



CARLES PORTA Y TOR: LA UNIÓN ENTRE PERIODISMO DE INVESTIGACIÓN, SENSACIONALISMO Y CAPITALIZACIÓN DE UN CRIMEN REAL

MARÍA FITÓ-CARRERAS¹, ALFONSO FREIRE-SÁNCHEZ², MONTSERRAT VIDAL-MESTRE³

¹ Universidad Internacional de Cataluña, España

² Universidad Abat Oliba CEU, Universidades CEU, España

³ Universidad Autónoma de Barcelona, España

PALABRAS CLAVE

Crimen real
Representación histórica
Cuentacuentos
Carles Porta
Tor

RESUMEN

Introducción: Esta investigación se centra en el trabajo de Carles Porta, en particular en la serie documental Tor, la muntanya maleïda. El objetivo es explorar cómo un periodista de investigación adopta el papel de narrador y transforma un hecho real en una narración sensacionalista. Metodología: Se realiza un análisis de contenido de la serie. Resultados y discusión: Se observa la existencia de una autoría caracterizada por sus intervenciones, interacciones e implicación emocional con los personajes a lo largo de la narración. Conclusiones: A pesar de afirmar públicamente que su obra es un retrato mesurado de la realidad encaminado a no perjudicar a los protagonistas, Porta emplea la mayoría de los elementos sensacionalistas del género para construir la narración, incluyendo la participación del público pidiéndole que actúe como jurado o la implicación emocional del periodista en el tratamiento del hecho real.

Recibido: 15/ 11 / 2024

Aceptado: 18/ 02 / 2025

1. Introducción

Thomas Hobbes (1588-1679) creía que la naturaleza humana es inherentemente corrupta. Este axioma, según Hull (2011), provoca una gestión de las pasiones humanas influida por el demonio interior hobbesiano del ser humano más que por amenazas externas, reflexión que sugiere que el mal no es solo una fuerza externa sino una parte intrínseca de la condición humana capaz de cometer actos tan atroces como el asesinato (Phoebe, 2021). Investigadores como Wiltenburg (2004) y Perchtold-Stefan et al. (2024) consideran que, además, el ser humano siente fascinación por los crímenes reales, mostrando interés por la exposición deliberada a informaciones altamente negativas y comportamientos moralmente reprobables. Esto ya lo anticipó el psiquiatra Carl Gustav Jung (1875-1961) al explicar esta fascinación con la formulación de la *ley del espejo*, según la cual cada individuo tiene una sombra que representa tanto el inconsciente colectivo como el personal, lo que se conoce como *arquetipo de la sombra* (Vidal-Mestre et al., 2023). Tinker (2017) lo atribuye a la necesidad del individuo de identificarse, empatizar y comprender a los demás y se basa en la hipótesis de un mundo justo en el que todo lo que les sucede, sea bueno o malo, es merecido. Para este autor, la exposición a crímenes reales permite a las personas reconocer la oscuridad del mundo y buscar activamente lo contrario.

La atracción del ser humano por los actos delictivos es un tema recurrente en la investigación sobre medios de comunicación y periodismo, destacando trabajos como los de Boling y Hull (2018), Maher y Cake (2023) y Vitis y Ryan (2023) entre otros. El objetivo del *true crime* en todas sus posibilidades audiovisuales es suscitar fuertes reacciones emocionales para potenciar su influencia en la audiencia (Wiltenburg, 2004). En televisión, incluye los reality shows, los programas sobre sucesos criminales basados en el periodismo sensacionalista, las series dramatizadas inspiradas en casos reales y los documentales (Maher y Cake, 2023).

El *true crime* se ha convertido en el género mediático del siglo XXI y en uno de los negocios más rentables para las plataformas (Warmedal, 2018), representando el 25% de la oferta documental de los canales de televisión de pago y SVOD (Daswani, 2024). En 2023, Netflix registró 117 horas netas de contenidos, Amazon Prime Video 356 horas, Discovery+ 278 horas y Paramount+ 115 horas, según revela el informe Ampere Commissioning 2023 (Iglesias, 2024). Entre la oferta de títulos internacionales, destacan *The Jinx* (Jarecki et al., 2015), *Making a Murderer* (Ricciardi y Demos, 2015), *Mommy Dead and Dearest* (Erin Lee Carr, 2017), *Don't F**k with Cats: Hunting an Internet killer* (Lewis, 2019), *The Staircase* (de Lestrade, 2018) y *The Murdaugh murders: A Southern Scandal* (Furst y Willoughby Nason, 2023). En España destacan obras como *Dolores: La verdad sobre el caso Wanninkhof* (Balló, 2021), *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* (Siminiani, 2017), *Las cintas de Rosa Peral* (Vidal Novellas y Pérez Cáceres, 2023), *El caso Sancho* (Luis, 2024) y *El rey del cachopo* (Parrado, 2024), entre otras.

2. Teorías contrapuestas: ¿periodismo o entretenimiento?

La relación entre el periodismo, en particular el periodismo criminal y de investigación, combinado con la narración de crímenes reales, encuentra su máximo exponente en el *true crime* (documental sobre crímenes reales). Algunos autores lo definen como un subgénero periodístico (Nichols, 1991; Sherrill, 2020), mientras que otros lo consideran un género de no ficción de la literatura, el cine y los medios de comunicación que incluye historias de crímenes reales (Costello, 2018; Webb, 2021). Nichols (1991) también sostiene que es un género que recrea parte de la historia: "los documentales tratan situaciones o acontecimientos reales respetando los hechos conocidos; no introducen hechos nuevos e inverificables. Hablan directamente del hecho histórico en lugar de hacerlo alegóricamente" (p. 28). Añade que en él participan personas reales que no actúan como lo hacen los actores (Nichols, 2017). En el campo específico del documental, Bill Nichols (1991) sostiene que las representaciones visuales de no ficción proponen formas textuales de organizar la realidad basadas en convenciones para generar un efecto de legitimidad o credibilidad. Para Nichols, los llamados "discursos de la sobriedad" proponen una relación directa, casi transparente, con la realidad que tiende a borrar su carácter representativo. Siguiendo esta postura, autores como Hernández (2019) y Torres- Hermoso (2017) consideran que el género comparte una herencia común con el periodismo. Sin embargo, para Webb (2021) el género no puede enmarcarse en la disciplina periodística:

Los medios de comunicación especializados en delitos reales no son lo mismo que el periodismo, ni que una novela policíaca u otros relatos de ficción sobre la resolución y las consecuencias de actos delictivos, aunque a veces las fronteras entre periodismo, ficción y delitos reales son difusas (Web, 2021, p. 142).

