcar-lo i la diversitat de definicions que s'exposen. Diversitat, però, que no evita la generació de certs espais comuns.

L'àmplia bibliografia existent sobre aquest producte tracta la seva definició de forma tangencial i, majoritàriament, no ofereix una proposta complerta sobre aquest concepte. El

posicionament actual del *True Crime* com a un dels principals vectors d'entreteniment multimèdia no ha anat acompanyat d'un marc contextualitzador vers la seva definició. En el cas d'Espanya, la solució ha estat la incorporació de l'anglicisme *True Crime* en el etiquetatge narratiu, assumint implícitament les seves característiques i indefinicions.

La mostra de productes *True Crime* que són motiu directe d'anàlisi d'aquest treball evidencien com d'indefinit és el terme o, millor dit, la seva utilització. De les quatre minisèries analitzades, només en *Crimis: El cas de la Guàrdia Urbana* (Porta, 2021) s'utilitza l'etiqueta *True Crime*. La resta de produccions utilitzen terminologia relacionada amb el gènere documental (sobre crims reals), com és el cas de *El caso Alcàsser* (Siminiani L. , 2019). *A Muerte en León* (Webster, 2016) y *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* (Siminiani, *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, 2017) apareixen termes més cinematogràfics com: suspens, policíaca o investigació.

Inicialment, definir el *True Crime* porta a desenvolupar la literalitat d'aquestes paraules. És a dir, és un relat sobre un crim que ha succeït realment. En aquest sentit, s'ha d'interpretar el terme crim referint-se a qualsevol infracció penal greu.

Malgrat l'obvietat de la definició, ja apareixen tres aspectes troncats que dibuixen el concepte i que permeten aprofundir en aquest tema: la narració (el relat), la temàtica (crim) i la no ficció (real). En termes similars es posiciona, per exemple, Punnett (2018), Andrew T. Burt (2017) o Murley (2009) quan qualifiquen el *True Crime* con un gènere de no ficció que relata delictes reals que afecten a persones reals. Punnett, tot i així, adverteix que la definició del gènere pot resultar controvertida.

L'element narratiu dels productes *True Crime* està fora de tot dubte, així com la diversitat d'històries reals que serveixen de base per crear aquest tipus de producte d'entreteniment. Però, tal i com s'ha dit, es necessari aprofundir i identificar altres elements que defineixen el *True Crime*. De fet, tancar aquí el llistat generaria una porta d'entrada per productes amb l'etiqueta *basat en fets reals* que comparteixen espai d'entreteniment amb el *True Crime*. Un exemple d'aquest risc es pot trobar en el llibre *The rise of True Crime: 20th-century murder and American popular* (Murley, 2009) on l'autora ubica sota el paraigües del *True Crime*, precisament, aquells productes com *CSI* (Zuiker, 2000-2015) o *Law and Order* (Wolf, 1999-2010; 2021).

En aquest sentit, es considera que, integrar sota l'etiqueta de *True Crime* aquests productes, seria un error i s'allunya clarament d'un dels elements identificadors d'aquest gènere: la no-ficció. Etiquetar la sèrie *Mindhunter* (Penhall, 2017), per exemple, com a *True Crime* pel fet que esta basada en els agents que van crear la Unitat d'Anàlisi de Conducta del FBI i on apareixen d'actors que recreen diversos assassins en sèrie reals entrevistats és, com a mínim, una interpretació molt laxa del terme de *no-ficció*.

El concepte de no ficció és troncal en la definició del *True Crime*. I aquesta afirmació s'ubica en un moment on els termes de ficció i no ficció es desdibuixen i es confonen en algunes manifestacions audiovisuals actuals (Plana Espinet, 2011). Sobre la no ficció, Webb defensa que “descriptions differ, but all definitions of True Crime include both storytelling and an allegiance to truth-telling as essential aspects of the genre” (Webb L. , 2021, p. 143).

Aquesta lleialtat a la realitat disposa d'un mecanisme anàleg al sintetitzat per Umberto Eco a la seva obra *Seis paseos por los bosques narrativas* (1996). El *pacte ficcional* que defensa Eco com a element bàsic del contracte entre l'autor/a i el lector/a en el cas de la narració de ficció apareix en el *True Crime* com a un *pacte de veracitat*. Es tracta no només que els fets narrats siguin reals, sinó que en la construcció del producte hi ha una veritable pretensió de veritat. Assolir aquest dogma de veracitat porta, preceptivament, a accions encaminades a assegurar uns continguts i informacions de qualitat i veraços. En el seu anàlisi sobre el periodisme de successos centrat en el tractament del cas de l'assassinat de la jove Asunta Basterra, Patricia Torres posava èmfasi en el fet que:

Detrás de ese programa, hay un gran trabajo de documentación, investigación y abundante material como fotos y vídeos caseros de la familia, reconstrucciones policiales y los testimonios de los implicados a través de llamadas telefónicas a Rosario Porto y cartas a Alfonso Basterra. (Torres, 2017, p. 60)

Així, doncs, la profunditat amb la que es tracten els casos resulta un element d'identitat del *True Crime* que, sumat a les tècniques de qualitat informativa com l'exhaustiva documentació, equilibri i confrontació de punts de vista, marquen una distància clara i un enfocament diferent respecte altres fórmules narratives (Romero, 2020).

El darrer aspecte que configura la definició i que es relaciona amb la narració a través del *com* i *per on* es narra, és l'absoluta eclosió de formats on s'oferien productes *True Crime*.

L'etiqueta de *experiència multimodal* (Romero, 2020), *sheer ubiquity* (Lett, 2021), *multiplatform success* (Punnett, 2018) o l'explícita afirmació de l'acadèmica i jurista Laura Vitis (2022) evidencien que l'expansió del fenomen *True Crime* no es basa, únicament, en el volum de productes oferts sinó, sobretot, en la diversitats de formats i entorns on es posen a l'abast de les persones consumidores. Sense ser un fenomen exclusiu del *True Crime*, es pot afirmar que aquesta característica esdevé un element identificador del gènere que, al mateix temps, l'amplifica.

Amb els ingredients exposats que configuren els pilars del *True Crime*, es proposa la següent definició d'aquest producte. Aquesta proposta, sense voluntat dogmàtica, sí vol contextualitzar el fenomen, eliminant al màxim incerteses o un ús expansiu de l'etiqueta:

True Crime: narració de no ficció, multiformat i multimèdia, resultat d'una hibridació de gèneres, centrada en crims reals amb un apropament veraç dels fets a través de investigació detallada, una visió polièdrica i una diversitat de fonts, utilitzant, si s'escau, recreacions i altres recursos ficcionals sense que, per aquest motiu, es desvirtui aquesta veracitat ni incorpori elements sensacionalistes.

## 2.5. Hibridació de gèneres en el *True Crime*

Amb l'exposició dels antecedents del *True Crime* i l'exercici de definició resultaria reiteratiu realitzar un repàs cronològic sobre els gèneres a partir dels quals s'ha anat construint aquest fenomen. Com alternativa més pragmàtica, a continuació s'exposen els camps principals i contemporanis sobre els que es sustenta l'actual *True Crime*.

Mauro Wolf defensa el caràcter híbrid dels gèneres televisius, afirmant que tot i que cada gènere pugui aparentar un *clustering* homogeni, exposa que aquest caràcter compost/híbrid és real i està motivat per tres elements: la dissolució i transferències entre continguts i gèneres, la porositat entre els continguts diversos dins del mateix gènere (Wolf utilitza el terme *contigüitat*) i, finalment, la barreja de gèneres que són identificables en un mateix contingut. (Wolf, 1984)

Per la seva part, el doctor en Comunicació Audiovisual, Francisco Javier Gómez Tarín es mostra més vehement en la defensa de la hibridació actual dels gèneres, afirmant que:

Gran parte de los actuales discursos audiovisuales no se vinculan a ningún modelo de representación normativizado; se construyen con la máxima hibridación y son conscientes de sí mismos como entes discursivos. Nos enfrentamos a un mundo fragmentado cuya esencia es la hibridación. (Gómez Tarín, 2012, p. 24)

Per tant, qualsevol reflexió sobre etiquetatge dels producte *True Crime* ha de tenir present que els productes audiovisuals actuals s'escapen ràpidament de les convencions institucionalitzades. En el seu llibre sobre el *True Crime*, Murley, deixava clar que aquest producte no es pot encabir en un únic gènere (literari) o agrupar-se a partir de convencions narratives i tècniques ja que ha esdevingut a “multifaceted, multigenre aesthetic formulation, a poetics of murder narration” (Murley, 2009, p. 2).

A través del repàs històric del *True Crime* i l'exercici de delimitació de terme, es pot concloure que els elements principals que han alimentat aquest producte es podrien sintetitzar en tres fonts: la literatura de no ficció, el documental i el periodisme en general i el periodisme de successos i d'investigació en particular. Cal aclarir, però, que aquestes fonts ni son impermeables entre elles ni s'exclouen altres formats com, per exemple, el reportatge en profunditat o, fins i tot, el docudrama.

### **2.5.1. El *True Crime* com a hereu de la literatura de no ficció**

De l'interès secular pels crims mostrat en apartats anteriors es pot extreure una afirmació que, no per ja esmentada, resulta rellevant en la història del *True Crime*. Es tracta de de la publicació de *In Cold Blood* (Capote, 1987). Aquest aspecte s'ha de considerar axial per entendre l'actual *True Crime*, especialment per incorporar la respectabilitat i la profunditat en l'explicació dels crims de no ficció (Browder, 2010).

Es podria considerar que l'àmbit literari va obrir la vida a una nova forma narrativa. L'obres de Capote, Bugliosi i Gentry o *Ann Rule* continuen sent referències literàries del *True Crime*, malgrat el mercat audiovisual ha situat aquesta literatura en un nínxol complementari a les sèries i documentals del gènere. Tot i així, aquestes tres obres tenen un element comú: la relació directa i pròxima amb els protagonistes del crims. La ubicació de Bugliosi com a fiscal en el cas de Charles Manson i els seus seguidors era privilegiat per l'accés tant a testimonis com a la documentació policial i judicial. En el cas de *Ann Rule*, el seu llibre inicial i les

revisions posteriors exemplifiquen un cas extraordinari de relació personal amb l'assassí Ted Bundy i amb una bona part de les famílies de les seves víctimes.

Libres publicats posteriorment mantenen aquest vincle estret del/de la creador/a amb les persones protagonistes, a més d'un treball d'investigació molt complert. És el cas, per exemple, de *L'adversari* (Carrère, 2000), on l'autor va mantenir correspondència molt intensa amb l'assassí Jean-Claude Romand, o l'obra de 1979 *The Executioner's Song* (Mailer, 2000), realitzada a partir d'un intens treball de camp i d'entrevistes a familiars de les víctimes directes i de l'autor material dels crims, Gary Gilmore.

Els llibres esmentats, i d'altres que podrien ampliar la llista, mantenen les normes de la novel·la de no ficció apuntades per Truman Capote i que es veuen clarament identificades i sedimentades en l'elaboració del productes *True Crime* actuals.

### **2.5.2. El *True Crime* com a producció documental**

De la bibliografia consultada per l'elaboració d'aquest treball es pot afirmar que, majoritàriament, s'utilitza la terminologia de documental per definir-ne el *True Crime*. Un etiquetatge que no està exempt de matisos. El primer matís és la pròpia definició del gènere documental.

Per exemple, Laura Browder ubica aquest producte dins el gènere documental per afegir, a continuació, que "it is a dystopian versión" (Browder, 2006, p. 932). L'autora argumenta aquest posicionament en el fet que, malgrat el documental tradicional i *True Crime* tenen elements tècnics i narratius homologables, el primer té com a objectiu augmentar la consciència del receptor per aconseguir un canvi. En canvi, en el segon cas (el *True Crime*) mostra problemes insolubles que s'ubiquen en la psique individual i, per tant, on el mal no té una causa visible ni, aparentment, reversible.

El posicionament de Jean Murley (2009) no deixa marge a l'error. Cada referència als principals *True Crime* nord-americans que analitza a la seva obra s'acompanya de l'etiqueta de documental. A més, realitza una vinculació entre documental i les recreacions, on la recreació és una eina que identifica el gènere, sense que la ficció que representa aquesta recreació distorsioni l'entorn de veracitat que acompanya al documental.

És, potser, la necessària incorporació de les recreacions el aspecte que més ambigüitat pot generar a l'hora d'encabir el *True Crime* en aquest gènere. El documental, igual que el *True Crime*, no ha estat aliè a les millores tecnològiques i les ha incorporar, tant en el format cinematogràfic com a la televisió. Aquestes aportacions han permet una evolució d'aquest gènere, mantenint fortes relacions amb l'explicació de la realitat, la importància de la forma de relat, la vinculació entre narració i enunciació i, molt destacat, la creació d'un discurs sobre el món (Ganga Ganga, 2004). Totes aquestes característiques poden ser fàcilment identificables en els productes *True Crime* però, tal i com esmenta la mateixa autora, l'explicació de la realitat a través de documental ha portat, històricament, a vincular documental amb veritat, contraposant aquest gènere amb un altre macro gènere: la ficció.

No es motiu del present treball entrar en dissertacions sobre el documental/no ficció per una part i, per l'altra la ficció. Però aquesta qüestió es considera rellevant per reforçar que el *True Crime* incorpora en el seu *corpus* les característiques del documental i no s'ubica, en cap cas, en el gènere de ficció, malgrat l'ús de recreacions. L'aportació de Jorge Oter i Germán Rodríguez resulta clarificadora per trencar aquest posicionament quan afirmen que:

Consideramos importante evitar la confusión entre el realismo y la simulación de la realidad. El realismo es una forma más de estilización en el par conceptual realismo-estilización. Así, una ficción puede ser realista y no por ello manejar lo que consideraremos elementos propios del cine de no-ficción. (Oter & Rodríguez, 2010, p. 43-44)

### **2.5.3. El *True Crime* i com ajudar a la respectabilitat del periodisme de successos**

En un apartat anterior del present treball s'ha tractat específicament el risc que el sensacionalisme i el *groguisme* present en els mitjans de comunicació, puguin fer acte de presència en els productes de *True Crime*, així com les conseqüències que aquest fet podria produir en aquestes produccions i en el mercat comercial que, actualment ocupa. En aquest apartat, però, el focus es situarà en la relació estreta i històrica del *True Crime* amb el periodisme

Lindsey Webb expressa d'aquesta forma que el *True Crime* no és periodisme però accepta la porositat entre els diferents gèneres quan diu que:



True crime media is not the same as journalism, nor is it the same as a detective story or other fictionalized accounts of the resolution and fallout of criminal acts, although the boundaries between journalism, fiction, and true crime are at times blurry. (Webb L. , 2021, p. 142)

Acceptant aquesta diferenciació i la dificultat d'establir límits, es pot afirmar que existeix un herència comuna amb el periodisme, tal i com defensa Torres Hermoso (2017) o Hernández (2019).

Però el que resulta inqüestionable és el vincle directe i secular entre el periodisme i l'anomenada crònica negra. Més enllà del periodisme de fulletons de finals del segle XIX, l'aparició de seccions específiques de successos en els principals diaris o la publicació de setmanaris especialitzats en crims, hi ha altres elements que connecten el *True Crime* amb el periodisme en general i, específicament, amb el periodisme de successos i el periodisme d'investigació.

El primer element coincident és obvi, donat que el periodisme de successos, o la crònica negra, i les produccions de *True Crime* cerquen en el mateix àmbit les seves fonts d'inspiració. Un segon element, que forma part de la definició i del dogma del *True Crime* i del periodisme, és la veracitat o, almenys, la voluntat d'una informació veraç. El president de l'Agència EFE, Álex Grijelmo, iniciava un article sobre l'ètica periodística manifestant que “los periodistas serios, de medios de comunicación serios, saben que la mejor de las historias y la más veraz investigación se pueden venir abajo por un solo dato erróneo” (Grijelmo, 2005, p. 35).

Una bona producció d'aquest gènere pot caure en l'ostracisme si conté dades amb una falsa cobertura de veracitat. Així mateix, la utilització de fets reals per construir una ficció ubicaria la producció en un espai fora del marc del *True Crime* i, en el millor dels casos, es podria situar en aquell conglomerat de produccions amb l'etiqueta *basat en fets reals*.

El tercer element que les produccions *True Crime* han incorporat del periodisme d'investigació han estat les tècniques de recol·lecció, anàlisi i confrontació d'informació. Una investigació plena, una anàlisi documental exhaustiva, la disponibilitat de diverses fonts i versions d'un mateix fet (contraposades, o no) són eines del periodisme aplicades intensivament al gènere (Romero, 2020).

El darrer element comú és l'ús o absència del sensacionalisme o aspectes de la premsa groga. El periodisme de successos, més enllà de l'objectivitat ja esmentada, ha d'evitar caure en un llenguatge morbós i les dades aportades s'han de regir per l'ètica i la deontologia professional (Torres, 2021). Aquestes regles ètiques són també aplicables al *True Crime*. Cal, doncs, un exercici d'autocrítica i de revisió constant en els dos àmbits, per defugir del sensacionalisme.

Altrament, cal fer esment a l'existència d'un matís important entre periodisme de successos i *True Crime*. Es tracta de l'aspecte temporal. Les narratives sobre crims estan condicionades pel mitjà de producció: el periodisme treballa amb l'actualitat i la immediatesa mentre que altres gèneres s'allunyen d'aquesta restricció. Així, l'elaboració d'un reportatge o crònica de successos es troba limitat pel temps mentre que el periodisme d'investigació, si vol ser exhaustiu, és un treball lent i costós. A priori, les produccions de *True Crime* no estan tant sotmeses a la immediatesa de la informació i, per tant, l'absència de restriccions en el temps per investigar una història permet obtenir resultats més profunds (Davis, 2019).

### **3. Definició dels objectius i l'abast.**

#### **3.1. Objectius**

Tal i com s'ha apuntat a la introducció, l'explosió del *True Crime* a l'oferta televisiva a Espanya, no està acompanyada d'una pluralitat d'estudis acadèmics sobre aquest gènere des d'algun dels possibles prismes que presenten aquest fenomen.

Aquest treball, a través dels objectius que s'exposaran a continuació, pretén aportar una anàlisi comparativa entre diverses produccions basades en fets criminals produïts a Espanya. Aquesta anàlisi té la voluntat, també, d'identificar, si existeixen, fets comuns i identificadors entre aquestes sèries.

Tal i com ja s'ha esmentat, s'ha de tenir en compte que s'ha escollit la producció *El crim de la Guàrdia Urbana* (Porta, 2021) com a producte de contrast i, per tant, l'anàlisi comparativa té com a base aquesta producció.

Així, els objectius principal del present treball es concreten en:

- A. Identificar si existeixen elements propis i exclusius en la producció de *Crim. El crim de la Guàrdia Urbana* (Porta, 2021) que el diferenciïn de la resta de produccions analitzades.
- B. Identificar i visualitzar els elements comuns entre la mostra seleccionada que vinculin aquestes produccions amb la proposta de definició de *True Crime* exposada anteriorment.

Complementàriament, l'objectiu secundari seria:

- C. Recercar i anomenar, si existeixen, elements sensacionalistes i propis del *groguisme* en les produccions seleccionades i el seu pes, impacte i possible justificació.

#### **3.2. Abast. Selecció de mostra d'estudi**

Per a la realització del present treball s'han seleccionat quatre produccions *True Crime* sobre crims produïts a Espanya. Aquestes sèries tenen diversos elements comuns, més enllà

d'etiquetatge esmentat. Aquests elements comuns es detallaran al capítol dedicat a la metodologia.

La primera de les produccions seleccionades és *Crimis. El crim de la Guàrdia Urbana* (Porta, 2021). Aquesta selecció està relacionada directament amb els objectius del present treball esmentats al punt anterior, ja que esdevé la peça de contrast de l'anàlisi. Ja s'ha esmentat a la introducció els motius pels quals s'ha plantejat aquesta producció com a referent, considerant-se la hipòtesi (que ha de ser confirmada o refutada pel present treball) que aquesta sèrie té elements propis i identificadors que la diferencien de la resta de produccions. Els motius de l'elecció, tal i com s'han esmentat, són el alts índexs d'audiència radiofònica i televisiva, el fet que sigui emesa a través d'una televisió pública i, finalment, per haver desbordat l'espai territorial català, ja sigui a través de l'emissió en castellà per part de Movistar+ com per l'oferta a través de la plataforma digital de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals.

Es tracta una mini sèrie de quatre capítols on es detalla l'assassinat de Pedro Rodríguez, agent de la Guàrdia Urbana de Barcelona el cadàver del qual va ser localitzar calcinat en una zona boscosa del pantà Foix el 4 de maig de 2017, així com el procés d'investigació policial i judicial. Per aquests fets van ser condemnats dues persones: la seva parella sentimental, Rosa Peral, i Albert López, ambdós també agents del mateix cos policial. Aquests capítols van ser produïts per TV3, Goroka TV i True Crime Factory, sent dirigida per Carles Porta, periodista especialitzat en la crònica negra.

Aquesta sèrie va ser emesa en català a TV3 entre setembre i octubre de 2021. Un any més tard, la plataforma Movistar+ va adquirir-la, juntament amb les dues primeres temporades de *Crimis*, oferint el doblatge al castellà i posant-les a disposició dels subscriptors a partir de l'agost de 2022.

La segona producció seleccionada és *El caso Alcàsser* (Siminiani, 2019), una revisió de la desaparició i assassinat de tres joves en aquesta localitat valenciana al 1992. Aquests fets van representar un dels crims més mediàtics de la televisió espanyola i va suposar, pel tractament morbós i sensacionalista, un punt d'inflexió i reflexió en la gestió informativa d'aquest tipus de notícies. Tot i que es tractarà posteriorment, aquest tractament informatiu, que va excedir qualsevol ètica periodística, va portar al periodista i presentador Salvador Alsius, fent seves les paraules del també periodista Josep Maria Baget, a manifestar que "el dia que les

campanes d'Alcàsser tocaven a morts per les tres noies assassinades, semblava que també ho fessin per una determinada manera d'entendre la televisió” (Alsius, 1993, p. 20)

*El caso Alcàsser*, que es presenta en cinc capítols, està dirigida per Elías León Siminiani, el qual va realitzar el guió conjuntament amb Ramón Campos, dos professionals vinculats amb el *True Crime* amb una altra de les produccions seleccionades per l'estudi d'aquest treball. Està produïda per Bambú Producciones i Netflix España per tal de ser distribuïda per aquesta plataforma de vídeo sota demanda des del 2019.

El tercer *True Crime* que ha estat seleccionat com a mostra per l'estudi és *Muerte en Leon* (Webster, 2016) que, a través de quatre capítols desenvolupen la mort d'Isabel Carrasco, política lleonesa i presidenta de la Diputació Provincial de Lleó en el moment del seu assassinat al 2014. Tres persones van ser jutjades i sentenciades per aquests fets, dues d'elles mare i filla per l'assassinat i, la tercera, una policia local de Lleó, per encobriment. El director i guionista (juntament amb Enric Bach) de la sèrie, Justin Webster, és molt prolífic en la *no ficció* en general i, especialment, en el gènere del *True Crime*. La producció de la sèrie va estar a càrrec de JWProductions i Movistar Plus+. Actualment està disponible a la web de la cadena pública RTVE i, anteriorment, ha estat disponible a les plataformes de vídeo sota demanda Amazon Prime Video i Fimin, a part de l'estrena realitzada al 2016 per Movistar Plus+.

La darrera selecció per l'estudi comparatiu és *Lo que la verdad esconde: El caso Asunta*, també presentat amb el nom que la Guàrdia Civil va assignar al cas: *Lo que la verdad esconde: El caso Asunta -Operación Nenúfar-* (Siminiani, 2017). Aquesta producció es presenta en tres capítols principals, complementats amb un quart episodi, a mode d'epíleg, in es desenvolupa un debat jurídic sobre el cas. La història es basa en l'assassinat de la nena Asunta Basterra al 2013 i pel qual van ser condemnats a presó els seus pares.

El director d'aquesta producció és Elías León Siminiani, el mateix que va dirigir dos anys més tard *El caso Alcàsser* comentat anteriorment. Siminiani és un director amb experiència en l'elaboració de productes *True Crime* i el documental com, per exemple, *800 metros* (2022) sobre els atemptats de Barcelona i Cambrils del 2017. León Siminiani va tornar a realitzar el guió juntament amb Ramón Campos i la producció va recaure en Bambú Producciones i Netflix, plataforma que ofereix aquesta sèrie per a persones subscriptores.

Tot i que no és el primer *True Crime* espanyol, *Lo que la verdad esconde: El caso Asunta* va representar el primer cas on aquest tipus de produccions s'emetia en una cadena televisiva en obert. Tot un repte, tenint en compte els antecedents sensacionalistes en l'enfocament informatiu de casos criminals com aquest. Com esmenta la periodista Cecilia García (2019, p. 5è paràgraf) “la primera televisión en abierto que aceptó el riesgo fue Antena 3”. Un reconeixement que també és compartit per Román, Elías i Paredes en el seu treball sobre els crims com a inspiració per a projectes audiovisuals a Espanya, quan afirmen que:

El true crime más intenso y audiovisual evolucionó un poco más tarde. (...) no es hasta el año 2017 cuando Antena 3 y la productora Bambú Producciones estrenaban la miniserie ‘Lo que la verdad esconde: El caso Asunta’, (...). Este fue el primer acercamiento de lleno en el true crime de la televisión española que se había inspirado en un caso real de nuestro país. (Román, Elías, & Paredes, 2021, p. 83-84)

A l'Annex A es mostren les fitxes tècniques de les quatre produccions seleccionades.

## 4. Metodologia

El treball d'anàlisi es basa en una combinació de metodologies: l'anàlisi de continguts, l'anàlisi textual i l'anàlisi filmica. A la introducció del llibre de Casetti i di Chio (1991) ja es planteja com a proposta una inclinació cap al sincretisme, és a dir, una recopilació/combinació de tècniques i propostes amb un resultat híbrid. Com s'ha dit, aquesta fusió de mètodes també és present a la metodologia emprada en el TFG.

