

La narrativa transmedia en los *true crime*: del relato periodístico a las pantallas. El caso de *Lucía en la telaraña**

Transmedia Storytelling in *True Crime*: From Journalistic Storytelling to the Screen. The Case of *Lucía en la telaraña*

Marta Sánchez-Esparza **, Alfonso Méndiz-Noguero *** y
Inmaculada Berlanga-Fernández****

RESUMEN

El artículo aborda la narrativa transmedia en los *true crime*, género narrativo caracterizado por la investigación y reconstrucción de crímenes y escándalos reales, convertido en uno de los más exitosos en las plataformas de *streaming*. Indaga en el recorrido del relato periodístico hasta el formato audiovisual para demostrar, de este modo, la continuidad constatable a través de los siglos. Para ello se acude al método histórico, al análisis documental de teorías narrativas clásicas y contemporáneas, y al análisis de un caso reciente y paradigmático: la docuserie *Lucía en la telaraña* (RTVE Play, 2021). Los resultados confirman que el *true crime* emplea como fuente el relato periodístico, ampliando su capacidad de explicar de forma comprensible historias complejas; en este género se identifican, también, elementos de un eje dramático básico que lo hace fácilmente trasladable de un género a otro, de un lenguaje a otro y, por tanto, de un formato a otro. Como principal conclusión se comprueba que, efectivamente, el

Palabras clave:
true crime,
relato, crimen,
periodismo,
narrativa.

* Este artículo se ha escrito con el apoyo de los grupos de investigación Prospectivas en Comunicación Multimedia (PROCOMM) y Análisis de la Identidad Narrativa Audiovisual-textual (AINA).

** Española. Doctora en Ciencias de la Comunicación. Profesora asociada en Universidad rey Juan Carlos de España. ORCID: 0000-0001-6525-0148, marta.sanchez@ujcr.es.

*** Español. Doctor en Comunicación Audiovisual y Publicidad. Rector y Catedrático en la Universidad Internacional de Cataluña. ORCID: 0000-0003-4450-1272, amendiz@uic.es.

**** Española. Doctora en Filología y doctora en Comunicación Audiovisual. IP de PROCOMM y Catedrática en la Universidad Internacional de la Rioja. ORCID: 0000-0002-0135-624X, inmaculada.berlanga@unir.net.

true crime representa una continuidad con la tradición narrativa clásica sobre crímenes y sucesos.

ABSTRACT

The article examines the transmedia narrative in *true crime*, a narrative genre characterized by the investigation and reconstruction of real crimes and scandals, which has become one of the most successful on streaming platforms. It explores the path from the journalistic story to the audiovisual format to demonstrate the continuity that can be observed throughout the centuries. It uses the historical method, the documentary analysis of classical and contemporary narrative theories, and the analysis of a recent and paradigmatic case: the docuseries *Lucía en la telaraña* (RTVE Play, 2021). The results confirm that *true crime* uses journalistic narrative as a source, expanding its capacity to explain complex stories; in this genre we also identify elements of a basic dramatic axis that makes it easily transferable from one genre to another, from one language to another and, therefore, from one format to another. The main conclusion is that true crime does, indeed, represent a continuity with the classical narrative tradition of crime and events.

Keywords:
true crime,
story, murder,
journalism,
narrative.

Introducción

En los últimos años, el género del *true crime* ha cobrado una gran pujanza en las plataformas audiovisuales. Series inspiradas en asesinatos no resueltos o tramas de corrupción escandalosas copan las primeras posiciones del top ten de audiencia en Estados Unidos, algo que también comienza a suceder en España: el éxito de *El caso Alcasser* (Netflix, 2019), *¿Dónde está Marta?* (Netflix, 2021), *Dolores: La verdad sobre el Caso Wanninkhof* (HBO, 2021) o *El desafío 11 M* (Amazon Prime, 2022) son una muestra fehaciente de ello.

El fenómeno, mezcla de periodismo y ficción audiovisual, se presenta como algo enteramente novedoso en la narrativa contemporánea, como un género exitoso que todos se aprestan a imitar. En realidad, y como trataremos de demostrar en este artículo, el *true crime* no supone en modo alguno una ruptura, sino una continuidad con la tradición narrativa clásica. Por una parte, porque las historias de crímenes y sucesos horribles han despertado siempre la curiosidad popular y han configurado una narrativa propia desde, al menos, la Edad Media. Por otra, porque su peculiar narrativa sigue los cánones de la estructura que ya preconizó Aristóteles y que desarrollaron en el siglo pasado los teóricos estructuralistas y formalistas.

En concreto, los objetivos que nos proponemos en estas páginas son tres:

1. Rastrear los orígenes del relato criminal, analizando los subgéneros que han aunado relato informativo de hechos históricos (perspectiva “periodística”) y narración de impacto social (narrativa de ficción). Seguiremos el método histórico. Nuestra hipótesis es que existe una clara continuidad, constatable a través de los siglos.
2. Estudiar las teorías narrativas clásicas y contemporáneas para descubrir su paralelismo con las estructuras narrativas del *true crime*. Seguiremos el método del análisis documental, tratando de validar nuevamente una hipótesis continuista.
3. Analizar un caso reciente y de especial relevancia: la docuserie de 5 capítulos ‘Lucía en la Telaraña’ (RTVE Play, 2021). El caso es interesante tanto por el impacto social que ha provocado como por su peculiar narrativa, que enlaza con las estructuras del relato señaladas

hace décadas por la Teoría de la Narración. Seguiremos el método de análisis de un caso y también aquí trataremos de comprobar esa continuidad con la narrativa clásica.

Precedentes literarios y periodísticos del *true crime*

De las coplas de ajusticiados a los canards (S. XIV-XVI)

En la Edad Media y en el Renacimiento la tradición oral transmitía ya, a través de narradores ambulantes, historias de terribles sucesos, aderezadas por la interpretación del narrador y por las rimas. Este género de literatura popular recibiría con el tiempo el nombre de “literatura de cordel”. Entre esas historias había leyendas de bandoleros y salteadores de caminos, y también crónicas de asesinatos y latrocinios absolutamente reales (Caro Baroja 445-450).

Este tipo de literatura popular estaba destinado especialmente al vulgo, que no tenía instrucción, y solía mirarse con cierto desprecio por las clases cultas (Redondo 80-85). Entre los romances de ciegos destacaban las “coplas de ajusticiados”, en las que se cantaba la crónica de robos y asesinatos y la expiación de estos crímenes por parte de sus autores. Estas coplas que circularon en los pliegos de cordel trasladaban al imaginario colectivo y a la conciencia social el mensaje de que era preciso odiar el delito (Calvo 84-85).