Jean Louis Comolli subraya que un documental no es un simple registro estático del pasado, sino que está intrínsecamente influido por la manipulación (Comolli, 2015). Incluso Seba (2016) habla de la poética del sonido en los documentales en general y de cómo puede influir en las emociones de los espectadores. En esta línea, para autores como Ludec (2016), Ross et al. (2022) y Wong y Harraway (2020) las narrativas de crímenes reales tienden a ser sensacionalistas, un estilo que se traduce en altos niveles de penetración en la audiencia. Ludec (2016) define el sensacionalismo como "una tendencia periodística que busca, para valorarlos, hechos extraordinarios y escandalosos" (p. 497). En la misma línea, Joy Wiltenburg (2004) destaca que el sensacionalismo implica enfatizar informaciones provocativas para despertar una respuesta emocional. Para la autora, este fenómeno se remonta a la Alemania del siglo XVI, epicentro de la imprenta donde se publicaban panfletos que relataban crímenes y ejecuciones de condenados.

En cuanto a los antecedentes contemporáneos, existe un amplio consenso académico en que la obra de no ficción *A sangre fría* (1966), de Truman Capote, marcó la pauta de la transformación de crímenes reales en sensacionalistas (Franks, 2016; Mora do Campo, 2024; Sligar, 2019). En ese período, Costello (2018) considera que el uso del sensacionalismo ya no se centra únicamente en explotar la historia del acusado, sino en influir en el resultado de la historia. Un epítome de esta vocación fue la columna *The Court of Last Resort* de la revista *Argosy*, escrita por Stanley Gardner, creador de la serie de novelas de abogados de ficción Perry Mason. Utilizando un lenguaje y unas técnicas sensacionalistas, Gardner cuestionaba los veredictos contemporáneos y ayudaba a exonerar a acusados condenados injustamente. El impacto de la columna llevó a su adaptación en un programa de televisión dramatizado de la NBC y a la publicación de un libro.

3. Entre el true crime clásico y el nuevo true crime

Las formas en que se manifiesta el sensacionalismo en el género del true crime no han dejado de evolucionar desde las primeras manifestaciones en la prensa alemana del siglo XVI (Wiltenburg, 2004). En el ámbito audiovisual, Costello (2018) distingue dos etapas del sensacionalismo en el true crime: el sensacionalismo clásico -*antiguo true crime*-, predominante en la narrativa criminal televisiva del siglo XX, y el actual *nuevo true crime*, predominante en las plataformas VOD.

En la primera etapa, el autor destaca que los criminales se presentan como relatores fiables a través de la narración en primera persona de los trágicos acontecimientos, incluyendo el diálogo directo, recurso que permite establecer una fuerte conexión personal con el público. También destaca que el estilo narrativo requiere la participación imaginativa del público para completar ciertos pasajes de la trama. A menudo se muestran los antecedentes familiares de los criminales para aumentar el efecto visceral en el público. En cuanto a los recursos narrativos, la música y la decoración estilística se utilizan para evocar ciertos sentimientos en el público, mientras que las descripciones extremadamente gráficas de la violencia se emplean para aumentar las emociones. Por otra parte, se utilizan imágenes animadas junto con reportajes escritos para que el público inculto pueda interactuar con el material visualmente. Por último, añade que la narración de crímenes reales subraya la importancia de la veracidad de su historia.

En los últimos tres años, el género ha experimentado una amplia transformación, cuya clave reside en la innovación narrativa (Cecil, 2020). Para Yardley et al. (2019), se han introducido dos cambios sustanciales respecto al itinerario narrativo tradicional. En primer lugar, el protagonismo adquirido por el acusado como pieza fundamental en la construcción de la narración, y, en segundo lugar, la capacidad de motivar a la audiencia despertando su activismo para resolver el caso por sí mismos, creando comunidades online para ello, fenómeno conocido como detectives de sofá. Respecto a la primera cuestión, Young (2010) observa que en la era del *streaming*, la idea monolítica entre buenos y malos se desvirtúa, siendo una marca definitoria de la nueva complejidad narrativa, especialmente cuando el true crime gira en torno a una persona que ha sido injustamente condenada. En este sentido, Buozis (2017) considera que el criminal puede ser una fuente clave en el proceso de generación de la verdad del true

crime. En cuanto a la segunda cuestión, el hecho de que la audiencia investigue el caso se configura como un complemento a la experiencia de entretenimiento que no pretende "ofrecer un relato imparcial de lo sucedido, sino lograr la aprobación de una audiencia persuadida que debe sumarse a la llamada a la acción para defender o condenar al presunto criminal" (Romero Domínguez, 2020, p. 16). Para Partridge (2018), contribuye a proporcionar la retroalimentación necesaria para garantizar el éxito de las producciones. Un ejemplo de ello es *Making a Murderer* (Ricciardi y Demos, 2015), que consiguió crear un debate online entre los espectadores sobre las diferentes teorías que rodeaban el caso.

4. Las características del true crime contemporáneo y su relación con la historia

Como señala Costello (2018), actualmente nos encontramos ante la era del nuevo true crime, que se inspira en la retórica del sensacionalismo clásico con un nuevo propósito: influir en el desenlace de casos concretos, especialmente cuando están pendientes de resolución judicial. El autor considera que, en estos casos, la perspectiva narrativa de los autores de true crime puede influir en la percepción pública y fomentar la especulación a su alrededor. Directores como Joe Berlinger (*Paraíso perdido*, 1996; *Conversations with a killer: The Ted Bundy Tapes*, 2019), Errol Morris (*The Thin Blue Line*, 1988), Jarecki et al. (*The Jinx*, 2015), Laura Ricciardi y Moira Demos (*Making a Murderer*, 2015), y Jean-Xavier de Lestrade (*The Staircase*, 2004) han demostrado sobradamente la capacidad del género para estimular la creación de un universo paralelo de discusión crítica en torno a hechos reales. Los cineastas, cada uno con su estilo propio de narración e investigación, se han convertido en narradores con un sello personal distintivo, que podría asimilarse al concepto de cine de autor, entendido como producto de la expresión personal del director (Gutiérrez-Correa, 2014).

En esta línea, Tinker (2017) señala que una de las características del true crime actual es que deja que el espectador decida después de consumir la historia (Tinker, 2017). Partridge (2018) añade que los directores de estas producciones no quieren persuadir a los espectadores sobre la culpabilidad o inocencia de los presuntos autores. Más bien, construyen la historia a partir de una experiencia emocional en la que el público se convierte en jurado. A nivel formal, el nuevo true crime se presenta con una narrativa serializada (Bruzzi, 2016; Lando, 2024; Moratelli, 2021) debido al "gran número de detalles, subtramas y misterios por desvelar que conforman la constelación de una historia" (Lando, 2024, p. 204). Para amenizar los contenidos factuales y sostener largas series de varios episodios, Maher y Cake (2023) sostienen que, en la disposición narrativa dramática, las revelaciones o *cliffhangers* -dejar una trama en un punto de alta tensión o incertidumbre al final de un episodio- se configuran como herramientas válidas. Y, aunque el true crime suele buscar una resolución, a menudo deja las interpretaciones abiertas a la especulación (Rabinowitz, 2011).