L'anàlisi de continguts s'ha aplicat a una fase preliminar per identificar les unitats d'anàlisi que facilitin la tasca posterior. Pel que respecta el present treball, l'interès de la metodologia d'anàlisi de continguts es circumscriu a la funció auxiliar que esmenta Espín quan afirma que:

Es sabida la utilidad de la técnica de contenido no solo para investigar sobre la naturaleza del discurso sino como una técnica auxiliar muy importante y necesaria a la hora de sistematizar y resumir información. (Espín López, 2002, p. 95)

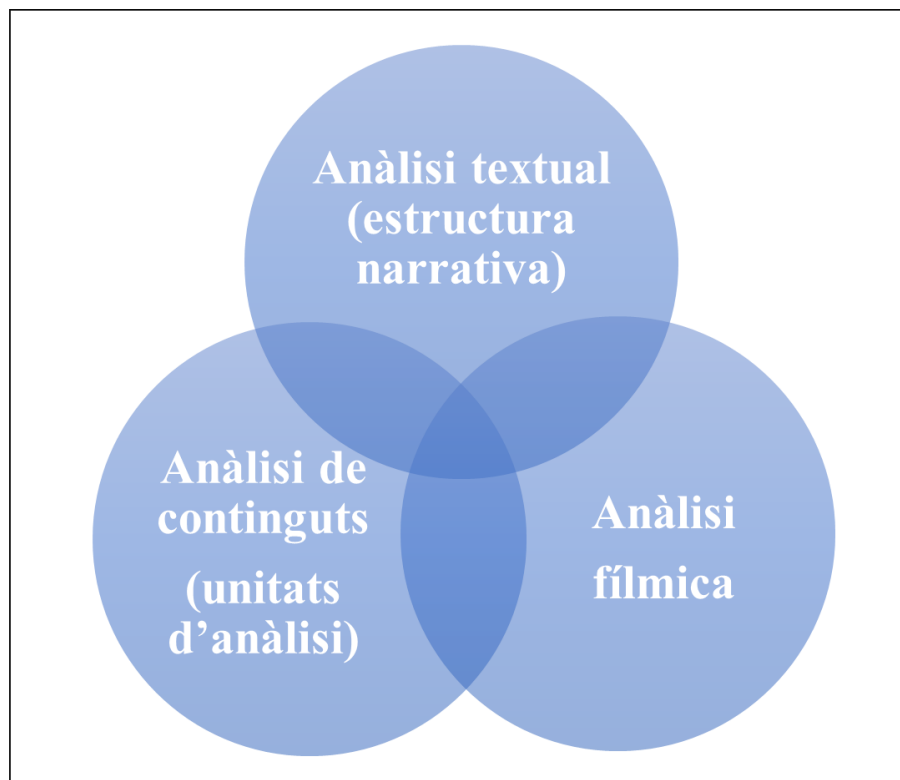


Fig. 4.1. Tipologies d'anàlisi utilitzades en el present treball.

Respecte l'anàlisi textual, l'objectiu és que es puguin identificar quin discurs narratiu, estètic i de context social han volgut projectar l'equip creador i, per altra banda, identificar els missatges principals que els creadors/distribuïdors consideren més rellevants i quina informació prioritzen a través de l'anàlisi de les sinopsis i cartells publicitaris.

En aquest sentit, cal destacar la importància i projecció dels propis cartells publicitaris de les produccions *True Crime*. S'afirma que tot aquell element visual té un grau superior de persuasió i, a més, facilita la idea de poder arribar de forma més directa a l'espectador.

Per tal d'afirmar aquest aspecte anterior, s'ha optat per una anàlisi denotativa i connotativa dels cartells originals corresponents a les produccions True Crime escollides, els quals queden recollits a l'annex del present document.

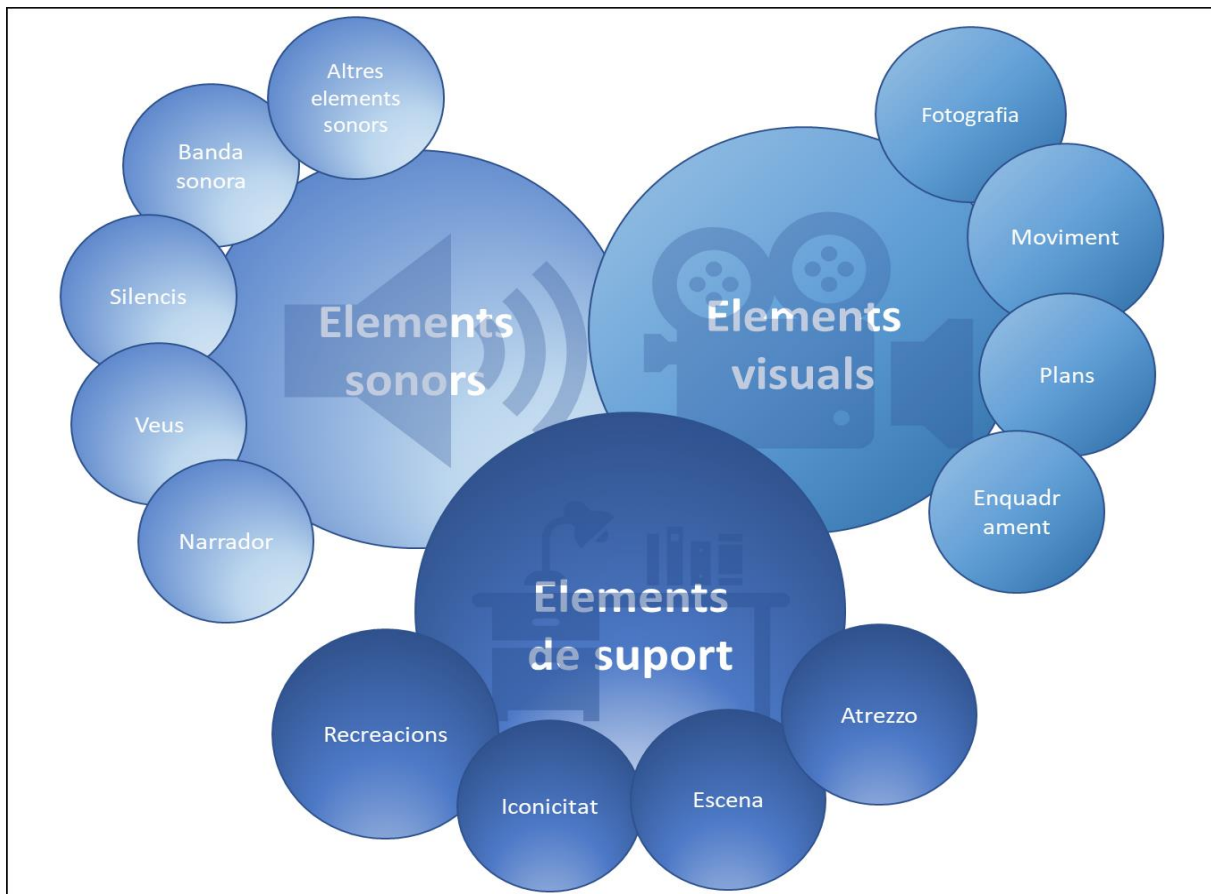


Fig. 4.2. Incorporació, dins de l'anàlisi filmica, dels elements sonors, d'imatge i de suport. Àmbits interrelacionats en el discurs narratiu.



El darrer anàlisi, el filmic és la part més laboriosa de tot el TFG per dos motius. El primer és l'elevat nombre d'ítems a tenir en compte i, el segon, la quantitat de contingut a analitzar. En tot cas, es considera que representa una part bàsica del treball i dels objectius plantejats.

Respecte a l'anàlisi filmica és inqüestionable l'aportació de Casetti i di Chio (1991) sobre la metodologia d'anàlisi d'un film. Una segona obra d'interès per aquesta anàlisi és l'escripta per Federico Fernández Díez i José Martínez Abadía (1999), esdevé una guia molt útil per poder aplicar de forma més pràctica i directa que les anteriors, l'anàlisi filmica.

Finalment, i de forma complementària, cal tenir en compte les aportacions metodològiques que proposa Francisco Javier Gómez Tarín a la seva obra *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido* (2010). Els tres àmbits per realitzar l'anàlisi filmica son:

## **5. Resultats de l'anàlisi comparada.**

### **5.1. Anàlisi textual de les sinopsis i dels títols.**

Tal i com Hermida Bellot (2013) recull al seu article, l'anàlisi textual és un compendi molt ampli de tècniques que aporten una visió polièdrica de l'obra analitzada i que va des de l'estructura a les estratègies comunicatives que es volen promoure, passant per l'anàlisi del llenguatge i el discurs.

La sèrie *Muerte en León* esdevé el primer dels *True Crime* emesos a Espanya i que s'integren en aquest treball. La sinopsi general recull en dos paràgrafs una breu introducció als fets. Però, a prop del 50% de la sinopsi es destina a posar de relleu certes incerteses, nous descobriments i proves fins a qüestionar-se la pròpia investigació policial i instrucció judicial.

Els títols utilitzats en cadascun dels quatre capítols que conformen la sèrie tenen un comú els conceptes temporals. La retolació de cadascun dels capítols juguen amb aquest missatge temporal, però d'una forma críptica. En tot cas, els títols de cada capítol recreen moments clau, més o menys extensos, a la vida de les persones protagonistes en aquest assassinat.

En definitiva, quatre títols units per l'argument del temps però que no representen una narrativa lineal i unidireccional sobre els fets, donat que s'apliquen flashback i flashforward de forma recurrent durant els diferents capítols.

Comparativament, la sinopsi general de *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* és clarament diferent a *Muerte en León* i, com es s'exposarà posteriorment, també ho és respecte *El caso Alcàsser*. De fet, des del punt de vista narratiu, és l'únic text que posa el focus en el treball d'investigació i els aspectes més descriptius del fet criminal ocupen un espai secundari, quasi residual.

Un aspecte que diferencia *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* de la resta de produccions analitzades és la retolació dels capítols. Com s'ha vist, *Muerte en León* vincula els títols a espais temporals, *El caso Alcàsser* incorpora, com es veurà posteriorment, títols de caràcter més cronològic però, en tot cas, individualitzant cadascun dels capítols. En canvi, *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* presenta una estructura minimalista quan enumera els capítols, sense aprofitar aquest espai per potenciar un o altre aspecte de la narració ni abocar a la persona lectora a especulacions, curiositats o dubtes

*El caso Alcàsser* és la producció que tracta uns fets més antics. Aquest aspecte, malgrat no incideix necessàriament en les sinopsis ni etiquetatges, si condiciona la producció en els aspectes més tècnics i, fins i tot, pot empenyar cap a una revisió i actualització.

Ja s'ha avançat que els noms dels diferents capítols en aquest cas segueix un fil cronològic rígid basat en el desenvolupament dels fets investigats. De fet, els títols, igual que les sinopsis parcials, són clars per mostrar una estructura del relat absolutament lineal. Així, aquest ordre cronològic en els títols (i continguts) serveix com a base sobre la qual s'apliquen dues voluntats de l'equip creador: el repàs actualitzat dels fets des d'una revisió del relat i, per altra banda, la incorporació de nous elements que aporten noves perspectives sobre els fets.

La darrera producció analitzada és la que s'integra en el fenomen *Crims*, anomenat *El Crim de la Guàrdia Urbana*. Hi ha diverses característiques d'aquesta obra que cal tenir en compte a l'anàlisi i que actuen com a condicionants.

Des del punt de vista de l'anàlisi de la sinopsi general (i de les parcials) i els títols dels diferents capítols, es poden evidenciar diferències clares amb la resta de elements analitzats.

D'una primera lectura de la sinopsi general destaca ràpidament el seu caràcter purament descriptiu i, a més, amb una extensió del text molt més llarga que la resta de sinopsis. Aquesta sinopsi general únicament pot tenir una similitud amb el text introductori de la producció *Muerte en León*. En ambdós casos, el textos són clarament descriptius, tot i que en el cas de *Crims*, es manté una narració molt més asèptica.

On es detecta una diferenciació de *El Crim de la Guàrdia Urbana* respecte les altres produccions és en la presentació dels capítols, les sinopsis parcials i els títols dels episodis. A *Muerte en León* es dibuixa una línia cronològica amb presència de flashbacks i flashforwards. Situació similar es pot observar a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*. En el cas de *El caso Alcàsser* el dibuix lineal és evident. En canvi, la producció dirigida per Carles Porta incorpora una figura diferent: el cercle (els 360°). Aquesta perspectiva buscada s'identifica molt clarament en els títols de cadascun dels capítols (*Els fets; La versió de la Rosa; La versió de l'Albert* i, finalment, *La versió del jurat*).

Amb aquesta configuració, es considera que el centre del cercle està reservat a la persona espectadora, la qual assumeix directament el rol d'investigadora o destinada a prendre un posicionament al final de la producció, una vegada escoltades les quatre parts: els fets (elements objectius), el relat descrit per la Rosa Peral i el de l'Albert López (elements subjectius) i, finalment, el prisma resultat dels anomenats *fets provats* validats pel jutjat popular que va condemnar Rosa i Albert, el que a la sinopsi del capítol es defineix com "la veritat oficial del cas de la Guàrdia Urbana i el que el jurat va considerar que havia passat la nit de l'1 de maig de 2017" (Porta, 2021).

En definitiva, més enllà de la veracitat en el relat, la investigació exhaustiva, les recreacions i altres aspectes que poden compartir, o no, amb la resta de produccions seleccionades, es considera que és aquest l'element axial que diferencia clarament els aspectes de presentació d'aquesta producció (sinopsis i títols) i que, de forma clara, involucra directament les persones consumidores d'aquest producte.

*El crim de la Guàrdia Urbana* presenta un producte estructurat de forma radicalment diferent a la resta de *True Crime* seleccionats, allunyant-se de relats lineals o *remasteritzacions* i actualitzacions. Per tant, es pot considerar com un element propi identificador i exclusiu d'aquest producte el fet que tots els components analitzats s'orientin a posar en el centre del relat a la persona espectadora, reservant-li un espai principal com a protagonista i part directa

del relat. Cal dir, però, que aquesta característica només es localitza en aquesta producció i que, a la resta de productes audiovisuals, el format és més asèptic (numeral) o amb títols vinculats amb elements claus que apareixen.

## 5.2. Anàlisi dels cartells publicitaris del *True Crime* seleccionats.

Els cartells publicitaris de presentació dels diferents *True Crime* esdevenen, per davant de sinopsis, la primera carta visual per atraure públic. Aquest aspecte converteix els cartells en elements bàsics de la narrativa audiovisual que publiciten, utilitzant elements visuals, de suport o, fins i tot, sensacionalistes per atraure persones espectadores.

Malgrat aquesta anàlisi dels cartells és, bàsicament, denotativa i connotativa com a interpretació subjectiva d'aquests elements identificats (Rodríguez & Dimitrova, 2011), també s'incorporen el nivells semiòtic i ideològic, utilitzats per Varela-Rodríguez i Vicente-Mariño en el seu treball sobre el treball fotogràfic de la periodista i fotògrafa Olatz Vázquez (2023, p. 5-6).

### 5.2.1. Cartell de *El caso Alcàsser*.

El primer cartell és el de *El caso Alcàsser*, el qual presenta els elements que formen part en diferents capes que, tot i la seva poca claredat a nivell visual i cromàtic, assoleixen major protagonisme a mesura que s'analitzen.

L'estètica visual que presenta aquest cartell és un recurs que també s'utilitza durant tot el documental, on la narrativa s'acompanya de dibuixos a mà alçada i planimetria en diversos moments de la producció.

En contra de la dinàmica natural d'observació (dalbaix i esquerra-dreta), el cartell presenta una disposició zenital. Per tant, el cartell proposa ser visualitzat (i analitzat) des del fons fins al primer pla.

La capa base està conformada per un fons negre sobre



Fig. 5.1. Cartell publicitari de *El caso Alcàsser*. Font:

<https://www.sensacine.com/series/serie-23335/>

la qual, fent ús de diverses tonalitats de grisos, dibuixen una representació geogràfica, donat major visualització a la trama urbana de la localitat, ubicant-la en el quadrant inferior dret. En una segona capa, superposada al mapa esmentat, es situen tres elements que, en el seu conjunt, s'alineen de forma diagonal sobre el cartell (de la part inferior esquerra a la part superior dret). El primer element és un vehicle que té els llums encesos. El segon element, precisament, són aquests llums, els quals estan representats utilitzant tons ocres, il·luminen una escena que representa el tercer element, potser la part més rellevant del present cartell. En aquesta representació apareixen tres figures sense poder aportar més dades identificadores. Són, precisament, les seves ombres les que aporten informació sobre els objectes que transporten aquestes figures: equips d'enregistrament audiovisual (càmera i perxa amb micròfon).

La tercera capa està formada pel text de diferents mides i en color blanc, fet que ressalta sobre el fons fosc.

Des del punt de vista connotatiu, els cinc elements principals s'interrelacionen per crear un relat simbòlic dels fets i, al mateix temps, un missatge sobre la tasca d'investigació i actualització realitzada per l'equip creador.

Respecte a la representació cartogràfica que serveix de base del cartell, la utilització del negre i del gris cerquen projectar els aspectes més dolorosos, ombrívols i pertorbadors d'aquest crim. Eva Heller, utilitza una definició sobre el color negre que es considera molt adequat a l'ús connotatiu. Aquesta definició, atribuïda a Kandinsky, el color negre és "como una nada sin posibilidad, como una nada muerta después de apagarse el Sol, como un silencio eterno sin futuro ni esperanza; así es interiorment el negro" (Heller, 2004, p. 129).

Dels traçats cal destacar dues qüestions des del punt de vista semiòtic. La primera és una certa anarquia que caracteritza la representació geogràfica de les trames urbanes i de les carreteres, amb una presència destacada de vials sense sortida. La segona, ja introduïda anteriorment, és la ubicació al quadrant inferior dret del nucli urbà, net d'altres elements i que representa el municipi d'Alcàsser, tant per la importància de d'aquesta localitat en els fets com per la confirmació que realitza el títol de la producció on el nom de la localitat, Alcàsser, es situa just per sota del mapa urbà i utilitzant-se una mida de lletra molt més gran que la resta del títol. Connotativament, el conjunt projecta una analogia amb el recorregut de la investigació i

lluita de la família per conèixer tota la veritat sobre el cas, amb camins sense sortida i un recorregut ple d'obstacles, falses informacions i manipulacions.

La capa superior, tal i com s'ha esmentat, està ocupada per tres elements. Des del punt connotatiu, el cotxe, que serveix per il·luminar la resta de l'escena, identifica el moment temporal i espacial on les tres noies son vistes per darrera vegada. És a dir, el punt d'inici de tot plegat. A més, s'utilitza com a element per aportar llum als fets a partir de la investigació periodística representada per les tres figures que seran analitzades a continuació.

L'espai il·luminat pels fars del vehicle representen el segon element d'aquesta capa. Respecte el color utilitzat, aquest transita entre el daurat i el groc. Heller vincula d'aquesta manera aquest color amb l'aportació de coneixement.:

“El color de la luz es, en sentido figurado, el color de la iluminación mental. En muchos idiomas, claridad es sinónimo de inteligencia. En el mundo islámico, el amarillo Dorado es el color simbólico de la sabiduría.” (Heller, 2004, p. 86)

El darrer element d'aquesta capa està format per les tres figures il·luminades i, especialment, les seves respectives ombres. El nombre de figures crea una relació entre les tres joves assassinades i les tres persones principals de l'equip creador de la producció, des del punt de vista de la seva visualització a l'audiovisual (director, productor i investigadora principal). Les seves ombres, a més, aporten més informació. Representen la capacitat de captar imatges, àudios i testimonis que aportin llum sobre aquests fets. Per tant, la combinació de la llum dels fars (enteniment) com a objectius i les eines que s'identifiquen a les ombres (elements audiovisuals i periodístics) com a mètode.

### **5.2.2. Cartell de *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*.**

A primera vista, el cartell es veu clarament dividit, verticalment, en dos parts. Aquestes dues parts presenten un pes totalment diferent, essent la part dreta la que té més presència. Dues terceres parts del cartell, des de la dreta, està ocupat per la imatge d'Asunta, la nena assassinada (o la d'una nena amb gran semblança a ella).

La part esquerra presenta un fons fosc, que transita des del negre a la part més allunyada de la imatge fins un marró a la part més proximal. Un marró que, aparentment, és producte de la decoloració del negre o de la topada entre el negre i el blanc.

A cavall d'aquestes dues parts es situa en nom de la producció, utilitzant lletres en majúscula i de diferents mides que es distribuït al llarg de la part central del cartell ocupant tant la imatge de la nena com el fons esmentat.

Tornant a la imatge de la noia, s'observa la meitat del rostre d'una nena asiàtica que, o és una imatge d'arxiu d'Asunta o, per altra banda i de manera intencionada, té un semblança evident amb la menor assassinada. El rostre manté una mirada directa cap a la càmera, inexpressiva i que connecta directament amb la persona observadora. La seva pell és molt blanca, especialment en contrast amb el fons fosc de l'altra meitat del cartell.

Semiòticament, la utilització de tonalitats fredes i l'apel·lació directa a la persona observadora, genera una sensació dual. Per una banda, l'evident empatia que genera quan una menor mira directament i, per altra banda, certa fredor i indefinició en l'expressió que vol projectar la imatge de la nena.

Des del punt de vista connotatiu, la pal·lidesa del rostre de la noia és significativa. La pell s'associa al blanc, color vinculat amb la veritat, a través de l'exactitud i la univocitat, però també "el color de la inocència y de las víctimas sacrificiales." (Heller, 2004, p. 163)

Complementàriament, el fet de presentar només un primer pla a partir d'un pla sagital indueix a interrogar per l'altra meitat del cos. Aquesta meitat no mostrada genera curiositat, misteri, dubtes i, en una interpretació molt extrema i lliure, una part fosca que no es vol/pot visualitzar.



Fig. 5.2. Cartell de *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* amb el títol modificat. Font: <https://www.filmaffinity.com/>

El fons fosc serveix de contrast amb la pell pàl·lida de la nena, amb l'objectiu de potenciar-la, tal i com s'ha comentat. Però, a més, el negre es vincula amb la mort, el misteri i, fins i tot, amb allò impur.

### 5.2.3. Cartell de *Muerte en León*

Tot i que hi ha elements similars als cartells analitzats fins al moment (com els contrastos), existeixen diferències evidents. Per començar, la distribució general dels elements orienta a la persona observadora cap a una visualització/lectura estàndard. És a dir, una tendència a l'observació de dalt a baix i d'esquerra a dreta.

Des del punt de vista denotatiu, el primer element diferenciador d'aquest cartell és una major presència de text i amb una tipografia distribuïda en tres segments diferenciats i amb diverses mides.

Un aspecte similar als altres cartells és la utilització del negre com a capa base dels cartells. En el cas de l'obra analitzada en aquests moments, aquest color negre no es pur, donat que es combina amb una fitxa de recollida de dades de detinguts i de ressenyes de cadàvers. La incorporació del formulari de la policia científica no és clar i només s'intueixen elements identificadors de la policia.

L'element de contrast del cartell està format per la silueta parcial d'un revòlver. Aquesta arma té el canó apuntant a la dreta. Un element destacat (que serà desenvolupat posteriorment) és que aquesta silueta no és completa: manca la part posterior, formada per l'empunyadura.

L'interior d'aquesta silueta es configura amb tres elements: una imatge on s'observa el riu Bernesga al seu pas per la ciutat de Lleó i, concretament, el punt on està instal·lada la passarel·la de vianants que creua el riu i que va ser escenari de l'assassinat. El segon element, que s'integra sobre un fons ocre o groc que domina tota l'escena, s'intueix com a part d'un

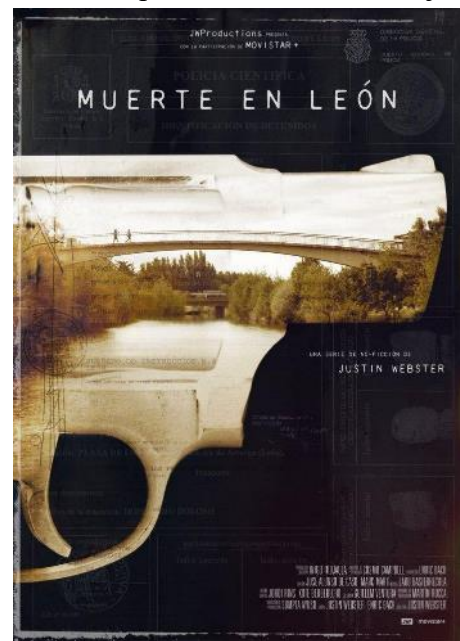


Fig. 5.3. Cartell de *Muerte en León*.

Font:

<https://www.filmaffinity.com/es/film648178.html>



expedient policial o judicial. Finalment, el darrer element integrat dins d'aquesta silueta són les figures de dues persones que creuen la passarel·la d'esquerra a dreta.

En conjunt, l'escena recollida en l'interior d'aquesta silueta abasta un paisatge dominat pel riu i la vegetació de ribera, elements centrals de l'enquadrament i aportant profunditat de camp.

Des del punt de vista connotatiu, seria d'aplicació tot allò esmentat anteriorment sobre l'ús del color negre com a base del cartell (la maldat, allò dolent). Però, en aquest cas, es pot aplicar l'observació realitzada per Heller (2004) sobre el poder del negre de canviar el missatge positiu que poden aportar altres colors. És el cas de la combinació negre-groc present al cartell, la qual defineix com:

“El acorde negro-amarillo es uno de los más negativos. Como también el amarillo está cargado de muchos significados negativos, su combinación con el negro los acentúa. Negro-amarillo es el egoísmo, la infidelidad y la mentira... negro-amarillo es el mal premeditado.” (Heller, 2004, p. 131)

Ideològicament, el cartell mostra un relat amb un escenari clarament identificable on es va cometre el crim producte d'una història de gelosies, relacions personals, odi i poder sobre la qual encara queden molts aspectes foscos per descobrir (simbolitzat pel fet d'obviar l'empunyadura de l'arma).

#### **5.2.4. Cartell de *El crim de la Guàrdia Urbana***

En el cas d'aquesta producció, l'anàlisi es realitza a través de dos cartells. El motiu és doble. Per una banda, originàriament *El crim de la Guàrdia Urbana* s'oferia en català exclusivament a través de dos organismes de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA): Catalunya Ràdio i TV3. Per tant, es tracta d'un producte multiformat i multimèdia, com ja s'ha comentat en diverses ocasions i que no ofereix un cartell específic per cadascun dels casos tractats. Ben al contrari, es busca una única presentació del la sèrie *Crim*s.

L'altra qüestió és l'adquisició dels drets d'emissió del *True Crime* per tot el territori espanyol per part de *Movistar+*. Aquesta plataforma va crear un cartell genèric pel conjunt de la sèrie que, en cadascun del successos tractats, s'ampliava amb elements propis del fet, a més del títol específic.

En el cas de *El crim de la Guàrdia Urbana*, però, es va crear un cartell específic, tot i que segueix l'estètica i tonalitat genèrica del la resta de cartells.

En el cas del cartell utilitzat per TV3 i assumint que es tracta d'un producte genèric per tot el *True Crime*, la figura principal del cartell és el seu director i presentador, el periodista Carles Porta. Es tracta d'un primer pla,  $\frac{3}{4}$  i mirant directament a càmera. El seu rostre és inexpressiu i els elements de roba no presenten cap característica que alteri el conjunt.