Las narraciones orales fueron, hasta la alfabetización de las masas y el despegue de la imprenta, el principal vehículo de transmisión de las historias que hacían opinión pública, y los narradores dedicados a esta tarea actuaron como auténticos líderes de opinión. La conexión de estos relatos luctuosos con el periodismo se produce muy pronto. En los primeros tiempos de la prensa periódica aparecen ya unos frágiles soportes que sirvieron para la transmisión de noticias sensacionalistas. Son los llamados canards, que proliferaron en Francia a partir del segundo tercio del siglo XVI, y en los que se narraban sucesos llamativos, crímenes atroces, catástrofes naturales y todo tipo de historias que captaran el interés y la curiosidad de las gentes (Chartier 153).

En Inglaterra se dio, también en el siglo XVI, una literatura popular muy parecida, acompañada de ilustraciones, en la que también tenían cabida los asesinatos y sucesos horribles junto a las leyendas y las

historias monstruosas. También los libelos y panfletos subversivos del siglo XVI se nutren de las historias de escándalos protagonizados por políticos y gobernantes. Estas historias fueron prohibidas y vendidas de contrabando, logrando incluso socavar a los ojos de la opinión pública los cimientos del Antiguo Régimen (Thompson 47-52).

Historias de bandoleros. El Maragato (s. XVII-XIX)

En España, durante los siglos XVII, XVIII y XIX proliferaron las informaciones publicadas sobre las tropelías de delincuentes y bandoleros, sus posteriores condenas y ejecuciones, o la persecución de la que eran objeto por parte de las autoridades. Encontramos ejemplos en la prensa de Murcia, Aragón, Galicia o Andalucía. Así, el periódico *La Correspondencia de España* reseña en varias de sus ediciones del año 1884 algunos de los asaltos y enfrentamientos protagonizados por estos personajes.

Uno de ellos, Pedro Piñero, alias El Maragato, encabezó una cuadrilla de ladrones a comienzos del XIX, y ya con 28 años era famoso por sus robos y actos vandálicos. Fue juzgado y condenado a pena de muerte en la horca. El Rey conmutó la pena por otra menor, pero El Maragato se fugó y siguió cometiendo tropelías, que empezaron a imprimirse en folletos que narraban sus delitos en forma de romance. El fiscal del tribunal que lo había juzgado llegó incluso a solicitar que se retiraran estos panfletos, porque, según refleja Duñaiturria, “se prevenía con este folleto la opinión del público a favor o en contra de este hombre, que comprometería la libertad en juzgar del tribunal o su autoridad y justificación en daño gravísimo de las leyes y de la causa pública” (citado en Sánchez Esparza, 2014, p.35).

El Maragato fue apresado en Oropesa en 1806 por un fraile, Fray Pedro de Zaldivia, que se convirtió en un héroe nacional y cuya acción se divulgó de nuevo mediante folletos y estampas populares. El pintor Francisco Goya pintó incluso una crónica de seis óleos sobre el bandido y su captura, que actualmente se conserva en el Chicago Art Institute.

Con historias como las de El Maragato se percibe ya esa tendencia a construir relatos de héroes y villanos que pueblan el imaginario popular, a resultas de las acciones de bandidos y delincuentes y de la posterior acción de la justicia.

El periodismo judicial y sensacionalista (s. XIX)

De los relatos de bandoleros se pasó pronto a casos judiciales de asesinatos y delincuentes, que tuvieron gran notoriedad pública. Uno de los primeros fue el caso de Baldomera Larra, hija del escritor Mariano José de Larra, detenida en Francia y enjuiciada por la que se considera la primera estafa piramidal de la historia, realizada mediante un negocio de préstamos interpuestos para dar de comer a sus hijos y a un número elevado de amigos. La historia fue narrada de forma sensacionalista en *La Correspondencia de España*, *La Iberia*, *El Imparcial* o *El Globo*, entre la primera quincena de diciembre de 1876 y los primeros meses de 1877.

La aparición de estos primeros juicios ‘mediáticos’ se solapa en el tiempo con el momento en el que el consumo de la información de los periódicos empieza a dejar de ser un fenómeno de minorías. Gracias a la industrialización y al desarrollo de las rotativas, la prensa logra mayores tiradas y se abarata el coste del diario, con lo que se posibilitó el sueño de una auténtica “prensa popular”. La narración de acontecimientos para las masas hizo florecer el sensacionalismo, cuyo máximo exponente en Estados Unidos fue William Randolph Hearst, promotor y fundador de las principales cabeceras del país y creador de un nuevo tipo de periodismo que adoptó por vez primera el nombre de “prensa amarilla”.

También del siglo XIX son las llamadas causas célebres, memorias judiciales redactadas por los abogados de las partes en litigio, que aparecieron en Francia y más tarde en España y en Brasil. Ellas darían lugar a algunas novelas muy populares, como *El Clavo*, de Pedro Antonio de Alarcón, que narraba el asesinato de un hombre a manos de su mujer, o *La piedra angular*, de Emilia Pardo Bazán, basada en el alegato de una causa célebre acaecida en España: la del asesinato de Francisco del Castillo a manos de su mujer y de su amante (Bolufer y Gomis 211-233).

El éxito de estas publicaciones y de las informaciones relativas a crímenes y escándalos revela el perenne interés y la curiosidad que suscita entre el público la corrupción y el mundo del crimen, un interés que se refleja en la constante aceptación de fenómenos literarios asociados a las historias de detectives y a la resolución de asesinatos. El fenómeno se reproduce en distintas partes del mundo; como evidencia: el éxito a principios del siglo XX de las novelas de Agatha Christie o de las aventuras de Sherlock Holmes.

Dos antecedentes directos del *true crime*

Como casos paradigmáticos de lo que puede considerarse antecedentes directos del género *true crime* hemos escogido dos: uno en España y otro en Estados Unidos. El primero es el tratamiento periodístico del famoso crimen de Fuencarral (1888), y el segundo, el relato del asesinato de la familia Clutter en Kansas (1959), elaborado por el escritor Truman Capote en *A sangre fría*.

El crimen de la calle Fuencarral (1888)

El crimen de la calle Fuencarral constituye un hito en la narración de sucesos en la España del siglo XIX. El suceso tuvo lugar en 1888, al aparecer muerta y calcinada una viuda rica en su domicilio del segundo piso del número 109 de la calle de Fuencarral. La noticia conmocionó a la opinión pública hasta el punto de provocar que la prensa adoptara incluso una posición propia en el proceso, personándose varios directores de periódicos como acción popular.

El caso agrandó los titulares, aumentó las viñetas, hizo fija la sección de sucesos y configuró físicamente los periódicos tal como los entendemos ahora. Patricia Gosálvez (2009) señala que el caso cambió la forma de hacer periodismo, pues la treintena de directores de periódicos personados en el juicio defendió a la par las mismas tesis desde sus cabeceras. El desarrollo y narración del proceso judicial, que disparó la venta de periódicos en las calles (a pesar de que el 68% de la población era analfabeta), supuso la celebración del primer juicio propiamente mediático en España, con una población dividida entre partidarios y detractores de la acusada y del resto de los personajes de la trama, calentada por los titulares y puntos de vista de la prensa.