Como en las narraciones clásicas de crímenes reales, se establece un narrador de confianza -no necesariamente el autor de los hechos-, lo que le permite crear una conexión emocional con el espectador. El resultado es una audiencia más receptiva a la historia y al mensaje pretendido por los productores (Costello, 2018). En términos generales, la figura del narrador es clave para dotar de un determinado sentido a la narración, tal y como señaló Roland Barthes en su estudio sobre el análisis estructural de los relatos (Barthes, 1970). Para Sánchez-Esparza et al. (2023) "el enfoque del periodista a la hora de narrar determinados acontecimientos condiciona por completo la construcción del relato y su efecto retórico" (p. 30). Otway (2015) sostiene que la figura del narrador plantea delicados interrogantes sobre la verdad, la mentira y el poder implícito en la autoría.

La presencia de un narrador, sobre todo si no es de fiar, pone en entredicho la pretensión de veracidad del documental, especialmente cuando su credibilidad se ve comprometida. Esto es especialmente relevante en el true crime, donde a veces es un asesino en serie, un convicto o incluso alguien diagnosticado clínicamente como mentiroso patológico quien narra su historia. Sin embargo, Sánchez-Esparza et al. (2023) señalan que en el true crime "el espectador se engancha a través de los personajes. Por tanto, el hilo conductor lo forman los testigos directos o indirectos de los hechos, que son humanizados en la serie para facilitar la conexión emocional con el público" (p. 33). Helich-Lopes y Gomberg (2023) consideran que el éxito de estos productos y el interés del público se debe a situar el foco narrativo y el punto de vista en el asesino, entender su mente, sus motivaciones y seguir su trayectoria vital a través de la reconstrucción del actor, lo que lleva al espectador a presenciar la vida real como espectáculo. Por su parte, Evans (2020) afirma que las recreaciones se utilizan para hacer visible y material la memoria fragmentaria.

En cuanto a las líneas temporales narrativas, Chauhan et al. (2024) sostienen que los realizadores de documentales sobre crímenes reales buscan la forma más accesible de presentar una acción y hacerla comprensible para la audiencia. Por ello, aplican numerosas elipsis temporales (Gerbase, 2014). El uso de esta técnica permite al espectador hacerse una idea de lo que ocurrió durante ese periodo de tiempo. Sin embargo, los autores consideran que esta cuestión se vuelve problemática cuando las líneas entre ficción y realidad se difuminan, porque en el momento en que una cámara entra en cualquier ámbito, un cierto grado de ficción se vuelve inevitable. Por lo tanto, un documental de crímenes reales no contiene ninguna verdad inherente. Según Linda Williams (1993), no es como una verdad esencial, sino más bien un conjunto de estrategias destinadas a seleccionar entre una gama de verdades relativas y circunstanciales. Para identificar las elisiones temporales, se utilizan títulos que ayudan al espectador a situarse en el momento concreto en que ocurren los hechos. Según Nichols (2017), esta técnica canónica del periodismo coincide con el modo expositivo utilizado en este tipo de documentales.

En cuanto a otros elementos visuales de la narración, Bruzi (2016) identifica como variables visuales del nuevo true crime el uso de planos de doble exposición, fundidos cruzados exageradamente lentos y una elegante cámara en movimiento, así como imágenes en blanco y negro para evocar el pasado de los criminales y planos de paisajes desolados. En cuanto a la música, predominan las partituras intrusivas con resonancias que recrean el ambiente de las escenas.

5. Tor: Carles Porta y el trabajo de toda una vida

Este artículo se centra en el trabajo del periodista Carles Porta, en particular en el caso Tor: un crimen que tuvo lugar en un pequeño pueblo español del Pirineo catalán y que sigue sin resolverse hoy en día. Porta lleva casi 30 años investigando el caso, lo que ha dado lugar a la producción de *Tor, la muntanya maleïda* (2024), una serie documental del género true crime. El objetivo del estudio es explorar cómo un periodista de investigación adopta el papel de narrador y transforma un hecho real en una historia sensacionalista. En concreto, se realizó un análisis de contenido de los 8 episodios de la serie documental, con una duración media de unos 50 minutos.

El periodista, escritor, director, productor y guionista Carles Porta cuenta con una dilatada trayectoria profesional, vinculada principalmente a 3Cat y Catalunya Ràdio, medios de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA), la entidad pública de comunicación catalana. Porta es reconocido por su labor en el género de la información criminal y ha sido galardonado con el Premio Nacional de Comunicación y el Premio Ondas al mejor programa radiofónico de *Crímenes* (2020-actualidad). En enero de 1997 escribió un reportaje de tres minutos para los servicios informativos de TV3 sobre el caso Tor (Espinosa de los Monteros, 2018). Fascinado por la historia, en 1997 dirigió un reportaje dentro de la franquicia televisiva *30 Minuts* en el que narraba la centenaria batalla legal entre los vecinos por la propiedad de la montaña de Tor, en un pueblo de 13 casas del mismo nombre situado en el Pirineo catalán, en la comarca del Pallars Sobirà, cerca de la frontera con Andorra, un territorio conocido por albergar las principales rutas de contrabando entre Andorra y España. Esta disputa, que desembocó en el asesinato de tres vecinos, el autor de uno de los cuales permanece sin identificar apunta a un móvil económico debido al interés que despierta la montaña por la explotación maderera, el contrabando y la ubicación de una pista de esquí (El Mundo, 2024). Tras la emisión del reportaje, según declaró en una entrevista con Manuel Haro en 2008, Porta había acumulado tanto material tras pasar tres meses en Tor que decidió escribir el libro *Tor: tretze cases i tres morts* (*Trece casas y tres muertos*) (La Campana, 2005). La publicación se convirtió en un fenómeno y fue traducida al castellano (Anagrama, 2006) y al alemán (Berlin Verlag, 2007).

Después de casi 30 años, en 2018 escribió y dirigió la serie de podcasts de no ficción *Tor, tretze cases i tres morts*, de 25 episodios, que se emitió en Catalunya Radio. Seis años después, se estrenó la versión documental *Tor, la muntanya maleïda* (*Tor, la montaña maldita*), producida por 3Cat, Goroka, Ikiru Films y True Crime Factory, productora especializada en crímenes reales. La narración de Tor se presenta en 8 episodios, que están disponibles en 3Cat y Atresmedia. El último episodio de la docuserie, emitido en directo por 3Cat, registró una cuota de audiencia del 23,1% y 453.000 espectadores. La audiencia media de toda la serie fue del 19,2% (Palés, 2024). El documental se centra en esclarecer la autoría del asesinato en 1997 de Josep Montané i Baró, conocido como Sansa, que en aquel momento era el único propietario de la montaña de Tor. Las luchas por la propiedad de la montaña tienen su origen a finales del siglo XIX, cuando los vecinos de Tor formaron una comunidad de propietarios para adquirir la

montaña, estableciendo en sus estatutos que sólo podían ser propietarios los residentes permanentes en el pueblo. En 1995, una sentencia judicial declaró a Josep Montané i Baró único propietario de la montaña, por ser el único que vivía todo el año en el pueblo. Jordi Riba Segalàs, alias Palanca, también vecino de Tor, se enfrentó a Sansa, argumentando que él también era copropietario por derecho a pesar de la sentencia firme. A partir de ese momento, las tensiones entre Sansa y Palanca se hicieron más evidentes.