El fons és neutre, de color fosc amb una tonalitat que transita entre el negre, el gris (en diversos tons) i, fins i tot, una aproximació al Gris Denim (una varietat del blau grisenc). Aquest fons no és homogeni degut a la presència de línies irregulars, principalment horitzontals. Aquests elements que es situen a la capa base simulen, de forma anàloga al que es pot observar al cartell de *Muerte en León*, una fitxa o expedient policial.

Des del punt de vista connotatiu, la proposta d'un cartell simple, amb pocs elements i molt identificador, no evita l'extracció de diversos missatges. El primer és la manca d'expressivitat en el rostre del presentador. Aquesta actitud es vincula directament amb la figura de narrador neutre, el qual es centra en la narració objectiva del fets, sense aportacions personals. Per altra banda, la composició de color que, com s'ha comentat transita entre el negre i una pluralitat de grisos aporta diferents connotacions. La primera és reiterativa respecte el negre i la seva vinculació amb allò dolent i misteriós. Però el gris és també el color dels sentiments ombrívols. Si el gris és malagradós, cal destacar la tonalitat esmentada anteriorment: Gris Denim. Aquesta tonalitat aporta elements positius, vinculat amb l'experiència i la saviesa i emocions com la paciència i l'equilibri.

Finalment, esmentar els elements ubicats al fons i que reproduïen una fitxa o expedient policial. Més enllà de la literalitat, aquestes línies irregulars s'assimilen al filferro d'arc present en els murs de les presons.

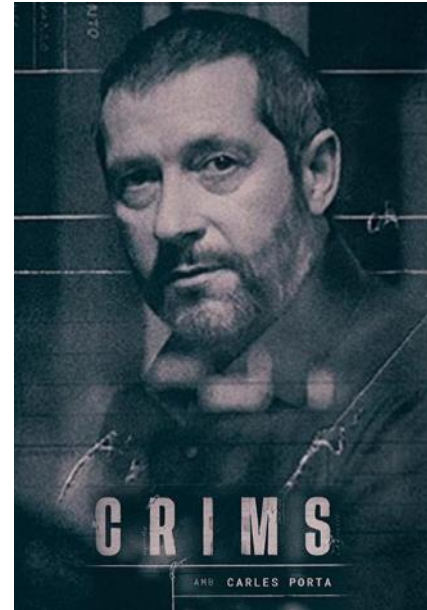


Fig. 5.4. Cartell publicitari genèric del programa *Crims*. Font: <https://www.filmaffinity.com/es/film179752.html>

El cartell creat per Movistar+ per promocionar i presentar *El crim de la Guàrdia Urbana* (que s'ofereix en català i castellà) és un cartell radicalment diferent al mostrat anteriorment del programa *Crim*s. En aquest cas, el contrast visual entre els elements existents, no és tan notori com en els anteriors ja analitzats. La disposició dels diferents elements condueix la mirada a realitzar una lectura vertical, de dalt a baix.

El terç superior del cartell està ocupat pel títol, sobre un marc en blanc que presenta un perímetre irregular a la part inferior, simulant un paper estripat.

A la part central es situen les fotografies dels tres principals implicats en el crim. La fotografia de Rosa Peral, que ostenta un paper principal en els fets, es situa al mig, equidistant a les imatges dels dos homes.

Les característiques principals d'aquestes fotografies son tres. La primera és que les persones protagonistes vesteixen l'uniforme de la Guàrdia Urbana de Barcelona. El segon és que les fotografies estan estripades de forma irregular per la part superior el que provoca que els rostres es presentin incomplets. El tercer element és que aquestes fotografies es troben disposades amb una certa inclinació respecte la orientació de la resta d'elements del cartell.

Les imatges esmentades comparteixen espai central amb elements identitaris del programa i del seu creador, incorporant l'eslògan propi d'aquest *True Crime*: *Poner luz en la oscuridad*.

El fons, amb predomini del groc i daurat però molt matisats recull una de les escenes inicials de la producció i representa la recreació de l'incendi intencionat del vehicle de Pedro Rodríguez. Aquest fons es complementa amb diverses representacions gràfiques que simulen línies de temps d'àudios enviats a través del telèfon i retolats amb els noms d'alguna de les persones implicades.

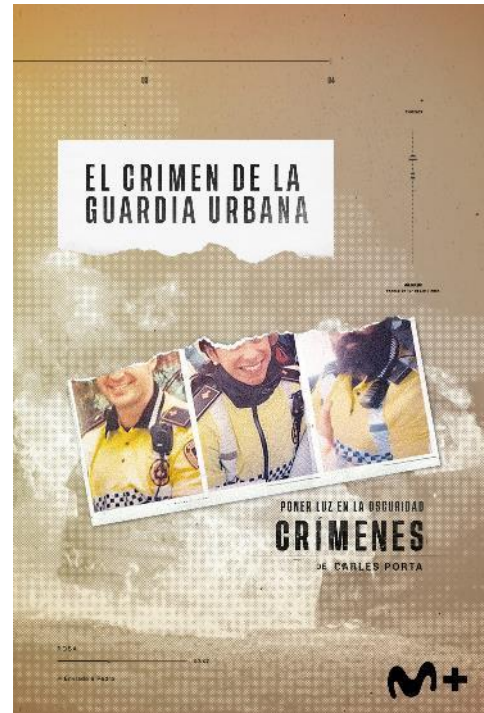


Fig. 5.5. Cartell publicitari de *El crimen de la Guàrdia Urbana* a la seva versió doblada que ofereix Movistar+.

Font:

<https://www.movistarplus.es/ficha/el-crimen-de-la-guardia-urbana?tipo=E&id=1962728>

Semiòticament, la selecció de la imatge de fons, malgrat no utilitza els colors naturals, és una imatge impactant i plena de força, on el foc ocupa una part important de l'escena.

El color utilitzat, principalment, és una tonalitat que transita entre el groc, l'ocre i el daurat, amb diferents intensitats segons el punt del cartell. Al contrari que la resta de cartells analitzats, el negre no ocupa un espai principal en el producte, reservant-se únicament per la tipografia i el logotip de Movistar+. Per tant, el missatge ja repetit sobre el simbolisme del negre ha estat substituït per altres elements. Un d'aquests elements és la imatge impactant de l'incendi del vehicle amb unes flames virulentes. És el groc de l'enveja, la gelosia i la mentida en analogia amb el color del sofre i les seves connotacions negatives.

Un aspecte connotatiu central al cartell és la ubicació de les fotografies dels tres policies. Aquestes, que es configuren com una sola fotografia, es situen justament a sobre de les flames. Les tres persones, doncs, estan afectades per les flames. Aquest escenari es complementa amb la presentació incompleta de les imatges (estripades per la part superior a l'alçada dels ulls). Aquí es poden derivar dues interpretacions. La primera és un intent d'introduir l'anonimat de les persones implicades. El segon simbolisme estaria relacionat amb la ceguesa i la irracionalitat del crim. Finalment, esmentar la unió del títol del *True Crim*, *El crim de la Guàrdia Urbana*, amb les fotografies a través dels respectius perímetres irregulars.

### **5.3. Identificació d'unitats d'anàlisi**

A la introducció del punt quart del present treball ja es feia esment en quins termes es faria servir l'anàlisi de continguts en aquest estudi. Es considerava que, per un treball més acurat i detallat, calia cercar divisions més petites a les propostes de capítols amb el que es presentaven les produccions.

En aquest sentit, s'ha realitzat un primer visionat dels audiovisuals seleccionats amb l'únic objectiu de determinar cadascuna de les unitats d'anàlisi que facilitin l'extracció d'informació. Cal esmentar que el temps de cadascuna de les unitats és aproximat ja que, en la majoria dels casos no existeixen elements visuals de trànsit clarament definits.

La relació d'unitats d'anàlisi i la seva codificació es mostra a l'Annex C del present treball.

De la primera de les produccions tractades, *El caso Alcàsser*, s'han determinat un total de quinze unitats d'anàlisi.

Capítol	Nom del capítol	Unitats anàlisi
1	Desaparecidas	4
2	Un crimen	5
3	Teorías	3
4	El juicio	2
5	Un final	1

Fig. 5.6. Distribució de les unitats d'anàlisi per cada capítol de *El caso Alcàsser*.

A la segona producció, *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, s'han identificat catorze unitats d'anàlisi. Es tracta d'una xifra similar a la producció anterior, tot i que, en aquest cas, només hi ha tres capítols pels cinc que formen *El caso Alcàsser*.

Capítol	Nom del capítol	Unitats anàlisi
1	Parte 1	4
2	Parte 2	5
3	Parte 3	3

Fig. 5.7. Unitats d'anàlisi de cadascun dels capítols de *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*.

Els quatre capítols que conformen la producció *Muerte en León* han estat segregats en un total de catorze unitat d'anàlisi, xifra molt similar a la resta de *True Crime* seleccionats. Si les dues primeres unitats segueixen la dinàmica de contextualització, les dues següents treballen per ubicar l'entorn del judici i el seu desenvolupament, espai al qual s'ha donat especial importància en aquesta producció.

Capítol	Nom del capítol	Unitats anàlisi
1	Tres minutos	4
2	Siete años	4
3	Diez horas	3
4	La vida después	3

Fig. 5.8. Repartiment de les unitats d'anàlisi identificades a *Muerte en León*.

El darrer *True Crime*, *El crim de la Guàrdia Urbana*, presenta una distribució simètrica en les unitats d'anàlisi, ja que les dotze unitats es reparteixen uniformement entre els quatre capítols. Exceptuant el darrer capítol, els tres primers tenen, fins i tot, una estructura temporal molt semblant. En el quart capítol, adquireix major pes la part inicial, dedicada a l'exposició detallada dels fets provats i acceptats pel jurat i deixant de forma complementària altres elements vinculats amb noves proves o indicis i testimonis.

Capítol	Nom del capítol	Unitats anàlisi
1	Els fets	3
2	La versió de la Rosa	3
3	La versió de l'Albert	3
4	La versió del jurat	3

Fig. 5.9. Distribució (uniforme) de les unitats d'anàlisi identificades a *El crim de la Guàrdia Urbana*.

## 5.4. Anàlisi fílmica

### 5.4.1. Elements sonors.

Cal afirmar que es necessària una revisió atenta i repetida de les produccions analitzades per poder eliminar l'estigma de subordinació del so respecte la imatge o, com critica Carlota Frisón (2016) atacant l'estètica realista “que entendió el sonido como fuente potencial de realismo, aunque con una necesaria subordinación de este a la imagen”. Tot i així, es pot afirmar que les quatre produccions hi ha un predomini de la imatge per sobre de la banda sonora. No tant quantitativament, sinó qualitativament. Únicament *El crim de la Guàrdia*

*Urbana*, com es comentarà a continuació, mostra elements sonors elaborats i que s'igualen en rellevància a les imatges.

Entrant a l'anàlisi comparada dels elements sonors, es pot afirmar que un dels aspectes que clarament diferencien *El crim de la Guàrdia Urbana* de la resta de productes és la presència d'un narrador i, a més, el seu pes. El conjunt de produccions analitzades tenen conceptualment un *meganarrador* o, com anomena Burgoyne (Cuevas, 2000): "el narrador impersonal com a instància superior responsable del relat global i dels recursos expressius utilitzats (sonors i visuals)". Tot i així, la narració delegada en les altres tres produccions es basa en un narrador invisible on és la línia narrativa construïda la que el dirigeix.

En canvi, en el cas de *El crim de la Guàrdia Urbana*, la presència d'un narrador és patent i es reproduceix a través de diversos rols que, fins i tot, fa difícil assignar-li una etiqueta concreta. No hi ha dubte que el narrador, Carles Porta, esdevé heterodiegètic (puntualment, extradiegètic a través de la seva veu en *off*) però, per altra banda, genera el dubte sobre si la seva narració és en segona persona (trencant la *quarta paret* que el separa de la persona espectadora) o és un narrador omniscient. Malgrat tots els matisos i porositats en les etiquetes, es considera que es tracta d'un narrador omniscient que disposa de molta informació sobre els fets, tant quantitativament com qualitativament; que el seu coneixement i rol aporta veracitat a la narració i, finalment, que orienta a la persona espectadora sobre el paper que ha d'executar/interpretar.

Cal ressaltar, a més, que l'aparició de Carles Porta com a creador/narrador explota el caràcter multiplataforma i multiformat de *Crim*s a través d'un entorn físic (estudi de ràdio) i una veu fàcilment identificables.

La presència de les veus dels creadors a la resta de produccions no pretenen assumir el rol de narrador i, en tot cas, dirigeixen o aclareixen alguna pregunta vers les persones entrevistades. És el cas de la veu *off screen* del director i del productor a *Muerte en León* (LEO14 i LEO23, per exemple) o, la veu diegètica del director i productor de *El caso Alcàsser* durant diverses entrevistes (ALC23).

Un altre element sonor molt present a totes les produccions analitzades és la música. Es tracta d'un recurs que:

Ayuda a la identificación con la trama ya que es un excelente vehículo para la creación de climas convenientes)...da fluidez al desarrollo de los acontecimientos, y su combinación con el narrador constituye una forma clásica para ayudar a expresar un comentario. (Fernández Díez & Martínez Abadía, 1999)

En tot cas, malgrat les diverses semblances en la utilització de la música entre les diferents produccions, cal dir que s'observen tres elements bàsics: 1) només *El crim de la Guàrdia Urbana* presenta una banda sonora musical complexa, 2) hi ha predomini gairebé total de música extradiegètica i 3) es fa un ús intensiu de la música com a element de transició i en les el·lipsis.

Respecte el primer punt, els episodis de *Crims* s'inicien amb una banda sonora musical clarament identificable i extrapolable tant al medi radiofònic i televisiu. Aquesta banda sonora musical, a més, serveix de suport amb la introducció d'una veu en *off* que adverteix sobre el que es veurà i escoltarà. Per tant, esdevé un element propi i identificador que no està present en altres produccions. Les diferents melodies que acompanyen l'obertura de la resta de produccions tenen una base rítmica més simple i s'orienten a la dramatització de la seqüència d'imatges d'introducció.

En referència al segon punt, només s'ha identificat una producció que, de forma residual, introdueix música diegètica. Es tracta de *Lo que la verdad esconda: el caso Asunta* i s'ubica en les activitats de música i dansa que realitzava la víctima, integrades en imatges d'arxiu de la menor. La resta de produccions només incorporen música extradiegètica amb funcionalitats orientades a aportar major dramatisme i tensió al relat. En el cas de *Muerte en León* aquesta música té un caràcter incidental centrat, majoritàriament, en dos moments narratius: com acompanyament a les entrevistes per reforçar el dramatisme i, per altra banda, com a element amplificador a les recreacions. De forma similar, a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* la música és utilitzada per aportar dramatisme (amb un ús preponderant de piano i altres instruments de corda) però, a més, esdevé una eina de transició i port entre unitats d'anàlisi i canvi d'orientació del relat (evidenciat a través de diverses el·lipsis). Existeixen diversos exemples com quan coincideix amb el relat de la troballa del cadàver. El resultat és que una combinació de música incidental, plans recurs i, en alguns casos, veu en *off* extradiegètica.

La presència de música, sempre extradiegètica i incidental a *El caso Alcàsser*, mostra certa anarquia, tant en la ubicació com en intensitat que, en certs moments, perd la correspondència



amb les imatges mostrades. Es pot afirmar que es produeix, en certs moments, una dissonància audiovisual entre so i imatge. En tot cas, aquesta producció destaca pel potenciar aquest recurs com acompanyament d'imatges d'arxiu i obviar-la durant les entrevistes.

Per acabar, cal destacar la omnipresència de la música en el cas de *El crim de la Guàrdia Urbana*, sigui a través de banda sonora musical o música cinematogràfica creada. Tot i així, aquesta presència constant adquireix protagonisme en comptades ocasions (mínimes) i executa la seva funció de forma discreta però continua acompanyada, en diverses ocasions, d'altres recursos sonors (per exemple, Foley) i visuals (elements gràfics).

Finalment, cal esmentar un enfocament diferent en l'ús de la música que, malgrat s'intueix a la resta de produccions, es fa evident a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*. Es tracta la introducció de música que progressivament va *in crescendo* fins a arribar a certa alteració del ritme, el to i intensitat que es situar en un llinar de molèstia a l'escoltar-la. Cal dir que aquesta música s'ubica en un moment d'intercanvi de comunicacions entre el pare de la menor, Alfonso Basterra, una vegada a presó amb els autors de la sèrie i, per tant, de gran tensió (ASU31).

Per l'esmentat anteriorment sobre el *meganarrador* i la preponderància del narrador invisible a la majoria de produccions, les veus que apareixen adquireixen major importància, no només per la informació que aporten, sinó per la veracitat d'aquesta derivada de ser, majoritàriament, fonts primàries, el que es converteix en un component bàsic en la construcció de la narració global.

En general, deixant de banda els enregistraments d'arxiu àmpliament utilitzats per les quatre produccions, hi ha una mostra significativa de veus. Entre elles predominen per la seva càrrega de veracitat les veus sincròniques (*in*) representades, ja sigui dins o fora de camp, per les persones entrevistades i testimonis i, en altres casos, per la dels creadors durant la seva participació directa com a entrevistadors (ALC23). Un cas específic és la veu característica de Carles Porta, amb un marcat accent català nord-occidental, durant les seves introduccions i epílegs als capítols que esdevé, fins al moment, la marca pròpia de *Crim*s que, fins i tot, s'exporta a altres creacions.

A *Muerte en León* és paradigmàtica la combinació/concatenació de les veus de testimonis, policies, professionals del dret i la judicatura amb imatges de recurs com a base per crear el fil narratiu amb el suport de veus en off.

En el cas de *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, a diferència de la producció anterior, s'identifica un treball de postproducció i edició del so en general i, en particular, de les veus tenint com a resultat un missatge molt més nítid que, a més, no comparteix espai amb música (exceptuant en casos puntuals es produeix un solapament progressiu al final de la veu i com a pot entre dues escenes). Aquest treball d'equalització i millora de l'àudio de veus es fa també evident a *El crim de la Guàrdia Urbana* i, per contra, no és substancial a les altres dues produccions.

Un altre element sonor que comparteixen aquestes dues sèries és la incorporació d'enregistraments d'àudios de les persones protagonistes i la seva utilització en la narració com a elements sonors diegètics amb el suport d'imatges. En el cas de *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* s'exemplifica a través de les converses que Rosario i Alfonso, pares de la víctima, mantenen a les garjoles de la comandància de la Guàrdia Civil després de la seva detenció (ASU24). En el cas de *El crim de la Guàrdia Urbana*, la font de captació és l'aplicació de missatgeria Whatsapp (GUB11 i GUB31, per exemple).

Per tancar l'anàlisi de les veus a les diferents produccions cal destacar un aspecte que només està present a *El crim de la Guàrdia Urbana*: la distorsió de la veu. Aquest efecte sonor s'observa en tres moments diferents de la narració: a la introducció genèrica de la sèrie on contextualitza aquest *True Crime* i les seves característiques, a la introducció i epíleg específic que realitza el director a cada capítol analitzat i, finalment, dins de la narració quan es tracta el correu vinculat amb la porno-venjança que pateix la Rosa.

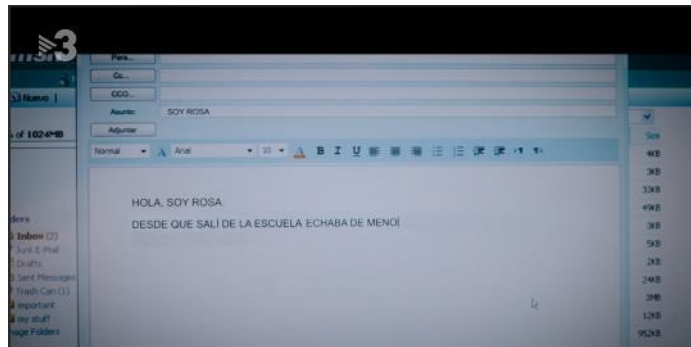


Fig. 5.10. Fotograma de *El crim de la Guàrdia Urbana* on es reproduceix en àudio (amb veu distorsionada) el contingut del correu electrònic que origina l'anomenada porno-venjança.

En els dos primers escenaris aquesta modulació de la veu té com a objectiu trencar la tonalitat i ritme de les veus i potenciar el missatge. En el tercer cas, l'àudio que reproduïx el correu electrònic, té un objectiu diferent als anteriors. En aquest cas, la modulació i distorsió de la veu (masculina) projecta una sensació d'acció il·legal i furtiva.

Finalment, els darrers elements sonors analitzats són els efectes de sala (Foley), la presència de so ambient i els silencis. La utilització d'efectes Foley està molt present a totes les produccions, tot i que en diferent intensitat. En el cas de *Muerte en León*, bàsicament, s'utilitzen a les recreacions (recurs que, per altra banda, no és molt utilitzat) i es centra en sons quotidians de telèfon i altres aparells com una màquina d'escriure mecànica (LEO11). De forma anàloga, a *El cas Alcàsser* els efectes de sala també es centren en les recreacions i com a suport en l'exposició dels elements gràfics (dibuixos, mapes, línies de temps i altres).

Però és a *El crim de la Guàrdia Urbana* on s'observa una utilització permanent de efectes sonors de sala al llarg de tota la narració. Als escenaris ja comentats es sumen altres vinculats amb moviments, vehicles, situacions de nocturnitat, errors a les il·luminàries, animals, elements gràfics i un llarg etcètera. El fet destacat, a més de la quantitat d'efectes Foley utilitzats, és la configuració d'un joc continu d'efectes sonors, recreacions i material d'arxiu. Una combinació que encaixa perfectament i que ajuda a crear un relat sonor uniforme i sense estridències.

De fet, són a les recreacions on els efectes sonors en el seu conjunt adquireixen un major protagonisme, igualant-se en presència a les imatges i aconseguint un equilibri entre els dos elements (GUB12, GUB14, GUB22, GUB31 o GUB33). És en aquests moments on es visualitzen més clarament la sincrasi entre elements sonors i visuals.

El sons ambientals estan estretament vinculats als enregistraments d'arxiu i, per tant, són les produccions que més utilitzen aquest recurs més intensament el que té un major nombre d'escenes amb sons ambients. Així, *El caso Alcàsser* i *Muerte en León* tenen una forta presència de so ambient diegètic original, principalment procedents dels enregistraments d'arxiu dels mitjans de comunicació i, per l'altra, dels enregistraments derivats de les tasques d'investigació periodística que es desenvolupen a espais exteriors.

El darrer element analitzat als quatre audiovisuals és l'existència de silencis. En aquest apartat queda descartada l'enregistrament del judici a *Muerte en León* on l'advocat defensor no parla

durant poc menys de tres minuts per reforçar la seva línia argumentativa de defensa (LEO12). El silenci que es cerca és el silenci audiovisual que és utilitzat com a matèria expressiva per a la creació d'una línia narrativa global (Torras i Segura, 2020).

Només a *El crim de la Guardia Urbana* s'han localitzat unes escenes on les imatges han estat acompanyades d'un silenci, entès com el que es troba per sota del límit de percepció. Aquests escenaris pretenen projectar una segons de reflexió abans de la intervenció del narrador per introduir o tancar l'episodi. És doncs un espai de pausa per tal que la persona espectadora en centri en el seu rol de membre del jurat que ha de jutjar la Rosa i l'Albert.

	<b>NARRADOR</b> Presència d'un narrador omniscient visible, identificable i que aporta "marca"		<b>POSTPRODUCCIO/EQUALITZACIÓ</b> Treball de millora i adaptació de l'àudio d'arxiu per incorporar-lo al relat amb claredat.
	<b>RELLEVÀNCIA DE LA BANDA SONORA</b> Preponderància dels elements sonors per sobre dels elements visuals		<b>MÚSICA</b> Banda sonora musical complexa, identificable i extrapolable a altres formats
	<b>SILENCI</b> Utilització del silenci com a recurs narratiu orientat a la reflexió i a l'augment del dramatisme		<b>VEU</b> Utilització àmplia de veu distorsionada a la introducció, epílegs, narrador i recreacions
	<b>EFFECTES DE SALA</b> Ús intensiu d'efectes Foley i integració total amb la resta d'elements sonors		<b>MULTIFUNCIONALITAT DE LA MÚSICA</b> Utilitzada com un recurs polivalent: dramatisme, transició, potenciació del missatge,...

Fig. 5.11. Relació d'aspectes sonors propis presents a *El crim de la Guàrdia Urbana*.

#### 5.4.2. Elements d'imatge

La distribució dels elements d'enquadrament i plans utilitzats a les quatre produccions segueixen, amb caràcter general, la doctrina més tradicional: plans descriptius, narratius i expressius. Cal matisar, però, que el pes principal de la narració recau sobre els plans mitjos, deixant els plans curts o expressius en un nivell secundari i puntual i, per altra banda, els plans més oberts com a element de recurs, introductoris i contextualitzadors.

Abans de tractar individualment cada *True Crime* analitzar per identificar els fets més destacats respecte als elements visuals, es creu necessari exposar les estratègies visuals a les seqüències d'obertura o capçaleres ja que presenten algunes similituds però també clares diferències.

Per començar, *El caso Alcàsser* no presenta una capçalera més enllà d'aprofitar uns primers segons per contextualitzar els fets o recordar episodis anteriors establint una caràtula amb el

títol com a únic element introductor (Fig. 6.13, Annex E). Cal dir que aquesta estructura on el relat s'incorpora des del primer segon i la introducció queda acotada a una caràtula pot generar sorpresa o indiferència però, en tot cas, es considera que no aporta valor afegit a la narració.

Per la seva banda, les tres produccions restants si que incorporen seqüència d'obertura, tot i que existeixen diferències d'ubicació i de recursos visuals utilitzats. En el cas de *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* és aquesta introducció la que inicia l'audiovisual contràriament a *Muerte en León* i el *True Crime* de *Crims*, els quals inicien amb una sinopsi contextualitzadora. Però aquesta és la única semblança en ambdues capçaleres.

Mentre el *True Crime* sobre l'assassinat de la política Isabel Carrasco elabora aquesta capçalera (vídeo i fotografia) a nivell de terra a *El crim de la Guàrdia Urbana* i a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* la presència d'imatges zenitals i aèries (picat) dominen les seqüències d'obertura. De fet, existeix una similitud molt clara en alguna d'aquestes imatges entre ambdues produccions respecte a l'enquadrament i al pla zenital (Fig. 6.14, Annex E), però amb un tractament de la llum i el color totalment diferent. Mentre que *Crims* fa l'enregistrament de nit i aprofita la llum artificial de les vies de comunicació i de la ciutat, l'altra producció enregistra de dia. Una altra diferència és la prioritització del color. A la primera sèrie es satura cap al groc i negre, una combinació on s'interpreta com l'enveja, gelosia i mentida al que s'afegeix el negre com a color de la violència, la mort -a occident- i la negació (Heller, 2004). En canvi, al *True Crime* sobre la mort d'Asunta, hi ha dos colors dominants: el blau i el verd. El primer és el color més fred, vinculat amb allò femení i de la virginitat que, al costat del verd, que es relaciona amb la joventut però també amb el verí (Heller, 2004), dibuixa subtilment l'escenari criminal que la persona espectadora trobarà.

