

EL DISCURSO PERIODÍSTICO Y LOS ELEMENTOS DE TRANSMISIÓN DEL MENSAJE EN EL PÓDCAST Y LA DOCUSERIE AUDIOVISUAL DEL FENÓMENO *TRUE CRIME*. EL CASO DE *EL ASESINO DE LA BARAJA*

<https://doi.org/10.56754/0718-4867.2024.3681>

Dra. Montserrat Vidal-Mestre
Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona, España
mvidalm@uic.es
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6144-5386>

Dr. Alfonso Freire-Sánchez
Universitat Abat Oliba CEU, Barcelona, España
freire3@uao.es
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2082-1212>

Dra. © Maria Fitó-Carreras
Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona, España
mfito@uic.es
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0500-4006>

Recibido el 2024-05-06

Revisado el 2024-10-25

Aceptado el 2024-10-30

Publicado el 2024-11-25

Resumen

Introducción: Se reflexiona sobre los límites del discurso periodístico, la espectacularidad del mensaje y el entretenimiento factual en dos producciones del subgénero *true crime*.

Objetivos: Analizar los elementos que conforman el *true crime* pódcast y el tratamiento del mensaje periodístico y compararlo con una docuserie que ha tratado el mismo caso real para establecer así contrastes y similitudes. **Metodología:** Mediante el análisis del

contenido según variables de la narrativa audiovisual, el lenguaje sonoro y el mensaje periodístico, se confrontan las características y elementos de transmisión del mensaje entre el pódcast *El asesino de la baraja* y la docuserie *Baraja: la firma del asesino*. **Resultados:** El análisis de los resultados demuestra una disparidad narrativa entre ambos formatos, más allá de las diferencias obvias por el medio/formato. **Discusión:** El aspecto visual propone un nivel de crudeza mayor al medio sonoro, lo que reabre el debate entre la reproducción de la realidad y la sobreexposición de las víctimas y afectados. **Conclusiones:** La docuserie tiende a la dramatización y a la realidad espectacularizada gracias a recursos cinematográficos, un relato más guionizado y la recreación ficticia de escenas. Por contra, el pódcast se centra en la reconstrucción de los hechos de una forma más objetiva mediante testimonios, recursos sonoros y la narración de un anfitrión, que reflexiona y contrasta las fuentes.

Palabras clave: true crime, pódcast, docuserie, periodismo español, relato sonoro, mensaje periodístico.

THE JOURNALISTIC DISCOURSE AND THE ELEMENTS OF MESSAGE TRANSMISSION IN THE PODCAST AND THE AUDIOVISUAL DOCUSERIES OF TRUE CRIME. THE CASE OF *EL ASESINO DE LA BARAJA*

Abstract

Introduction: This paper reflects on the boundaries of journalistic discourse, the spectacle of the message, and factual entertainment in two productions within the true crime subgenre. **Aims/Objectives:** To analyze the elements comprising true crime podcasts and the treatment of journalistic messaging, comparing them with a docuseries that has addressed the same real-life case to establish contrasts and similarities. **Methodology:** By analyzing content based on variables of audiovisual narrative, sound language, and journalistic messaging, the characteristics and transmission elements of the message between the podcast *El asesino de la baraja* and the docuseries *Baraja: la firma del asesino* are juxtaposed. **Results:** The analysis demonstrates a narrative disparity between both formats beyond the noticeable differences due to the medium/format. **Discussion:** The visual aspect proposes a higher level of rawness compared to the auditory medium, reopening the debate between the reproduction of reality and the overexposure of victims and affected individuals. **Conclusions:** The docuseries tend toward dramatization and spectacularized reality through cinematic resources, a more scripted narrative, and fictitious scene recreations. In contrast, the podcast focuses on the objective reconstruction of events through testimonials, sound resources, and the narration of a host who reflects upon and contrasts sources.

Keywords: true crime, podcast, documentary series, Spanish journalism, audio storytelling, journalistic message.

1. Introducción

El documental de no ficción está mutando hacia las docuseries o *thrillers* documentales serializados gracias –especialmente– al fenómeno *true crime*, un concepto difícil de clasificar y definir (Romero-Domínguez, 2020), aunque puede considerarse como un subgénero periodístico (Sherrill, 2022). El denominado *serial effect* (Sherrill, 2022) provocado por el éxito del podcast *true crime Serial* (Koenig, 2014) y de los documentales basados en sucesos reales como *Making a Murderer* (Netflix, 2015-2018) o *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes* (Berlinger, 2019), ha logrado extraer del ostracismo un subgénero que se popularizó a principios de la década de los noventa en EE. UU. gracias a los primeros documentales *true crime* (Walters, 2021).

El renacer de este tipo de entretenimiento factual (Gómez-Rubio *et al.*, 2020) o de no ficción (León, 2013), también considerado como *infotainment* (Freire-Sánchez *et al.*, 2023; Domínguez-Quintas & Arévalo-Iglesias, 2020) en la era de las narrativas transmedia, está atrayendo al gran público mediante las plataformas de *streaming*. Del mismo modo, está promoviendo y ayudando a que los documentales serializados o docuseries tengan un mayor presupuesto y posean altos niveles de producción (Karam-Cárdenas, 2019). Este contexto ha llevado al género documental, influido por la narrativa y artísticamente por el cine, a explorar nuevas vías y perspectivas (Blanco-Pérez, 2021). Este hecho es descrito por López-Delacruz (2022) de la siguiente manera: “el cine documental empieza a tomar un camino autoconsciente dispuesto a reflexionar sobre las estrategias de su propia representación, se empieza a centrar en nuevos temas y adoptar nuevos enfoques formales” (p. 55). O, interpretando las reflexiones de Garcés-Prettel y Arroyave-Cabrera (2017) sobre el mensaje periodístico, se utiliza material objetivo con una intención subjetiva para provocar cambios sociales y permitir reflexionar sobre un tema. Es precisamente esta orientación lo que abre el debate de González-Gorosarri (2017) sobre la objetividad versus la imparcialidad y la reflexión de Linares-de-Palomar y Neira-Borrajo (2017) sobre los límites entre la crónica periodística y el entretenimiento. Resulta, por tanto, idóneo alargar estos focos de debate y reflexión a la tendencia actual del *true crime* que se está expandiendo por toda Europa y América Latina y que ha invadido los contenidos de las plataformas Netflix, MAX, Amazon Prime o Disney Plus.

No obstante, la efervescencia actual del *true crime* no se limita al medio audiovisual ni al formato documental, pues ha encontrado en el podcast a un gran aliado (Vitis & Ryan, 2021) para desarrollar lo que se conoce como reportaje sonoro (Olmedo-Salar & López-Villafranca,

2019) y periodismo radiofónico (Moreno-Espinosa & Román-San-Miguel, 2020). Teniendo en cuenta que se trata del “género radiofónico más completo, ya que hace uso de todos los elementos del lenguaje sonoro (palabra, música, efectos y silencio)” (Legorburu *et al.*, 2021, p. 520), resulta interesante asentar un marco comparativo dentro del *true crime* entre la docuserie o *thriller* documental serializado y el pódcast. De esta forma, será posible establecer las diferentes variables narrativas, técnicas y, sobre todo, elementos periodísticos que caracterizan y diferencian a ambos formatos.

Para conseguir este objetivo, se plantea analizar y contrastar el *true crime pódcast* (TCP, en adelante) *¿Por qué matamos? El asesino de la baraja* (True Crime Factory, 2021), de la plataforma Audible, frente a la docuserie *Baraja: la firma del asesino* (Cuarzo Producciones, 2023). Ambos productos se basan en el caso real del asesino en serie que acabó con la vida de seis personas en 2003 en varios municipios de Madrid. Los medios de comunicación le dieron el sobrenombre del *asesino de la baraja* porque este depositaba un naipe de la baraja de cartas en la escena del crimen para garantizar que se reconociera su autoría. Finalmente, el asesino en serie decidió entregarse y confesar los asesinatos, aunque en una declaración posterior afirmó que había cometido estos actos coaccionado por un grupo de extrema derecha, algo que nunca quedó probado. Finalmente, fue considerado culpable de todos los crímenes y condenado a prisión.