Su repercusión en las crónicas periodísticas puede constatarse por las más de 1.700 entradas que se conservan registradas en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura, y por las informaciones del año 1889 relativas al proceso judicial. El impacto social del juicio llevó a que el caso se incluyera entre los tratados en la serie *La Huella del Crimen*, de TVE, emitida entre 1985 y 2010 en la cadena pública.

Las cartas publicadas en el diario argentino *La Prensa* por el escritor Benito Pérez Galdós han quedado como una muestra más del interés suscitado por el espantoso suceso, las dudas sobre la autoría

del crimen y la carga dramática del asesinato, que hicieron que la historia saltara fuera de las fronteras españolas. Por su contenido, estas cartas han sido consideradas por algunos autores como precedentes del “nuevo periodismo” de Tom Wolfe (De Lorenzo p.75).

La novela A sangre fría (1959)

Quizás el precedente más claro del género *true crime* sea la composición y publicación de la novela *A sangre fría* sobre uno de los asesinatos más brutales referidos por los periódicos a finales de los 50 en Estados Unidos. En esa década, el nuevo periodismo alentaba ya a quienes deseaban enriquecer los hechos con los mejores recursos literarios y aprovechar para la literatura los métodos del periodismo de investigación.

La novela, basada en el asesinato a tiros de una familia de granjeros en Kansas, el 15 de noviembre de 1959, consagró a Capote como uno de los más grandes narradores del siglo XX. Capote calificó su obra como una *non fiction novel*, para subrayar —dentro de la creación literaria y subjetiva— el intento de fiel reconstrucción periodística. Esta mezcla de periodismo y creatividad literaria está en la base del actual género *true crime*, que se alimenta por igual del periodismo de investigación y la narración creativa. De hecho, la principal técnica usada por Capote —la analepsis, interrupción de la secuencia cronológica mediante un pasaje retrospectivo que trata de explicar el presente— es el recurso más habitual en la narración de los *true crime*, como también en las actuales películas y series de televisión (Romero 138-142).

Lo decisivo es la forma narrativa. Capote relata los hechos desde la posición del narrador omnisciente, pero esto no impide la subjetividad en la narración y el enfoque de la historia. El narrador no es neutral, ya que opina de forma implícita al escoger y seleccionar el material, al configurar el relato y al presentarlo, como sucede en la elaboración de una pieza retórica (Chillón 186). Sin embargo, la impresión buscada y lograda mediante las abundantes referencias al sumario judicial, a los hechos y al análisis de la personalidad de los acusados y las víctimas es la de la veracidad, la de la verosimilitud de los reportajes periodísticos.

A sangre fría, llevada posteriormente al cine en varias ocasiones, es el máximo exponente de un fenómeno cristalizado en los años sesenta del siglo pasado: la desaparición de las fronteras entre los géneros de ficción y no ficción, y la llegada de la postficción (Chillón 185), ámbito en el que

debemos situar el fenómeno del *true crime*. La voluntaria combinación de exactitud documental y procedimientos de escritura de ficción, la simbiosis entre el documentalismo científico y las formas de narración creativa son elementos esenciales en el género que estudiamos.

Herencia de estructuras narrativas clásicas

El *true crime* traslada al lenguaje audiovisual casos reales que han sido abordados previamente por los medios de comunicación. Supone una adaptación fílmica del relato periodístico sobre la corrupción efectuado en los medios. Dicho relato posee una estructura narrativa básica, que se comprende mejor al bucear en las diferentes aportaciones hechas por la teoría de la narrativa, a las que acudiremos para completar el marco teórico del presente trabajo. En este sentido, son especialmente relevantes las ideas sobre la esencia del texto narrativo aparecidas en Europa durante el siglo XX, y los postulados del estructuralismo y de los formalistas rusos, especialmente conocidos en Occidente a partir de la segunda mitad del siglo pasado.

Teorías estructuralistas y formalistas

Entre los formalistas rusos destaca el filólogo y erudito Vladimir Propp (1895-1970), con su análisis del cuento maravilloso ruso. Propp estudia las similitudes entre cientos de narraciones y descubre un esquema narrativo que subyace a todas ellas. En su libro *Morfología del Cuento* (1928), Propp establece hasta 31 funciones que aparecen de forma constante en los cuentos de hadas rusos, y detecta que todo personaje se mueve dentro de una de estas siete esferas de acción (cit. en Cuesta y Jiménez 110):

1. La del agresor o antagonista, que se opone a los propósitos del héroe.
2. La del héroe, que incluye la partida —necesaria para conseguir sus objetivos—, la superación de pruebas, la obtención del premio, el matrimonio, etc.
3. La del donante, que pone a prueba al héroe y le entrega la ayuda o instrumento mágico para lograr sus fines.
4. La del ayudante del héroe (un objeto o una persona necesarios para lograr su objetivo), que facilita la salvación del héroe en medio de su persecución, la transformación del héroe, etc.

5. La de la princesa y el rey, que actúan como víctimas y como premio al mismo tiempo. El rey, sin embargo, es también quien asigna determinadas tareas al héroe.
6. La del mandatario, que ordena al héroe la reparación del mal provocado por el villano, y que es quien le envía a la expedición.
7. La del falso héroe, que pretende apropiarse de los méritos del héroe auténtico. Su esfera de acción se centra en la impostura.

También en el siglo XX, el filósofo francés Etienne Soriau (1892-1979) publica su obra *Las 200.000 situaciones dramáticas*, en la que elabora un inventario de funciones que aparecen en toda representación dramática, y señala seis funciones básicas, presentes de manera universal (Román 54), que poseen una interesante similitud con la síntesis de Propp.

Heredera de la escuela rusa de Propp es la narratología francesa del siglo XX. Algirdas Julien Greimas (1917-1992), lingüista francés de origen lituano, efectuó una síntesis de las enseñanzas de Propp, empleando su concepto de actante, y planteó una estructura simplificada de los roles que los personajes de un relato asumen para el desarrollo de la historia, aplicable a cualquier texto narrativo (García Contto, 2011).

Junto a lo anterior figura la importancia del narrador, reseñada en la obra de Barthes (1970), que deviene de su capacidad para ofrecer un determinado sentido a lo narrado, un aspecto clave para la narración periodística. Guarda importancia también la síntesis de las teorías de los estructuralistas que realiza la catedrática de Teoría de la Literatura de la Universidad de Amsterdam, Mieke Bal, en su conocida obra *Teoría de la Narrativa* (1990). Para Bal, la historia es el resultado de la ordenación de los elementos que componen la fábula. Y esa ordenación es relevante porque el efecto de un determinado texto dependerá en buena medida de la forma en la que se haya manejado el material (Bal 57).

Estas ideas de los estructuralistas y los formalistas rusos no son nuevas. La mayoría de los conceptos y términos empleados en la narratología moderna procede de la *Retórica* y la *Poética* aristotélica, tales como nudo o desenlace, y componentes de la estructura narrativa como los actantes, el tiempo, el espacio o el narrador. También que la narración debe reunir requisitos como la brevedad (incluyendo lo

esencial a la causa y omitiendo lo accesorio), credibilidad (aquí encuentra su sitio la necesidad de verosimilitud del relato), el carácter ético (debe reflejar una postura moral) y el carácter patético (la importancia de las pasiones en las acciones narradas debe servir para despertar la emotividad del auditorio).