Tras la emisión del último episodio, Porta fue entrevistado por el periodista Albert Om en el episodio especial *Entrevista a Carles Porta: la historia de Tor, el treball de tota una vida* [Entrevista a Carles Porta: la historia de Tor, el trabajo de toda una vida] (3Cat, 2024). El periodista dijo sobre el caso: "No quiero reconocer que es una obsesión, pero realmente lo es". Cree que la gente se ha divertido con Tor, que era lo que él buscaba. Om le pregunta por qué pide al público que haga de juez, a lo que Porta responde que la gente debe poder implicarse en los procesos judiciales: "Mi papel no es el de acusador, sino el de narrador. No quiero juzgar, sólo narro y explico, explico lo que he encontrado y se lo presento de tal manera que pueda obtener alguna pista o convicción sobre el caso".

Porta intenta retratar los hechos con honestidad, algo que reconocen los protagonistas de estas historias. Señala que una de sus obsesiones es ceñirse a la realidad y manipularla lo menos posible. Para el periodista, la sociología del caso es tan increíble que los personajes serían imposibles de inventar y difícilmente creíbles si formaran parte de una narración de ficción. Sobre su implicación en el caso, Porta señala que el proceso se divide en dos fases: la primera es el acercamiento y mimetización con los personajes para entrar en sus vidas, y la segunda es la narración de los hechos. Considera que en esta última fase no sólo debes tener en cuenta al personaje que te ha contado su vida, sino también al espectador, lo que te obliga a distanciarte, eliminando la parte emocional o íntima y determinando cómo transmitir el carácter de esta persona al espectador de la forma más honesta posible, intentando presentar al personaje tal y como lo viste en la primera fase. En cuanto a la reacción de los personajes que aparecen en la serie, Porta afirma que mantuvo conversaciones con cada uno de ellos para explicarles en qué episodio aparecerían y cómo se contaría la historia:

Algunas personas no se caían bien. Esta situación me duele porque de alguna manera estás mostrando a mucha gente aspectos de esa persona que ellos no exponen. Pero no es que sea una intimidad... Porque todo ha pasado de manera clara y sin traición (Porta, 2024).

Porta afirma que el relato acaba siendo muy medido para no sobredimensionarlo, pero manteniendo un cierto equilibrio para no quedarse corto y que la historia se entienda correctamente. En cuanto a su implicación en la narración, afirma que al principio tuvo dudas sobre si aparecer o no. Cree que se formó en la escuela en la que el periodista no es la noticia, pero eso ya ocurría en el libro. Sin embargo, gracias a ese libro, en el que cuenta la historia en primera persona, se dio cuenta de que convertirse en narrador y entrar en la historia era una fórmula maravillosa. A pesar de no sentirse cómodo, piensa que, si desnuda a los personajes, ¿por qué no hacerlo él mismo?

6. Objetivos y método

El objetivo de este estudio es explorar mediante un estudio de caso y un análisis de contenido cómo un periodista de investigación adopta el papel de narrador y transforma un hecho real en una historia sensacionalista. Este método es adecuado para investigar temas contemporáneos sobre los que el investigador no tiene un control directo (Yacuzzi, 2005), ya que permite responder a las preguntas de por qué y cómo de una realidad determinada (Yin, 2014). Consideramos que el análisis de contenido implica la aplicación sistemática de reglas previamente establecidas (Sánchez-Aranda, 2005). En concreto, las reglas de esta investigación consisten en 18 variables independientes basadas en características del true crime clásico y del nuevo, recopiladas a través de una revisión bibliográfica realizada para recoger la literatura actual (Tabla 1).

Tabla 1. Variables del análisis de contenido.

Variable	Descripción
Serialización	Narrativa seriada (Bruzi, 2016; Moratelli, 2021; Lando, 2024).
Arco narrativo	Elipsis temporales para hacer comprensible la narración a la audiencia (Chauchan et al., 2024). Revelaciones y suspense (Maher y Cake, 2023). Giro argumental (Moratelli, 2021). Interpretaciones abiertas (Rabinowitz, 2011). Los patrones narrativos se repiten con otros crímenes reales (Helich-Lopes y Gomberg, 2023).
Narrador	Narración en primera persona. Diálogo directo del criminal (Costello, 2018). Narrador fiable (Costello, 2018; Chauchan et al., 2024). Narrador protagonista, testigos directos e indirectos (Sánchez-Esparza et al., 2023).
Estilo narrativo	Requiere la participación imaginativa del público para completar ciertos pasajes de la trama (Costello, 2018).
Descripciones	Descripciones gráficas de la violencia (Costello, 2018).
Vocación	La importancia de la historia se enfatiza debido a su veracidad (Costello, 2018).
Llamamiento a la acción	Activar a la audiencia, motivándola para resolver el caso (Yardley et al., 2019).
Funciones	Se distorsiona la idea monolítica entre buenos y malos (Young, 2010).
Fuentes	Fuentes únicas o múltiples (Sánchez-Esparza et al., 2023). Verbal o documental (Sánchez-Esparza et al., 2023). Oficial o no oficial (Sánchez-Esparza et al., 2023). Institucional o no institucional (Sánchez-Esparza et al., 2023). Pública o exclusiva (Sánchez-Esparza et al., 2023).
Planos cinematográficos	Doble exposición (Bruzi, 2016). Fundidos cruzados exageradamente lentos (Bruzi, 2016). Elegantes planos en movimiento (Bruzi, 2016). Paisajes desolados (Bruzi, 2016).
Recursos documentales	El diseño audiovisual basado en fotos y vídeos de la escena del crimen - <i>evidence verité</i> - produce un efecto realista, creíble, que construye la verdad de la narración (Fiorini, 2023).
Decoración	Elementos estilísticos decorativos (Costello, 2018).
Símbolos	Imágenes junto con informes escritos (Costello, 2018).
Hipertextualidad	Intertítulos para situar al público en un momento temporal y espacial (Nichols, 2017).
Colorimetría	Imágenes en blanco y negro para evocar acontecimientos pasados (Bruzi, 2016).
Reconstrucciones	Participación de los actores para visualizar los hechos (Helich-Lopes y Gomberg, 2023). Emplear recreaciones para hacer visible y material la memoria fragmentaria (Evans, 2020).
Música	Partituras resonantes intrusivas (Bruzi, 2016). Música para evocar emociones (Costello, 2018).