En l'anàlisi dels elements visuals a la producció *Muerte en León*, es poden destacar els següents aspectes: la capacitat de marcar el dinamisme de la narració a partir del control del ritme de les imatges, fins i tot per sobre dels elements sonors com la música; l'ús del blanc i negre en les recreacions; color amb certa saturació i, finalment, l'ús de la llum i la posició de la càmera a les entrevistes.

Deixant de banda les abundants imatges d'arxiu utilitzades, destaca la utilització de molts plans recurs que, sovint, supleix la manca de recreacions que acompanyin la narració i la veu.

D'aquí parteix el dinamisme esmentat anteriorment, amb l'acumulació, principalment, de plans generals, combinats amb plans detall, que s'acceleren coordinadament amb la narració.

Per la seva banda, un aspecte singular es localitza en la utilització del blanc i negre durant les recreacions. D'aquesta manera, s'identifica clarament quina és la realitat ficcionada però, en contrapartida, genera talls en el relat i pot provocar la pèrdua de veracitat producte d'aquesta diferenciació de color. Tot i així, les poques recreacions utilitzades, algunes d'elles innecessàries, com la que recrea el trasllat per carretera dels policies fins a León (LEO31), utilitzen una metodologia molt específica. En primer lloc, els actants apareixen parcialment visibles, però no identificables, a través de plans subjectius, falsos plans subjectius i escorç. A més, s'acompanyen, majoritàriament de plans tancats, com poden ser pla americà, pla mitjà i, puntualment, algun primer pla. Aquesta configuració s'acompanya amb cert desenfocament del fons que facilita l'atenció a les accions dels actants (Fig. 6.15, Annex E).

En referència al color (deixant de banda les imatges d'arxiu que s'exposen pures i sense edició) es detecta una certa saturació que té un resultat poc favorable a les persones participants que, en alguna ocasió pot provocar imatges malaltisses.

La il·luminació predominant és la natural a exteriors, principalment en els abundants plans recurs esmentats anteriorment. Per altra banda, les entrevistes es realitzen majoritàriament en interior, amb llum lateral, parcialment difusa que aconsegueix unes ombres poc marcades però proper al clarobscur per aportar cert dramatisme. Aquestes entrevistes, a diferència de la majoria de les altres produccions fan ús de primers plans lleugerament contrapicat amb la càmera situada a  $\frac{3}{4}$ , aproximadament, provocant que la mirada de la persona entrevistada no es coincideixi amb l'objectiu.

La segona producció, *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, manté similituds amb l'anterior sèrie en l'ús limitat de recreacions i en l'abundància de plans recurs. Però mentre a *Muerte en León* les recreacions eren poc elaborades i els espais no coberts s'emplenaven amb plans recurs, en aquesta ocasió s'utilitza la reconstrucció i la combinació d'entrevistes acompanyades d'exemplificacions. És un mètode menys artístic que la recreació, però que no resta veracitat, ben al contrari, ho reforça i a un cost inferior. Un exemple clar de la reconstrucció es pot observar en el desplegament dels equips de policia científica en el mateix lloc on va ser trobat el cadàver d'Asunta (Fig. 6.16, Annex E).

Tal i com s'ha comentat, el pla recurs és un element molt present, dominat, en aquest cas, pels plans generals i plans conjunt amb elements sonors descriptius. Un exemple és pot trobar en imatges zenitals incorporades com a contextualització geogràfica dels fets narrats en cada moment. Cal dir, però, que en altres ocasions aquestes imatges zenitals tenien poca coherència amb la narrativa i s'evidencia una clara dissonància on l'element sonor és la part funcional i la imatge esdevé prescindible, més enllà del seu valor artístic.

Altrament, aquesta producció s'alimenta intensament (de fet, com totes les altres produccions) d'imatges d'arxiu. En aquest cas, però, la singularitat és la presència d'enregistraments integrats al procediment penal, el qual incorporen un valor afegit de veracitat per sobre d'altres imatges com les periodístiques o, fins i tot, les del judici. Aquesta característica també es pot trobar a *El crim de la Guàrdia Urbana*, especialment en les reconstruccions judicials dels fets.

Referit a les entrevistes que s'han demostrat blocs que permeten identificar més fàcilment característiques o aspectes propis de cada producció, el *True Crime* sobre l'assassinat d'Asunta s'allunya de la persona entrevistada en comparació amb *Muerte en León*, predominant el pla mig i, puntualment, el pla americà. En tot cas, malgrat es manté la frontalitat, la mirada de les persones entrevistades no connecten amb l'objectiu, exceptuant moments puntuals i d'especial rellevància, com en certes conclusions del l'advocat defensor.

En aquesta creació s'observa una configuració d'entrevista que només es replica a *El caso Alcàsser*. Es tracta d'entrevistes on es vol preservar la identitat i/o fisonomia de les persones entrevistades. En el cas de *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, aquesta escenografia s'aplica en dues ocasions. En ambdues, les professores de ball i de música de la menor assassinada es situen en un pla conjunt identificable amb les seves respectives professions, amb la càmera posterior centrada i amb certa contrallum, tot plegat ineficaç respecte l'objectiu de garantir la identitat (no és l'objectiu), però sí la fisonomia facial d'aquestes persones (Fig. 6.17, Annex E).

Finalment, esmentar tres característiques singular d'aquesta producció: la incorporació de dibuixos, la utilització del contrapicat i l'ús més intensiu i artístic (a més de descriptiu) del pla detall.

Resulta singular, tot i que no exclusiu, la utilització de dibuixos per ubicar espacialment llocs d'interès per a la narració. Cal dir que l'ús de croquis d'ubicació s'utilitza en altres produccions analitzades, com és el cas de *El crim de la Guàrdia Urbana* i *El caso Alcàsser*. Però en aquest cas, aquests dibuixos no aporten elements destacats per a la narració i, bàsicament, tenen una funció estètica, exceptuant la recreació on una nova testimoni manifesta haver-se creuat amb pare i filla en un carrer (Fig. 6.18, Annex E).

El contrapicat és un recurs que no ha estat utilitzat a la resta de produccions i, a l'audiovisual que s'està analitzant es converteix en un recurs excepcional que només s'ha utilitzat en una única ocasió: la conversa amb la veïna de Rosario Porto. Es considera que aquest contrapicat va ser producte de la urgència i circumstàncies de l'enregistrament més que d'un recurs meditat.



nivells de l'escala, que preserva la identitat de l'entrevistada. *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta.*

Finalment, fer esment a una major incorporació del pla detall en aquest cas i que, a diferència dels plans recurs esmentats anteriorment, tenen una clara funcionalitat en la narració, sobretot sobre objectes (Fig. 6.19, Annex E).

*El caso Alcàsser*, per l'enfocament narratiu que s'ha donat, per tractar els fets criminals més antics i per la gestió mediàtica del cas és, de totes les produccions analitzades, la que utilitza un major nombre d'imatges d'arxiu. De fet, en alguns moments, la narració es basa en una concatenació d'imatges d'arxiu sense altres aportacions que la combinació amb plans recurs (principalment, plans conjunt i plans generals) i talls d'entrevistes, el que provoca un cert relat anàrquic.

Cal recordar, però, que l'enfocament narratiu del *True Crime* es centra molt en el tractament mediàtic d'aquests fets per ser un cas paradigmàtic del *groguisme* i del sensacionalisme on sempre, en tot moment i lloc, hi havia una càmera preparada per captar els aspectes més dolorosos i obtenir imatges més deplorables.



Els plans zenitals i grans plans generals, a diferència de les altres produccions, són gairebé inexistents, substituïnt-se per planimetria, plans generals i algun pla de conjunt, també escassos (Fig. 6.20, Annex E).

Les recreacions, que s'utilitzen amb major intensitat que a les produccions comentades anteriorment, es combinen amb algunes reconstruccions. De fet, en algun moment es poden arribar a confondre si no fos per la presència de la veu diegètica (in o fora de camp) del director, productor o investigadora principal del *True Crime* (Fig. 6.21, Annex E). En aquest apartat destaca la introducció en determinats



Fig. 5.13. Un dels pocs exemples de pla conjunt que s'incorporen a *El caso Alcàsser*.

moments de la narració dibuixos i imatges rotoscòpiques que, més enllà de trencar la forta càrrega d'imatges d'arxiu, només aporten un valor narratiu com a suport a diverses retolació (Fig. 6.22, Annex E).

Les entrevistes que apareixen tenen tres formats. Per una banda, la majoria de persones entrevistades s'encabeixen en un pla mitjà (fins i tot pla americà) amb possibilitat d'incorporar en l'enquadrament el context físic on es realitza. La càmera s'ubica frontalment, a l'alçada d'ulls o lleugerament contrapicat, el que estableix una comunicació visual entre la persona i l'objectiu (Fig. 6.23, Annex E).

Per l'altra, les abundants entrevistes on apareix Fernando García, pare d'una de les menors assassinades, presenten una configuració molt diferent. En primer lloc per la ubicació, un altell de la seva empresa i, en segon lloc, per l'enquadrament i l'angulació utilitzat. La càmera, frontal, ofereix un picat i amb fons desenfocat. Tenint en compte que aquesta persona és un dels eixos principals de la narració en aquest audiovisual, es considera vàlida l'argumentació en aquest cas que els picats pretenen transmetre una sensació d'inferioritat, debilitat o fragilitat.

El tercer format l'ocupen les entrevistes a la filla de Miguel Ricart i a la germana d'Antonio Anglès, amb l'objectiu de preservar la seva identitat. Les dues es troben d'esquenes a la

càmera amb un finestral al fons. Aquesta configuració cerca un fort contrallum amb l'ajuda, en el cas de la filla, de llum natural i, en el segon cas, amb el suport de llum artificial lateral/picada. Es pot observar la diferent eficàcia de l'escenografia. L'entrevista a la germana d'Antonio Anglès es realitza de nit i la manca de llum exterior provoca un reflex de la part anterior, facilitant la seva identificació. Cal dir, però, que es considera un recurs provocat, ja que la preservació de la identitat es reforça amb una perruca i unes ulleres (Fig. 6.24, Annex E).

La il·luminació a la resta de les entrevistes és, bàsicament lateral, difusa i amb ombres poc marcades (menor que a *Muerte en León*) i, per tant, amb un clarobscur més matisat. El fons, majoritàriament, es troba desenfocat.

Per finalitzar, el color es pot considerar realista i uniforme, sense grans alteracions o estètiques concretes.

En el cas de *El crim de la Guàrdia Urbana*, l'ús de grans plans generals i plans generals (amb força presència de plans zenitals i aeris). Aquesta presència es fa evident a les seqüències d'obertura, però s'estén al llarg de l'audiovisual, principalment com a recurs per desplegar tres situacions narratives. La primera és com a element geolocalitzador, és a dir, com a imatge que permet ubicar el relat que s'inicia. En aquest cas, a més, s'acostuma a acompanyar d'elements gràfics com rètols i planimetria simple (Fig. 6.25, Annex E). La segona utilització és com a pla recurs i de transició. En aquest cas, s'acostuma a utilitzar un salt des de grans plans fins a primers plans (Fig. 6.26, Annex E) a través d'un transició encadena per permetre el pas d'un personatge d'una situació a altra separats per espais temporals curts (Fernández Díez & Martínez Abadía, 1999, p. 85)

Un tercer cas es localitza, principalment, a les recreacions i s'acostuma a fer una combinació de plans zenitals i panoràmiques de moviment, sobretot, *tràvelings -lateral tracking shot-*, vinculant-los a desplaçaments de vehicles (Fig. 6.27, Annex E). Com es pot observar, i a diferència de la resta de produccions, la utilització d'aquests plans no es circumscriu únicament com a pla recurs i de transició i s'integra en un major rang d'escenaris narratius.

Com la resta de produccions analitzades, les imatges d'arxiu ocupen un espai destacat als diferents capítols. En tot cas, la construcció argumental dels capítols de *El crim de la Guàrdia*

*Urbana* (360°) provoca una major concentració d'aquesta tipologia d'imatges al darrer capítol, on s'exposen els fets provats.

L'entorn d'entrevistes, com ja s'ha comentat, esdevé un escenari propi i identificador de *Crim*s, no localitzant-se un tractament similar a cap altra producció analitzada. Es basa en un mateix pla conjunt, minimalista i on la il·luminació i l'enquadrament juguen un paper bàsic, només superat per la veu. La persona s'ubica centrada, totalment frontal a la càmera i amb un contacte visual permanent amb aquesta. La il·luminació, lateral/obliqua, és més dura que a les anteriors produccions el que genera ombres fixes més marcades. El resultat: projecció d'un missatge asèptic i objectiu, distanciant-se de plans més tancats



Fig. 5.14. Fotograma de *El crimen de la Guardia Urbana* que integra diverses característiques de les imatges creades per a les recreacions: pla detall, combinació amb rètols per projectar dobles sentits i simbolisme.

per evitar emocions. Per tant, una composició que compleix amb la seva tasca, que és que la persona espectadora distingeixi amb claredat el que és significativament important a efectes comunicatius (Fernández Díez & Martínez Abadía, 1999, p. 62)

Un missatge similar es pot localitzar a l'espai on s'ubica el narrador: un estudi de ràdio on hi ha una omnipresència de les ombres i el clarobscur que fa que l'únic focus de llum es projecti sobre el narrador obliquament. Per la seva banda, la càmera es situa lateralment, perpendicular a la posició i orientació del narrador, obtenint un pla conjunt i fent que el narrador es giri per adreçar-se directament a la càmera (a la cabina de control i a les persones espectadores).

En general, la il·luminació i el color són dos elements que, excloent les imatges d'arxiu, es mantenen cohesionades al llarg de tota la narració. El predomini d'imatges nocturnes, en coincidència temporal amb els fets, contrasten amb la introducció d'elements lluminosos potents com bombetes, foc, el sol ixent, fars o fanals (Figures 6.28 i 6.29, Annex E). Es tracta, doncs, d'una combinació molt present ja sigui com a les entrevistes, les recreacions, els plans

recurs, les transicions o els elements gràfics. A més, és a les imatges de foc vinculades materialment a l'incendi del vehicle del Pedro però també de forma recurrent com a recurs i amb simbolisme, on el tàndem il·luminació/color assoleix el seu punt més àlgid (Fig. 6.30, Annex E).

Les recreacions, eina més utilitzada en aquest *True Crime* que a la resta de produccions analitzades, presenten, comparativament parlant, major complexitat, on s'observa que estan més ficcionades i amb major càrrega dramàtica però, i és un fet destacable, sense perdre objectivitat i ocupant els espais buits de la narració (des de la perspectiva de la imatge) amb veracitat, i sense incorporar elements distorsionadors o irrelevants. El resultat és un producte amb major detall que la resta i amb una forta càrrega cinematogràfica no identificable a cap altre de les produccions analitzades, tot i utilitzar similars com plans subjectius, escorç o sense actants visibles. Potser certes recreacions de *Muerte en León*, principalment de l'assassinat, pot tenir aquesta empremta més cinematogràfica (Fig. 6.32, Annex E).

L'esmentat al paràgraf anterior es materialitza en diversos elements. En primer lloc, en la varietat de plans utilitzats en aquestes recreacions que, majoritàriament, les imatges transiten de forma deductiva, és a dir, des de enquadraments més oberts a aquells més tancats (Fig. 6.31, Annex E). En segon lloc, en incorporar elements simbòlics o amb un doble missatge, ja comentat anteriorment. En tercer lloc, en la utilització del pla detall de forma intensiva. Aquest aspecte s'observa clarament en l'ús del telèfon mòbil per part de les persones implicades i que esdevindrà clau en la seva condemna, així com en elements simbòlics utilitzats com a recurs al relat (Fig. 6.33, Annex E). I, finalment, la utilització de recursos propis del cinema negre clàssic.



Fig. 5.15. Fotogrames de *El crim de la Guàrdia Urbana* on es visualitzen diversos espais buits com a suport a la narració de cada moment i com a elements simbòlics.

La incorporació d'elements propis del cinema negre (i, fins i tot, del cinema de terror) ja s'ha intuït quan s'ha fet referència a la combinació acurada de llum i color, les ombres i la

generació d'un clarobscur més evident que a la resta de produccions. Aquests elements, que ja es poden trobar a l'expressionisme alemany, estableixen el marc per una atmosfera densa, dura, que projecta intriga i dramatisme (Fig. 6.34, Annex E).

Altres característiques estarien vinculades amb els entorns suburbials (no degradats però amb cert desordre) i una preponderància d'imatges nocturnes. Fins i tot, existeixen escenes que recorden pel·lícules del cinema negre i també de terror clàssiques del gènere per l'ús de l'ombra.

No s'introdueix en aquest conjunt de característiques ni la presència de la figura de femme fatale ni d'heroi/antiheroi (que serien fàcilment identificables), per tractar-se de fets reals en el cas de *El crim de la Guàrdia Urbana*.

En definitiva, la gran varietat de plans i moviments de la càmera aporten dinamisme al llarg del *True Crime*. Aquest fet, juntament amb l'absència d'imatges innecessàries, irrellevants o planes ajuden a construir una narració de qualitat.

Finalment, una curiositat. Les persones creadores de *El crim de la Guàrdia Urbana* tenen una predilecció per les imatges simbòliques protagonitzades per cadires buides que serveixen com a recurs de transició, principalment, però que aporten informació sobre les persones intervinents, el context del relat, les emocions vinculades i/o la transcendència del moment.





	<b>SEQÜÈNCIA D'OBERTURA</b> Estructura pròpia i identificable, suport de veu, plans zenitals i aeris contextualitzadors de la narració		<b>PLA DETALL</b> Utilització de forma àmplia com a recurs de reforç als elements més rellevants de la narració.
	<b>SIMBOLOGIA VISUAL</b> Ús d'enquadraments i plans amb càrrega simbòlica (amb o sense suport de recurs sonors o altres recursos visuals)		<b>ÚS DIVERS PLANS ZENITALS/AERIS</b> Multifuncionalitat: geolocalitzacions, com a recurs i transició i incorporació a les recreacions
	<b>CINEMA NEGRE/TERROR</b> Presència d'elements propis d'aquests gèneres a les recreacions fàcilment identificables.		<b>RECREACIONS</b> Ús intensiu, quantitativament i qualitativament parlant, pluralitat de recursos utilitzats i elements de valor afegit al relat
	<b>IL·LUMINACIÓ I COLOR</b> Combinació que es manté constant i esdevé un element visual propi i identificable.		<b>ESCENOGRAFIA</b> Configuració pròpia i identificable, tant a l'espai d'entrevistes com al del narrador. Recurs simbòlic

Fig. 5.16. Elements visuals rellevants i identificadors de *El crim de la Guàrdia Urbana*.

### 5.4.3. Elements tècnics contextualitzadors i de suport

En el present apartat s'incorporen els elements que, coordinadament amb la resta d'aspectes tècnics, com els elements sonors o d'imatge, cerquen la configuració d'un producte final que aporti credibilitat a la narració (Fernández Díez & Martínez Abadía, 1999).

Entre aquests elements contextualitzadors i de suport que han estat motiu d'anàlisi comparativa es troba l'escenografia, l'ús de recreacions i d'imatges d'arxiu, la correspondència dia/nit i interior/exterior entre els fets narrats i els reals, la retolació de suport, atrezzo i, finalment, la presència d'elements simbòlics (iconicitat).

Dels elements enumerats, l'escenografia esdevé una eina que permet aportar major valor afegit en una producció, creant i configurant entorns únics i diferenciadors. En aquest sentit també ho exposen Fernández Díez i Martínez Abadía en el seu manual sobre llenguatge i narrativa audiovisual quan afirmen:

Desde una perspectiva actual, la puesta en escena se concibe como una noción totalizadora. Es decir, se entiende como un conjunto de operaciones dirigidas a la construcción del discurso que adoptará unas u otras formas según sus finalidades (...) El dominio de esta técnica permite la creación de nuevas realidades. (Fernández Díez & Martínez Abadía, 1999)

Del visionat i anàlisi de les diferents produccions, és pot afirmar que *El crim de la Guàrdia Urbana* esdevé el producte principal on la creació i preparació d'escenaris segueix major protagonisme i un ús més acurat i intensiu. És el cas, per exemple, de l'espai creat per a la realització de les entrevistes i testimoni dels diferents professionals. En el cas es tracta d'un espai específic i únic per a totes les persones intervinents (Fig. 6.6, Annex E) que, per les seves característiques, és fàcilment identificable.

Seguint els mateixos paràmetres d'il·luminació i color que es poden veure a tota la sèrie, l'espai és minimalista, dominat per una taula de línies rectes i una cadira centrada. La il·luminació és mínima, lateral/obliqua i amb dues fonts de llum posteriors centrades en la persona intervinent el que genera un espai il·luminat envoltat de penombra o fosc. Els elements auxiliars mínims o inexistents.

Aquesta escenografia que, com s'ha dit, s'utilitza amb totes les persones entrevistades/intervinents, projecta un espai d'interrogació però, al mateix temps, elimina qualsevol element que pugui desviar l'atenció dels elements principals: la persona i el seu missatge. No hi ha res que interfereixi sobre la informació i això reforça el missatge i la seva veracitat. Fins i tot, l'enquadrament és el mateix: un pla mitjà frontal de la persona, una mateixa ubicació de la càmera ubicada, situant la taula com a element intermedi i una mateixa angulació.



Fig. 5.17. Fotograma de *El caso Alcàsser* on, excepcionalment en la producció, es prepara una escenografia específica per a la entrevista amb el periodista Paco Lobatón.

L'espai descrit fins al moment i que es repeteix al llarg dels capítols de *El crim de la Guàrdia Urbana* només té una analogia en una de les altres produccions analitzades. És el cas de l'entrevista realitzada al periodista i presentador Paco Lobatón (ALC12 i ALC14) *El caso Alcàsser*, on l'adequació de l'espai, il·luminació i ubicació són assimilables a l'audiovisual dirigit per Carles Porta. Només existeixen dues diferències: l'absència de taula i la percepció en l'objectiu d'aquesta escenografia: un missatge íntim i més proper.

De fet, a la resta d'elements analitzats, les entrevistes i testimonis es realitzen en entorn personals, professionals o de trànsit depenent de cadascuna de les persones intervinents. Així, són recurrents les entrevistes als despatxos professionals dels diferents advocats o membres de la Fiscalia o, en altres casos, en espais més íntims en el cas de familiars o persones amb un vincle personal amb les víctimes o autors. Per tant, en aquests casos, l'enquadrament està condicionat amb l'espai disponible, mantenint, majoritàriament en pla mitjà i una clara presència d'il·luminació, natural o artificial, segons el cas (Fig. 6.7, Annex E).

Tot i així, existeixen diverses situacions on es trenquen els paràmetres esmentats al paràgraf anterior i referits a la resta de produccions analitzades. És el cas, per exemple, de l'entrevista realitzada a una agent de la Guàrdia Civil que va participar en la investigació (ASU22). En aquest cas, es presenta a l'agent en una posició poc convencional i que, en tot cas, no es justifica amb el relat que exposa: es troba asseguda al terra d'un pati i recolzada contra una

paret de l'edifici. És com a mínim, una posició curiosa que no s'explica per cap raó tècnica ni narrativa i que genera cert desconcert.

Un segon escenari asimètric es localitza en *El caso Alcàsser* i esdevé un cas únic en la producció. És el cas de l'entrevista a la periodista Patricia Murray (ALC12), la qual va exercir durant un temps com a assessora de premsa d'un del pare d'una de les menors assassinades. En aquest cas, es tracta d'un pla americà en un entorn poc definit i que, difícilment, es pot vincular amb activitats professionals o espais personals d'aquesta persona. En tot cas, no



Fig. 5.18. Fotograma de *El crim de la Guàrdia Urbana* on la taula i cadira buides representen les declaracions realitzades per les persones investigades.

s'ha detectat una relació entre aquesta escenografia i el relat exposat per aquesta persona i, per tant, es considera poc adequat i sense valor afegit.

Per finalitzar l'escenografia utilitzada, cal esmentar dos aspectes que, sumats a escenaris d'entrevistes i testimonis esmentats anteriorment, reafirmen les característiques pròpies de *El crim de la Guàrdia Urbana*. La primera és la doble funcionalitat d'aquest espai "d'interrogatori" i, la segona, la presència d'un segon espai de característiques similars (però diferent funcionalitat i simbologia) en moments concrets dels capítols.

Aquesta escenografia d'interrogatori, més enllà de la funcionalitat de l'espai comú d'entrevista/testimoni, també és utilitzat com a imatge de recurs quan es reproduïxen declaracions o converses de les persones implicades, com és el cas de Rosa, Albert i Ruben (GUB12). En aquest sentit, l'escenari esdevé simbòlic i es caracteritza per la presència de tots els elements, exceptuant la persona. S'utilitza com a element representatiu de les persones absents i on el seu relat s'obté a través de fonts indirectes.

El segon aspecte és l'espai utilitzat pel narrador Carles Porta a l'inici i a l final de cada capítol. Es tracta d'un espai radiofònic dominat per una taula i uns finestrals en un entorn nocturn on només el narrador es troba il·luminat zenitalment en contraposició la foscor que l'envolta.



Respecte a la utilització de la retolació com a element de reforç, d'aclariment, d'ubicació i de cronologia, cal esmentar que les quatre produccions analitzades mantenen certa simetria, amb un predomini de fons fosc (principalment, negre) i amb lletres, símbols i altres elements gràfics en color blanc. En general, doncs, els elements gràfics i de retolació són clars i efectius, destacant els utilitzats a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* per la seva claredat i encertada combinació de colors (per exemple, a ASU21 i ASU14).

Tot i així, com a elements gràfics de suport, cal esmentar l'ús de planimetria a escala o croquis només en els casos de *El crim de la Guàrdia Urbana* y *El caso Alcàsser* (Fig. 6.8, Annex E). En ambdós casos s'utilitzen productes cartogràfics efectius i elaborats, especialment a la

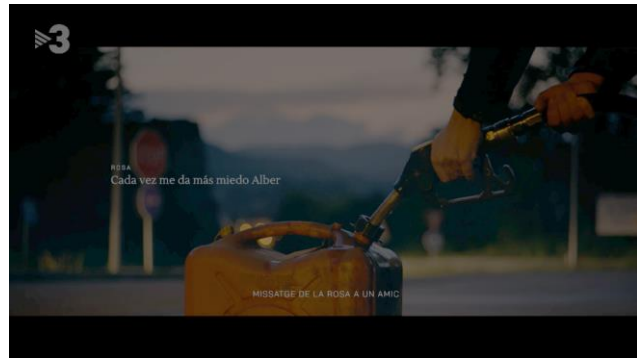


Fig. 5.19. Exemple d'utilització de grafia i imatges per llençar dobles missatges.

primera producció. La resta de produccions incorporen aquest element contextualitzador de forma residual o, directament el descarten.