La narrativa de los relatos criminales

Todo lo anterior podemos encontrarlo en los relatos que sobre los procesos judiciales de crímenes se hacen en los medios y su traslado a la pantalla. Señala el catedrático Pedro Luis Cano (1999) que “algunos de los contenidos de la Retórica son un auténtico manual del escritor de thriller, policíacos o jurídicos” (128). Según este autor, para “diseñar un malvado” hace falta dibujar primero los condicionantes por los que, libremente, actúa mal. “Y también sus motivaciones, como sabiamente dejó escrito Aristóteles en el último tercio del siglo IV antes de Cristo” (128). Y las mismas normas imperan a la hora de dibujar la personalidad de una víctima o del inocente. Curiosamente este tipo de retratos son frecuentes en las informaciones de los medios sobre los procesados en casos de corrupción, y en la construcción de los personajes del *true crime*, como se verá más adelante.

Así, podemos ver que el *storytelling* forma parte tanto del arte retórico practicado en los tribunales de justicia como de los relatos que sobre la administración de dicha justicia se llevan a cabo en los medios de comunicación. Y en ese *storytelling* se repite un esquema básico concreto, que subyace a todo texto narrativo.

Expertos en la construcción de la narración periodística, como el chileno Guillermo Sunkel, refuerzan esta idea, al afirmar que las actuales informaciones relativas a los escándalos de corrupción incluyen a unos personajes en los que se percibe una apelación a figuras o situaciones arquetípicas (76-86). En concreto, se detecta la existencia de tres: el justiciero, el traidor y la víctima (conocidas en la bibliografía inglesa como “las 3 V”: vindicator, villain and victim).

El punto de vista del narrador

El texto narrativo no sería posible sin la manipulación del material de la fábula y la selección de un orden en la disposición del mismo, lo que incluye una jerarquía en las acciones. Y en todas esas operaciones des-

empeña un papel fundamental el narrador. Para los teóricos del formalismo y el estructuralismo a los que hemos aludido, el narrador es el componente más importante de la estructura narrativa, ya que a través de él se filtra toda la información contenida en el relato. Su versión de los hechos es la que prospera, siempre que no sea rebatida por otro narrador. Quien tiene la capacidad de narrar tiene un alto grado de poder e influencia sobre la audiencia.

El narrador es primeramente un organizador del relato. Entre las actividades más destacadas que posee en este sentido, habría que resaltar la adopción de un punto de vista o focalización (Garrido 43). La perspectiva o punto de vista que adopte el narrador es esencial para dotar de un determinado sentido a la narración, y afecta al desarrollo del relato en su totalidad (Ducrot y Todorov 362-368).

Siguiendo con la tesis de que el texto periodístico y su traslación al *true crime* tiene la misma estructura básica de todo texto narrativo, el foco que coloca el periodista al narrar determinados sucesos condiciona completamente la construcción del relato y el efecto retórico del mismo. En este sentido, cabe preguntarse cuáles son las tesis de partida de este narrador, y qué tipo de narrador es el autor de narraciones periodísticas: objetivo o subjetivo; testigo directo o indirecto de lo narrado; protagonista o no de los hechos. “El narrador es quien encarna los principios a partir de los cuales se establecen juicios de valor; él es quien disimula o revela los pensamientos de los personajes, haciéndonos participar así de su concepción de la psicología; (...) No hay relato sin narrador” (Todorov 110).

Análisis de la docuserie *Lucía en la Telaraña*

Objeto de análisis

Lucía en la telaraña fue realizada en 2021 por The Facto Producciones y El Cañonazo, entidades dedicadas a la producción audiovisual y que tienen como nota diferencial el elevado porcentaje de periodistas que trabajan en sus proyectos. La docuserie relata, a lo largo de cinco episodios de unos 50 minutos cada uno, un grave problema sistémico de corrupción de las fuerzas de seguridad, y en concreto de la Guardia Civil, descubierto en la provincia de Málaga (España), gracias al esfuerzo en solitario de un agente del propio cuerpo de seguridad y de

los familiares de Lucía Garrido, una mujer cuyo cadáver apareció flotando en la piscina de una finca de la localidad malagueña de Alhaurín de la Torre en 2008.

Tomando pie del asesinato, los guionistas van desarrollando una narración en la que logran explicar de manera comprensible la conexión entre media docena de casos de corrupción policial destapados consecutivamente en la Costa del Sol entre 2008 y 2016, y que forman una madeja a la que denominan metafóricamente 'la telaraña'. En el centro de la narración se sitúa el personaje de Lucía Garrido, y su vida sirve para enlazar las diferentes piezas de este rompecabezas. La importancia de la docuserie reside en que por primera vez se ha logrado enlazar toda una serie de detenciones, asesinatos, juicios y sucesos violentos que en las páginas de los periódicos locales fueron relatados como hechos aislados.

El formato del *true crime* y una eficaz narración a través de los personajes y de material sonoro y audiovisual extraído de los sumarios judiciales han logrado lo que ni la prensa local ni la justicia consiguieron: un relato que desentraña toda la madeja y que resulta comprensible para el espectador, uniendo los recursos del lenguaje audiovisual a la profundidad de la investigación periodística.

Para lograrlo, un equipo de siete periodistas —director, subdirector, dos guionistas y tres redactores— trabajó durante nueve meses en el proyecto, que contó con un presupuesto de 495.000 euros. A este equipo se sumó como asesor externo de contenido otro periodista, Jorge Cabezas, autor del libro *Matar a Lucía*, publicado por la editorial La Esfera de los Libros en 2020, en el que ya se hacía un relato coherente de la trama. Junto a los ocho periodistas, el proyecto contó con dos personas dedicadas a la producción, una directora de realización y un segundo operador, un ayudante de realización y otro de cámara, un abogado, tres editores y un ayudante de edición, un grafista, una directora de arte, dos técnicos de sonido, tres personas en lo referente a la música, un contable y una cantante para el tema de la banda sonora.

La docuserie fue adquirida por Radiotelevisión Española (RTVE) en octubre de 2020, y la plataforma RTVE Play incluyó en su web un espacio especial en el que no solo se alojan desde entonces los cinco episodios, sino también seis entrevistas con expertos de unos diez minu-

tos cada una, que sirven como complemento explicativo al contenido de los capítulos. Además, se ha incluido un producto multimedia en el que se integran vídeos con mapas de personajes. El relato construido, por tanto, posee unos elementos que lo hacen fácilmente trasladable de un formato a otro, empleando un lenguaje *transmedia*.