1.1. Estado de la cuestión

Para contextualizar de forma más clara el estado del arte sobre las docuseries *true crime* y los pódcast *true crime*, se plantea una división en dos epígrafes.

1.1.1. Las docuseries *true crime*

Tal y como afirma Dossier (2023), el subgénero *true crime* se origina en los *shows* televisivos norteamericanos como *Thin Blue Line* (Morris, 1988). Sin embargo, el documental *true crime* ha evolucionado considerablemente, pasando a ser uno de los géneros que “copan las primeras posiciones del top ten de audiencia en Estados Unidos” (Sánchez-Esparza *et al.*, 2023, p. 21) y un tipo de contenido muy consumido en plataformas *streaming* como Netflix o MAX gracias, según Helich-Lopes y Gomberg (2023), a su capacidad para focalizarse en pruebas forenses y en el análisis de pistas, lo que ha cautivado a la audiencia y ha contribuido a la popularidad del género.

Además de explorar crímenes reales, los documentales ofrecen una experiencia visual, en algunos casos con elementos recreados, lo que lleva a autores como Haugtvedt (2017) a afirmar que la narrativa del *true crime* cultiva la especulación de la audiencia. Para dicho autor, aunque la especulación también se produce en las narrativas de ficción, en las reales lo hace con consecuencias muy diferentes, ya que los *true crime* tienen la intención de ser recibidos como no ficticios, mientras que para Romero-Domínguez (2020) explotan la empatía del espectador al combinar elementos periodísticos con entretenimiento. No obstante, el éxito de los documentales *true crime* no ha estado exento de crítica; de esta forma, Brookes (2022) plantea cuestiones éticas sobre el enfoque de los sucesos, mientras que Stoneman y Packer (2021) reflexionan acerca de las funciones pedagógicas y cívicas de este tipo de documentales, lo que mantiene ciertos paralelismos con el hecho de que autores como Romero-Domínguez (2020) lo sigan considerando un subgénero sensacionalista pese a los cambios y evoluciones técnicas, artísticas y narrativas que ha experimentado desde sus orígenes y las transformaciones en pro de adaptarse a los formatos y tipos de consumo bajo demanda de las nuevas audiencias (Maher & Cake, 2023).

Precisamente es, a través de las plataformas de contenido audiovisual en *streaming* como Netflix, MAX o Amazon Prime, entre otras, que el documental *true crime* ha alcanzado mayor índice de audiencia y popularidad, convirtiéndose en un fenómeno de masas (Romero-Domínguez, 2021). Concretamente en España también se han producido numerosos documentales, algunos de ellos serializados como *El caso Alcasser* (Netflix, 2019), *¿Dónde está Marta?* (Netflix, 2021), *Lucía en la Telaraña* (RTVE Play, 2021), *El desafío 11 M* (Amazon Prime, 2022), *Las cintas de Rosa Peral* (Netflix, 2023) o el caso que se estudia en el presente artículo: *Baraja: la firma del asesino* (Cuarzo Producciones, 2023).

1.1.2. El podcast *true crime*

El *podcasting* acumula una audiencia de 360 millones de oyentes a nivel global (Orús, 2024). Según datos del *Reuters Institute Digital News Report* de 2024, el perfil del oyente mundial de podcast es mayormente hombre, de edad comprendida entre los 18 y 34 años y estudiante universitario o graduado (Newman *et al.*, 2024, p. 31), un perfil que no coincide con otros estudios que aseguran que las mujeres son más propensas a consumir este género (Perchtold-Stefan *et al.*, 2024).

Los principales atractivos del medio sonoro digital son la escucha bajo demanda de podcast (Gallego-Pérez, 2010), especialmente a través del *smartphone*, la compatibilidad de su

consumo con la ejecución de actividades diarias, así como el amplio catálogo disponible y la variedad de temas que abordan. Desde el punto de vista narrativo, la idiosincrasia del formato de audio digital permite explorar plenamente las posibilidades narrativas y expresivas del sonido (Piñeiro-Otero & Pedrero-Esteban, 2022).

La ausencia de límites temporales, como señalan Dann (2014) y Fitó-Carreras *et al.* (2023), posibilita que la narrativa se desarrolle en el tiempo necesario. En cuanto a la recepción, el pódcast tiene la capacidad de enriquecer la experiencia del oyente gracias a la escucha en soledad, personal e íntima del sonido (Espinosa, 2019). Esto posibilita contar historias más íntimas que en otros medios (Lindgren, 2016). Además, es común que su escucha se realice mediante auriculares, lo que crea una atmósfera adecuada para sumergir a los oyentes en la experiencia y llegar a lo más profundo de las emociones (Sellas *et al.*, 2021). Debido a la naturaleza omnipresente y eficiente del consumo del *podcasting*, los *true crime* pódcast están destinados a tener efectos culturales (Hibbett, 2018). Según Boling y Hull (2018), existen tres motivaciones principales que motivan a la audiencia a escucharlos: el entretenimiento que brinda la narrativa, la comodidad de consumo del formato y el aburrimiento del usuario.

El impacto de *Serial* en 2014, producido y narrado por la periodista Sarah Koenig, al reabrir 15 años después el caso de Adnan Syerd, condenado a cadena perpetua por el asesinato de su exnovia, no solo marcó un punto de inflexión en el despegue del consumo masivo de pódcast (Villafranca, 2019), sino que también abrió el camino del subgénero del *true crime* en el universo del *podcasting* (Hodo, 2019). La labor de investigación del equipo del pódcast aportó nuevas pruebas que cuestionan la integridad de la investigación oficial. La repercusión y presión social generadas desembocaron en la celebración de un segundo juicio, un proceso que en la actualidad sigue abierto (Jiménez, 2023). Este título se configura como paradigma de la narrativa sonora *true crime* a través del pódcast, hibridando la crónica periodística y el entretenimiento radiofónico (Linares-de-Palomar & Neira-Borrajo, 2017). El producto resultante es un *acoustic film* que combina estructuras narrativas definidas mediante planos sonoros y fusión de sonidos, comparable con las producciones cinematográficas (McHugh, 2016). En este sentido, algunos aficionados a los *true crime* asimilan el efecto emocional que provoca el pódcast con las películas de terror (Hodo, 2019).

Hibbett (2018), en su estudio sobre *Serial*, identifica varias características que definen el título. Este se centra en una historia individual; la narrativa sonora se basa en el estudio de

personajes complejos y sus relaciones, donde su caracterización es un factor activo y clave para su comprensión; el grado de aparición de los periodistas y su enfoque, puede cambiar el efecto de la narrativa en la audiencia; los detalles introductorios del podcast proporcionan información contextual esencial para que el oyente comprenda la historia, y, finalmente, el contexto sonoro de los podcast –música y efectos de sonido–, se emplean para la creación de una atmósfera inquietante, que contribuye a sumergir a la audiencia en la narrativa, a la vez que su uso repetido en los episodios, permite al oyente reconocer la historia como una marca.

Desde el estreno de *Serial* se ha observado un notable aumento en la producción de *true crime* podcast, que replican algunos de los aspectos de su identidad narrativa, expuestos anteriormente. Concretamente en España destacan: *Negra y Criminal* (2017), *Crims* (2018), *Detrás de la verdad* (2021), *Criminopatía* (2021), *Dossier negro* (2021), *El rey del cachopo* (2021), *¿Por qué matamos?* (2021), *El señor de los crímenes* (2022), *Crónicas de la calle morgue* (2022), *Brazalete negro* (2023) y *Caso criminal* (2023). Este subgénero también está creciendo enormemente en otros países europeos y en Sudamérica, como también lo está haciendo en Nueva Zelanda y, especialmente, en Australia (Pâquet, 2021).