Efectos sonoros	Sonidos diegéticos y no diegéticos (Fiorini, 2023). Describen las características de un lugar. Pueden funcionar como fondo o convertirse en el elemento principal de la escena. Tienen un impacto psicológico en los personajes y en el espectador (Seba, 2016).
-----------------	---

Fuente: Elaboración propia, 2024.

7. Diseccionando Tor: la montaña maldita y su reconstrucción histórica

Desde el episodio 1, *Un cadàver a Tor* [*Un cadáver en Tor*], hasta el octavo, *Foc Encès* [Fuego encendido], el documental de crimen real *Tor, la muntanya maleïda*, de Carles Porta, entrelaza varias historias y momentos históricos: desde el presente hasta la reconstrucción del asesinato de Josep Montané en 1997, pasando por relatos de diferentes momentos de la historia de España, como la Guerra Civil, y pequeños acontecimientos ocurridos en el pequeño pueblo de Tor, como la ruta de los contrabandistas o la idiosincrasia de sus habitantes. Esta narración por entregas (Bruzi, 2016; Lando, 2024; Moratelli, 2021) mantiene en vilo al espectador mediante un desarrollo pormenorizado de los acontecimientos y los personajes implicados. En el primer episodio Porta presenta a personajes clave como Josep Montané 'el Sansa', la víctima, y Jordi Riba 'el Palanca', su principal adversario y uno de los sospechosos según la narración. También se presentan otros habitantes de Tor, tratados como personajes y piezas de un misterio, así como el contexto histórico y eje central de la narración: el conflicto por la propiedad de la montaña. Para introducir la historia, se utiliza una gran variedad de fuentes (Sánchez-Esparza et al., 2023), incluyendo entrevistas orales, documentos oficiales y extraoficiales, y material exclusivo obtenido por Porta y su equipo de investigación en lugar de por las fuerzas policiales.

La historia se desarrolla con una tensión creciente y, salvo el primer episodio que, como se ha mencionado, es más introductorio y contextual, el resto sigue un esquema narrativo muy marcado, con patrones habituales en otras historias de crímenes reales (Helich-Lopes y Gomberg, 2023) como la presentación gradual de pruebas y testimonios que se contradicen entre sí. Cada episodio concluye con revelaciones significativas o *cliffhangers* (punto álgido de suspense) (Maher y Cake, 2023) que dejan al espectador con ganas de saber más. Normalmente, en los últimos minutos de cada episodio se presenta a un personaje que parece ser el culpable del asesinato de Josep Montané, aunque en el episodio siguiente se aportan nuevas pistas que sugieren lo contrario. Un ejemplo de ello ocurre al final del segundo episodio, cuando se descubre una pista que plantea nuevos interrogantes, dejando a la audiencia ansiosa por saber qué ocurre en el siguiente episodio. Estos momentos de revelación están cuidadosamente diseñados para mantener el suspense y hacer la historia más larga y rica en matices y complejidad, incluso hasta el final, cuando Porta reconoce no haber sido capaz de resolver el crimen y motiva a la audiencia a implicarse activamente, ya sea compartiendo información relevante o apoyando causas relacionadas con la justicia (Yardley et al., 2019).

Aunque se observa el uso de ciertas elipsis temporales (Chauhan et al., 2024), que permiten que la trama avance rápidamente a través de acontecimientos intrascendentes para la narración principal, también hay mucha reiteración de los mismos hechos que se consideran importantes. En el segundo episodio, por ejemplo, el paso del tiempo entre el asesinato y el descubrimiento del cadáver de Josep Montané se trata de forma elíptica, centrándose en la conmoción del descubrimiento y el inicio de la investigación. Sin embargo, algunos de los detalles sobre cómo se encontró el cadáver se repiten numerosas veces y en diferentes episodios, utilizándolos para contrastar diferentes teorías sobre los sospechosos. Este manejo del tiempo permite a Carles Porta jugar con los espectadores, introducir elementos engañosos para embaucar al público, lo que Alfred Hitchcock (1899-1980) llamaba *McGuffins*, y, por otro lado, utilizar trucos de guionista como "sembrar y cosechar", colocando en nuevos episodios pequeñas pistas o elementos que sirven para hacer avanzar la trama.

Otro recurso narrativo que utiliza Porta es el giro argumental (Moratelli, 2021). Un ejemplo de ello se produce en el cuarto episodio, cuando aparece un testigo inesperado que ofrece una versión completamente diferente de los hechos, lo que nos permite cuestionar las suposiciones previas sobre el asesinato de Sansa. Este giro argumental añade complejidad a la trama y mantiene al espectador cuestionándose qué es verdad y qué no. Además, tanto al final de cada episodio como al final del crimen real, Porta deja ciertos aspectos del caso abiertos a la interpretación (Rabinowitz, 2011), lo que permite a la audiencia sacar sus propias conclusiones sobre la culpabilidad y las motivaciones de los implicados. Recordemos que Porta había pedido a la audiencia que actuara como jurado popular, lo que Yardley et

al. (2019) denominaron una *llamada a la acción*. Por otro lado, el estilo narrativo requiere la participación imaginativa de la audiencia para completar ciertos pasajes de la trama (Costello, 2018). Por ejemplo, en el sexto episodio, los acontecimientos de la noche del crimen se describen sin mostrar imágenes explícitas, obligando al espectador a imaginar la escena, introduciendo elementos propios de una novela negra.

Como narrador, Carles Porta utiliza la narración en primera persona (Costello, 2018) que proporciona una perspectiva íntima y personal del caso. Su voz calmada pero firme guía al espectador a través de los intrincados detalles del caso. En el tercer episodio, recita directamente las palabras del sospechoso durante una entrevista, lo que intensifica la conexión emocional con la audiencia y añade una capa de autenticidad a la narración. Porta se convierte en un narrador fiable (Chauhan et al., 2024; Costello, 2018), proporcionando contexto histórico y detalles precisos que validan su credibilidad. La narración alterna entre la perspectiva del narrador protagonista, es decir, Carles Porta, y testigos directos e indirectos (Sánchez-Esparza et al., 2023). Por ejemplo, en el quinto episodio, se incluye el testimonio de un vecino que observó los hechos cruciales desde su ventana, lo que añade una visión poliédrica del caso. Esta diversidad de perspectivas enriquece la narración y permite una comprensión más completa de los hechos, además de aportar elementos más propios del género de investigación (Nichols, 2017).

Las descripciones de la violencia son gráficas y detalladas (Costello, 2018), especialmente en el segundo episodio, en el que Porta describe el estado del cadáver encontrado en su casa. Esta atención a los detalles gráficos no es gratuita, sino que sirve para enfatizar la brutalidad del crimen y el impacto emocional en la comunidad. El documental subraya constantemente la veracidad de la historia (Costello, 2018), destacando la importancia real de los hechos presentados. En el primer episodio, un montaje de titulares de noticias y reportajes sobre el caso establece el tono serio del suceso.