Però hi ha un aspecte que, de forma subtil, es utilitza a *El crim de la Guàrdia Urbana* i no apareix a cap altra producció analitzada. És l'establiment d'una connivència entre rètol i imatge per llençar dobles missatges (literals i metafòrics). Aquest element apareix, per exemple, referits a l'Albert per part de la Rosa on, quan el rètol es refereix a la por que li genera l'Albert, s'acompanya amb una imatge de d'ell carregant els bidons de benzina per cremar el vehicle o, en una altra ocasions, el rètol reproduïx paraules de Rosa on vol marcar distàncies amb l'Albert i la imatge s'observa a aquest allunyant-se en la seva motocicleta.

Totes les produccions, en major o menor mesura, mantenen una correspondència temporal entre la narració i els fets. És a dir, les recreacions, imatges de recurs i fotografies utilitzades es corresponen amb el moment del dia/nit on es van produir els fets. Tot i així, una anàlisi més detallada permet determinar que aquesta simetria observable només es manté en els fets més rellevants com, per exemple, el moment dels crims. Exceptuant *El crim de la Guàrdia Urbana*, que manté de forma exhaustiva aquesta correspondència, a la resta de produccions es presenten diferents moments de la narració que, ja sigui per la ubicació (interior/exterior) o el moment (dia/nit) s'observen manca de correspondència.

L'atrezzo esdevé un element complementari, sinó residual, en totes les produccions. Només es destacable l'aparició dels diversos agents de policia intervinents amb els seus respectius uniformes o elements identificadors (per exemple, armilles corporatives). La resta de participants, inclòs els forenses, els membres de la Fiscalia, advocacia i/o tribunals, no utilitzen cap element identificador corporatiu, fet que resulta estrany. En aquesta norma s'exclou l'entrevista realitzada al forense a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* (Fig. 6.9, Annex E).

Altrament, hi ha dos aspectes on, una vegada analitzades les diferents produccions, es detecten elements propis i diferenciadors a *El crim de la Guàrdia Urbana*. Es tracta de la iconicitat i en la creació i ubicació de les recreacions. La simbologia és molt present a *El crim de la Guàrdia Urbana*, és residual a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* i, finalment, és gairebé inexistent en les altres dues produccions.

Al *True Crime* dirigit per Carles Porta, s'han detectat quatre elements recurrents i que esdevenen, pel seu ús, components simbòlics de la narració. El primer, ja comentat anteriorment, és l'escenografia utilitzada pel narrador a les introduccions i epílegs dels capítols (Fig. 6.10, Annex E). Es tracta d'una escenografia que vincula la producció televisiva amb els orígens radiofònics de *Crims* i, al mateix temps, projecta major veracitat a la narració fent ús del l'estatus professional en els *True Crime* que té en Carles Porta.

El segon element simbòlic són les imatges de l'incendi del vehicle on es trobava el cadàver. Més enllà del seu ús per acompanyar l'explicació cronològica dels fets, aquestes imatges, estàtiques o dinàmiques, principals o de fons, en color, blanc/negre o monocrom, s'utilitzen com a un recurs per projectar sentiments vinculats amb decisions de les persones condemnades. Són innumerables les ocasions on apareix aquesta escena (especialment les flames) vinculant-les amb un sentiment que s'exposa a la narració. Així, apareix relacionada amb l'amor i la passió en el triangle entre Albert-Ana-Pedro, o com a reforç al missatge d'odi i revenja vers Rubèn. En algun altra ocasió, aquestes imatges apareixen en un context de perdó o d'excusa (Fig. 6.11, Annex E).

El tercer element icònic i recurrent a *El crim de la Guàrdia Urbana* és la imatge d'una bombeta encesa i basculant (Fig. 6.12, Annex E). Objectivament, aquest espai correspondria a la planta baixa de la casa de Rosa i lloc on es va produir, presumptament, l'assassinat de Pedro. Però, més enllà de la imatge descriptiva i contextualitzadora, aquest recurs és utilitzat

repetidament, especialment a darrer al tercer i quart capítol (també apareix inicialment a GUB22). El seu ús està vinculat amb moments de la narració amb una alta càrrega dramàtica i en aquells espais de dubte o interrogants sobre els fets. És, doncs, una simbologia vinculada amb l'ambivalència llum/fosc i els espais de penombra (dubte) que els fets tractats generen. Un espai en moviment.

El darrer element també ha estat exposat anteriorment i es refereix a la taula i cadira buides en referència a les persones absents i les seves manifestacions conegudes a través de terceres persones. Es tracta d'un recurs simple però molt explícit i que projecta una imatge molt potent on també les persones absents tenen un espai físic on exposar els seus testimonis.

Si la iconicitat és molt present a *El crim de la Guàrdia Urbana*, la resta de produccions no destaquen en aquest aspecte. *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* només visualitza un element simbòlic que, a més, no està vinculat amb la creació de l'audiovisual, sinó que es tracta d'una informació facilitada i incorporada en la narració. Es tracta de l'explicació del nom del cas que la Guàrdia Civil va posar: Operació Nenúfar (ASU31).

En el cas de *El caso Alcàsser* i *Muerte en León* els elements simbòlics són mínims i, a més, s'han d'intuir. De fet, es pot considerar que aquests símbols serien l'estela dels respectius cartells i que s'han comentat en l'apartat 5.2 del present document. En el cas de la primera producció seria la utilització de planimetria que simula també una teranyina i, en el segon, la passarel·la on es va produir l'assassinat de la política Isabel Carrasco. Però com ja s'ha comentat, no han estat elements explotats al llarg dels diversos capítols.

Finalment, respecte a la utilització de recreacions a les diferents produccions cal esmentar que totes les peces analitzades, en cap cas, fan un ús orientat a incrementar innecessàriament el dramatisme. De fet, en la majoria d'aquestes recreacions, la seva funcionalitat es centra en emplenar espais no coberts per altres recursos i on no apareixen actants, sinó que es substitueix per una càmera subjectiva. Però, fins aquí, les semblances respecte les recreacions de les diferents produccions, ja que la quantitat d'espais ocupats per recreacions, la seva elaboració i, especialment, la seva necessitat (valor afegit) varien clarament en cada producte.

A *Muerte en León* és on les recreacions adquireixen un rol més secundari i, més enllà de la recreació en el moment de l'assassinat, realitzada de forma molt ajustada i sense

dramatització, a la resta de la producció, són irrellevants i, en algun cas, totalment prescindible, com la incorporació dels dos policies de Burgos a la investigació (LEO1).

Al *True Crime* dedicat a les tres menors assassinades a Alcàsser, les recreacions segueixen un patró semblant a la producció anterior, tot i adquireixen un caràcter més complementari com és el cas de l'explicació de la ruta realitzada per les menors (ALC11).

En una altra recreació s'apliquen tècniques que combinen imatges i dibuixos. Una tècnica creativa que, clarament, no aporta valor afegit a la narració i, en tot cas, incorporant cert dramatisme (ALC51). Aquesta tècnica també és present al *True Crime* sobre l'assassinat d'Asunta Basterra.

Cal destacar, en el cas de *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* la utilització de la recreació com a eina investigadora i orientada a la comprovació d'indicis i a l'aclariment de dubtes. És el cas específic on s'aplica una recreació per mostra un estudi sobre el camp visual real que tenien uns testimonis que van passar per on es va trobar el cadàver (ASU13). Aquest ús de reforç del relat però amb una forta càrrega científica no es localitza en cap altre producció de les analitzades.

En el cas de *El crim de la Guàrdia Urbana*, es pot afirmar que les recreacions, majoritàriament es troben integrades plegament en el relat i, només en algun cas puntual, aquestes escenes poden resultar repetitiva, però no irrellevant.

Totes les recreacions estan perfectament adaptades amb moment del dia i de llum adequat i, com majoritàriament es realitzen de nit, es juga amb la penombra i les ombres, tant dels carrers com a l'interior. Com a la resta de produccions, no apareixen actants i l'activitat s'aplica a través de càmeres subjectives i els corresponents plans subjectius que cerquen major immersió de la persona espectadora. En tot cas, hi ha tres elements que es poden identificar en aquesta producció i que estan absents o són residuals a la resta de *True Crime* analitzats: la perfecta simetria entre les imatges recreades i l'àudio que l'acompanya (ja sigui Foley, veu over o, fins i tot, silenci); evitar les recreacions per incrementar el dramatisme i, finalment, un encaix perfecte en el conjunt audiovisual que fa, en diverses ocasions, aquestes recreacions no siguin identificades com a tals, incrementant la veracitat de la narrativa.

## 5.5. Identificació d'elements vinculats amb el groguisme i el sensacionalisme.

Com aspecte introductorí cal esmentar dos elements contextualitzadors per tractar d'identificar els elements relacionats amb el sensacionalisme i el *groguisme*. El primer és la hibridació dels gèneres que caracteritza l'oferta audiovisual actual, principalment la televisiva. Aquesta barreja dificulta la definició de les característiques de cada gènere i, per extensió, els seus límits. El segon element és la sedimentació dels codis deontològics en el tractament dels successos i, per extensió, en l'exposició d'imatges, àudios o relats que atemptin contra les víctimes. Malgrat que des del tractament mediàtic del Cas Alcàsser s'han produït actituds que han creuat la línia deontològica del sensacionalisme, aquest tractament poc ètic s'ha mantingut controlat (no absent).

En el cas de les quatre produccions analitzades, la presència del groguisme és inexistent o, en el pitjor dels casos, molt atomitzat i que conté una part de subjectivitat en la seva valoració.

*Crim*s, que presenta una oferta audiovisual molt àmplia des de 2018, ha mantingut paràmetres ètics a totes les seves produccions. Tot i així, no ha estat exempt de crítiques com és el cas de les fotografies on apareix l'anomenada *noia de Portbou* penjada d'un arbre, on es dubtava sobre la necessitat d'incorporar (repetidament) aquesta imatge. En el cas de *El crim de la Guardia Urbana*, només s'ha identificat un aspecte que pot ser considerat sensacionalista. Ja s'adverteix que es tracta d'un espai de frontera, on es poden trobar arguments a favor i en contra. L'escenari sensacionalista s'ubica en diferents moments de la producció, tot i que s'evidencia més clarament al segon capítol (espai codificat com a GUB21), moment on s'exposen les relacions sentimentals/sexuals amb diverses persones.

Tot i que es pot argumentar, a favor de la integració d'aquest material a la producció, que el triangle amorós entre Rosa, Pedro i Albert esdevé un element axial en el crim, la presentació realitzada incorporant la relació amb el seu superior (que va derivar en el cas de pornovenjança) i amb el marit de la Rosa, en Ruben, situa l'explicació en aspectes sensacionalistes i perifèrics, apropant-se a un objectiu més banal i, fins i tot morbós. El resultat perceptiu per a les persones espectadores pot ser l'establiment de prejudicis vers la Rosa, fet que es pot reforçar amb l'explicació d'una relació sexual entre la Rosa i un veí (ubicat en l'espai GUB43), informació que, clarament, no aporta dades o indicis sobre el crim

i exemplifica una aportació sensacionalista, tot i que es combina amb informació vital per contextualitzar els fets.

En tot cas, es tracten d'elements mínims que no etiqueten la producció, en cap cas, com a sensacionalista o pròpia del *groguisme*. Justament, la seva excepcionalitat és la que fa que tingui una major visualització dins del conjunt. Aquesta afirmació, com es veurà, també seria aplicable a la resta de produccions analitzades.

En el cas de *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, tot i que és d'aplicació l'esmentat al paràgraf anterior, existeixen tres elements que poden generar dubtes sobre la necessitat d'incorporació i un resultat amb tints sensacionalistes (malgrat l'objectiu no fos aquest). Aquests tres elements són: la presència de la fotografia al cartell publicitari, la visualització de la fotografia de la inspecció ocular del lloc on es va trobar el cos i on apareix el cadàver d'Asunta (ubicat a ASU11) i, finalment, la visita a la casa de Rosario i Asunta (amb permís de la primera) on es mostren objectes d'Asunta, la seva habitació i altres espais (localitzat a ASU21). Cal dir que aquest darrer element s'acompanya d'un suport sonor consistent en música lenta de piano i corda el que dota de dramatisme aquesta escena.

Respecte la imatge del cartell, es considera innecessari i sensacionalista incorporar la imatge d'una menor (sigui la pròpia Asunta o una nena de característiques físiques similars). En referència a la incorporació de la fotografia del cadàver d'Asunta, aquesta es situa en una línia fronterera entre el sensacionalisme i la seva utilitat en el relat. A favor per a la incorporació es podria argumentar que la posició del cos és essencial per saber si podia haver estat detectat pels veïns que passejaven pel camí durant la nit. Aquest argument queda anul·lat pel fet que s'incorpora una recreació sobre les condicions de llum per justificar, o no, si els testimonis podien haver vist el cos. Per tant, es creu que aquestes fotografies són innecessàries per l'objectiu del *True Crime*.

Finalment, l'escena de visita a la casa de Rosario i Asunta es considera un exemple de sensacionalisme, sense una aportació clara a l'explicació i comprensió dels fets. Si la imatge del cadàver podria tenir una argumentació metodològica, en aquest cas, especialment amb l'acompanyament de banda sonora que aporta dramatisme, l'objectiu és més proper al sensacionalisme.

*Muerte en León* no presenta cap element que hagi estat identificat com sensacionalista. D'igual forma que *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, apareixen entrevistes amb les persones condemnades mentre es trobaven a presó. En ambdós casos, l'enfocament d'aquestes entrevistes s'allunya d'aconseguir aspectes morbosos i sensacionalistes.

La darrera producció és, sens dubte, la que presenta major complexitat en la identificació d'elements sensacionalistes. La causa principal és que *El caso Alcàsser*, en el moment dels fets va suposar les quotes més altes del *groguisme* i el sensacionalisme en el periodisme espanyol. Aquest aspecte, juntament amb l'enfocament del *True Crime*, centrada molt en el tractament mediàtic, precisament, obliga a un exercici de major atenció per discernir elements sensacionalistes incorporats per les persones creadores d'aquell que exemplifiquen, precisament, el tractament sensacionalista que es va donar en aquell moment. En aquest segon grup es poden localitzar diversos exemples com les entrevistes a menors sense cap protecció (ALC11), tractament del dolor de les famílies (ALC13, ALC14) o tractament de la família d'un dels acusats, Antonio Anglés (ALC24).

En tot cas, s'han detectat diverses escenes que es consideren sensacionalistes i que, per tant, degraden el relat objectiu que s'observa a la majoria de la producció. Aquestes escenes, bàsicament, es centren en els detalls de la mort de les tres joves, les lesions que van patir i les autòpsies practicades. Cal dir, però, que les cintes de les autòpsies van ser visualitzades per persones externes i alguns detalls van ser revelats posteriorment. Aquests espais de sensacionalisme es poden localitzar en les entrevistes sobre el terreny realitzades als guàrdies civils que van participar, acompanyats per imatges dels cossos (ALC21), detalls

de la primera autòpsia a través de diverses fotografies (ALC24) i, finalment, una escena que posa el focus sobre el metge forense Frontela, el qual va adquirir



Fig. 5.20. Fotograma de *El caso Alcàsser* durant l'entrevista al doctor Frontela per part dels creadors de la producció i que esdevé gairebé, per distribució i format, un interrogatori.

notorietat pública com a forense de la família. En aquesta escena on el productor i el director

l'entrevisten (ALC51), el context, escenografia i ritme de preguntes s'apropen més a un interrogatori que a una entrevista periodística a un especialista. Es detecta en aquest cas una aproximació al sensacionalisme a través de la ridiculització de l'entrevistat.

Finalment, esmentar un element que podria tenir derivades sensacionalistes i que, en tot cas, no aporta informació substancial sobre els fets i els seus autors. Es tracta de l'aparició de la filla de Miguel Ricart, un dels autors condemnats (ALC25 i ALC41). La seva aportació al relat és nul·la i no pot aportar dades sobre el seu pare ja que no l'ha conegut. Únicament, la seva aparició podria justificar-se com a víctima indirecta, però que, una vegada analitzat, es considera exclòs aquest enfocament.

A mode de resum, s'han detectats diversos elements sensacionalistes que, en cap cas, menystenen o disminueixen de forma substantiva l'objectivitat del conjunt. Aquests elements identificats es poden dividir en aquells que han pogut ser incorporats per reforçar algun missatge del relat però que podrien ser substituïts per altres elements i, en un segon grup, i trobarien aquells clarament innecessaris i no aporten res al relat.

## **5.6. Objectius proposats. Conclusions.**

A l'apartat 3.1 del present treball es plantejaven els objectius, principals i secundari, que es cercaven amb aquesta investigació. De forma resumida, aquests objectius es concretaven en:

- A. Confirmar o refutar la hipòtesi sobre l'existència d'elements propis i exclusius a la producció *El crim de la Guàrdia Urbana* (Porta, 2021) i, per extrapolació a la resta de productes integrats a *Crim*s, que el diferenciïn de la resta de produccions analitzades.
- B. Identificar i visualitzar els elements comuns entre la mostra seleccionada que vinculin aquestes produccions amb la proposta de definició de True Crime exposada anteriorment.
- C. Recercar i anomenar, si existeixen, elements sensacionalistes i propis del groguisme en les produccions seleccionades i el seu pes, impacte i possible justificació.

Respecte l'objectiu A, les aportacions realitzades, especialment a l'anàlisi textual i narratiu de les sinopsis i títols (apartat 5.1) i l'anàlisi filmica, porten a confirmar l'existència d'un estil propi i exclusiu a *El crim de la Guàrdia Urbana*. Aquests elements propis permeten



identificar la marca *Crims*, mostren un producte global orientat a l'entreteniment, l'objectivitat i a la veracitat a parts iguals i, finalment, incorporen elements filmics de qualitat.

De forma resumida, donat que ja s'han exposat en cadascun dels apartats temàtics del present treball, els elements filmics propis i identificadors presents a *El crim de la Guàrdia Urbana* localitzats són:

- Una estructura narrativa circular a través de la distribució dels capítols i els diferents prismes tractats en cadascun d'ells.
- Es posa en focus en el rol actiu que la persona espectadora ha d'assumir com jurat dels fets. És, per tant, un format que camina cap a la narrativa transmèdia.
- L'existència d'un narrador omniscient integrat en la narració i fàcilment identificable com a element indestruïble de *Crims*.
- Ús intensiu d'efectes de sala i, especialment, la seva utilització coordinada i harmònica amb la resta d'elements sonors, especialment la música.
- Presentació de moments narratius amb un equilibri destacat entre els elements sonors i els elements d'imatges, trencant la dinàmica general de subordinació dels primers sobre els segons.
- Banda sonora musical clarament identificable i extrapolable, tant al medi radiofònic i televisiu que, a més, esdevé un recurs polivalent.
- Ús intensiu de la modulació i equalització de la veu, orientada tant a la millora com a la seva distorsió per introduir suspens i dramatisme a través d'aquest element.
- Utilització del silenci com a recurs sonors integrat a la narració.
- Incorporació del pla detall com a recurs visual de reforç i d'ampliació d'informació a la narració.
- Agregació de forma destacada d'enquadraments i plans amb una forta càrrega simbòlica, acompanyada per elements sonors i/o visuals.

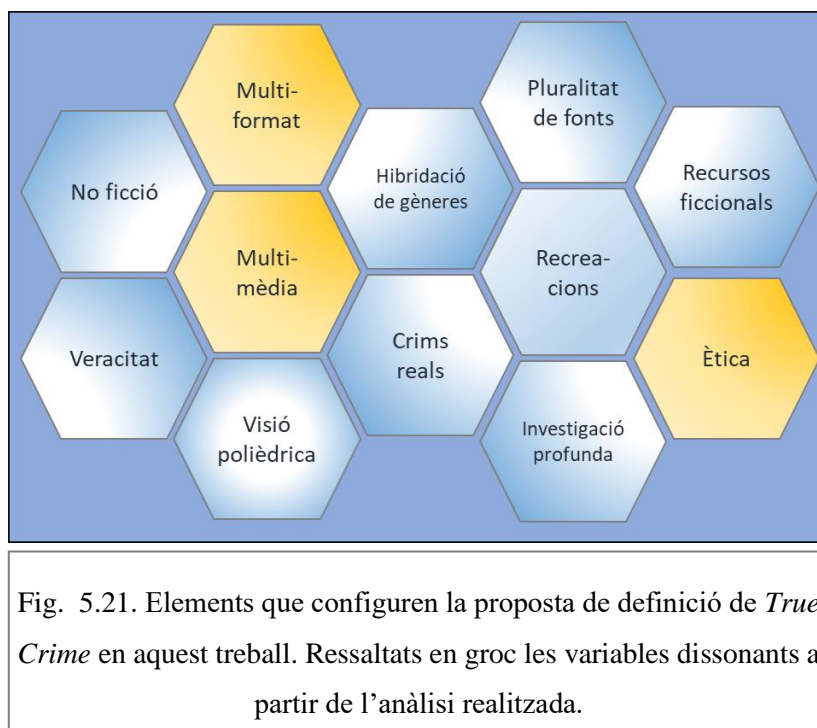
- Ús de les recreacions com a eina bàsica narrativa, dotant-la de tots els recursos possibles per augmentar la qualitat de la narració i la força del missatge.
- Selecció d'una escenografia molt característica i identificable amb *Crimis*, especialment a les declaracions/entrevistes i amb l'aparició del narrador.
- Utilització dels recursos propis del cinema negre i del cinema de terror en les recreacions, augmentant el dramatisme, però sense allunyar-se de l'objectivitat.
- Retolacions utilitzades de forma plurifuncional: aportació d'informació, de reforç, descriptiva i projecció de dobles missatge en combinació amb els elements visuals.

Fora dels elements esmentats fins al moment, però que es considera necessari esmentar-lo, està el fet que *Crimis*, en el seu conjunt, és un producte consolidat que es configura com a multiformat, multimèdia i omnicanal. A més, actualment, es troba en una situació privilegiada comercialment que li pot permetre esdevenir un producte transmèdia. Un exemple d'aquesta posició és la recent publicació, a nivell estatal, de dues produccions: *El asesino de la baraja* (RTVE) y *33 días* (Atresplayer).

Aquesta afirmació es realitza sense obviar l'àmplia filmografia del director de *Muerte en León*, Justin Webster, o el de *El caso Alcàsser* o *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, León Siminiani, on *True Crime* té un paper destacat.

Els catorze ítems esmentats, extrets de l'anàlisi comparada de les quatre produccions, esdevenen els arguments per confirmar la hipòtesi recollida al primer objectiu del present treball.

En referència al segon objectiu proposat, aquest es vincula amb la proposta de definició del *True Crime* exposada a l'apartat 2.4 d'aquest document. Aquesta definició establí en el seu redactat l'acompliment de les següents variables:



És obvi que la totalitat de les produccions analitzades poden integrar-se en la definició de *True Crime* que es proposa. En aquest sentit, cal destacar el respecte a la veracitat en el relat i en les informacions, diferenciant aquells aspectes subjectius de l'objectivitat obtinguda a partir d'una àmplia investigació, l'aportació de diferents punts de vista i diversitat de fonts.

En tot cas, els conceptes de multiformat i multimèdia poden ser utilitzats de forma genèrica en base a la pluralitat d'oferta d'aquest gènere, tot i que a les produccions analitzades, només seria d'aplicació a *El crim de la Guardia Urbana*.

Finalment, respecte a l'ètica aplicada en el tractament dels aspectes més dramàtics i sensibles es pot concloure que, malgrat majoritàriament s'ha enfocat sense sensacionalisme, s'han detectat elements puntuals que han superats els límits del rigor, la veracitat i l'objectivitat. Es considera, però, que aquest aspecte ètic està present a la majoria de les narracions i, per tant, s'ha d'incloure com a variable identificadora del *True Crime*. En tot cas, aquest aspecte serà desenvolupat a continuació com a resposta a l'objectiu secundari proposat.

Cal dir que pot resultar decebedor identificar elements sensacionalistes en produccions de qualitat com les analitzades. En tot cas, i sense ànims justificatius, es consideren que certs elements recollits a l'apartat 5.5 i identificats com a sensacionalistes s'ubiquen en un espai de

frontera on existeix una dicotomia entre la seva irrellevància per a la narració i la utilitat per a l'enteniment d'aquest relat.

Com a resposta a l'objectiu C, a l'apartat anterior s'han detallat els elements sensacionalistes detectats a les produccions analitzades. Com aspecte complementari es pot afirmar que, en el cas de *El crim de la Guàrdia Urbana* l'extensió en el relat sobre les relacions sexuals de la Rosa no es justifica pel triangle amorós d'ella amb en Pedro i l'Albert com a motor de l'assassinat. De forma anàloga, els tres elements sensacionalistes identificats a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, a més d'irrellevants per a la narració, són fàcilment recriminables, fins i tot en el cas de la fotografia del cadàver de la menor mostrada.

*El caso Alcàsser* és un cas especial. La intensiva utilització d'imatges d'arxiu a la producció, la disponibilitat d'una hemeroteca ingent i ser considerat un punt d'inflexió sobre el groguisme i el sensacionalisme en el tractament de la crònica negra, són elements que cal tenir molt presents per avaluar aquest *True Crime*. En tot cas, o millor dit, sobretot per aquests aspectes, es difícil d'explicar la presència de certs elements sensacionalistes com poden ser fotografies de les restes cadavèriques de les joves o descripcions de les autòpsies i les lesions.

Malgrat reconèixer la dificultat de filtrar els elements sensacionalistes d'una hemeroteca que, precisament, destaca per aquest element, els creadors podrien haver aplicat un major filtre per evitar l'entrada d'aquests elements.

Finalment, reafirmar la necessitat d'incorporar una mirada deontològica en aquestes produccions per evitar que, pel fet de moure's en espais fronterers, es puguin superar certs límits respecte el sensacionalisme o el groguisme en els relats.