El origen de esta investigación surge de la reflexión que plantea la periodista Sharon Davis en su artículo *In The Dark – Pushing the Boundaries of True Crime* (2019). En este estudio, Davis cuestiona los procesos que intervienen en el subgénero *true crime* entre la búsqueda de la verdad y la justicia y la responsabilidad hacia las víctimas frente a la exigencia de narrar una historia apasionante que atraiga a espectadores u oyentes. A este hecho, se une a uno de los axiomas del periodismo como es mantener una postura escéptica hacia las fuentes oficiales y buscar una independencia respecto a las fuentes de información institucionales (Marcet & María, 1997) y cuyo principal objetivo es descubrir la verdad (Rodríguez-Gómez, 2012). Bajo estos preceptos, se hace particularmente interesante analizar los entresijos del discurso periodístico frente a la espectacularidad del mensaje en medios en los que conviven con diversos elementos que pueden influir en la transmisión del mensaje, como pudieran ser audiovisuales, cinematográficos, estéticos, narrativos o propios del formato.

Los objetivos de esta investigación son codificar y analizar los principales elementos que conforman el TCP y el tratamiento del mensaje periodístico y compararlo con una docuserie que ha tratado el mismo caso real para establecer así contrastes y similitudes más allá de las que son obvias al propio medio (audiovisual frente a sonoro). Se trata de un campo de

estudio que mantiene un amplio margen de análisis por su naturaleza cambiante. Asimismo, se ha optado por no focalizarse en un caso de estudio como, por ejemplo, las propuestas de McCabe (2021), López-Delacruz (2022) o de Sánchez-Esparza *et al.* (2023), sino por comparar un *pódcast true crime* y un documental *true crime* que han tratado el mismo suceso (Tabla 1): la serie de *pódcast ¿Por qué matamos? El asesino de la baraja* (True Crime Factory, 2021), disponible en exclusiva en Audible y la docuserie *Baraja: la firma del asesino* (Cuarzo Producciones, 2023), en Netflix.

Tabla 1. Ficha técnica de los casos analizados

Título	<i>¿Por qué matamos? El caso del asesino de la baraja</i>	<i>Baraja: la firma del asesino</i>
Dirección	Carles Porta y True Crime Factory (Productora)	Amanda Sans
Año estreno	2021	2023
Formato	Sonoro (Pódcast)	Audiovisual (Documental)
Episodios	2	3 + tráiler adicional
Duración total	113' (Ep. 1: 56'. Ep. 2 (57')	165' (Ep.1: 55'. Ep.2: 55'. Ep.3: 55')
Plataforma distribución	Audible	Netflix
Género	Serie documental periodística	Serie documental de no ficción o factual.
Subgénero	<i>True Crime</i>	
Caso real	Alfredo Galán Sotillo, asesino en serie conocido como El asesino de la baraja, autor de 6 asesinatos en Madrid entre enero y marzo de 2003. Se le atribuye el sobrenombre ya que dejaba un naipe junto a las víctimas.	
Narración	Anfitrión: Carles Porta (periodista) Colaboración: Luis Tosar (actor)	Sin narrador

Fuente: Elaboración propia.

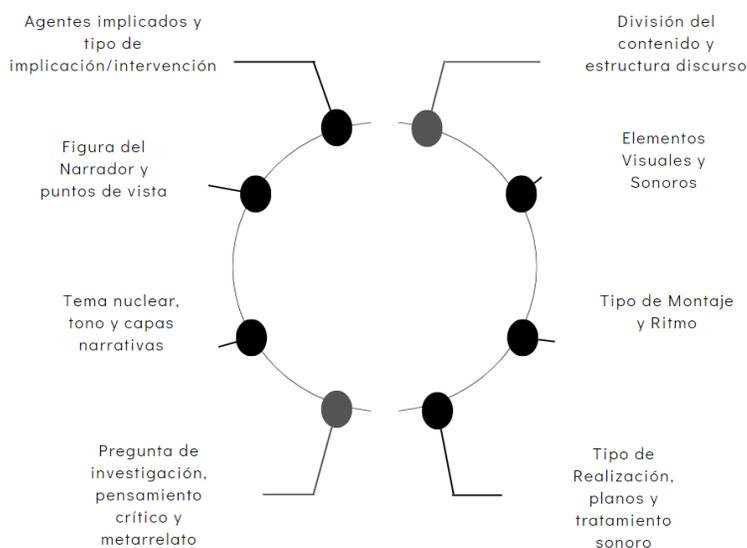
2. Método

Se adopta el diseño metodológico iniciado por Silvia Olmedo y Paloma López-Villafranca en su artículo *Análisis comparativo de pódcast y series televisivas de ficción. Estudio de casos en España y Estados Unidos* (2019). Este estudio plantea un análisis del contenido en

función de diferentes variables de la narrativa audiovisual y del lenguaje sonoro. No obstante, en el presente estudio se ha optado por sustituir estas variables por elementos específicos del pódcast (Baelo-Allué, 2019), del *storytelling* sonoro (Porlezza *et al.*, 2018) y la narrativa audiovisual (Canet & Prósper, 2009). Del mismo modo, se han combinado con algunos de los elementos de análisis del contenido que plantean Gómez-Rubio *et al.* (2020) y que permitan contrastar qué soporte está más orientado a la información y cuáles a la definida como *espectacularización* de la realidad (Domínguez-Quintas & Arévalo-Iglesias, 2020).

La combinación de las diferentes variables multidisciplinares ha permitido diseñar el siguiente diagrama (Figura 1) con el objetivo de especificar los elementos que se han usado para decodificar y analizar comparativamente los resultados de ambos estudios de caso:

Figura 1. Diagrama de los elementos y variables extraídos de la literatura especializada para analizar el pódcast y la docuseries



Fuente: Elaboración propia.

Al tratarse de un estudio que analiza dos formatos construidos con un lenguaje propio, audiovisual y sonoro, se elabora una tabla de equivalencias con los distintos recursos que emplean (Tabla 2) y elementos propios del periodismo (Tabla 3).

Tabla 2. Descodificación de los elementos del formato audiovisual vs. pódcast

	Elementos de identificación	Transiciones del contenido	Recursos ambientales	Apoyo narrativo ficcional
Docuserie	Cartela gráfica	Sobreimpresiones	Extraídos de la realidad	Actores
Pódcast	Careta off	Ráfagas	De librería	Locutores

Fuente: Elaboración propia.

Tabla 3. Elementos del mensaje periodístico

Elemento	Referente
Se utiliza material objetivo con una intención subjetiva para provocar cambios sociales	Garcés Prettel y Arroyave Cabrera, 2017.
Escepticismo hacia las fuentes oficiales y buscan una independencia respecto a las fuentes de información institucionales	Marcet y María, 1997.
El principal objetivo es descubrir la verdad	Rodríguez Gómez, 2012.
Se trata de un periodismo reactivo	Garcés Prettel y Arroyave Cabrera, 2017.
La objetividad no es neutralidad	González Gorosarri, 2017.
<i>Espectacularización</i> frente a representación de la realidad	Domínguez-Quintas y Arévalo-Iglesias, 2020.
Crónica periodística frente a entretenimiento	Linares y Neira, 2017

Fuente: Elaboración propia.

3. Resultados

Una vez realizada la observación y escucha directa de los dos casos de estudio, se muestran los resultados obtenidos según las variables multidisciplinares de análisis extraídas de los referentes mencionados anteriormente.

3.1. Aspectos narrativos: tema, estructura y recursos

La docuserie *Baraja: la firma del asesino* introduce el caso mediante un *next coming* que presenta un montaje picado, con múltiples planos cortos de ritmo dinámico, acompañados de música instrumental con connotaciones cinematográficas y cuyo imaginario sonoro se acerca al género *thriller* o suspense. Es relevante el uso de un *next coming* con un ritmo tan

trepidante y enérgico, porque no coincide con el ritmo más pausado y la dilatación dramática y narrativa de la propia docuserie. Paralelamente, el contenido de este *next coming* se ha construido mediante fragmentos de noticiarios y reporterismo del momento en que se produjeron los hechos, combinados con frases de los testimoniales de los tres capítulos que conforman la docuserie y, en tercer lugar, fragmentos de las escenas ficticias creadas *ad hoc* que buscan recrear momentos reales de los asesinatos.