La propia Guardia Civil ha reconocido la relevancia de esta docuserie al participar en ella, por primera vez en su historia, mediante el testimonio de uno de los responsables del servicio de Asuntos Internos, que sirve para mostrar al espectador los esfuerzos que se han hecho desde la institución por atajar el problema de corrupción detectado.

Todos esos elementos, unidos a la participación en el caso de una de las autoras del presente trabajo —primero como reportera en la prensa local de Málaga, y después como parte de las personas entrevistadas en la serie—, han llevado a seleccionar este caso para el análisis sobre el *true crime* abordado en este artículo.

Para ello se ha efectuado una revisión de las informaciones sobre una serie de momentos clave del macrocaso y de su narración en la docuserie. También se ha entrevistado al director del proyecto, Tomás Ocaña, periodista de investigación galardonado con un premio Peabody Award y dos premios Emmy, por sus reportajes de investigación sobre temas como la vida del narcotraficante El Chapo Guzmán. Igualmente, se ha efectuado una entrevista a Adolfo Moreno, periodista de investigación y guionista de la docuserie.

La estrategia narrativa de los creadores

La importancia de *Lucía en la Telaraña* es, precisamente, que su arco narrativo y el trabajo de investigación desarrollado han permitido relatar las partes —que de inicio fueron reflejadas en la prensa de manera fragmentaria— integradas en un todo. Pero, ¿cómo se logró esa coherencia narrativa? El director de la docuserie, Tomás Ocaña, y el guionista Adolfo Moreno revelaron las claves de la narración, que a continuación se exponen:

1. Investigación y documentación profunda: los miembros del equipo leyeron todo lo que se había escrito sobre los seis casos de corrupción, tanto los miles de folios de sumarios judiciales como las noticias publicadas en prensa y el libro del periodista Jorge Cabezas.

Hicieron, además, una nueva labor de investigación sobre la trama, con entrevistas y acceso a nuevos materiales inéditos, como audios y vídeos, más tarde empleados como eslabones en la narración. Cada hecho relatado se sometió, además, a un proceso de *fact-checking*, verificando todos los datos ofrecidos.

2. Metodología: tras descubrir las numerosas capas de la historia, se decidió narrar el caso en orden cronológico para facilitar la comprensión del espectador. Los guionistas escribieron el desarrollo de los hechos en cada capítulo, y se elaboró un archivo Excel con el desglose de una veintena de escenas por capítulo, accesible a todo el equipo. En cada escena se especificaba qué iba a verse y oírse, personas entrevistadas, recursos y artículos empleados. Se decidió que la narración fluyera a través de los testimonios de los personajes.
3. Historia de personajes: a diferencia del reportaje, en un *true crime* el espectador se engancha a través de los personajes. Por ese motivo el hilo conductor lo forman los testigos directos o indirectos de los hechos, a los que se humaniza en la serie para facilitar la conexión emocional con el público.
4. El viaje del héroe: toda la historia se ha articulado siguiendo la teoría de las etapas del viaje del héroe descritas por el antropólogo estadounidense Joseph Campbell en su obra *El héroe de las mil caras*, y que son la base de innumerables historias y mitos, así como de muchas producciones cinematográficas. Los guionistas de *Lucía en la Telaraña* incluyeron en el desglose de cada capítulo una columna denominada así, 'el viaje del héroe', en la que iban desarrollando las diversas etapas de ese viaje descritas por Campbell y que hacen fluir la narración. Desde la descripción del mundo ordinario del héroe hasta el paso del umbral, el calvario o la resurrección. En este caso, se escogió como héroe al ex agente de la Guardia Civil Ignacio Carrasco, que peleó durante años en solitario para que se esclarecieran los hechos. Al dibujar al héroe, sin embargo, hicieron énfasis en sus grises y contradicciones, con el fin de humanizarlo y hacerlo más creíble, tal y como recomendaba ya Aristóteles, según dijimos antes.
5. Selección de los puntos de giro: se eligieron los cinco momentos clave enumerados más arriba, sobre los que giró cada uno de los cinco capítulos.

6. Uso de *cliffhangers*: una parte importante de la estrategia narrativa fue cerrar cada capítulo con un *cliffhanger* adecuado, un momento de máxima tensión para el espectador que lo engancha a la narración y le impulsa a ver el siguiente episodio.
7. Recursos narrativos: gracias a la fase de investigación, el equipo de la serie obtuvo archivos en vídeo y audios inéditos, tanto de llamadas telefónicas como de vistas judiciales, que permitieron una narración a modo de ‘puro directo’, algo que, según los guionistas, funciona con éxito como recurso para enganchar a la audiencia.

Análisis de la estructura narrativa: los cinco momentos clave

Lucía en la Telaraña engloba el relato parcial que los medios locales hicieron de toda esta trama, que incluía hasta seis casos diferentes de corrupción (caso Seprona, EDOA, Yedra, el crimen de Lucía, el asesinato de dos colombianos y el caso sobre el arsenal de armas ilegales hallado en Rincón de la Victoria), pero dándoles una unidad y una coherencia. La serie relata estos casos como parte de un todo, abordándolos con un mayor análisis y detalle, y con un lenguaje que emplea elementos ficcionales tomados del género de las series de televisión. El espectador es, así, capaz de seguir con interés y de entender una historia muy compleja, con múltiples capas, según señalan el director y el guionista.

Para entender la magia de esa combinación entre realidad y ficción, entre la profundidad en la investigación de los hechos y la nueva narrativa del *true crime*, nos detendremos a analizar los cinco momentos clave en la narración construida en el guion de *Lucía en la telaraña*, y los compararemos con el reflejo que estos hechos tuvieron en la prensa. Los cinco momentos seleccionados constituyen puntos de giro que cambian el *statu quo* y hacen avanzar la narración. Los maestros del guión audiovisual hablan de “plot points” o puntos de giro (Seger y Whetmore, 2004) en los que el relato cambia en una nueva dirección.

Esos momentos clave, en los que el relato avanza —o, al menos, cambia levemente de dirección—, son el eje de los cinco capítulos de la serie, y quedarían representados, según han indicado los propios guionistas, en estos cinco acontecimientos:

1. *Asesinato*. Lucía Garrido es asesinada y las autoridades pinchan el teléfono a su ex marido. Se abre ante el espectador una fuente de

información gracias a documentos sonoros que van dibujando al personaje y sus conexiones con diversos casos acaecidos en la Costa del Sol.

2. *Vinculación entre mandos de la Guardia Civil y el ex marido de Lucía, sospechoso del crimen.* El teniente de la Guardia Civil, encargado de investigar el asesinato, es detenido junto al ex marido de Lucía en una misma operación contra el tráfico de drogas.
3. *Investigación interna.* El servicio de Asuntos Internos de la Guardia Civil toma cartas en el asunto y se revisa toda la trama con sus subtramas. Entra en escena una institución pública que devuelve al espectador cierta esperanza en el sistema.
4. *El hallazgo.* Las nuevas posibilidades técnicas permiten a Asuntos Internos muchos años después del asesinato identificar el ADN en una llave encontrada en el lugar del crimen. Aparece por primera vez el presunto autor material del asesinato. Su interrogatorio señala a otros guardias civiles corruptos.
5. *La decepción.* En el último capítulo dos guardias civiles echan por tierra en el juicio el trabajo de la sección de Criminalística de la propia Guardia Civil, y la prueba del audio que tenía que ser clave en el proceso, y que el espectador ya ha escuchado en la serie, no se puede reproducir en el juicio porque ha sido dañado. La narración en directo del juicio deja al espectador con la inquietud de que la corrupción sigue anidada en el sistema.