## 6. Bibliografia

- Acuña Arias, F. (1999). Clinton, Diana, ¿dónde se metieron los periódicos serios? *Revista Latina de Comunicación Social*(22), 1-5.
- Alsius, S. (1993). Ética i TV, llocs comuns, tòpics i algunes incerteses. *Annals del Periodisme Català*(22), 20-39.
- Amber, D., & Domingo, J. (2016). Los lunes al sol. Retrato social de historias de vida silenciadas. *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de estudios culturales de la Universitat Jaume I*, 16, 21-36. doi:<http://Dx.DoI.org/10.6035/clr.2016.16.2>
- American Public Media. APM. (2016-2020). In *The Dark*. (M. Baran, Compilador) San Pablo, Minnesota, Estados Unidos.
- Aumont, J., & Marie, M. (1990). *Análisis del film*. (C. Losilla, Trad.) Barcelona: Paidós Comunicación.
- Balló, T. (Director). (2021). *El caso Wanninkhof-Carabantes [True Crime]*. Netflix.
- Barata, F. (2014). Els media i la informació criminal. El "cas King" i les perversions mediàtiques. *Cuaderns del CAC*, 49-55.
- Berlinger, J., Sinofsky, B. (Productors), Berlinger, J., & Sinofsky, B. (Directors). (1996). *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills [True Crime]*.
- Boorsma, M. (2017). The whole truth: the implications of america's true crime obsession. *Elon Law Review*, 9(1), 209-224.
- Browder, L. (2006). Dystopian Romance: True Crime and the Female Reader. *The Journal of Popular Culture*, 39(6), 928-951. doi:<https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2006.00328.x>
- Browder, L. (2010). True Crime. (C. Nickerson, Ed.) *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, 121-134. Recollit de <https://scholarship.richmond.edu/english-faculty-publications/64/>

- Bruzzi, S. (2022). La creación de un género. El caso del documental True crime contemporáneo. *La Fuga. Revista de estudios de Cine*(26), 1-22. Recollit de <https://www.lafuga.cl/la-creacion-de-un-genero/1113>
- Bugliosi, V., & Gentry, C. (2019). *Heelter Skelter: la verdadera historia de los crímenes de la familia Manson*. (G. Cereceda Oyón, Trad.) Barcelona: Contra.
- Burt, A. (2017). True crime does pay: narratives of wrongdoing in film and literature. *Graduate Research Theses & Dissertations*, 4-5. Recollit de <https://huskiecommons.lib.niu.edu/allgraduate-thesesdissertations/6527>
- Capote, T. (16 / gener / 1966). The Story Behind a Nonfiction Novel. (G. Plimton, Entrevistador) The New York Times. Recollit de <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?r=1>
- Capote, T. (1987). *A sangre fría (In Cold Blood)*. (J. Zulaika Goicoechea, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Carrère, E. (2000). *El adversario*. (J. Zulaika, Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Casas, P., Vizcaíno, A., & Aguaded, I. (2020). La televisión sensacionalista y hábitos de consumo en España e Italia. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 26(2), 483-496. doi:<http://dx.doi.org/10.5209/esmp.67582>
- Casetti, F., & di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chartable. (27 / diciembre / 2022). <https://chartable.com>. Recollit de <https://chartable.com/charts/itunes/es-all-podcasts-podcasts>
- Chion, M. (1993). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Cosgrove, J., & Meurer, T. (Directors). (1987-2001). *Unsolved Mysteries* [Sèrie].
- Cuevas, E. (2000). El narrador en el cine. Análisis de Sospechosos habituales. A T. Imizcor i altres, *Quien cuenta la historia. Estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción* (p. 53-91). Pamplona: Eunate.

- Davis, S. (2019). In The Dark. Pushing the Boundaries of True Crime. *RadioDoc Review (RDR)*, 5(1), 1-18.
- de Lestrade, J.-X. (Director). (2004). *The Staircase [True Crime]*. Canal+; Netflix.
- Dmitrieva, K. (2017). Why Are We Fascinated with Violence? An Investigation of Mass Media's Role in Depicting Violence as Entertainment. *Senior Honors Projects, Paper 574*, 1-9.
- Dowler, K., Fleming, T., & Muzzatti, S. (2006). Constructing Crime: Media, Crime, and Popular Culture. *Canadian Journal of Criminology and Criminal Justice*, 837-850.
- Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. (H. Lozano, Trad.) Barcelona: Lumen.
- Espín López, J. (2002). El análisis de contenido: una técnica para explorar y sistematizar la información. *XXI. Revista de Educación*(4), 95-105. Recollit de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=309700>
- Fernández Díez, F., & Martínez Abadía, J. (1999). *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paídos.
- Fieldstadt, E. (16 / abril / 2016). *New Crop of True Crime Shows Seduces Audiences, Compels Them to Dig*. Recollit de NBC News: <https://www.nbcnews.com/news/us-news/newcrop-true-crime-shows-seduces-audiences-compels-them-dig-n546821>
- Freemark, S. (Productor), & Baran, M. (Director). (2016-2020). *In the Dark* [Podcast]. Recollit de <https://features.apmreports.org/in-the-dark/>
- Frisón, C. (2016). El silencio pertenece al sonido. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, 30(30), 109-133.
- Frost, R. (2015). *Identity and ritual: the american consumption of True*. doi:<https://doi.org/10.37099/mtu.dc.etr/17>
- Ganga Ganga, R. (2004). Cambios y permanencias en el documental de la era digital. *Arte y nuevas tecnologías: X Congreso de la Asociación Española de Semiótica* (p. 469-482). Logroño: Universidad de La Rioja: Fundación San Millán de la Cogolla.

- García, C. (18 / juny / 2019). El «true crime» español, más que una moda. *La Razón*. Recollit de <https://www.larazon.es/tv-y-comunicacion/tv-news/el-true-crime-espanol-mas-que-una-moda-BL23829668/>
- García, F. (2015). *Metodología crítica de análisis textual en al realización filmica. Tesis doctoral*. Madrid.
- Gómez Mompart, J. (2008). Del periodisme de qualitat al periodisme especulatiu. *L'Espill*, 75-84.
- Gómez Tarín, F. (2012). El análisis filmico y el cine contemporáneo: ¿la era de la postmodernidad? *Montajes. Revista de análisis cinematográfico.*, 7-31.
- Gómez, F. (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- Gómez, F., & Marzal, J. (2006). Una propuesta metodológica para el análisis del texto filmico. *Congreso Internacional de Análisis Textual. De la deconstrucción a la reconstrucción* (p. 1-18). Madrid: Asociación Cultural Trama y Fondo. Recollit de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8526921>
- González Urbaneja, F. (2019). Pasión televisiva por los sucesos: ¿evitable, comprensible, condenable? *Cuadernos de Periodistas*(38), 90-95. Recollit de <https://www.cuadernosdeperiodistas.com/pasion-televisiva-por-los-sucesos-evitable-comprensible-condenable/>
- Grijelmo, Á. (2005). La ética en la jungla periodística. *Cuadernos de periodistas*, 35-54.
- Grupo de Investigación I.T.A.C.A.-UJI -Investigación en Tecnologías Aplicadas a la Comunicación Audiovisual-. (2008-2011). *Análisis filmico. Repositorio de recursos filmicos*. Recollit de <http://www.analisisfilmico.uji.es/web/>
- Guarinos, V. (1993). Retórica de la realidad en televisión. *V Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*. (p. 371-376). Almeria: Universidad de Almería.
- Heller, E. (2004). *La psicología del color*. Barcelona: Gustavo Gili.



- Hermida, C. (2013). Utilización del análisis textual en el estudio de las series de ficción televisivas: el caso de *Ally McBeal*. *Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación*. 3, p. 629-644. Segovia: Universidad de Valladolid. Recollit de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4229163>
- Hernández, M. (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 University*, 3(1), 86-98. Recollit de <https://digitalcommons.humboldt.edu/ideafest/vol3/iss1/13/>
- Higgins, B. (Productor), & Morris, F. (Director). (2022). *The Tinder Swindler* [True Crime]. Netflix.
- Imbert, G. (1999). La hipervisibilidad televisiva: Nuevos imaginarios / nuevos rituales comunicativos. *I Jornadas sobre Televisión* (p. 1-11). Madrid: Universidad Carlos III.
- Imbert, G. (2022). Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno (entre lo eufórico y lo disfórico). *Trama y fondo: revista de cultura*(12), 19-30. Recollit de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2248489>
- Jarecki, A. (Director). (2015). *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* [True Crime]. HBO.
- Koenig, S. (10 / juny / 2014). *Serial*. Consultat el 17 / octubre / 2022, a Serialpodcast: <https://serialpodcast.org/>
- Laguna, A., & Martínez Gallego, F.-A. (2022). Orígenes y desarrollo del periodismo sensacionalista de sucesos en España (1883-1917). *Cuadernos.info*(52), 226-245. doi:<https://doi.org/10.7764/cdi.52.28599>
- Langley, J., & Barbour, M. (Directors). (1989–2022). *COPS* [Sèrie].
- León Siminiani, M. (Director). (2016-actualment). *Negra y Criminal* [Podcast]. Cadena SER; Podium Podcast.

- Lett, P. (28 / octubre / 2021). *Is Our True-Crime Obsession Doing More Harm Than Good?* Recollit de The New York Times: <https://www.nytimes.com/2021/10/28/opinion/true-crime-petito.html>
- López Talavera, M., & Bordonado Bermejo, M. (2005). Telebasura, ética y derecho: límites a la información de sociedad en televisión. A F. C. Sociedad (Ed.), *Congreso Internacional de Etica y Derecho de la Información* (p. 307-324). València: Fundación COSO.
- Mailer, N. (2000). *The Executioner's Song (La canción del verdugo)*. Barcelona: Anagrama.
- McNamara, M. (2018). *I'll Be Gone in the Dark: One Woman's Obsessive Search for the Golden State Killer*. Nova York: HarperCollins.
- Moreira, M. (4 / diciembre / 2013). Nieves Herrero: "El programa de Alcácer fue un error de pies a cabeza". ABC. Recollit de <https://www.abc.es/tv/20131204/abci-programa-alcacer-error-pies-201312041315.html>
- Morris, E. (Director). (1988). *The Thin Blue Line [True Crime]*. Miramax i Netflix.
- Moya, J. (Director). (2017). *Yo fui un asesino: El crimen de la catana [True Crime]*. Discovery MAX.
- Murley, J. (2009). *The rise of true crime: 20th-century murder and American popular*. Westport, Connecticut: Praeger.
- Navarro, M. (11 / juliol / 2019). Fa mal d'explicar. Els successos i el true crime. *Fa mal d'explicar. Els successos i el true crime*. (F. Llambrich, Entrevistador) TV3.
- Nieto Martín, S. (1992). El análisis de contenido como técnica de investigación documental. Aplicación a unos textos de prensa educativa, y su interpretación mediante análisis de correspondencias múltiples. *Revista de investigación educativa*(20), 179-200.
- Nogales, A. (2013). *Metodología empírico-periodística del análisis de contenido y su aplicación. Aproximación estructural a la cobertura de los atentados del 11-M a través de El País, El Mundo, ABC y La Razón. Tesis doctoral*. Sevilla.

- Oliva, M. (2012). Sota pressió: anàlisi de l'efecte de realitat en la telerealitat. *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi*, 29(1), 25-44. doi:10.2436/20.3008.01.92
- Oter, J., & Rodríguez, G. (2010). La construcción cinematográfica de la realidad. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 41-45.
- Palau-Sampio, D. (2015). Metamorfosis de la prensa de referencia en el contexto digital: clickbait y estrategias de tabloide en Elpais.com. *Communication & Society*, 29(2), 63-80. doi:10.15581/003.29.2.sp.63-80
- Partridge, P. (2018). *Did He Do It?: Judging the Suspect-Protagonist in True Crime Documentaries*. Middletown: The Honors College. Wesleyan University. Recollit de <https://digitalcollections.wesleyan.edu/islandora/object/ir%3A970/datastream/PDF/view>
- Penhall, J. (Director). (2017). *Mindhunter* [Sèrie]. Netflix.
- Plana Espinet, G. (2011). *El documental en la televisión europea*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Porta, C. (Director). (2020-2022). *Crims* [True Crime]. Recollit de <https://www.ccma.cat/tv3/crims/>
- Porta, C. (Director). (2021). *Crims: el cas de la Guàrdia Urbana* [True Crime]. CCMA. Recollit de <https://www.ccma.cat/tv3/crims/>
- Punnett, I. (2018). *Toward a theory of true crime narratives. A Textual Analysis*. Nova York: Routledge.
- Ricciardi, L., & Demos, M. (Directors). (2015). *Making a Murderer* [True Crime]. Netflix. Recollit de <https://www.netflix.com/es/title/80000770>
- Ricciardi, L., & Demos, M. (Directors). (2015). *Making a Murderer* [True Crime]. Netflix.
- Rodrigo, M. (2014). La narrativització de la violència. *Quaderns del CAC*(17), 15-21.

- Rodríguez Carcela, R. (2016). La prensa de sucesos en el periodismo español. *RiHC. Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 1(6), 22-44. Recollit de <http://dx.doi.org/10.12795/RiHC.2016.i06.02>
- Rodríguez, L., & Dimitrova, D. (2011). The levels of visual framing. *Journal of Visual Literacy*, 30(1), 48-65. doi:<https://doi.org/10.1080/23796529.2011.11674684>
- Rodríguez, R. (2012). El Caso. Aproximación histórico-periodística. *Correspondencias & Análisis*(2), 221-235. doi:<http://dx.doi.org/10.24265/cian.2012.n2.11>
- Rodríguez-López, J., & Aguaded-Gómez, J. (2013). Propuesta metodológica para el análisis del vídeo musical. (E. Malaret, Ed.) *Quaderns del CAC*, XVI(39), 63-70. Recollit de <https://www.cac.cat/documentacio/quaderns-del-cac-39>
- Román, A., Elías, R., & Paredes, 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. doi:10.12795/Ambitos.2021.i51.06
- Romero, L. (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. doi:<https://doi.org/10.21555/rpc.v0i2>
- Rule, A. (2009). *The Stranger Beside Me*. Nova York: Pocket Books.
- Sanchon, J. (12 / maig / 2012). Doce cargos y mucho poder. *El País*, p. 1-2. Recollit de [https://elpais.com/politica/2014/05/12/actualidad/1399913592\\_245521.html](https://elpais.com/politica/2014/05/12/actualidad/1399913592_245521.html)
- Scolari, C. (2008). Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. *Diálogos de la Comunicación*(77), 1-9.
- Sewell, L. (Director). (2022). *Trust No One: The Hunt for the Crypto King* [True Crime]. Netflix.
- Siminiani, E. (Director). (2017). *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* [True Crime]. Atresmedia Televisión.
- Siminiani, E. L. (Director). (2022). *800 metros* [True Crime]. Netflix.

- Siminiani, L. (Director). (2019). *El caso Alcàsser [True Crime]*. Netflix. Recollit de <https://www.netflix.com/es/title/80213115>
- Smith, C. (Director). (2022). *Bad Vegan: Fame. Fraud. Fugitives [True Crime]*. Netflix.
- Torras i Segura, D. (2020). Cero decibelios: ¿Existe el silencio absoluto en el audiovisual? *Revista Comunicación*, 1(18), 21-38.
- Torres, P. (2017). Revisión sobre el periodismo de sucesos y tribunales. Análisis del tratamiento informativo del Caso Asunta. A N. Muñoz, *El ejercicio del periodismo en la sociedad de la información* (p. 57-76). Sevilla, Espanya: Egregius. Recollit de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=737765>
- Torres, P. (2021). Modelo de análisis de contenido para el tratamiento informativo de los sucesos: estudio del caso Asunta. A M. Blanco (Ed.), *El progreso de la comunicación en la era de los prosumidores* (p. 421-437). Madrid: Dykinson.
- Varela-Rodríguez, M., & Vicente-Mariño, M. (2023). Llorar fotografías: análisis de contenidos y discursos visuales sobre el cáncer en las fotografías de Olatz Vázquez en Instagram. *Revista Española de Sociología (RES)*, 32(1), 1-25. doi:<https://doi.org/10.22325/fes/res.2023.149>
- Varona Gómez, D. (2011). Medios de comunicación y punitivismo. *InDret Penal. Revista para el Análisis del Derecho*(1), 1-34. Recollit de [https://indret.com/wp-content/themes/indret/pdf/791\\_1.pdf](https://indret.com/wp-content/themes/indret/pdf/791_1.pdf)
- Vitis, L. (2022). ‘My Favourite Genre Is Missing People’: Exploring How Listeners Experience True Crime Podcasts in Australia. *International Journal for Crime, Justice and Social Democracy*(Online First), 1-14. doi:<https://doi.org/10.5204/ijcsd.2362>
- Webb, J. (Productor), & Webb, J. (Director). (1951–1959). *Dragnet [Sèrie]*.
- Webb, L. (2021). True Crime and Danger Narratives: Reflections on Stories of Violence, Race, and (In)justice. *The Journal of Gender, Race & Justice*, 24(1), 131-170. Recollit de [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=3915089](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3915089)
- Webster, J. (Director). (2016). *Muerte en León [True Crime]*. HBO.

- Wiltenburg, J. (2004). True Crime: The Origins of Modern Sensationalism. *The American Historical Review*, 109(5), 1377-1404. doi:<https://doi.org/10.1086/ahr/109.5.1377>
- Wolf, D. (Productor), & Wolf, D. (Director). (1999-2010; 2021). *Law and order* [Pel·lícula]. NBCUniversal Television and Streaming.
- Wolf, M. (1984). Género y televisión. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*(9), 189-198. Recollit de <https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/41275>
- Wright, H. (5 / desembre / 2020). Ethics and True Crime: Setting a Standard for the Genre. (P. S. University, Ed.) *Book Publishing Final Research Paper*, 1-24. Recollit de Book Publishing Final Research Paper: <https://archives.pdx.edu/ds/psu/33222>
- Zeman, J. (Director). (2021). *The Sons of Sam: A Descent Into Darkness* [True Crime].
- Zuiker, A. (Director). (2000-2015). *CSI* [Sèrie]. CBS.

**Annexos.**

## Annex A. Fitxes tècniques de les produccions seleccionades

<b>Nom:</b>	JWProductions <b>Muerte en León</b>
<b>Any d'emissió:</b>	2016
<b>Any dels fets:</b>	2014
<b>Nombre de capítols:</b>	4
<b>Títols dels capítols i durada:</b>	Tres minutos 1:01:40
	Siete años 1:06:33
	Diez horas 1:07:44
	La vida después 0:59:17
<b>Durada total:</b>	4:15:14
<b>Director:</b>	Justin Webster
<b>Producció creativa:</b>	Enrich Bach
<b>Realització:</b>	
<b>Guió:</b>	Justin Webster i Enrich Bach
<b>Producció executiva:</b>	JWProductions i Movistar Plus+
<b>Documentació:</b>	_____
<b>Investigació:</b>	_____
<b>Fotografia:</b>	Cosmo Campbell
<b>2a. Càmera:</b>	Jose Alonso de Caso
<b>Música:</b>	Laro Besterrechea
<b>Edició/Muntatge:</b>	Jose Alonso de Caso i Marc Martí
<b>Sinopsi:</b>	<p>El asesinato de Isabel Carrasco, una de las políticas más controvertidas de España, en la ciudad de León en 2014, tuvo una gran repercusión. Tres mujeres fueron arrestadas rápidamente en lo que parecía ser una vendetta personal, pero a medida que avanzaba la investigación, surgió una historia más profunda de poder, engaño y traición. Después de un intenso y accidentado juicio, las tres mujeres son declaradas culpables del asesinato por un jurado popular. Un descubrimiento hecho publico después de la sentencia del supremo, abre una brecha en la investigación.</p> <p>La serie acaba con la pregunta: ¿fue negligencia, o una ocultación deliberada de pruebas?. En la última parte, los autores de la serie van en búsqueda de la respuesta. Muchas puertas se cierran, pero alguna - la de la jueza instructora - se abre.</p>
<b>Distribuidora:</b>	Movistar Plus+, HBO i RTVE

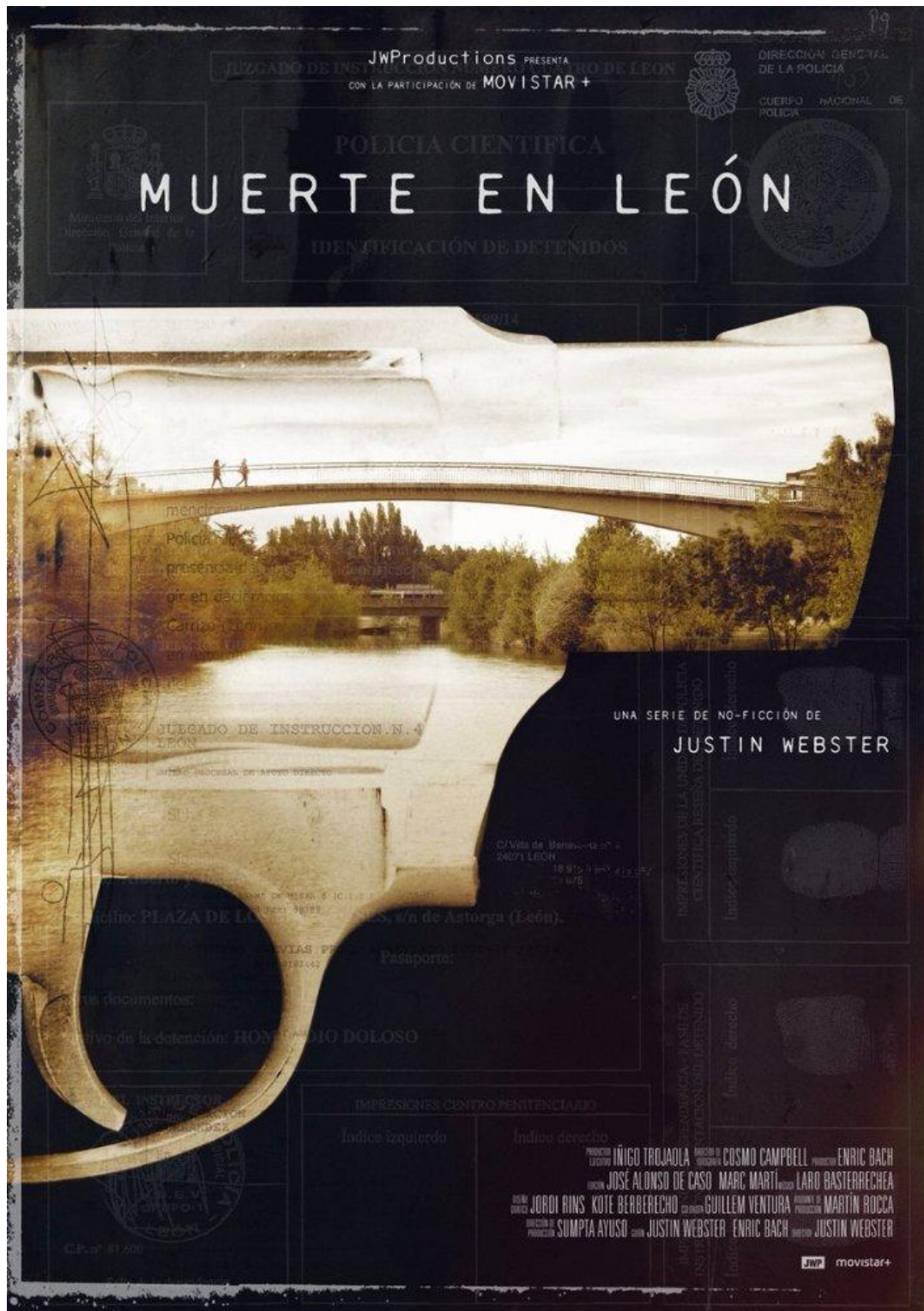


<b>Nom:</b>	<b>El caso Alcàsser</b>	
<b>Any d'emissió:</b>	2019	
<b>Any dels fets:</b>	1992	
<b>Nombre de capítols:</b>	5	
<b>Títols dels capítols i durada:</b>	Desaparecidas	1:06:00
	Un crimen	0:59:00
	Teorías	1:06:00
	El juicio	0:53:00
	Un final	1:02:00
<b>Durada total:</b>	5:06:00	
<b>Director:</b>	Elías León Siminiani	
<b>Producció creativa:</b>	Sara Gonzalo i Carmen Bellas	
<b>Realització:</b>	—	
<b>Guió:</b>	Ramón Campos i Elías León Siminiani	
<b>Producció executiva:</b>	Bambú Producciones, Ramón Campos i Teresa Fernández-Valdés	
<b>Documentació:</b>	Ainhoa Ramírez	
<b>Investigació:</b>	Ana Sannmartín i Javier Martínez	
<b>Fotografia:</b>	Giuseppe Truppi, Dani Sosa, Jacobo Martínez i Teo Delgado	
<b>2a. Càmera:</b>	—	
<b>Música:</b>	Federico Jusid i Adrián Foulkes	
<b>Edició/Muntatge:</b>	Pedro Collantes, Javier Laffaille i Miguel A. Trudu	
<b>Sinopsi:</b>	Noves entrevistes i una revisió actualitzada de les proves aporten llum sobre els assassinats de tres joves d'Alcàsser al 1992 i la commoció que va suposar per Espanya ( <a href="https://www.netflix.com">https://www.netflix.com</a> )	
<b>Distribuidora:</b>	Netflix	

<b>Nom:</b>	Lo que la verdad esconde: El caso Asunta (Atresmedia)	
	El caso Asunta. Operación Nenúfar (Bambú Producciones)	
<b>Any d'emissió:</b>	2017	
<b>Any dels fets:</b>	2013	
<b>Nombre de capítols:</b>	3 (més un quart sobre un debat jurídic del cas).	
<b>Títols dels capítols i durada:</b>	Parte 1	1:15:00
	Parte 2	1:12:00
	Parte 3	1:14:00
	Jurado por un día: Caso Asunta	_____
<b>Durada total:</b>	3:41:00	
<b>Director:</b>	Elías León Siminiani	
<b>Producció creativa:</b>	Sara Gonzalo i Carmen Bellas	
<b>Realització:</b>	_____	
<b>Guió:</b>	Ramón Campos, Elías León Siminiani i Chema Rodríguez	
<b>Producció executiva:</b>	Bambú Producciones, Atresmedia Televisión, Ramón Campos i Teresa Fernández-Valdés	
<b>Documentació:</b>	_____	
<b>Investigació:</b>	Ana Sanmartín	
<b>Fotografia:</b>	Dani Sosa i Ricardo de Gracia	
<b>2a. Càmera:</b>	_____	
<b>Música:</b>	Federico Jusid i Adrián Foulkes	
<b>Edició/Muntatge:</b>	Andrés Federico González, José Manuel Jiménez i Diego Fajardo	
<b>Sinopsi:</b>	La producción recopila datos, plantea preguntas y nuevas perspectivas sobre los acontecimientos, la investigación y el juicio a los padres de Asunta Basterra, la niña gallega asesinada en Santiago de Compostela. Junto a un pequeño equipo de producción, la investigadora Ana Sanmartín y un equipo de rodaje curtido en el mundo del cine, trabajan durante más de un año para intentar dar con las claves de lo sucedido aquel 21 de septiembre de 2013. Para ello, contactan y/o entrevistan a más de 100 personas entre los que se incluyen a investigadores, jueces, abogados, testigos, familiares. ( <a href="https://www.atresplayer.com/">https://www.atresplayer.com/</a> )	
<b>Distribuidora:</b>	Atresmedia (Atresplayer) i Amazon Video	