El tema nuclear de la docuserie se plantea a partir del concepto de la baraja de naipes, el sello identitario que dejaba el asesino en las escenas del crimen. Este hecho queda patente en la propia estructura del discurso y en la cronología en la que se narran los hechos acontecidos en el suceso real. El relato no empieza por el primer asesinato, sino por el asesinato en cuya escena del crimen los cuerpos policiales encontraron la primera carta, es decir, no cuenta los hechos de forma cronológica a cómo sucedieron sino los adapta al tipo de relato que han creado. La cronología del relato se presenta delimitada mediante impresiones en pantalla, que indican el día, hora y lugar de los hechos (Tabla 4).

Por otro lado, la segunda capa narrativa es la cobertura y repercusión mediática que tuvo el caso del asesino en serie, mientras que la tercera capa narrativa son las trágicas consecuencias que supuso el suceso en algunos de los familiares de las víctimas. A diferencia de otros documentales, no existe la figura de un narrador que pueda cohesionar, presentar a las personas implicadas o relatar el suceso. En la docuserie son los propios testimonios junto con los cortes de fragmentos reales de noticiarios, los que, mediante el montaje, van construyendo el relato de la docuserie, la cual se ha dividido en tres capítulos. En concreto, la voz narrativa se construye a partir del testimonio de expertos en criminología, periodistas, testigos, familiares de las víctimas, forenses y agentes de policía.

En el primer capítulo encontramos cierta predominancia de testimonios de periodistas de sucesos que cubrieron la noticia en su momento. Por este motivo se centran más en la cobertura mediática, la presión por conseguir información antes que otros medios o las grandes jornadas laborales que tuvieron que realizar para poder cubrir cualquier de los acontecimientos que se estaban sucediendo de forma casi simultánea en diferentes partes de Madrid. El segundo capítulo se centra más en la investigación y en la construcción del perfil del asesino hasta que este se entrega. Mientras que el tercer capítulo está más orientado a las trágicas consecuencias que estos fatales hechos ocasionaron en las víctimas supervivientes y los familiares de las personas asesinadas. No obstante, los tres capítulos

están guiados por los testimoniales y mantienen el mismo ritmo y estructura. A continuación, se muestra la estructura cronológica de los contenidos de la docuserie.

Tabla 4. Estructura cronológica de la docuserie audiovisual *Baraja: la firma del asesino*

Bloque	Contenido	Sujetos narrativa	Descripción y finalidad
1º	Cartela plataforma Introducción <i>next coming</i>	Criminólogos Periodistas Testigos Familiares Forenses Agentes de policía	Contenido estático de la escaleta en los tres episodios. Informa sobre la titularidad de la plataforma de distribución (Netflix). Introducción al contenido de la docuserie mediante un montaje audiovisual marcado por un ritmo picado y música trepidante, confeccionado con planos cortos extraídos de los tres episodios Persigue generar espectacularidad y persuadir a los espectadores. Contenido exclusivo para el primer capítulo. En el segundo y tercero, breve montaje con planos que recrean los hechos.
2º	Cartela de entrada		Contenido estático de la escaleta en los tres episodios. Informa sobre la titularidad de la producción. Sobreimpresión del título de la docuserie.
3º	Narración del caso	Criminólogos Periodistas Testigos	Núcleo central de la docuserie. La narrativa se desarrolla mediante: 1. Testimonios.

4°	Cartela de salida	Familiares Forenses Agentes policía Actores	2. Imágenes reales de archivo cedidas por noticiarios o por los cuerpos policiales. 3. Escenas ficticias que persiguen recrear el <i>modus operandi</i> del asesino. El íter narrativo se estructura cronológicamente: se informa de la fecha y lugar de los acontecimientos a través de sobreimpresiones. Contenido estático de la escaleta en los tres episodios. Créditos de la producción. Informa a la audiencia de la titularidad de la producción.
----	-------------------	---	--

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto al TCP (*true crime pódcast*) analizado, a diferencia de la docuserie audiovisual, los episodios del pódcast no poseen un *opening* específico (Tabla 5), sino que todos empiezan con una careta de entrada, que incluye el título del pódcast *¿Por qué matamos?* Seguidamente se realiza una introducción locutada por el actor Luis Tosar, que contextualiza el suceso a través del uso de teorías criminológicas y psicológicas con relación a la posible patología o personalidad del asesino. Del mismo modo, muestra las características sociales y políticas principales de la época en la que se suceden los acontecimientos. A continuación, mediante una careta, se informa e, incluso, advierte al oyente del tipo de contenido que va a escuchar y de que se trata de una narrativa basada en hechos reales. Acto seguido, se formula la pregunta *¿Por qué matamos?* Además de dar nombre al pódcast, es la pregunta de investigación sobre la que giran muchas de las reflexiones que se vierten.

Tras una breve introducción musical, el periodista Carles Porta, que hace las veces de director, narrador y anfitrión del pódcast, se presenta a la audiencia. Esta estructura se repite en todos los episodios. Una vez el anfitrión finaliza la presentación, da inicio el núcleo narrativo del pódcast apoyado por elementos complementarios como fragmentos de noticiarios. En cuanto a las fuentes que acompañan al anfitrión del pódcast para construir

la narrativa, prevalecen las voces expertas, sobre todo, el testimonio de personas que estuvieron implicadas en el caso, principalmente cuerpos policiales. A diferencia de la docuserie audiovisual, no se recurre al testimonio de familiares de las víctimas. La narrativa cuenta con el sutil apoyo de piezas musicales instrumentales que crean una atmósfera sonora enigmática y de suspense y de efectos de sonido que facilitan al oyente la creación de imágenes mentales (Rodero-Antón, 2008).

El anfitrión explica a la audiencia el *modus operandi* que va a seguir la investigación periodística, indicando qué tipo de información se ha empleado y a las fuentes a las que se ha recurrido, qué objetivos de investigación se han planteado y realiza una breve justificación de la investigación. Acto seguido presenta el caso en su contexto e introduce y explica en cuántos capítulos se va a narrar el caso. Posteriormente, el anfitrión presenta los testimonios, realiza un perfil introductorio de los sospechosos y desarrolla la narración de la trama. El discurso narrativo siempre es cronológico y, aunque se centra en el estudio sociológico del porqué los humanos matan a humanos, sigue el proceso investigador que llevaron a cabo los diferentes cuerpos policiales.

A continuación, se presenta la estructura cronológica de los contenidos del pódcast analizado.

Tabla 5. Estructura cronológica de los contenidos del TCP *¿Por qué matamos? El asesino de la baraja*

Bloque	Contenido	Sujetos narrativa	Descripción y finalidad
1º	Careta de la plataforma	Off	Contenido estático de la escaleta en los dos episodios. Informa sobre la titularidad de la plataforma de distribución (Audible).
	Careta del pódcast	Txe Arana (Locutora)	Inclusión del título y la titularidad de la producción, así como un aviso dirigido a la audiencia sobre el género tratado y la posible

			repercusión que puede tener el contenido del pódcast.
2º	Narración introductoria	Luís Tosar (Actor)	Contextualización al panorama socio político y mediático de la época en la que se producen los hechos.
	Ráfaga	Txe Arana (Locutora)	Contenido estático en los dos episodios. Informa a la audiencia que la narrativa relata hechos reales y algunos diálogos se han dramatizado (tratamiento de la información) Explica el objetivo, el cual se basa en relatar hechos reales con una pregunta de fondo: ¿Por qué matamos? (<i>leitmotiv</i> narrativo).
3º	Bienvenida del anfitrión	Carles Porta (Periodista)	Presentación y saludo a los oyentes.
4º	Introducción al caso		Objetivos de la investigación. Exposición del material y fuentes. Justificación de la investigación.
	Ráfaga	Txe Arana (Locutora)	Título y número del capítulo.
	Desarrollo del caso	Carles Porta (Periodista)	Introducción al contexto del episodio. Presentación de los testimonios.
		Testimonios	Introducción a la figura del asesino. Se narran los sucesos mediante testimonios y/o documentos relativos al caso.

5°	Conclusiones		El último episodio, añade una conclusión final al caso y plantea algunas preguntas abiertas en relación al <i>leitmotiv</i> del pódcast, invitando a los oyentes a reflexionar sobre la naturaleza humana y la idiosincrasia de estos sucesos.
	Despedida		El anfitrión se despide de la audiencia.
	Careta de salida	Txe Arana (Locutora)	Contenido estático en los dos episodios. Título y créditos del pódcast.