Los capítulos pivotan sobre estos cinco momentos señalados, y se enlazan entre sí gracias a una cuidada estrategia de *cliffhangers* y a la construcción de unos personajes clave.

Para analizar los momentos clave se ha elaborado un modelo de análisis que hace hincapié en la perspectiva del **eje narrativo** presente en este tipo de informaciones. Así, se analizará quién narra los hechos, qué actitudes mantiene, qué punto de partida adopta, de dónde obtiene la información y cómo dibuja a los personajes. Esta información se ha obtenido gracias a las entrevistas al director y al guionista, así como a la visualización de la serie y a la observación e interpretación de las piezas periodísticas correspondientes, estudiando las siguientes cuestiones:

A. Tipo de narrador:

Al narrador, en opinión de Garrido, le corresponde la configuración del material en un relato. La decisión fundamental del narrador consiste en *adoptar una perspectiva*, de la que depende la organización global de todo el relato. En este sentido, lo primero será determinar qué tipo de narrador aparece en la información, y para ello acudiremos a la tipología elaborada por Garrido (1996) con base en las ideas de Genette (1998). Según estos teóricos es importante diferenciar al inicio entre dos planos: el relato no focalizado y el focalizado.

1. Relato no focalizado: El narrador es omnisciente; tiene un conocimiento de los hechos total y absoluto.
2. Relato focalizado: El narrador tiene un conocimiento parcial y se limita a narrar lo que puede percibir por los sentidos.
3. Relato focalizado internamente: El punto de observación del universo son los ojos de un personaje en concreto.

La serie se ha elaborado prescindiendo voluntariamente del narrador y sustituyéndolo por las voces de los entrevistados, lo que lo convierte en un relato focalizado internamente.

En cuanto a la voz del narrador, pueden distinguirse las siguientes:

1. Heterodiegético: Alguien que narra unos hechos en los que está ausente.
2. Homodiegético: Alguien que narra hechos en los que está presente. Puede estarlo como: a) observador o testigo, b) protagonista de la historia que cuenta (autodiegético).

De este modo, al formular las categorías de análisis para el tipo de narrador, estableceremos las siguientes:

- A.1. Narrador protagonista: Es, además del que cuenta los hechos, el protagonista de los mismos.
- A.2. Testigo directo: Sólo narra lo que presencia. Actúa como un simple espectador.
- A.3. Testigo indirecto: Refiere hechos que no ha presenciado, y lo hace, por tanto, con base en el testimonio de otras personas o de pruebas como documentos o imágenes.

Los personajes seleccionados son, en unos casos, protagonistas de algunos hechos, como sucede con el ex agente Ignacio Carrasco o la hermana de la víctima, Rosa Garrido. Otros son testigos o han recibido información sobre lo sucedido.

B. Actitudes profesionales que asume el periodista:

El papel que se asigna a sí mismo el periodista determina en buena medida la selección de los datos y la construcción de las informaciones. En este trabajo se analizará su indudable incidencia en el desarrollo del relato periodístico sobre la corrupción, incluyendo esas actitudes profesionales como una categoría más del análisis.

En este sentido, cabe tipificar una serie de categorías, que han sido extraídas de la tipología desarrollada por Canel et al. (2000). De acuerdo con esta tipología, el informador puede asumir las siguientes actitudes:

- B.1. Difusor de la información: Su objetivo es difundir la información con la mayor rapidez posible.
- B.2. Analista: Ofrece contexto y formula una interpretación de los hechos.
- B.3. Defensor de una causa: Está posicionado a favor o en contra de una serie de valores y eso incide en su modo de enfocar la información.
- B.4. Adversario del poder: Considera que debe ejercer de guardián y controlador de los excesos de quienes ejercen el poder.
- B.5. Entretenedor de una audiencia: Lo que prima es la faceta espectacular y llamativa de las informaciones, el lograr captar la atención de los espectadores.

C. La hipótesis de partida:

El periodista dibuja un eje interpretativo de la realidad. En función de los datos que posee y de sus propias actitudes profesionales, adopta un punto de partida y perfila a cada uno de los personajes. La existencia de este punto de vista inicial, que señalan autores como Sunkel (2005), debe ser uno de los asuntos a determinar aquí. ¿Existe esa tesis *a priori* sobre lo sucedido?

D. Las fuentes:

La *hipótesis de partida* guarda relación directa con las fuentes de las que se nutre la información y determina el enfoque. Distinguiremos las siguientes categorías:

- D.1. Una sola fuente: Los datos facilitados por una única fuente aumentan el riesgo de focalización y parcialidad de las informaciones.
- D.2. Varias fuentes: Determinar si hay varias fuentes en la base de la información supone comprobar el grado de fiabilidad de las informaciones.
- D.3. Fuente oral: Se trata de declaraciones, entrevistas o manifestaciones de actores implicados en los sucesos narrados.
- D.4. Fuente documental: Documentos, resoluciones judiciales, archivos de audio y vídeo, y todo tipo de material que aporte información escrita o audiovisual.
- D.5. Fuente oficial: Informaciones emitidas por una institución o por un portavoz de alguna institución.
- D.6. Fuente oficiosa: Se trata de la fuente extraoficial que no desea ser mencionada, y que el periodista sitúa tras expresiones genéricas del tipo “fuentes judiciales”, “policiales”, “fuentes consultadas”, o “fuentes de la investigación”.
- D.7. Fuente institucional o no institucional: Todos los agentes y colectivos que hablan en nombre de una institución pública o no, representando a asociaciones, colectivos, personas individuales, entre otros.
- D.8. Fuente exclusiva: Sólo ofrece información al medio en cuestión.
- D.9. Fuente compartida: Aporta datos a todos los medios o a un buen número de ellos.
- D. 10. Fuente primaria: Es la fuente que conoce los hechos de primera mano.
- D.11. Fuente secundaria: Relata hechos que, a su vez, le han sido referidos por otras fuentes.

E. Los personajes

Entre las categorías de análisis figura la de la caracterización de los personajes que forman parte de la trama. ¿Existe una catalogación arque-

típica de los actores que intervienen en la narración? En la propuesta de Sunkel (2005) sobre la construcción narrativa de las informaciones sobre corrupción, se alude a la configuración de roles concretos similares a los de la estructura clásica del cuento dibujada por Vladimir Propp. En este sentido, estableceremos como categorías de análisis la existencia de esta serie de roles:

1. El justiciero o héroe: El personaje que busca la resolución de la causa justa.
2. El traidor o agresor: Antagonista del justiciero, trata de que las acciones corruptas permanezcan ocultas.
3. La víctima: Puede ser una persona o grupo concreto, o también el público, la ciudadanía, cuya fe pública ha sido traicionada.
4. El ayudante del justiciero: Colabora con el héroe en la resolución de la causa justa: otros policías, periodistas, ciudadanos, entre otros.