<b>Nom:</b>	<b>Crims. El crim de la Guàrdia Urbana</b>
<b>Any d'emissió:</b>	2021
<b>Any dels fets:</b>	2017
<b>Nombre de capítols:</b>	4
<b>Títols dels capítols i durada:</b>	Els fets 0:45:00
	La versió de la Rosa 0:55:00
	La versió de l'Albert 0:57:00
	La versió del jurat 1:00:28
<b>Durada total:</b>	3:37:28
<b>Director:</b>	Carles Porta, Santi Baró i Laura Tremoleda
<b>Producció creativa:</b>	TV3, Goroka TV, True Crime Factory
<b>Realització:</b>	Santi Baró
<b>Guió:</b>	Laia Foguet
<b>Producció executiva:</b>	Guille Cascante i Óscar Rodríguez. Muntsa Tarrés (TV3)
<b>Documentació:</b>	Ona Tura
<b>Investigació:</b>	Ana Sanmartín
<b>Fotografia:</b>	Albert Eritja, Ssoi Ramón, Francesc Roig, Tomás Ybarra
<b>2a. Càmera:</b>	—
<b>Música:</b>	Federico Jusid i Adrián Foulkes
<b>Edició/Muntatge:</b>	Nahuel Rebollar, Joel Rojas, Gal·la de Yzaguirre
<b>Sinopsi:</b>	<p>La tarda del 4 de maig del 2017, un excursionista que acostuma a sortir a caminar pel pantà de Foix veu un cotxe cremat al voral d'un dels camins. El dia anterior no hi era. Decideix trucar als Mossos qui, al seu interior, localitzen el cos d'una persona cremada. El primer pensament que tenen és que allò ho ha d'haver fet un professional, algú que està acostumat a desfer-se d'un cos, que no només busca la mort, sinó també venjança.</p> <p>Segons la matrícula del vehicle, el cotxe pertany a Pedro Rodríguez, un agent de la Guàrdia Urbana de Barcelona. Oficialment, no consta com a desaparegut ni el seu Volkswagen Golf com a robat, però fa dies que el Pedro no passa per casa. Quan els Mossos comuniquen la troballa del cos a la parella de la víctima, la també agent de la Guàrdia Urbana Rosa Peral, la seva reacció distant els fa desconfiar.</p> <p>La Rosa i el Pedro estaven intentant tenir un fill. Però a la vegada la Rosa tenia relacions amb l'Albert, un company de feina. El gran problema amb què es troba el fiscal, Félix Martín, és que a l'haver-se cremat el cos és impossible saber la causa de la mort. Per això, donar una explicació legítima en un tribunal sobre qui ho va fer i com és molt difícil. I, a més, la pregunta que tothom intenta respondre segueix en l'aire: per què està mort Pedro Rodríguez?</p>
<b>Distribuidora:</b>	TV3 i Movistar Plus+

## Annex B. Cartells publicitaris de les produccions seleccionades

Fig. 6.1. Cartell publicitari *Muerte en León*. Font:

<https://www.filmaffinity.com/es/film648178.html>



Fig. 6.2. Cartell publicitari de *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*. Font:

<https://www.filmaffinity.com/>

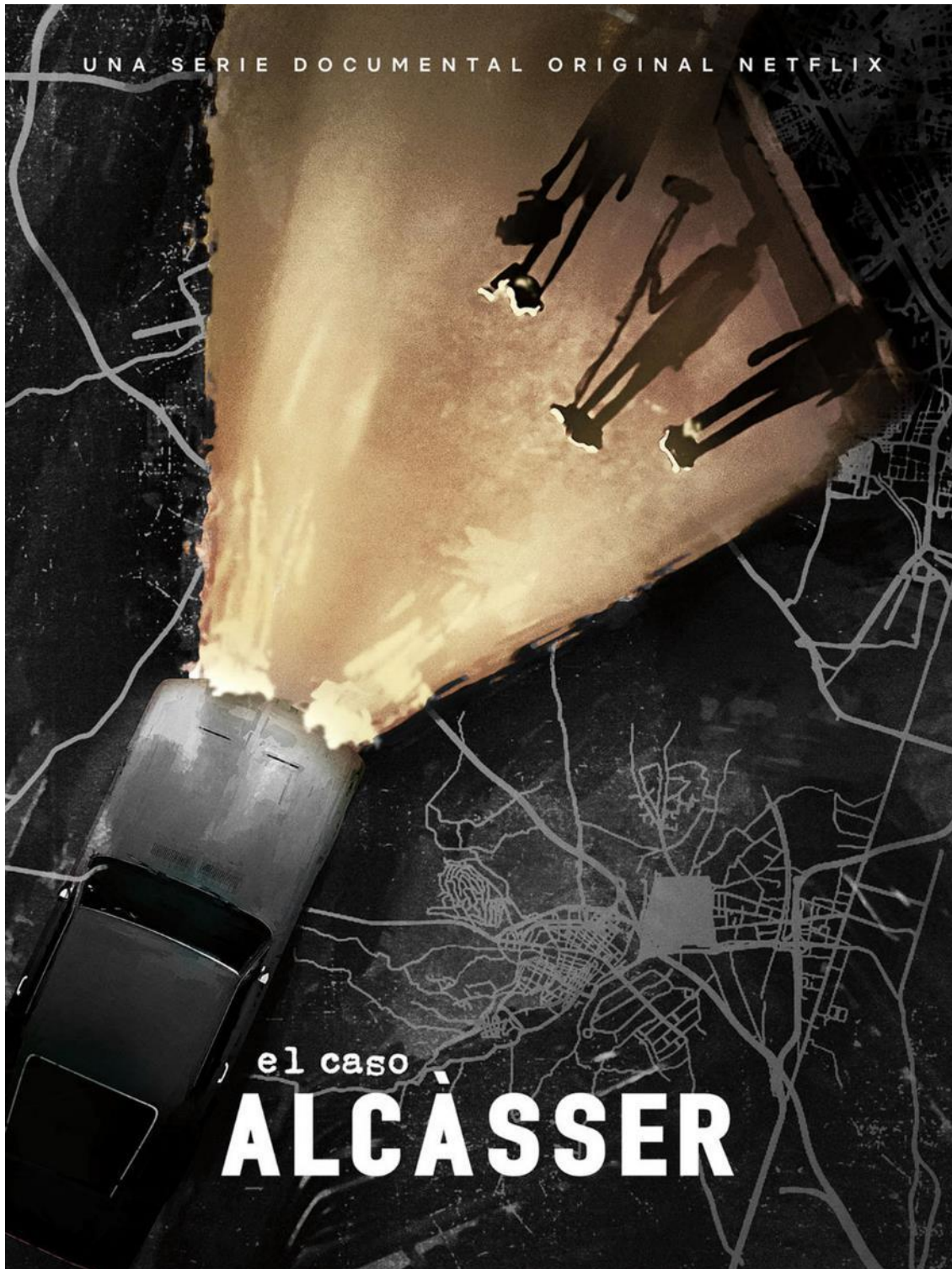


Fig. 6.3. Cartell publicitari de *El caso Alcàsser*. Font: <https://www.sensacine.com/series/serie-23335/>



Fig. 6.4. Cartell publicitari de *El crim de la Guàrdia Urbana*. Versió en castellà/català Font: <https://ver.movistarplus.es/>

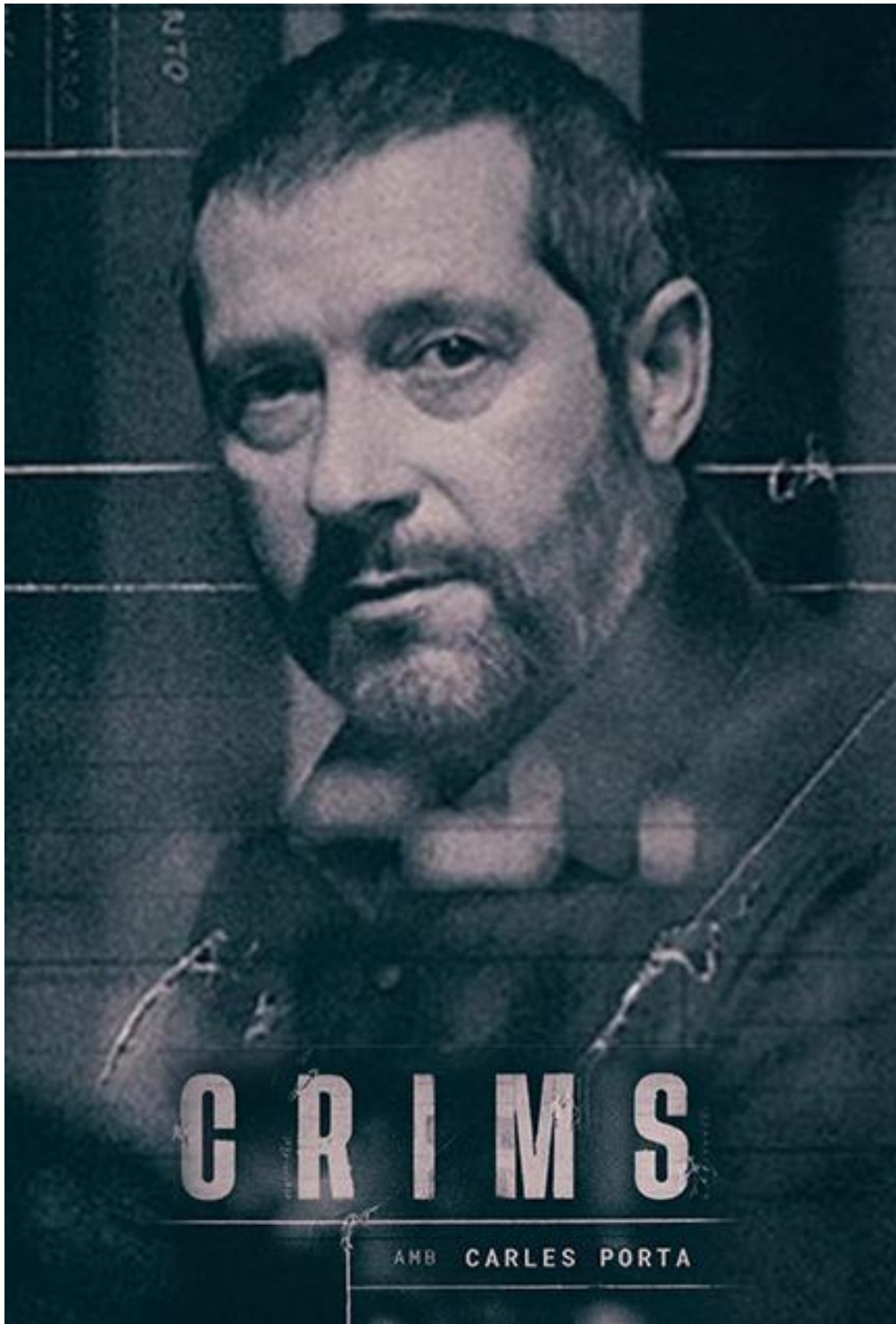


Fig. 6.5. Cartell publicitari del programa i Font:

<https://www.filmaffinity.com/es/film179752.html>



## Annex C. Fitxes de codificació i establiment d'unitats d'anàlisi.

Nom: El caso Alcàsser						Abreviatura: ALC	
Codi assignat	Capítol	Nom capítol	Unitat d'anàlisi	Inici	Final	Observacions	
1	ALC11	1	Desaparecidas	Inici	0:16:25	Espai destinat a la contextualització sobre la desaparició i l'inici de la investigació. Recreacions sobre el recorregut de les menors.	
2	ALC12	1	Desaparecidas	0:16:25	0:31:00	Primera revisió sobre el tractament mediàtic del cas i la seva evolució. Repàs de les relacions entre els familiars i l'equip investigador.	
3	ALC13	1	Desaparecidas	0:31:00	0:41:00	Seguiment mediàtic cap a la internacionalització. Increment del protagonisme del pare d'una de les notes desaparegudes (Miriam).	
4	ALC14	1	Desaparecidas	0:41:00	Final	Espai que representa un pont entre un escenari de desaparició i la confirmació de la mort i localització de les joves. Introducció del groguisme i l'exploració del dolor per part dels mitjans de comunicacions.	
5	ALC21	2	Un crimen	Inici	0:11:00	Repàs cronològic dels fets i es connecta amb la informació sobre el lloc i circumstàncies de la troballa dels cadàvers de les notes.	
6	ALC22	2	Un crimen	0:11:00	0:26:00	Es posa el focus en els principals sospitosos, antecedents i entorn familiar. Es complementa amb la cronologia de la fugida d'Antonio Anglés.	
7	ALC23	2	Un crimen	0:26:00	0:37:00	Es centra en les autòpsies de les menors, els dubtes que es generen i la realització d'una segona autòpsia.	
8	ALC24	2	Un crimen	0:37:00	0:48:00	Es revisen les declaracions de l'únic detingut, els informes policials per generar una recreació dels fets. Paral·lelament, es tracta com es va generar un corrent social per l'enduriment de les condemnes per aquests fets.	
9	ALC25	2	Un crimen	0:48:00	Final	S'orienta en l'únic detingut pels fets, la seva estratègia de defensa i la inculpció d'altres persones. S'introdueix breument a la filla de Miguel Ricart i l'entrevista que es podrà visualitzar posteriorment.	
10	ALC31	3	Teorías	Inici	0:16:00	Apareixen, bàsicament, dos temes: el protagonisme de Fernando García, pare de Miriam, en el procés mediàtic i, per altra banda, la preparació del judici i l'aparició de diverses teories.	
11	ALC32	3	Teorías	0:16:00	0:40:00	Inici i desenvolupament de la investigació paral·lela creada pel pare de Miriam i un periodista, amb la col·laboració d'altres persones voluntàries.	
12	ALC33	3	Teorías	0:40:00	Final	Es detallen les conseqüències (negatives) de les investigacions paral·leles a les oficials.	
13	ALC41	4	El juicio	Inici	0:37:00	Capítol centrat en el desenvolupament del judici. En aquest primer tram es basa en el desenvolupament general del judici.	
14	ALC42	4	El juicio	0:37:00	Final	Part es dedica als aspectes de medicina forense aportats per l'expert contractat per la família, així com l'estratègia legal de l'acusació popular.	
15	ALC51	5	Un final	Inici	Final	Es tracta d'una exposició i barreja de mites, teories diverses i inversemblants i la progressiva degeneració mediàtica.	

Nom: Lo que la verdad esconde: el caso Asunta						Abreviatura: ASU	
Codi assignat	Capítol	Nom capítol	Unitat d'anàlisi	Inici	Final	Observacions	
1	ASU11	1	Parte 1	1	Inici	0:19:00	Relat introductori de la localització del cos de la nena i, posteriorment, contextualització familiar.
2	ASU12	1	Parte 1	2	0:19:00	0:30:00	Reconstrucció cronològica de les hores prèvies a la localització del cos
3	ASU13	1	Parte 1	3	0:30:00	0:45:00	Primeres investigacions i impacte mediàtic que condiciona la tasca policial i judicial.
4	ASU14	1	Parte 1	4	0:45:00	1:05:00	Introducció de testimonis, policies i reconstrucció pericial que porta a la detenció dels pares.
5	ASU15	1	Parte 1	5	1:05:00	Final	Impacte mediàtic de la detenció dels pares i relats/judicis paral·lels
6	ASU21	2	Parte 2	1	Inici	0:13:00	Detalls familiar sobre la relació mare-filla
7	ASU22	2	Parte 2	2	0:13:00	0:25:00	Flashback sobre l'incident succeït tres mesos abans dels fets
8	ASU23	2	Parte 2	3	0:25:00	0:45:00	Comportament d'Asunta durant els mesos anteriors a la seva mort
9	ASU24	2	Parte 2	4	0:45:00	1:00:00	Descripció de les actuacions judicials i de les declaracions dels pares
10	ASU25	2	Parte 2	5	1:00:00	Final	Relat sobre les actuacions dels creadors de la sèrie per ampliar la investigació i incorporar les declaracions dels pares, ja condemnats i a la presó
11	ASU31	3	Parte 3	1	Inici	0:20:00	Continuació de l'explicació de les tasques d'investigació periodística
12	ASU32	3	Parte 3	2	0:20:00	0:35:00	Relacions i comunicacions entre periodistes i Alfonso Basterra (pare)
13	ASU33	3	Parte 3	3	0:35:00	0:50:00	Introducció i valoració de la conveniència d'incorporar al judici les fotos d'Asunta disfressada i que s'acompanya d'una perspectiva sexual
14	ASU34	3	Parte 3	4	0:50:00	Final	Tancament i finalització de les comunicacions amb els pares

		Nom: Muert en León				Abreviatura: LEO	
	Codi assignat	Capítol	Nom capítol	Unitat d'anàlisi	Inici	Final	Observacions
1	LEO11	1	Tres minutos	1	Inici	0:10:00	Representació de l'assassinat i contextualització geogràfica, social i política.
2	LEO12	1	Tres minutos	2	0:10:00	0:23:00	Es prioritza la versió de l'acusació pública (fiscal) en l'exposició dels fets i el grau de participació de cadascuna de les acusades
3	LEO13	1	Tres minutos	3	0:23:00	0:27:00	Introducció al perfil personal i caràcter de l'assassinada, Isabel Carrasco
4	LEO14	1	Tres minutos	4	0:27:00	Final	Informació tècnica de contextualització i funcionament del judici i el tribunal del jurat
5	LEO21	2	Siete años	1	Inici	0:12:00	S'exposa la relació entre la víctima, Isabel Carrasco, i Triana. Contextualització política estatal i de la província, incorporant la normalització d'actuacions irregulars i il·legals
6	LEO22	2	Siete años	2	0:12:00	0:23:00	Exposició de la introducció de Triana en la política i en l'administració de la Diputació de Lleo
7	LEO23	2	Siete años	3	0:23:00	0:41:00	Perfil personal de Montserrat (mare) i Triana (filla). Canvi en les relacions entre Triana i Isabel Carrasco
8	LEO24	2	Siete años	4	0:41:00	Final	Desenvolupament de la carrera política d'Isabel Carrasco, el seu ascens i declivi i les activitats per disposar d'un control absolut del seu entorn.
9	LEO31	3	Diez horas	1	Inici	0:20:00	Es centra en la participació en els fets de Raquel Gago, policia local i amiga de Triana
10	LEO32	3	Diez horas	2	0:20:00	0:39:00	Intervenció d'efectius policials procedents de Burgos, així com el seu rol en la investigació i objectius
11	LEO33	3	Diez horas	3	0:39:00	Final	Relat del darrer dia de judici amb la participació de totes les parts
12	LEO41	4	La vida después	1	Inici	0:30:00	Exposició de le entrevistes telefòniques realitzades a Montserrat i Triana (des de la presó) per l'equip de realització
13	LEO42	4	La vida después	2	0:30:00	0:48:00	Copsar els sentiments dels entorns de víctimes i condemnades passat el temps. El record d'Isabel Carrasco i el seu impacte a la societat lleonesa
14	LEO43	4	La vida después	3	0:48:00	Final	Anàlisi de les trucades telefòniques de Triana i el descobriment d'una nova persona que es relacionava amb Triana

Nom: El crim de la Guàrdia Urbana				Abreviatura: GUB	
Codi assignat	Capítol	Nom capítol	Unitat d'anàlisi	Inici	Final
1	GUB11	Els fets	1	Inici	0:09:00
2	GUB12	Els fets	2	0:09:00	0:30:00
3	GUB13	Els fets	3	0:30:00	Final
4	GUB21	La versió de la Rosa	1	Inici	0:17:00
5	GUB22	La versió de la Rosa	2	0:17:00	0:29:00
6	GUB23	La versió de la Rosa	3	0:29:00	Final
7	GUB31	La versió de l'Albert	1	Inici	0:20:00
8	GUB32	La versió de l'Albert	2	0:20:00	0:30:00
9	GUB33	La versió de l'Albert	3	0:30:00	Final
10	GUB41	La versió del jurat	1	Inici	0:32:00
11	GUB42	La versió del jurat	2	0:32:00	0:42:00
12	GUB43	La versió del jurat	3	0:42:00	Final
				<b>Observacions</b>	
				Contextualització dels fets i exposició problemàtiques vinculades amb les relacions sexuals entre les persones protagonistes	
				Exposició dels fets i de les declaracions inicials de les persones participants	
				Reconstrucció de les darreres hores abans de l'assassinat	
				Declaracions de Rosa Peral i exposició i detalls de les relacions sentimentals simultànies	
				Exposició del procés de sedimentació de la relació entre Rosa i Pedro (víctima) i posicionament de l'Albert	
				Explicació de la Rosa sobre les darreres hores de vida d'en Pedro	
				Exposició de la relació entre Rosa i Albert (majior profunditat)	
				Actitud de l'Albert després de conèixer la relació entre Rosa i Pedro	
				Explicació dels fets a partir de les declaracions de l'Albert	
				Exposició de fets provats	
				Conclusions i aprovació de fets provats per part de Fiscalia i jurat	
				Incorporació de noves informacions i indicis	

## Annex D. Fitxes d'elements d'anàlisi seleccionats.

 <p><b>Elements sonors</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Codis de procedència</li> <li>Codis de procedència</li> <li>Música (tipologia expositiva)</li> <li>Fo fònic/veu (procedència i tipologia)</li> <li>Altres efectes sonors (soroll, ambient,...)</li> <li>Efectes de sala (Foley)</li> </ul>
 <p><b>Elements d'imatge</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Càmera (angulació i punt de referència)</li> <li>Càmera (moviments)</li> <li>Enquadrament</li> <li>Pla</li> <li>Fotografia</li> <li>Elements gràfics</li> </ul>
 <p><b>Elements de suport</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Escenografia</li> <li>Elipsis i transicions</li> <li>Recreacions</li> <li>Atrezzo i complements</li> <li>Iconicitat</li> <li>Elements gràfics</li> </ul>

## Annex E. Recull d'imatges de suport a l'anàlisi

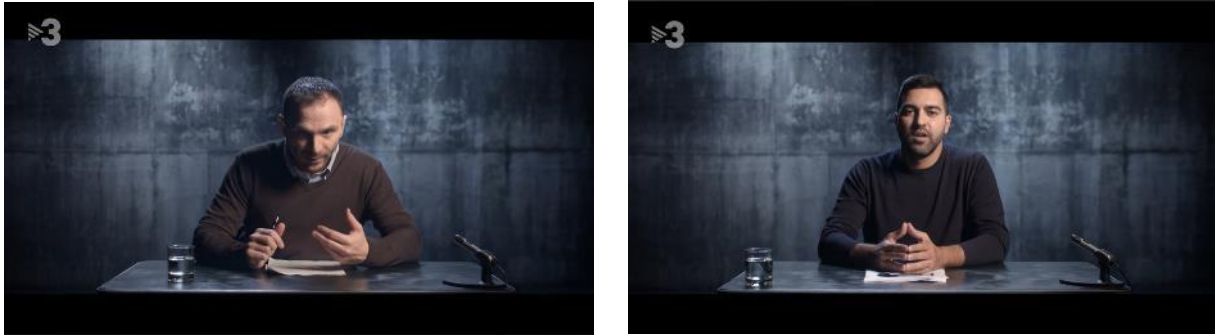


Fig. 6.6. Dos fotogrames de *El crim de la Guàrdia Urbana* que mostra l'espai específic i únic utilitzat per a entrevistes i testimonis. A l'esquerra el fiscal del cas i, a la dreta, periodista de La Vanguardia.

(Porta, Crims: el cas de la Guàrdia Urbana, 2021)

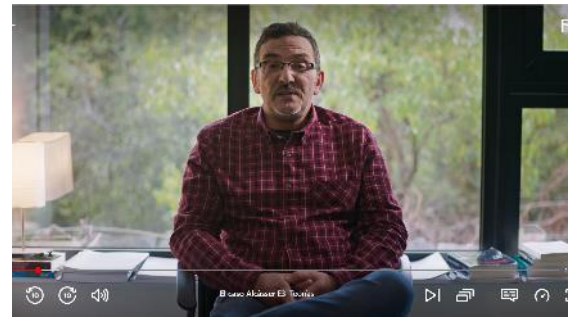


Fig. 6.7. Fotogrames de *El caso Alcàsser* on s'observen els diferents entorns personals o professionals, segons el cas, on es realitzen les entrevistes.



Fig. 6.8. Fotogrames de *El caso Alcàsser* (superior) i *El crim de la Guàrdia Urbana* (inferior) com a exemple de la utilització de cartografia en la narració.



Fig. 6.9. Fotogrames d'exemple sobre l'ús de l'uniforme policial per part dels agents intervinents. Aspecte present en totes les produccions analitzades. Part inferior: fotograma de *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*, única producció on apareix un en medicina forense sent entrevistat en el seu entorn de treball i amb bata.



Fig. 6.10. Fotograma de *Crims* amb l'escenografia utilitzada pel narrador durant la introducció i conclusió dels capítols.



Fig. 6.11. Fotograma de *El crim de la Guàrdia Urbana* on apareixen flames utilitzades en diversos contextos (iconicitat)



Fig. 6.12. Fotograma de *El crim de la Guàrdia Urbana* amb l'escenografia de l'espai fosc il·luminat per una única bombeta basculant.



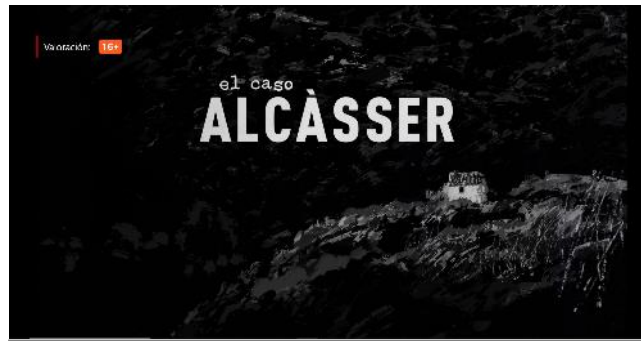


Fig. 6.13. Caràtula d'introducció a *El caso Alcàsser* com a únic element de la capçalera de la producció.