Fuente: Elaboración propia.

3.2. El mensaje periodístico

En lo referente al mensaje periodístico se detecta la primera gran diferencia entre los dos formatos. El pódcast se centra más en aspectos relacionados con la investigación policial y la psicología criminal, mientras que la docuserie intercala aspectos de la citada investigación con las consecuencias que ha tenido el suceso en los familiares de las víctimas. La docuserie, además, plantea un relato más enigmático sobre la verdadera identidad del asesino, mientras que el pódcast se ciñe más a cómo los cuerpos policiales fueron recabando pistas y reconstruyendo el caso, pero no introduce elementos de suspense o una carga dramática, más allá de la que relatan los propios testimonios. Por tanto, el *leitmotiv* del pódcast se basa en relatar la investigación paso a paso, mientras que la docuserie, aun siendo muy fiel a la realidad, introduce ciertos matices dramáticos que ayudan a construir el relato planteado y se centra más en el simbolismo de los naipes, la firma del asesino en serie del suceso tratado.

Un caso similar se produce en el tratamiento de los testimonios. El pódcast busca la espontaneidad en los testimonios, por ello, los registros de estos denotan más naturalidad, un discurso menos elaborado o prefabricado, mientras que, en la docuserie, aunque comparten prácticamente los mismos testimonios, estos tienen un tratamiento más cinematográfico. Este hecho se corrobora en el ritmo del discurso, más pausado y medido, como también en el montaje, que permite intercalar frases de un testimonio con otro, sin

que ello interrumpa el ritmo o el relato. Este montaje propicia la creación de un *metarrelato* entre testimonios que permite interpretar ciertos mensajes sin la necesidad de que el documental haga un juicio de valor propio, ayudando a que el espectador pueda hacer segundas lecturas sobre algunos de los elementos que intervienen en el caso.

El pódcast, además de hacer juicios de valor e introducir preguntas que evocan la reflexión en los oyentes, también propone un ritmo más rápido y, al no reiterar el relato con imágenes de recurso o recrearse en el esteticismo artístico de lo audiovisual, mantiene un flujo constante de información en conjugación con la narración y la sucesión de los testimonios y documentos leídos.

A este hecho cabe añadir que el tratamiento cinematográfico de los testimoniales, en base al uso de planos detalle, una puesta en escena muy elaborada y un discurso sin errores ni dejes propios de la oratoria improvisada y del directo, provoca diferencias respecto a la naturalidad de los mismos testimonios en el pódcast. Paralelamente, la docuserie intercala imágenes, vídeos, fotografías o recreación de los hechos con la voz del testimonial mientras que el pódcast, al ser únicamente un medio sonoro, no puede hacerlo. Del mismo modo, la docuserie puede permitirse usar menos el lenguaje verbal, ya que completa su ausencia con imágenes que aportan información y, a su vez, mantienen el interés de los espectadores.

Otro aspecto que condiciona el tratamiento del mensaje periodístico es la figura del narrador, el cual es totalmente inexistente en la docuserie frente a la omnipresencia de un periodista de investigación en el pódcast. Este elemento es clave en el tratamiento periodístico de ambos formatos. Si en la docuserie, como sucede con otras, el hilo conductor del discurso son los testimoniales, los fragmentos de noticiarios, entrevistas previas o reproducciones ficticias de escenas, en el pódcast es el periodista Carles Porta quien va aportando datos, presentando a los testimonios y cada una de las nuevas pistas o avances para entender la investigación policial. Del mismo modo, Porta va introduciendo reflexiones y elementos que complementan la información suficiente para entender el caso en su contexto y circunstancias. Si bien algunos *true crime* sí plantean a un o una periodista como elemento nuclear de la historia y del discurso, en la docuserie en cuestión se trata de un narrador impersonal que no aporta esa constante implicación periodística con el caso.

Por el contrario, la docuserie sí introduce varios testimonios de periodistas de sucesos que cubrieron el caso en su día. Este hecho es notorio puesto que contrastan las múltiples voces,

interpretaciones y visiones periodísticas de la docuserie frente al pódcast que tiene la predominancia de una única voz periodística, salvo excepciones puntuales de testimoniales de periodistas realizadas en el pasado y que se han recuperado como parte de la investigación o algunas entrevistas *ad hoc* para el pódcast. En todo caso, el discurso en el pódcast es guiado por un periodista mientras que, en la producción audiovisual, el discurso se construye con múltiples voces que responden a distintos perfiles (periodistas, abogados, policías, médicos forenses, familiares de las víctimas, etc.), sin la figura del narrador.

Por último, en la Tabla 6 se plantea el análisis según algunos elementos extraídos de la literatura especializada en el mensaje periodístico, para reflexionar acerca de la comparación entre ambos casos de estudios.

Tabla 6. Análisis de los elementos del mensaje periodístico en los dos casos de estudio

Elemento	Docuserie	Pódcast
Se utiliza material objetivo con una intención subjetiva para provocar cambios sociales.	Sí, busca sensibilizar y concienciar, aunque no siempre para de material objetivo.	Sí, busca sensibilizar y concienciar, aunque no siempre para de material objetivo.
Escepticismo hacia las fuentes oficiales y buscan una independencia respecto a las fuentes de información institucionales.	Combina fuentes oficiales como testimoniales de policías con testimonios de familiares de víctimas, periodistas y abogados.	Se centran más en datos y fuentes oficiales, aunque plantean reflexiones independientes.
El principal objetivo es descubrir la verdad.	Parte de una veracidad, pues el caso ha sido resuelto y su objetivo es relatar cómo se ha llegado a ese punto. No obstante, plantea interrogantes, enfocando a otros sospechosos del caso para mantener el suspense.	Parte de una veracidad, pues el caso ha sido resuelto y su objetivo es relatar cómo se ha llegado a ese punto.
Se trata de un periodismo reactivo.	Más allá de informar, busca generar una reacción y	Aunque informa detalladamente de todos los elementos del caso y

<p>La objetividad no es neutralidad.</p>	<p>emoción en los espectadores. Parte de elementos objetivos y subjetivos y no neutrales.</p>	<p>de forma cronológica, es un periodismo mayormente reactivo. Parte de elementos objetivos y subjetivos y no neutrales.</p>
<p><i>Espectacularización</i> frente a representación de la realidad.</p>	<p>La representación de escenas y otros elementos lo mantienen en un plano de espectáculo.</p>	<p>Plantea un punto de equilibrio estable entre espectáculo y realidad.</p>
<p>Crónica periodística frente a entretenimiento.</p>	<p>Está muy orientado a la dramatización y a mantener el interés y suspense.</p>	<p>Aunque busca entretener, se mantiene fiel a la crónica periodística.</p>

Fuente: *Elaboración propia.*

4. Discusión

El análisis de los resultados permite discutir una serie de elementos, más allá de los obvios que refieren a las características propias de cada medio/soporte, que demuestran presentar más disparidad narrativa de la que, en un primer momento, parecerían poseer. Este hecho se hace particularmente interesante al tratarse de dos *true crime* que tratan sobre el mismo caso real y ambas producciones sean coetáneas (año 2021 en el caso del pódcast y 2023 en la docuserie audiovisual).

Los elementos más evidentes que marcan la diferencia entre una producción y otra radican en la idiosincrasia de los dos medios, el audiovisual y el sonoro, que emplean códigos distintos para vehicular el mensaje. En el caso del pódcast, la ausencia de imágenes, la producción de la narrativa supone un sobreesfuerzo adicional para suplir con imágenes lo que el oyente no puede ver (Rodero-Antón, 2008). La audiencia solo cuenta con un sentido para decodificar el mensaje sonoro, lo que implica prestar una alta atención. El mero hecho de concentrarse para escuchar la historia que ha seleccionado, según Vicente y Pérez-Seijo (2022) intensifica la capacidad de inmersión de los oyentes en tanto que estos aceptan abstraerse de lo que les rodea y concentrarse en el mundo del relato sonoro.