El documental distorsiona la idea monolítica de buenos y malos (Young, 2010). Presenta a algunos de los criminales bajo una luz humana, mostrando sus motivaciones y circunstancias, mientras que se muestra que algunas de las víctimas tienen defectos y faltas propios. Por ejemplo, se revela que *el Sansa* tenía disputas y enemigos previos e incluso se revela que tenía malas relaciones con su familia y vecinos, lo que complica la percepción de su victimización. Lo mismo ocurre con *el Palanca*, un ciudadano que durante los siete primeros episodios es tratado como sospechoso y como un individuo oscuro y peligroso, mientras que en el último capítulo se aborda su lado más humano.

En cuanto a los elementos visuales, el documental emplea técnicas como los fundidos cruzados (Bruzi, 2016) para crear una atmósfera envolvente, como en el tercer episodio en el que las imágenes del pasado se superponen a las del presente. Del mismo modo, se reitera el uso de elegantes planos de paisajes desolados para establecer el tono y la ambientación (Bruzi, 2016). Desde la apertura del documental y a lo largo de todos sus episodios, los paisajes desolados del pueblo de Tor reflejan la soledad y el misterio que rodean al caso. Otro aspecto característico de la identidad visual de la serie es el modelo de pueblo donde se desarrollan los hechos y las figuras de sus habitantes, como un contrabandista que transporta paquetes de contrabando, el cementerio, vehículos cubiertos de nieve, cazadores armados, etc. Otros elementos son fotografías e imágenes reales de los protagonistas que se han teñido de amarillo para simular el paso del tiempo, papeles que arden, recordando cuando se quemó la casa de los Muntané en los años 30, y las brasas del fuego, leitmotiv visual del true crime que rememora el conflicto principal.

Por otro lado, la recreación de los hechos se apoya en el uso de fotos y vídeos de la escena del crimen, lo que se conoce como *evidence verité* (Fiorini, 2023), con el objetivo de aumentar el realismo y la verosimilitud de la narración. En el segundo episodio, las imágenes de la escena del crimen se muestran junto a la narración, creando un impacto visual que refuerza la seriedad del caso. Los elementos escenográficos y los símbolos, como los informes escritos (Costello, 2018), añaden profundidad y contexto visual al documental. En el quinto episodio, los informes escritos se muestran junto a recreaciones visuales de los hechos descritos, lo que ayuda a contextualizar y dar peso a los testimonios presentados. Los intertítulos (Nichols, 2017) se utilizan para situar temporal y espacialmente a la audiencia, mientras que las imágenes en blanco y negro (Bruzi, 2016) en diferentes episodios evocan hechos pasados, creando un contraste visual con el presente que ayuda a resaltar la evolución del caso. El documental también utiliza actores para recrear los acontecimientos (Helich-Lopes y Gomberg, 2023), ayudando a visualizar y materializar la memoria fragmentaria de los hechos. En el cuarto

episodio, se presentan recreaciones detalladas de los hechos basadas en los testimonios, lo que permite al espectador ver cómo podrían haber ocurrido (Evans, 2020).

Algunos de los aspectos que no coinciden con otras historias de crímenes reales son la ausencia de música intrusiva con resonancias (Bruzi, 2016) o partituras diseñadas para evocar sentimientos (Costello, 2018). Por el contrario, se da importancia al silencio que evoca la montaña nevada. Aunque la canción *Tor qui t'ha mort*, cantada con voz grave por Roger Mas, fue escrita y creada ad hoc para la serie, en los episodios la banda sonora tiene un valor narrativo muy sutil, no suele resaltar y está compuesta por instrumentos musicales tradicionales con tintes folclóricos que, de este modo, responden a la poética sonora (Seba 2016). Esto se observa, por ejemplo, en los efectos sonoros, tanto diegéticos como no diegéticos (Fiorini, 2023), que describen las características de los lugares y afectan psicológicamente a los personajes y al espectador. Los sonidos ambientales del pueblo de Tor se utilizan para crear una atmósfera de misterio y soledad en el primer episodio, subrayando el aislamiento y la tensión que caracterizan el caso, la soledad de la montaña nevada y la penumbra de sus pistas por la noche.

8. Conclusiones

Este trabajo ha demostrado que *Tor, la muntanya maleïda* (*Tor, la montaña maldita*) sigue el itinerario narrativo tradicional del "true crime" (crímenes reales), introduciendo muchos de los rasgos que caracterizan al género sensacionalista. Esto contradice al propio Carles Porta cuando afirma reiteradamente que su trabajo consiste en "explicar historias de crímenes sin utilizar el amarillo ni el rojo" (Porta, 2021), es decir, llegar al corazón del "true crime" sin impregnar la narración del sensacionalismo predominante en este género. Aunque el periodista afirma en varias entrevistas que su trabajo es producto de un ejercicio de objetividad, se implica en la narración tanto a nivel emocional como visual, al igual que hicieron directores como Andrew Jarecki en *The Jinx* (2015) y Lestrade en *The Staircase*, admitiendo ante las cámaras la estima que siente por algunos de los personajes implicados en el caso y estableciendo intensas relaciones personales.

Creemos que la implicación emocional de Porta en el caso durante 27 años de intensa investigación, que él define como una "obsesión", puede perjudicar la presentación de los hechos con objetividad. Aunque es casi imposible evitar el establecimiento de relaciones personales con los protagonistas de la trama, en *Tor* esto no menoscaba la honestidad con la que se relatan los hechos, aunque sí la absoluta imparcialidad de Porta. Por otro lado, en línea con lo señalado por Kaiser-Moro (2018) en su investigación sobre el documental intimista *Mapa* (Siminiani, 2012), creemos que *Tor* podría situarse en la autoficción autoral, ya que Porta actúa como "comentarista y verificador de las imágenes que se desarrollan" (Kaiser-Moro, 2018, p. 181).

Por tanto, los resultados nos permiten definir la serie de género "true crime" *Tor*, como la unión entre el periodismo de investigación en tanto que contrasta fuentes, se basa en datos veraces y objetivos, y pretende ir más allá de lo evidente a través de testimonios, pruebas y todo tipo de elementos, empleando un profundo trabajo de campo llevado a cabo por Porta y su equipo durante más de tres décadas y la ficción. Sin embargo, es más la forma en la que cuenta los hechos, cómo juega con el espectador con todo tipo de recursos más propios del cine y de los guionistas como el *cliffhanger* o el *McGuffin*, y el uso de técnicas audiovisuales y de reordenación de la historia lo que le posiciona hacia el sensacionalismo y convierte a Porta en un auténtico narrador que mezcla la realidad con la especulación, la historia con el presente, capitalizando y llevando la narración de un crimen real al entretenimiento factual en diferentes medios, formatos y plataformas. Ello no resta relevancia a su gran capacidad para transmitir la historia y la realidad a espectadores que, de otro modo, posiblemente nunca hubieran conocido esta parte de la historia de un pequeño pueblo del Pirineo catalán.