A partir de estas categorías de análisis se ha elaborado una ficha, en la que se han comparado estos factores en las noticias de cinco medios locales y nacionales, en torno a los cinco momentos clave del relato. Se trata de *diario SUR*, *Málaga Hoy*, *La Opinión de Málaga*, *El País* y *El Mundo*. Las informaciones de estos medios se han comparado con el tratamiento de estos cinco momentos en la docuserie. En la ficha de análisis aparecen las observaciones acerca de este análisis, efectuadas en torno a los cinco momentos clave, codificados como M1, M2, M3, M4 y M5.

Ficha de análisis			
I. Tipos de narrador	Momentos	Prensa	Docuserie
Protagonista	M3. Asuntos internos	No	El propio responsable de la investigación narra los hechos
Testigo directo	M1. Asesinato	No	Los personajes que vivieron con Lucía antes del crimen guían al espectador
Testigo indirecto	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	El periodista usa fuentes policiales y judiciales.	No hay un solo narrador: los personajes que han tenido noticia de los hechos guían al espectador (periodistas, abogados, agentes de la Guardia Civil, familiares)

Actitudes del profesional			
Difusor de información	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	Se publica el hecho en forma de noticia.	No
Analista	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	No	Los periodistas buscan un análisis profundo del caso mediante la investigación y reconstrucción de las circunstancias que rodean cada uno de esos momentos.
Defensor de una causa	M5. Decepción	Cronológicamente, cuando se relata este momento, el periodista tiene una visión más completa de la trama y está a favor de que se condene a los acusados.	El equipo de periodistas y guionistas defiende que se depuren las responsabilidades y se recompense a las víctimas, y se posiciona en este sentido desde el M1 al M5.
Adversario del poder		No	No
Entretenedor audiencia	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	No	La narración trata de atrapar al espectador y para eso entretenerlo, pues tienen conciencia de la fuerte competencia en docuseries.
Hipótesis de partida			
Tesis que se da por cierta	M3. Asuntos internos	No se afirma, pero se deja entrever que existe un problema de corrupción en la Guardia Civil con importantes ramificaciones.	Se afirma directamente, a través de los personajes entrevistados, y de audios y vídeos, que existe un problema de corrupción en la Guardia Civil con importantes ramificaciones.
Tesis probable	M1. Asesinato M2. Vínculos	Se apunta la posibilidad de que el ex marido de la víctima esté implicado. El M2 refuerza la teoría de una trama corrupta.	No

No existe tesis de partida		No	No
Fuentes empleadas			
Una sola fuente	M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	Noticias basadas en comunicado de la Guardia Civil o una fuente de la Asociación Unificada de la Guardia Civil.	No
Varias fuentes	M1. Asesinato	Guardia civil, Subdelegación del Gobierno, Instituto de la Mujer, personas del entorno de la víctima.	Múltiples fuentes directas e indirectas del entorno de la víctima. Ex agentes de la Guardia Civil. Informaciones periodísticas, libro. Sumarios.
Fuente oral	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	M1. Vecinos M4 Y M5. Ex agentes de la Guardia Civil.	M1. Familiares, periodistas, vecinos, ex agentes. M2, M3, M4 Y M5. Ex agentes, periodistas, jefe de Asuntos Internos. Audios de varios sumarios.
Fuente documental	M1. Asesinato M2. Vínculos	Notas de prensa Documentos judiciales	Sumarios judiciales
Fuente oficial	M1. Asesinato M2. Vínculos M4. Hallazgo	Guardia Civil, Policía	Jefe del Servicio de Asuntos Internos de la Guardia Civil
Fuente oficiosa	M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	Ex agentes y miembros de la AUGC	Ex agentes y miembros de la AUGC
Fuente no institucional	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	M2 y M4. AUGC.	Hermana y amigas de la víctima. Abogados. Periodistas. Miembros de la AUGC.
Fuente exclusiva	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	No	Jefe del Servicio de Asuntos Internos
Fuente compartida	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	Los medios locales tuvieron acceso a la misma información por las mismas fuentes.	Fuentes compartidas con los medios locales, junto a nuevos testimonios

Fuente primaria	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo	Relato policial, imágenes.	Documentos, imágenes, audios y vídeos del caso, testigos.
Fuente secundaria	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	Novedades adelantadas por otros medios.	Artículos de prensa, libro sobre el caso.
Arquetipos			
Justiciero	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	No aparece en las informaciones.	La figura del héroe se dibuja en todos los momentos en torno al ex agente que lucha por sacar a la luz la verdad.
Traidor/ Villano	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	No se afirma directamente, pero se señala al ex marido de la víctima, y se hace extensivo a narcos y ex agentes corruptos.	Se señala directamente al ex marido de Lucía, a sus socios y a otros ex agentes de la Guardia Civil corruptos.
Víctima	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	Lucía Garrido, su familia.	Lucía Garrido y su familia, pero, además, toda la sociedad que es víctima de la corrupción sistémica.
Ayudante del justiciero	M1. Asesinato M2. Vínculos M3. Asuntos internos M4. Hallazgo M5. Decepción	Responsables de Asuntos Internos, fiscal Anticorrupción.	Responsables de Asuntos Internos, periodistas, abogados. Fiscal Anticorrupción.

Figura 1. Ficha de análisis comparativo entre relato periodístico y docuserie. Elaboración propia.

Conclusiones

El artículo partía de la constatación del *true crime* como uno de los géneros narrativos más exitosos en las plataformas de *streaming*, y se proponía demostrar que este novedoso formato enlazaba con la tradición narrativa más clásica. Con este objeto se han rastreado los orígenes del relato criminal y se han analizado los subgéneros que aúnan el relato informativo de hechos históricos y la narrativa de ficción audiovisual. Y como trabajo de campo se ha analizado un caso

reciente de especial relevancia por el impacto social provocado y por su peculiar narrativa: la docuserie de 5 capítulos *Lucía en la Telaraña* (RTVE Play, 2021).

Como principal conclusión se comprueba que, efectivamente, el true crime no supone en modo alguno una ruptura, sino una continuidad con la tradición narrativa clásica. Así lo ha demostrado el recorrido por la literatura acerca de historias de crímenes espantosos, temática que siempre ha encontrado gran aceptación popular y cuya narrativa reproduce la estructura aristotélica que también sirvió de base para teorías narrativas más importantes del siglo XX.