Además, la naturaleza íntima y personal del sonido incide directamente en la conexión que se establece con el oyente, siendo más profunda que en el medio audiovisual (Russell *et al.*,

1993). En este sentido, la narrativa del TCP tiene el potencial de conectar más íntimamente con la audiencia.

En cuanto a la estructura formal en la que se presentan los contenidos, el pódcast, a pesar de contar con elementos de identificación de la bandeja de continuidad (caretas de entrada, ráfagas, sintonías o golpes), resulta menos evidente respecto al serial audiovisual. Esta última, además de emplear los mismos elementos, utiliza sobreimpresiones para situar al espectador en un contexto y fecha determinada. Sin embargo, el ritmo sosegado de la narrativa en el pódcast, a diferencia del ritmo sincopado de la versión audiovisual, junto con las indicaciones del anfitrión y de los off de las caretas, así como la riqueza oral aportada por los testimonios, permiten una comprensión clara y estructurada de los hechos.

Consideramos que el formato documental, aunque se trate del mismo caso analizado que en el pódcast, induce más al entretenimiento que el periodismo radiofónico. En sentido, aunque ambos formatos contengan mensaje periodístico y posean elementos de entretenimiento, los seriales televisivos, tal y como señalan Pâquet y Williamson (2024), acostumbran a representar el caso mediante un mensaje artificioso y dramático, pudiendo incluso resultar un mensaje menos informativo y, por el contrario, más subjetivo. Este hecho, por otro lado, se respalda con la creación ficticia de algunas escenas con actores, algo que no sucede en el TCP y que le acerca más a la ficción o la representación que al realismo. Teniendo en cuenta que el *true crime* televisivo es posterior al pódcast y que, de forma indirecta, ha influido en su concepción, tanto por el éxito del primero como por algunos de los elementos que forman el *metarrelato*, resulta reseñable que el producto posterior se muestre más orientado a la *espectacularización* y el drama. No obstante, existe un aspecto que destaca Boling (2023) acerca de la capacidad de los documentales seriales y que también poseen algunos pódcast como es la capacidad de trasladar a la audiencia *contranarrativas* que contrastan con la práctica tradicional de los medios de comunicación de silenciar a los sobrevivientes, las víctimas y sus seres queridos. Y no únicamente nos referimos a víctimas de asesinos en serie, sino también a casos de violencia doméstica (Boling, 2022; Slakoff *et al.*, 2024). Por tanto, al igual que Boling (2023), consideramos que este tipo de narraciones ayudan a educar a los oyentes y alentar el cambio sistémico y social para los sobrevivientes y que los sucesos reales no se limiten a datos estadísticos e informativos, sino que puedan reforzar la parte emocional de quien lo ha padecido. Este hecho, gracias a la capacidad transmediática del medio y el contenido (Pedrero-Esteban *et al.*, 2023), tendrá una mayor significación y expansión,

gracias, entre otros elementos, al perfil del oyente que está más orientado a consumir contenidos de este tipo.

En cuanto a la estética y verosimilitud, a diferencia de otros *true crime* como el citado *Making a Murderer* en el que los testimonios se antojan más improvisados y naturales, en *Baraja: la firma del asesino*, estos tienden a un tono más cinematográfico, tanto en la composición de los planos como en la vehiculación del discurso con relación al hilo conductor del relato documental. Se sienten poco naturales o, al menos, no lo son tanto como los testimoniales incluidos en el TCP de *¿Por qué matamos?* y, concretamente, del caso del *asesino de la baraja*. Este hecho se hace particularmente interesante al comparar los mismos testimonios en ambos formatos. Consideramos que la producción televisiva posee la capacidad para empatizar con las víctimas y crear fuertes emociones entre los espectadores, tesis también defendida por McCabe (2021) en su estudio sobre el *true crime* basado en el suceso del asesino en serie Ted Bundy. No obstante, si nos ceñimos a los casos estudiados, esta capacidad para emocionar no está exenta de cierta dosis de dramatización y teatralidad que en el TCP no está tan presente, aunque este incluya algunos sonidos dramáticos que acompañan al relato del periodista Carles Porta o al de los testimoniales.

Es por ello por lo que, aunque ambos formatos poseen una importante carga periodística, en la docuserie este mensaje o discurso periodístico cabalga con elementos cinematográficos y estéticos que restan protagonismo al relato y la recreación de escenas, añade significación y simbolización a la realidad, elementos que Roland Barthes (1986) sitúa en las categorías de *paralenguaje* y *parasimbolismo*. Por ello, en este sentido corroboramos la siguiente afirmación de López-Delacruz (2022): “Los homicidios no están allí, en lo filmado, más allá de que la confesión sea genuina, pero los signos actúan e interactúan de forma activa como evidencia existencial de lo sucedido” (p. 61). Por tanto, también consideramos que la docuserie *true crime* está más orientada hacia la denominada *espectacularización* de la realidad que han señalado Domínguez-Quintas y Arévalo-Iglesias (2020), mientras que el pódcast está más orientado al periodismo de investigación.

Sin embargo, pese a lo dicho, la docuserie aporta un punto de realidad y crudeza mediante la exposición de imágenes reales que el pódcast no puede. Como apuntan Román-San-Miguel *et al.* (2021) acerca de las características del *true crime*: “La falta de anonimato de las fuentes no es el único elemento que aporta dureza al relato, sino también el uso de imágenes completamente reales de los cadáveres y de los asesinos que presuntamente

perpetraron el crimen” (p. 95). Por tanto, el aspecto visual, más allá de lo evidente respecto del pódcast, propone un nivel de crudeza mayor al medio sonoro, lo que reabre el debate entre la reproducción de la realidad y la sobreexposición de las víctimas y afectados. Por consiguiente, en línea con las reflexiones de Davis (2019), cabe seguir preguntándose dónde está el límite entre la búsqueda de la verdad y la justicia y la responsabilidad hacia las víctimas frente a la exigencia de narrar una historia que sea atractiva para los espectadores y que, a su vez, de visibilidad a unos problemas sociales que, lamentablemente, siguen produciéndose en la actualidad.

5. Conclusiones

Uno de los puntos concluyentes de este estudio es que se pone de manifiesto que el TCP pueda considerarse, tal y como afirman Vitis y Ryan (2021), un producto que aglutina recursos autorizados sobre los casos criminales en los que profundiza. No en vano, el elenco de testimonios casi siempre lo integran varios periodistas de sucesos, un representante de los cuerpos judiciales, los abogados de la acusación y los familiares o conocidos de la víctima. En algunos casos, también se cuenta con el testimonio de otros profesionales como psicólogos o médicos forenses. Además, ambos formatos se basan en datos y en pruebas que usó la policía para intentar resolver el caso, por lo que, como Walters (2021), consideramos que el subgénero *true crime* se ha alejado de la etiqueta de sensacionalista que le caracterizó décadas atrás por algunas producciones norteamericanas que acercaban el género hacia el *show* y no hacia el periodismo de investigación.

Del mismo modo, consideramos que no se cumple la capacidad autorreflexiva de estas *metanarrativas* definidas por Dowling y Miller (2019) en tanto que no proponen una reflexión sobre la propia naturaleza del medio o formato por sí mismos y que, en todo caso, necesitan de la participación de los espectadores u oyentes respectivamente para poder plantear esa autorreflexión. Este hallazgo puede interpretarse desde diferentes perspectivas, como son la ausencia del narrador o *host* en la producción televisiva, o el *host* del pódcast que plantea preguntas abiertas para que el oyente reflexione. Si se da ese planteamiento, los citados destinatarios pasarían a ser, a la vez, parte de la reflexión del medio/formato como del mensaje, una consideración bautizada por Romero-Domínguez (2020) como *detectives de sofá*, un fenómeno a lo que Horeck (2019) también hace referencia cuando reflexiona sobre cómo se han creado comunidades online e hiperconectadas que denuncian en red posibles fallos policiales de los casos, emergiendo como una especie de detectives amateurs. Precisamente esta es una de las limitaciones que presenta esta investigación, analizar la

audiencia tanto en lo que respecta a la comparación de ambos casos, como a la posible incidencia de su opinión en redes y en foros de debate y reflexión sobre este tipo de contenidos y en la opinión de la sociedad sobre la creciente capitalización de sucesos reales a través de productos de entretenimiento.