Referencias

- Avendaño, T. (24 March 2019). El documental de televisión ya no resume los titulares: los cambia. *El País*. <https://bit.ly/4eVAPcs>.
- Barthes, R. (1970). Introducción al análisis estructural de los relatos. In R. Barthes (ed.), *Análisis estructural del relato* (pp. 9-43). Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Berlinger, J. and Sinofsky, B. (dirs) (1996). *Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills*. HBO.
- Berlinger, J. (dir) (2019). *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes*. Netflix.
- Boling, K. S. and Hull, K. (2018). Undisclosed Information—Serial Is My Favorite Murder: Examining Motivations in the True Crime Podcast Audience. *Journal of Radio & Audio Media*, 25(1), 92-108. <https://doi.org/10.1080/19376529.2017.1370714>.
- Bruzi, S. (2016). Making a Genre: The Case of the Contemporary True Crime Documentary. *Law and Humanities*, 10(2), 249-280. <https://doi.org/10.1080/17521483.2016.1233741>.
- Buozi, M. (2017). Giving voice to the accused: Serial and the critical potential of true crime. *Communication and Critical/Cultural Studies*, 14(3), 254-270. <https://doi.org/10.1080/14791420.2017.1287410>
- Cecil, D. K. (2020). *Fear, Justice, & Modern True Crime*. Lynne Rienner Publishers.
- Chauhan, A., Alappat, J., & Raturi, P. (2024). Deconstructing True Crime, Reconstructing 'Truth': An Analysis of Netflix's Conversation with a Killer: The Ted Bundy Tapes. *Vantage Journal of Thematic Analysis*, 5(1), 34-47. <http://dx.doi.org/10.52253/vjta.2024.v05i01.05>
- Comolli, J.L. (2015). Cinema against Spectacle: Technique and Ideology Revisited. *Amsterdam University Press eBooks*. <https://doi.org/10.5117/9789089645548>.
- Costello, D. (2018). Un-Making a Murderer: New True Crime Sensationalism and the Criminal Justice System, Introduction. *55 Am. Crim. L. Rev. Online*: 77-82.
- Daswani, M. (20 June 2024). TV Real Festival Showcases Ampere Commissioning Data. *Worldscreen.com*. <https://bit.ly/3LaVGeq>.
- de Lestrade, J.X. (dir.) (2004). *The Staircase*. Canal +.
- El Mundo (20 June 2024). La leyenda negra de la montaña de Tor: 30 años de investigación, cien años de rencillas, secretos, casas quemadas y asesinatos. <https://bit.ly/3VSFDaj>.
- Espinosa de los Monteros, M. J. (2018). 'Tor': el ' Fargo' catalán en formato podcast. *El País*. <https://bit.ly/3VSLxYO>.
- Evans, B. (2020) Screen Memories in True Crime Documentary: Trauma, Bodies, and Places in *The Keepers* (2017) and *Casting JonBenet* (2017). In A.L. Hubbell, N. et al. (eds.), *Places of Traumatic Memory*, Palgrave Macmillan Memory Studies. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-030-52056-4_13.
- Fiorini, D. (2023). Diseño audiovisual, representación e interpretación en el género documental. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 205, 141-151. <https://bit.ly/3WnjUZp>.
- Franks, R. (2016). True Crime: The Regular Reinvention of a Genre. *Journal of Asia-Pacific Pop Culture*, 1(2), 239-254. <https://doi.org/10.5325/jasiapacpopcult.1.2.0239>.
- Gerbase, C. (2014). A elipse como estratégia narrativa nos seriados de TV. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 41(42), 67-78. <https://doi.org/10.11606/ISSN.2316-7114.SIG.2014.83420>.
- Gutiérrez-Correa, M. L. (2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno. *Razón y Palabra*, 87. <https://bit.ly/4eZbL4v>.
- Haro, M. (2008). Entrevista a Carles Porta por "Tor: la montaña maldita". *Anikaentrelibros.com*. <https://bit.ly/3VMt7IU>.
- Helich-Lopes, T. & Gomberg, F. (2023). O crime como espetáculo na narrativa documental: a série Netflix sobre Elize Matsunaga. *Mídia E Cotidiano*, 17(2), 1-27. <https://doi.org/10.22409/rmc.v17i2.57783>
- 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. <https://bit.ly/3xKvpAE>.
- Hull, G. (2011). Building Better Citizens: Hobbes against the Ontological Illusion. *Epoche*, 20(1), 105-129. <https://doi.org/10.2139/ssrn.1927305>.