En concreto, el orden como recurso retórico del que hablase Aristóteles es una herramienta clave en la docuserie analizada, base de la metodología utilizada por los guionistas para hacer comprensible y entretenida una trama compleja, que no había podido ser correctamente contada en las informaciones de la prensa local, debido a sus condicionantes de tiempo y espacio. La fusión entre el rigor en la investigación periodística y los recursos ficcionales teje de forma armónica y eficaz las piezas del relato, dando como resultado un producto seductor para la audiencia.

El análisis del relato periodístico transmedia ha demostrado que, además, en el true crime se identifican también elementos de un eje dramático básico que lo hacen fácilmente trasladable de un medio a otro, de un género a otro y de un lenguaje a otro. Este estudio es una prueba más de que el trasvase del medio literario y periodístico al audiovisual es un fenómeno pujante y en expansión, convertido en una realidad cotidiana en los últimos años, debido, en gran parte, a la diversificación de los medios de comunicación y las nuevas posibilidades del relato multimedia en las plataformas de streaming.

Entre las limitaciones que se han encontrado a la hora de abordar este trabajo, figura la escasez de investigaciones en torno a un género, el *true crime*, que emerge desde hace unos años con fuerza extraordinaria en las plataformas de contenidos, y su conexión con las narrativas clásicas. Hay aspectos muy sugerentes sobre los que no ha sido posible profundizar más por falta de tiempo o espacio para abordar una investigación más rigurosa, como la tendencia a revertir el rol del narrador al pasar del relato periodístico al *true crime*, o la aportación

de este género a la construcción del contexto y a la promoción de un periodismo de corte explicativo.

Cabría añadir, por tanto, que este trabajo no es el final de un trayecto investigador, sino, más bien, su punto de partida. Los resultados obtenidos y la creciente importancia del género nos han animado a explorar futuras líneas de investigación en este campo. Podemos resumirlas en estos cuatro puntos:

1. Análisis de las adaptaciones de relatos literarios al *true crime* audiovisual: de novelas y libros a películas, documentales, series y podcasts. Por ejemplo, *A sangre fría*, de Truman Capote; *Helter Skelter*, de Bugliosi y Gentry; o *El asesino sin rostro*, de Michelle McNamara.
2. Estudio de casos: crímenes y relatos delictivos que generan distintas versiones dentro del mundo periodístico y también en la esfera audiovisual. Por ejemplo, el caso de Rocío Wanninkhof, que partió de reconstrucciones periodísticas diferentes y ha generado dos *true crime* totalmente distintos.
3. La creciente presencia del asesino como narrador del relato *true crime*. Por ejemplo, el serial *The Jinx* y la omnipresencia de Robert Durst en toda la construcción del relato.
4. Importancia de la serialidad narrativa (literaria, audiovisual y sonora) en la reconstrucción de los casos *true crime*.

Referencias bibliográficas

Referencias hemerográficas

- El Globo*, 15 de febrero de 1877, no. 493, p. 3. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, www.bne.es.
- El Imparcial*, 5 de diciembre de 1876, p. 2. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, www.bne.es.
- Gosálvez, Patricia. "Telebasura en el siglo XIX". *Diario El País*, 9 de marzo de 2009.
- La Correspondencia de España*. Años 1876-1884. Biblioteca Virtual de Prensa Histórica del Ministerio de Cultura, prensahistorica.mcu.es.
- La Iberia*, 1 de diciembre de 1876, p. 2. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional, www.bne.es.

Relaciones de Causas célebres. Biblioteca Virtual de la Academia de Jurisprudencia y Legislación, www.bvrajyl.insde.es.

Referencias bibliográficas

- Bal, Mieke. *Teoría de la Narrativa*. Madrid, Editorial Cátedra, 1990.
- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural de los relatos". *Análisis estructural del relato*, editado por R. Barthes et al., Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43.
- Bolufer, Mónica, y Juan Gomis. "Delitos privados y literatura popular en los orígenes de la opinión pública: A propósito del crimen de Castillo". *Estudis, Revista d'Història moderna*, no. 37, 2011, pp. 217-233. Valencia, Universidad de Valencia, roderic.uv.es/handle/10550/66953.
- Calvo González, José. *El escudo de Perseo. La cultura literaria del Derecho*. Granada, Editorial Comares, 2012.
- Canel, María José, et al. *Periodistas al descubierto*. Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), 2000.
- Cano, Pedro. *De Aristóteles a Woody Allen. Poética y retórica para cine y televisión*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1999.
- Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid, Ediciones Istmo, 1990.
- Chartier, Roger. *La aparición del periodismo en Europa*. Madrid, Marcial Pons Ediciones, 2012.
- Chillón, Albert. *Literatura y periodismo: una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona, Colección Aldea Global. Coedición de la Universitat Autònoma de Barcelona, la Universidad Jaume I y la Universitat de Valencia, 1999.
- Cuesta Abada, José Manuel, y Julián Jiménez Hefferman. *Teorías literarias del siglo XX*. Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- De Lorenzo, Elena. "Los viejos modos de las nuevas poéticas: el crimen de la calle Fuencarral, la no-ficción y el nuevo periodismo". *Actas del VIII Congreso Galdosiano*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2005, pp. 623-633, mdc.ulpgc.es/utills/getfile/collection/galdosianos/id/1093/filename/1015.pdf.
- Ducrot, Oswald, y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid, Ed. Siglo XXI, 1980.

- Duñaiturria Laguarda, Alicia. “Pasado y presente de los escándalos judiciales”. Ponencia presentada durante las III Jornadas de Lenguaje Jurídico en el Cine y la Televisión *Anatomía del Derecho: los medios de comunicación como bisturí*. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2011.
- García Contto, José David. *Manual de Semiótica. Semiótica narrativa, con aplicaciones de análisis en comunicaciones*. Lima, Universidad de Lima, 2011.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid, Editorial Síntesis, 1996.
- Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra, 1998.
- Redondo, Agustín. “Características del periodismo popular en el Siglo de Oro”. *Revista de documentación científica ANTHROPOS* 166 y 167, 1988, pp. 80-85.
- Román Calvo, Norma. *El modelo actancial y su aplicación*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Romero Álvarez, Lourdes. *La realidad construida en el periodismo. Reflexiones teóricas*. México D.F., Universidad Autónoma de México, 2006.
- Sánchez Esparza, Marta. “*La construcción periodística del relato de la corrupción: análisis del caso Malaya*”. Tesis doctoral. Universidad de Málaga, 2014. Repositorio institucional Universidad de Málaga. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/8845>
- Seger, Linda, y Edward J. Whetmore. *Cómo se hace una película*. Barcelona, Ediciones Robincook, 2004.
- Sunkel, Guillermo. “La construcción narrativa del escándalo político en la prensa chilena”. *Revista Signo y Pensamiento*, vol. XXIV, no. 47, 2005, pp. 75-86. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, www.redalyc.org/pdf/860/86004706.pdf.
- Thompson, John B. *El escándalo político. Poder y visibilidad en la era de los medios de comunicación*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2001.
- Todorov, Tzvetan. *¿Qué es el estructuralismo? Poética*. Buenos Aires, Losada, 1975.