Esta influencia en la opinión pública de los TCP como de los documentales no ficcionados sobre crímenes reales se está trasladando en algunos países como EE. UU. al sistema judicial, un planteamiento sin precedentes que ya ha sido apuntado por investigadores como Boling (2019), quien se plantea si se trata de un medio de entretenimiento, de justicia o de información. De esta forma, como una posible futura línea de investigación cabría reflexionar acerca de si esta misma influencia en el sistema judicial podría replicarse en España o en otros países de Europa ahora que el *serial effect* ha cobrado un mayor interés en los espectadores y oyentes y que, por tanto, ha estimulado la producción de pódcast y docuseries sobre *true crime*. Otra línea de investigación que se plantea es analizar las posibles consecuencias del proceso de creación de narrativas mixtas (Vidal-Mestre *et al.*, 2023) derivado, en el caso concreto del subgénero analizado, de la triangulación **(1)** suceso real, **(2)** creación periodística en formato docuserie o pódcast *true crime* y **(3)** nuevas producciones de creadores de contenido sobre el caso. Este fenómeno, que ya se está produciendo en canales de youtubers como Jordi Wild, por ejemplo, también podría contrastarse con la noción de textos híbridos que, según Cavazzino (2020), se produce en el proceso de mezcla de artículos periodísticos que navegan entre la veracidad que busca el mensaje informativo y la narración que incluye elementos de opinión y plantear cuestiones éticas, como las que propone Boling (2022) acerca de cómo los *podcasters* deben seguir o no las pautas deontológicas del periodismo tradicional.

Referencias bibliográficas

- Baelo-Allué, S. (2019). Transhumanism, transmedia and the Serial podcast: Redefining storytelling in times of enhancement. *International Journal of English Studies*, 19(1), 113–131. <https://doi.org/10.6018/ijes.335321>
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós Comunicación.
- Berlinger, J. (Dir.) (2019). *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes* [Documental]. Netflix.
- Blanco-Pérez, M. (2021). Serie documental: el nuevo documental periodístico en la era Netflix. En Sánchez-Gey-Valenzuela, N., & Cárdenas-Rica, M. L. (Eds.), *La comunicación a la vanguardia. Tendencias, métodos y perspectivas* (pp. 1998-2012). Fragua.
- Boling, K. S., & Hull, K. (2018). Undisclosed Information-Serial Is My Favorite Murder: Examining Motivations in the True Crime Podcast Audience. *Journal of Radio & Audio Media*, 25(1), 92-108. <https://doi.org/10.1080/19376529.2017.1370714>
- Boling, K. S. (2019). True crime podcasting: Journalism, justice or entertainment? *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 17(2), 161-178. https://doi.org/10.1386/rjao_00003_1
- ____ (2022). 'I'm not a journalist. I don't think that I necessarily fall under the same rules that they do': journalistic ethics in true crime podcast production. *Ethical Space: The International Journal of Communication Ethics*, 19(3/4), 44–51.
- ____ (2023). 'We can do better. We can be better': counter-narratives in true crime podcasts on domestic violence. *Critical Studies in Media Communication*, 40(5), 363–380. <https://doi.org/10.1080/15295036.2023.2265982>
- Brookes, D. (2022). 'Tension and release and tension and...': The Ethics of Narrative and Aesthetic Construction in Contemporary Streaming True Crime Docuseries. *Crime Fiction Studies*, 3(1), 42-58. <https://doi.org/10.3366/cfs.2022.0059>

Canet, F., & Prósper, J. (2009). *Narrativa audiovisual: estrategias y recursos*. Síntesis.

Cavazzino, V. (2020). Informar y contar comunicación y narración en la escritura periodística de Jorge Carrión. *Romanica Silesiana*, 17(1), 107-122.

<https://doi.org/10.31261/RS.2020.17.09>

Dann, L. (2014). Only half the story: Radio drama, online audio and transmedia storytelling. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 12(1-2), 141-154. https://doi.org/10.1386/rjao.12.1-2.141_1

Davis, S. (2019). In The Dark – Pushing the Boundaries of True Crime. *RadioDoc Review*, 5(1), 2019. <https://ro.uow.edu.au/rdr/vol5/iss1/5/>

Domínguez-Quintas, S., & Arévalo-Iglesias, L. (2020). La evolución del reportaje en televisión: infoentretenimiento y espectacularización de la realidad. Un nuevo género en el cambio de milenio. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 26(2), 519-528.

<https://doi.org/10.5209/esmp.67793>

Dosser, M. (2023). According to the Narrator, It Was a Dark and Stormy Night: Styles of Narration-as-Advocation in True-Crime Documentary Series. *Journal of Film and Video*, 75(2), 45-62. <https://doi.org/10.5406/19346018.75.2.05>

Dowling, D., & Miller, K. (2019). Immersive Audio Storytelling: Podcasting and Serial Documentary in the Digital Publishing Industry. *Journal of Radio & Audio Media*, 26(1), 167-184. <https://doi.org/10.1080/19376529.2018.1509218>

Espinosa, I. (2019). La teoría sobre el sonido y los estudios de radio: una propuesta de divulgación. *Lógoi: revista de filosofía*, (35), 38-50. <https://bit.ly/3SR343D>

Fitó-Carreras, M., Méndiz-Noguero, A., & Vidal-Mestre, M. (2023). The podcast as a sound experimentation tool for brands: The immersive narrative in Endesa's. *Sonidos que nos transforman*. *Cuadernos.info*, (56), 293-312. <https://doi.org/10.7764/cdi.55.62819>

Freire-Sánchez, A., Vidal-Mestre, M., & Gracia-Mercadé, C. (2023). La revisión del universo narrativo transmedia desde la perspectiva de los elementos que lo integran:

storyworlds, multiversos y narrativas mixtas. *Austral Comunicación*, 12(1), 1-28.

<https://doi.org/10.26422/aucom.2023.1201.frei>

Gallego-Pérez, J. I. (2010). *Podcasting. Nuevos modelos de distribución para los contenidos sonoros*. UOC.

Garcés-Prettel, M. E., & Arroyave-Cabrera, J. (2017). Autonomía profesional y riesgos de seguridad de los periodistas en Colombia. *Perfiles latinoamericanos*, 25(49), 35-53.

<https://doi.org/10.18504/pl2549-002-2017>

Gómez-Rubio, L., López-Vidales, N., & Blanco-Huerta, M. I. (2020). Reportajes entre la información y el entretenimiento factual: Enviado especial, En el punto de mira y Comando actualidad. *Profesional de la información*, 29(2), 1-13.

<https://doi.org/10.3145/epi.2020.mar.02>

González-Gorosarri, M. (2017). Objetividad no es neutralidad: la norma objetiva como método periodístico. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 23(2), 829-846.

<https://doi.org/10.5209/ESMP.58018>

Haugtvedt, E. (2017). The ethics of serialized true crime: Fictionality in the Serial season one. In McCracken, E. (Ed.), *The Serial podcast and storytelling in the digital age* (pp. 7-23). Taylor & Francis.

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>

Hibbett, M. (2018). Audible Killings: Capitalist Motivation, Character Construction, and the Effects of Representation in True Crime Podcasts. *English Honors Papers*, 35, 1-118.

<https://digitalcommons.conncoll.edu/enghp/35>

Hodo, Ch. (September 22nd, 2019). Why podcasting is the next wave of journalism and true crime reporting. *Localprofile*. <https://bit.ly/3S67ZwS>

Horeck, T. (2019). *Justice on demand. True crime in the digital streaming era*. Wayne State University Press.

Jiménez, M. (28 de marzo, 2023) 'Serial', nueva temporada: la pesadilla de Adnan Syed continúa. *El País*. <https://bit.ly/48oUQV9>

Karam-Cárdenas, T. (2019). Enredos de la ficción y realidad: Veinticinco años después de 1994. *Anuario De Investigación De La Comunicación CONEICC*, (XXVI), 147-156. <https://doi.org/10.38056/2019aiccXXVI68>

Koenig, S. (Anfitriona) (2014–2024). *Serial* [Podcast]. This American Life.