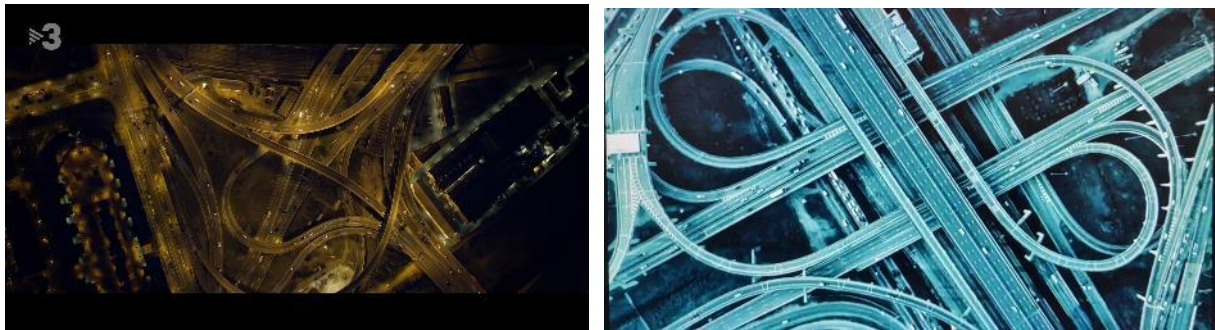


Fig. 6.14. Fotogrames de la seqüència d'obertura de *El crim de la Guàrdia Urbana* (esquerra) i *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* (dreta). S'observa la gran semblança entre ambdós enquadrament i plans, així com la diferent il·luminació i color en cada cas.



Fig. 6.15. Fotogrames de *Muerte en León* que representen una recreació dels moments previs a l'assassinat. Destaca la utilització d'imatges en blanc i negre, plans subjectius i escorç.



Fig. 6.16. Fotogrames de *Muerte en León* com a exemple de l'ús de la reconstrucció amb la participació dels mateixos protagonistes que els fets reals.

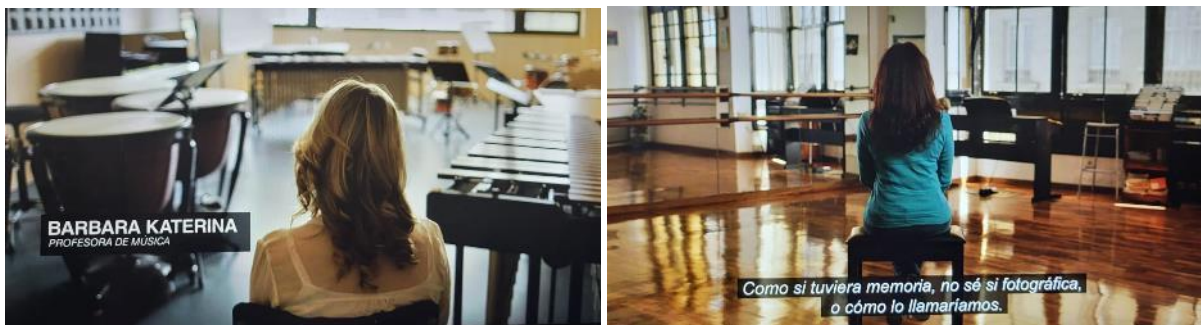


Fig. 6.17. Fotogrames de les entrevistes realitzades preservant la fisonomia facial de les entrevistades a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*. Ús de pla conjunt que mostra una escenografia i composició específica.



Fig. 6.18. Exemples d'incorporació de dibuixos a les imatges i recreacions a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*.

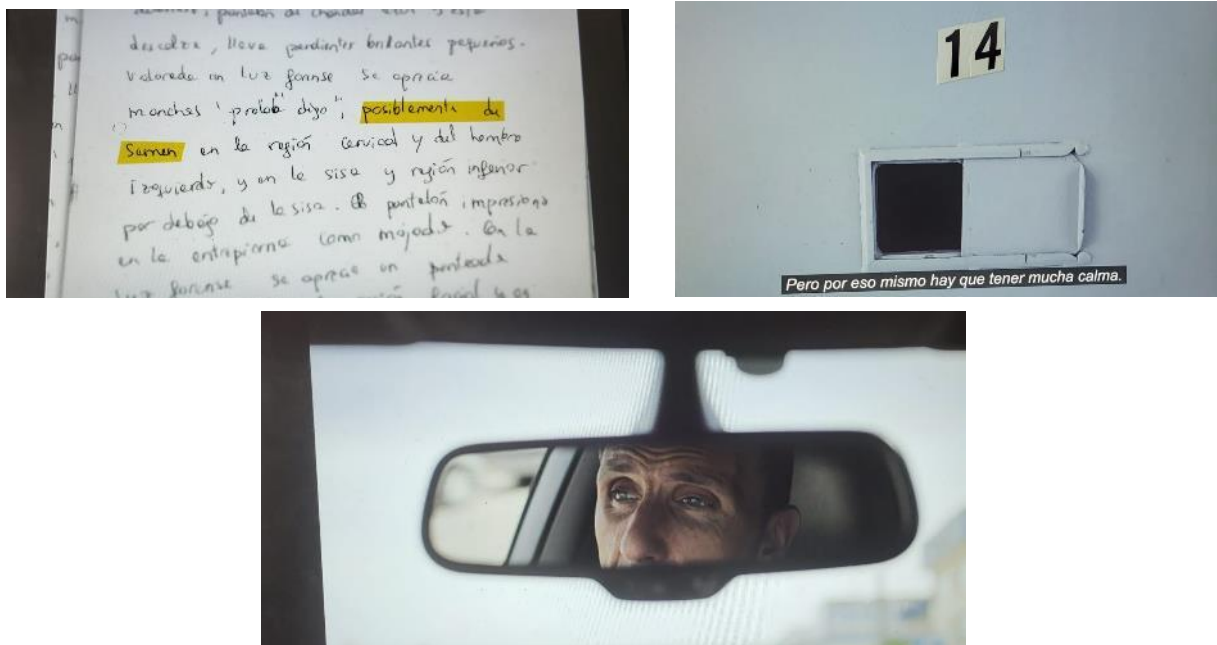


Fig. 6.19. Fotogrames d'exemple en l'ús narratiu del pla detall a *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta*.

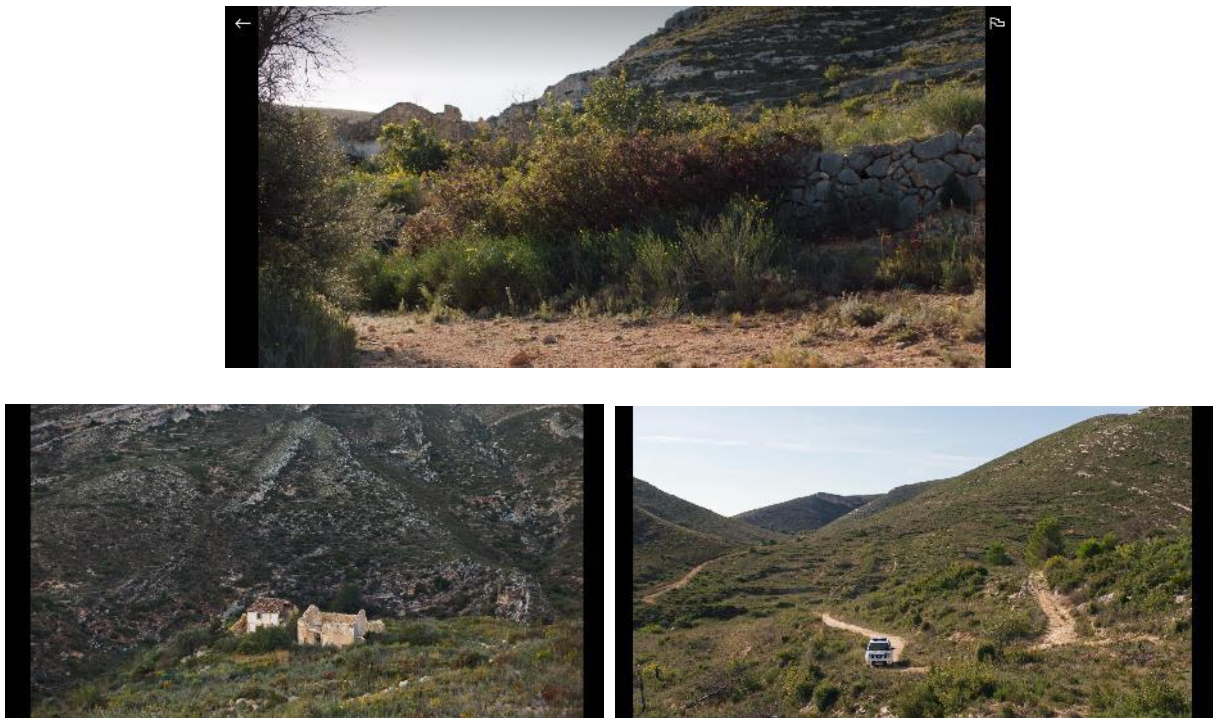


Fig. 6.20. Plans generals utilitzats a *El caso Alcàsser*, principalment en la ubicació on van ser localitzats els cossos i, residualment, com a plans recurs.

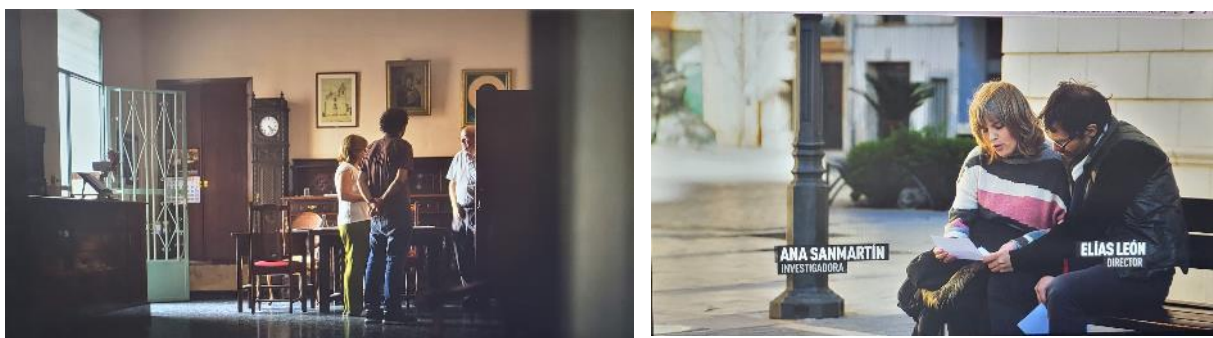


Fig. 6.21. Dos fotogrames de *El caso Alcàsser* on es mostren al director i la investigadora principal participant activament en la reconstrucció de fets vinculats amb la narració.



Fig. 6.23. Extracció de diversos fotogrames de *El caso Alcàsser* on es combina imatge i dibuix. Majoritàriament, sense un valor narratiu destacat (superiors) i, en ocasions, com a suport narratiu a



Fig. 6.22. Fotogrames representatius dels diferents formats d'entrevistes a *El caso Alcàsser*. Especial tractament de pla, enquadrament i angulació per a Fernando García (inferior dret).



Fig. 6.24. Escenografia i format d'entrevista per preservar la identitat de les persones a *El caso Alcàsser*. A la part superior, aprofitant el contrallum produït per la llum natural i, en el cas inferior, la manca de llum natural i la incidència, únicament, d'una llum lateral (el fotograma inferior dret ha estat editat per evidenciar la volguda ineficàcia en la preservació de la fisonomia de la germana d'Antonio Anglès).

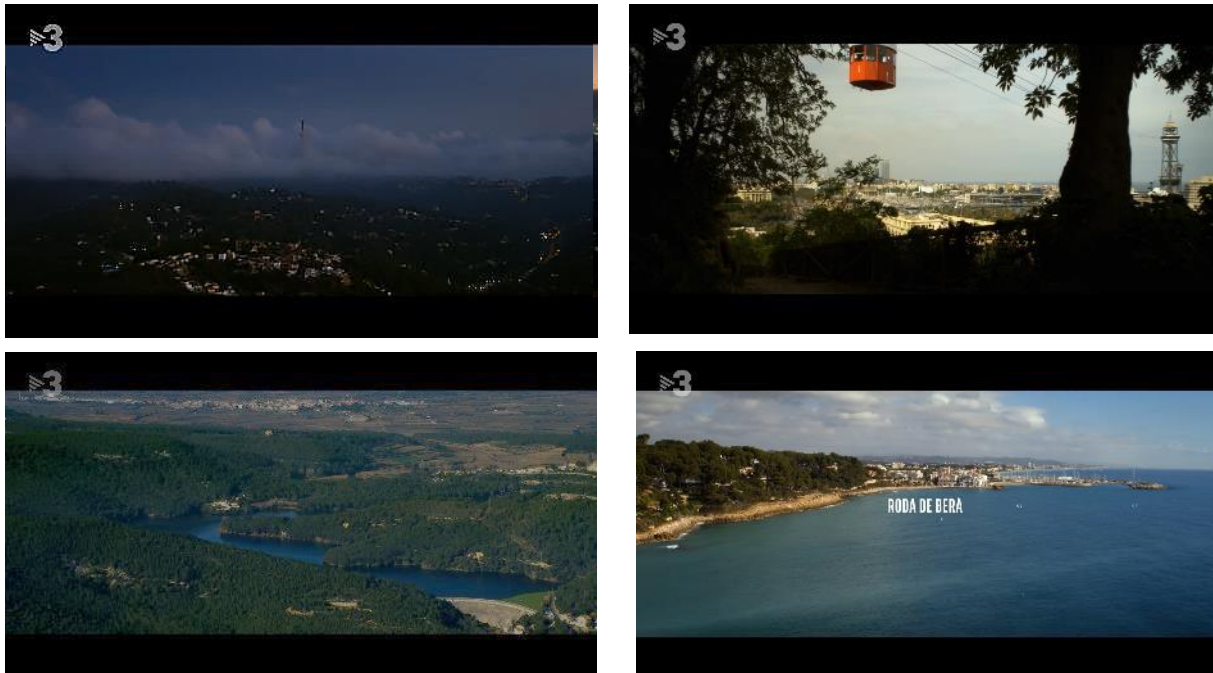


Fig. 6.26. Utilització de grans plans generals com a recurs inicial per a la ubicació del relat. Acompanyament de rètols (inferior-dret) o planimetria. *El crim de la Guàrdia Urbana*.

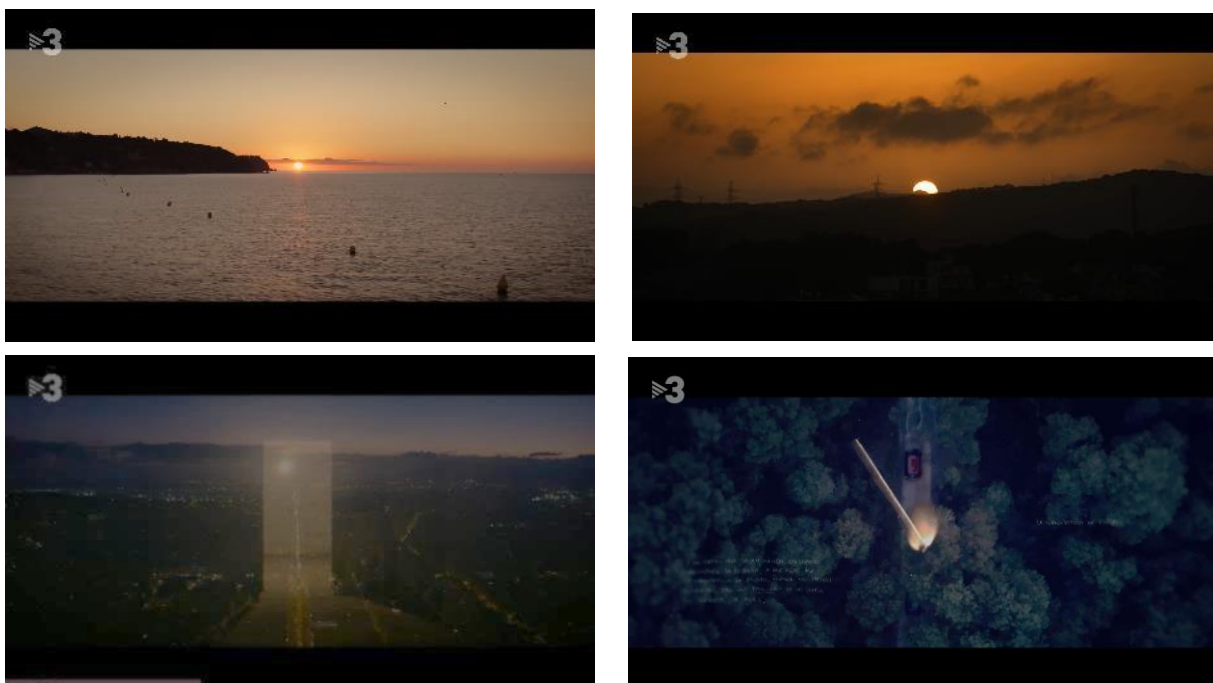


Fig. 6.25. Grans plans generals utilitzats com a plan recurs i per transicions. Part inferior: Fotograma de transició des de GPG a plans conjunt/pla detall directament, generant visualització d'impacte. *El crim de la Guàrdia Urbana*.



Fig. 6.27. Fotograma recurrent on es combina pla zenital i moviment de càmera en desplaçaments de vehicles. *El crim de la Guàrdia Urbana*.



Fig. 6.28. Exemple d'utilització recurrent de la combinació llum/color en plans recurs (interior/exterior), aportant una configuració identificativa de *Crims*.



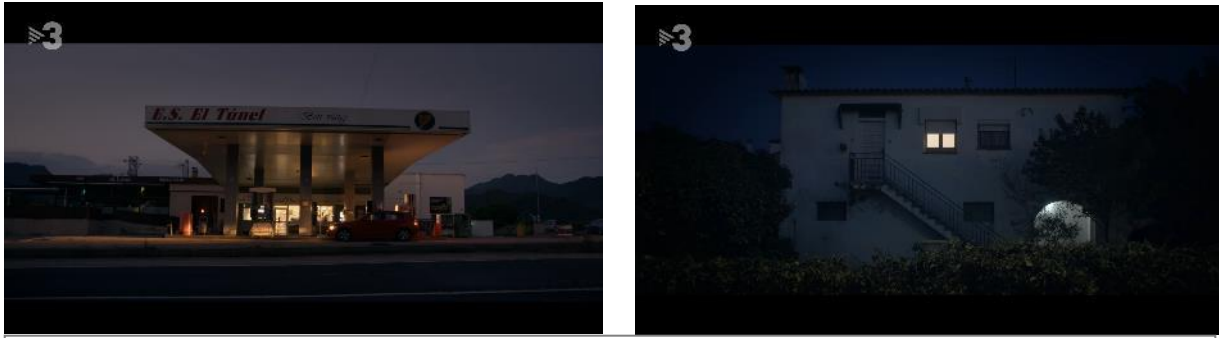


Fig. 6.29. Exemples d'utilització recurrent i coordinada de llum i color en imatges de recreació a *El crim de la Guàrdia de Urbana*.



Fig. 6.30. Fotogrames d'utilització de l'incendi del vehicle com a element polivalent: a la recreació del fet (esquerra), com a pla recurs (dreta) i com a element simbòlic de suport (inferior). Existeix una mateixa composició llum/color que es pot trobar al llarg de la producció. *El crim de la Guàrdia Urbana*.

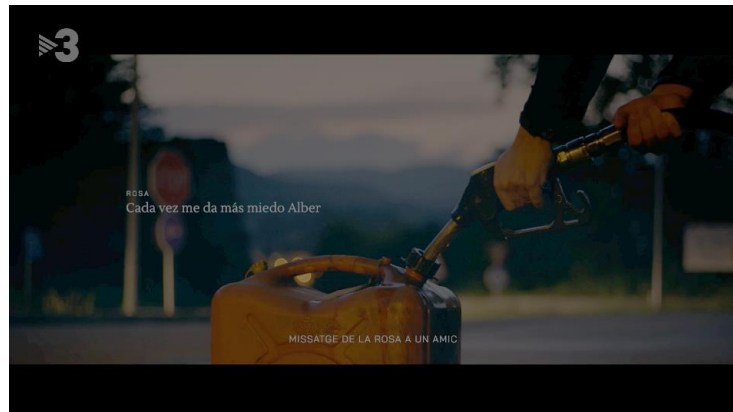


Fig. 6.31. Exemples de diversos plans utilitzats a les recreacions de *El crim de la Guàrdia Urbana*, els quals van des de grans plans generals a plans detall. També s'observa la utilització dels gràfics amb una doble interpretació: literal i metafòrica.

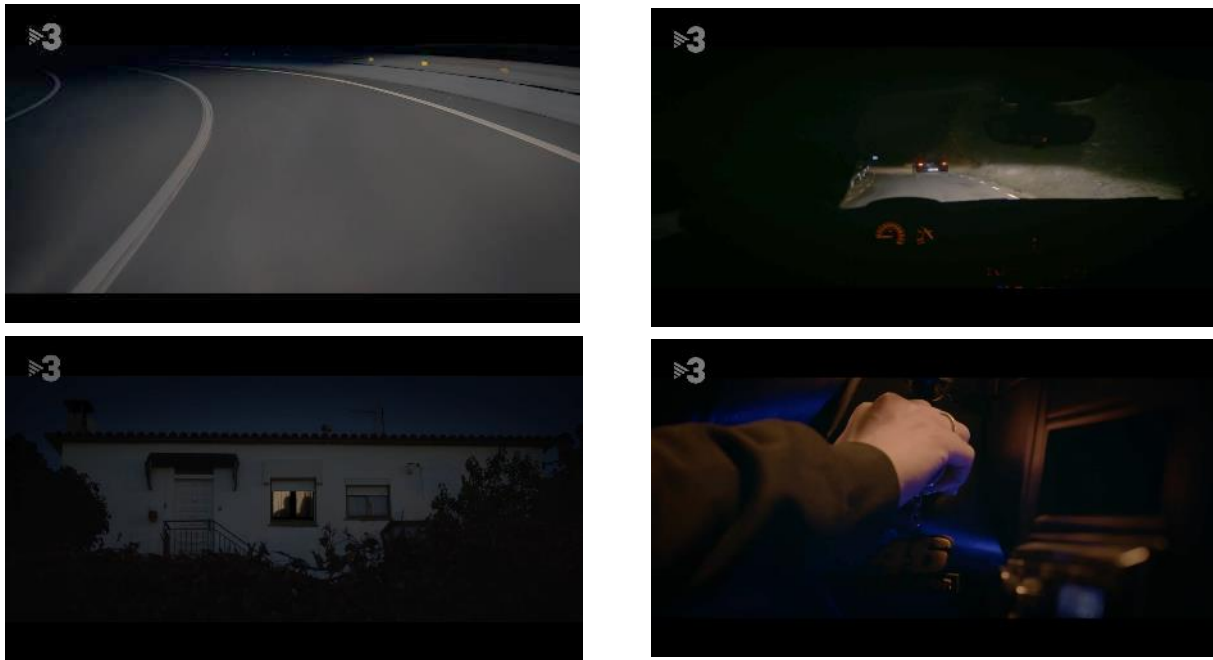


Fig. 6.32. A *El crimen de la Guardia Urbana*, com a la resta de produccions analitzades, hi ha una predilecció per actants no visibles i plans subjectius.



Fig. 6.33. Exemple de la utilització intensiva del pla detall durant les recreacions a *El crimen de la Guardia Urbana*. Un ús descriptiu, de suport al relat sonor i/o simbòlic.



Fig. 6.34. Fotogrames de *El crim de la Guàrdia Urbana* (recreacions) on incorpora característiques del cinema negre clàssic.

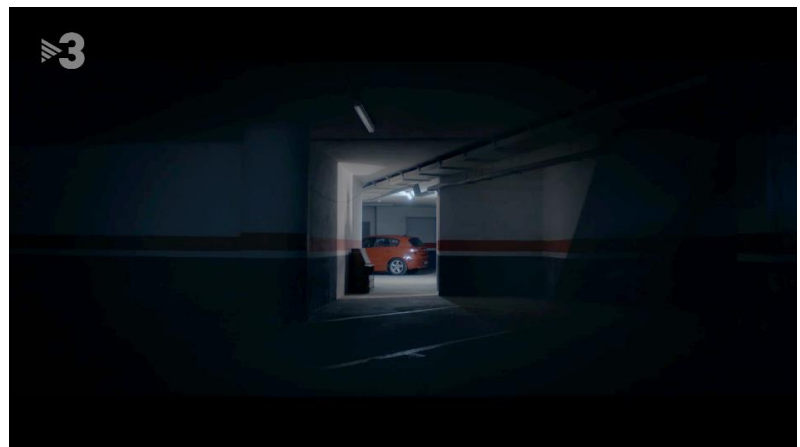
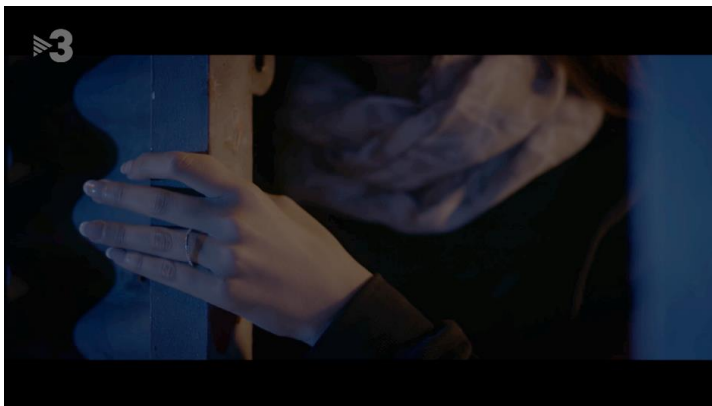
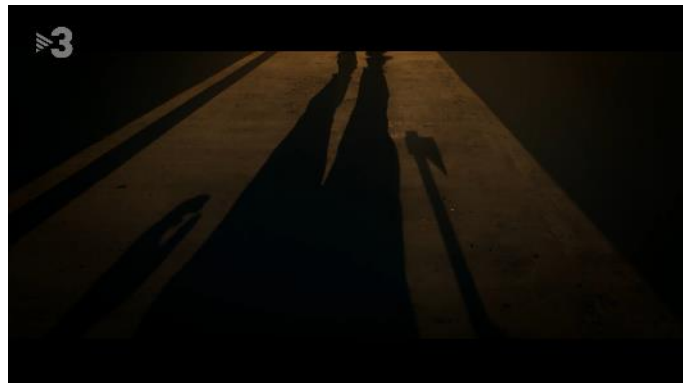


Fig. 6.35. Fotogrames de recreacions integrades a *El crim de la Guàrdia Urbana* i que projecten característiques pròpies del cinema negre i, fins i tot, del cinema de terror.