- Iglesias, E. (25 June 2024). Por qué las historias de crímenes alimentan las arcas de las plataformas de streaming. *Cronista.com*. <https://bit.ly/3XSsAYA>.
- Jarecki, A., Smerling, M., and Stuart-Pontier, Z. (dirs.) (2015). *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst*. HBO.
- Kaiser-Moro, A. (2018). El cine o la vida. Narraciones del yo en Mapa. *Zer*, 44, 175-191. <https://doi.org/10.1387/zer.19109>.
- Lando, A. (2024). Mainstreaming y representaciones sociales: Netflix y el caso Rosa Peral. *Revista De Estudios Socioeducativos, ReSed*, 1(12). <https://bit.ly/3W5ZrGP>.
- Ludec, N. (2016). El sensacionalismo: una herramienta periodística para escribir sobre las mujeres. In Almuiña, C. et al. (eds.), *Sensacionalismo y amarillismo en la Historia de la Comunicación*, (pp.497-512). Editorial Fragua.
- Maher, S. and Cake, S. (2023). Innovation in True Crime: Generic Transformation in Documentary Series. *Studies in Australasian Cinema*, 17(1-2), 95-109. <https://doi.org/10.1080/17503175.2023.2224617>.
- Mora do Campo, M. M. (2024). El periodismo como estrategia literaria de Truman Capote. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinaria De Estudios De Comunicación Y Ciencias Sociales*, 38. <https://bit.ly/4bHLQLK>.
- Moratelli, V. (2021). Elementos da narrativa ficcional no documentário seriado: estudo do arco dramático e das escolhas de edição no produto audiovisual. *Cine-Fórum UEMS*, 2(2). <https://bit.ly/4f4Txym>.
- Morris, E. (dir.) (1988). *The Thin Blue Line*. Miramax.
- Nichols, B. (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press.
- Otway, F. (2015). The Unreliable Narrator in Documentary. *Journal of Film and Video*, 67(3-4), 3-23. <https://doi.org/10.5406/jfilmvideo.67.3-4.0003>.
- Palés, A. (18 June 2024). Carles Porta, sobre el fin de 'Tor': 'Creo que quien mató a Sansa sale a la serie'. *Ara.cat*. <https://bit.ly/3zxZUKs>.
- Partridge, P. (2018). *Did He Do It?: Judging the Suspect-Protagonist in True Crime Documentaries*. Doctoral dissertation, Wesleyan University.
- Perchtold-Stefan, C., Rominger, C., Fink, A., Simon M. C., Sattler, K., and Veit, S. (2024). Out of the Dark - Psychological Perspectives on People's Fascination with True Crime. *OSF Preprints*. <https://doi.org/10.31219/osf.io/uw7he>.
- Phoebe, L. (2 November 2021). Is Our True-Crime Obsession Doing More Harm Than Good? *International New York Times*, Gale Academic onfile. <https://bit.ly/3WbAOtA>.
- Porta, C. (dir.) (2024). *Tor, la muntanya maleïda*. 3Cat.
- Rabinowitz, P. (2011). Savage Holiday: Documentary Noir and True Crime in 12 Million Black Voices. In A. M. Craven and W. E. Dow (eds.), *Richard Wright. Signs of Race*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230340237_8.
- Ricciardi, L. and Demos, M. (dirs.). (2015). *Making a Murderer*. Netflix.
- Romero Domínguez, 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. <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i2.2332>.
- Ross, A. M., Morgan, A., Wake, A., and Reavley, N.J. (2022). Pilot Trial of a Media Intervention with Journalism Students on News Reporting of Mental Illness in the Context of Violence and Crime. *Health Promotion Journal of Australia*, 33(3), 602-613. <https://doi.org/10.1002/hpja.537>.
- Sánchez-Aranda, J. J. (2005). Análisis de contenido cuantitativo de medios. In F. López and M. I. Torregrosa (eds.), *Investigar en comunicación: guía práctica de métodos y técnicas de investigación social en comunicación*, (pp. 207-228). McGraw-Hill.
- Sánchez-Esparza, M., Méndiz-Noguero, A. and Berlanga-Fernández, I. (2023). La narrativa transmedia en los true crime: del relato periodístico a las pantallas. El caso de Lucía en la telaraña. *Literatura y Lingüística*, 48, 19-46. <https://doi.org/10.29344/0717621X.48.3255>
- Seba, A. (2016). Diseño sonoro en el documental. Representación y poética. *Imagofagia*, 13. <https://bit.ly/3zK0d51>.
- Sherrill, L. A. (2020). The 'Serial Effect' and the True Crime Podcast Ecosystem. *Journalism Practice*, 16(7), 1473-1494. <https://doi.org/10.1080/17512786.2020.1852884>.

- Sligar, S. (2019). In Cold Blood, the Expansion of Psychiatric Evidence, and the Corrective Power of True Crime. *Law & Literature*, 31(1), 21-47. <https://doi.org/10.1080/0067270X.2018.1465281>.
- Tinker, R. (2017). Guilty Pleasure: A Case Study of True Crime's Resurgence in a Binge Consumption Era. *Elon Journal*, 1, 95-107.
- Torres-Hermoso, P. (2017). Revisión sobre el periodismo de sucesos y tribunales. Análisis del tratamiento informativo del Caso Asunta. In N. Muñoz Fernández (ed.), *El ejercicio del periodismo en la sociedad de la información* (pp. 57-76). Egregius. <https://bit.ly/3zGwdXO>.
- Vidal-Mestre, M., Freire-Sánchez, A. and Gracia-Mercader, C. (2023). Los problemas de salud mental como justificación del mal: el caso del Joker. In F. Pomares and L. Morales (eds.), *Cómic y Estudios Culturales: imágenes en movimiento* (pp. 169-196). Ediciones Idea.
- Vitis, L. and Ryan, V. (2023). True Crime Podcasts in Australia: Examining Listening Patterns and Listener Perceptions. *Journal of Radio & Audio Media*, 30(1), 291-314. <https://doi.org/10.1080/19376529.2021.1974446>.
- Warmedal, M. (2018). The Future of High-Quality Documentaries Reaching a World Audience. *Global Investigative Journalism Network (GIJN)*. <https://bit.ly/3Y4500i>.
- 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. <https://bit.ly/3WotE4r>.
- Wiltenburg, J. (2004). True Crime: The Origins of Modern Sensationalism. *The American Historical Review*, 109(5), 1377-1404. <https://doi.org/10.1086/ahr/109.5.1377>.
- Williams, L. (1993). Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary. *Film Quarterly*, 46(3), 9-21. <https://doi.org/10.2307/1212899>.
- Wong, J. S. and Harraway, V. (2020). Media Presentation of Homicide: Examining Characteristics of Sensationalism and Fear of Victimization and Their Relation to Newspaper Article Prominence. *Homicide Studies*, 24(4), 333-352. <https://doi.org/10.1177/1088767919896391>.
- Yacuzzi, E. (2005). El estudio de caso como metodología de investigación: teoría, mecanismos causales, validación. *Working Papers* 296, Universidad del Centro de Estudios Macroeconómicos de Argentina (UCEMA). <https://bit.ly/3xUUHFQ>.
- Yardley, E., Kelly, E., and Robinson-Edwards, S. (2019). Forever Trapped in the Imaginary of Late Capitalism? The Serialized True Crime Podcast as a Wake-Up Call in Times of Criminological Slumber. *Crime, Media, Culture*, 15(3), 503-521. <https://doi.org/10.1177/1741659018799375>.
- Yin, R. K. (2014). *Case Study Research and Methods*. Sage.
- Young, A. (2010). The Scene of the Crime. Is There Such a Thing as 'Just Looking'? In K. Hayward and T. L. M. Presdee (eds.), *Framing Crime: Cultural Criminology* (pp- 83-97). Routledge

Referencias audiovisuales

- Balló, R. (Directora). (2021). *Dolores: La verdad sobre el caso Wanninkhof* [Serie documental]. HBO Max.
- Brooks, R. (Director). (1967). *A sangre fría* [Película]. Columbia Pictures.
- Siminiani, E. (Director). (2012). *Mapa* [Película].
- Carr, E. L. (Directora). (2017). *Mommy Dead and Dearest* [Película documental]. HBO.
- De Lestrade, J.-X. (Director). (2018). *The Staircase* [Serie documental]. Netflix.
- Furst, M., & Willoughby Nason, J. (Directores). (2023). *The Murdaugh Murders: A Southern Scandal* [Serie documental]. Netflix.
- Lewis, M. (Director). (2019). *Don't F**k with Cats: Hunting an Internet Killer* [Serie documental]. Netflix.
- Luis, J. (Director). (2024). *El caso Sancho* [Serie documental]. Netflix.
- Siminiani, E. (Director). (2017). *Lo que la verdad esconde: El caso Asunta* [Serie documental]. Atresmedia.
- Parrado, G. (Director). (2024). *El rey del cachopo* [Serie documental]. Netflix.
- Vidal Novellas, M., & Pérez Cáceres, R. (Directores). (2023). *Las cintas de Rosa Peral* [Película documental]. Netflix.