Legorburu, J. M., Edo, C., & García-González, A. (2021). Reportaje sonoro y podcasting, el despertar de un género durmiente en España. El caso de Podium Podcast. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 27(2), 519-529. <https://doi.org/10.5209/esmp.71204>

León, B. (2013). Factual entertainment. Coordenadas de un macrogénero en alza. En León, B. (Ed.), *Entretenimiento televisivo basado en hechos reales. Géneros, formatos y tendencias* (pp. 15-24). Comunicación Social.

Linares-de-Palomar, R., & Neira-Borrajo, E. (2017). Serial, el programa radiofónico que resucitó el podcasting. *Área Abierta*, 17(1), 73-82. <https://doi.org/10.5209/ARAB.53356>

Lindgren, M. (2016). Personal narrative journalism and podcasting. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 14(1), 23-41. https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.23_1

López-Delacruz, S. M. (2022). La segundidad de Peirce en los documentales *true crime*. Anotaciones sobre *The Jinx: the life and deaths of Robert Durst*. *Ética y Cine Journal*, 12(3), 55-62. <https://doi.org/10.31056/2250.5415.v12.n3.39645>

Maher, S., & 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>

Marcet, J. M. C., & María, J. (1997). *Periodismo de investigación: teoría y práctica*. Síntesis.

McCabe, R. (2021). Conversations with a killer: the Ted Bundy tapes and affective responses to the true crime documentary. *Studies in Documentary Film*, 16(1), 38-54. <https://doi.org/10.1080/17503280.2021.1874236>

McHugh, S. (2016). How podcasting is changing the audio storytelling genre. *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 14(1), 65-82. https://doi.org/10.1386/rjao.14.1.65_1

Moreno-Espinosa, P., & Román-San-Miguel, A. (2020). Podcasting y periodismo. Del periodismo radiofónico de inmediatez a la información radiofónica de calidad. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 26(1), 432-453. <https://doi.org/10.5209/esmp.67303>

Morris, E. (Dir.) (1988). *The Thin Blue Line* [Documental]. Miramax Films.

Newman, N., Fletcher, R., Robertson, C. T., Ross-Arguedas, A., & Nielsen, R. K. (2024). Reuters Institute digital news report 2024. *Reuters Institute for the Study of Journalism*, 1-168. <https://doi.org/10.60625/risj-vy6n-4v57>

Olmedo-Salar, S., & López-Villafranca, P. (2019). Análisis comparativo de 'podcasts' y series televisivas de ficción. Estudio de casos en España y Estados Unidos. *Index.comunicación*, 9(2), 183-213. DOI: 10.33732/ixc/09/02Analis

Orús, A. (3 de abril, 2024). La industria del podcast a nivel mundial. Datos estadísticos. *Estatista*. <https://bit.ly/48zYH1G>

Pâquet, L., & Williamson, R. (Eds.) (2024). *True Crime and Women: Writers, Readers, and Representations* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003405054>

Pâquet, L. (2021). Seeking Justice Elsewhere: Informal and formal justice in the true crime podcasts *Trace* and *The Teacher's Pet*. *Crime, Media, Culture*, 17(3), 421-437. <https://doi.org/10.1177/1741659020954260>

Pedrero-Esteban, L. M., Terol-Bolinches, R., & Arenal-Gómez, A. (2023). El podcast como extensión transmedia sonora de la ficción audiovisual. *Revista Mediterránea De Comunicación*, 14(1), 189–202. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM.23292>

Perchtold-Stefan, C., Rominger, C., Fink, A., Ceh, S. M., Sattler, K., & Veit, S. (July 2nd, 2024). Out of the Dark. Psychological Perspectives on People's Fascination with True Crime. *Perspectives on True Crime*, 1-88. <https://doi.org/10.31219/osf.io/uw7he>

Piñero-Otero, T., & Pedrero-Esteban, L. M. (2022). Audio communication in the face of the renaissance of digital audio. *Profesional de la información*, 31(5), 1-18. <https://doi.org/10.3145/epi.2022.sep.07>

Porlezza, C., Benecchi, E., & Colapinto, C. (2018). The Transmedia Revitalization of Investigative Journalism: Opportunities and Challenges of the Serial Podcast. In Gambarato, R. & Alzamora, G. (Eds.), *Exploring Transmedia Journalism in the Digital Age* (pp. 183-201). IGI Global.

Rodero-Antón, E. (2008). Publicidad en radio: Publicidad, sí, pero no radiofónica. *Área Abierta*, 20, 1-16. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0808230001E>

Rodríguez-Gómez, E. F. (2012). El Periodismo de Investigación impreso en España (2005-2012): periodistas de investigación, sus trabajos y características principales. *Textual & Visual Media*, 1(5), 259-286. <https://textualvisualmedia.com/index.php/txtvmedia/article/view/61>

Román-San-Miguel, A., Elías-Zambrano, R., & Paredes-Molina, M. (2021). Realidad y ficción en el discurso informativo. Crímenes como inspiración para proyectos audiovisuales en España. *Ámbitos. Revista Internacional De Comunicación*, (51), 81–97. <https://doi.org/10.12795/Ambitos.2021.i51.06>

Romero-Domínguez, L. R. (2020). Narrativas del crimen en los documentales de no ficción: éxito del true crime en las plataformas VOD. *Revista Panamericana De Comunicación*, 2(2), 11–20. <https://doi.org/10.21555/rpc.voi2.2332>

_____ (2021). Intersections between Journalistic Documentary and True Crime in the Context of VOD Platforms: The Alcàsser Murders as a Spanish Case Study. In Wiest, J. B. (Ed.), *Mass Mediated Representations of Crime and Criminality* (pp. 71-90). Emerald Publishing Limited.

Russell, T., Lane, R., & King, K. (1993). *Publicidad Kleppner*. Prentice Hall Iberoamericana

Sánchez-Esparza, M., Méndiz-Noguero, A., & Berlanga-Fernández, I. (2023). La narrativa transmedia en los true crime: del relato periodístico a las pantallas. El caso de Lucia en la telaraña. *Literatura y lingüística*, (48), 19-46.

<https://doi.org/10.29344/0717621X.48.3255>

Sellas, T., Martínez-Otón, L., & Ortega, J. (2021). El *branded podcast* como estrategia corporativa y de marca: sentido de pertenencia, pedagogía social y posicionamiento. En Olivares-Santamarina, J. (Coord.), *El branded content en la comunicación posdigital: estructuras, aplicaciones y casos de éxito* (147-168). Tirant lo blanch.

Sherrill, L. (2022). The ‘Serial Effect’ and the True Crime Podcast Ecosystem. *Journalism Practice*, 16(7), 1473-1494. <https://doi.org/10.1080/17512786.2020.1852884>

Slakoff, D. C., Boling, K. S., & Tadros, E. (2024). ‘I just couldn’t cope with it, you know? I just couldn’t believe that she was gone’: The Portrayal of Co-victims’ Grief in True Crime Podcasts about Missing (but Presumed Killed) Women. *Journal of Family Violence*, 39, 303–313. <https://doi.org/10.1007/s10896-022-00471-w>

Stoneman, E., & Packer, J. (2021). Reel cruelty: Voyeurism and extra-judicial punishment in true-crime documentaries. *Crime, Media, Culture*, 17(3), 401-419.

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

Vicente, P. N., & Pérez-Seijo, S. (2022). Audio espacial y periodismo inmersivo. *El Profesional de la información*, 31(5), 1-14. <https://doi.org/10.3145/epi.2022.sep.19>

Vidal-Mestre, M., Freire-Sánchez, A., Gracia-Mercadé, C., & López-González, J. (2023). Nuevas narrativas audiovisuales mixtas en el sector cinematográfico a través de youtubers. *index.comunicación*, 13(2), 271-295. <https://doi.org/10.33732/ixc/13/02>

Villafranca, P. L. (2019). Estudio de casos de la ficción sonora en la radio pública, RNE, y en la plataforma de podcast del Grupo Prisa en España. *Disertaciones: Anuario electrónico de estudios en Comunicación Social*, 12(2), 65-78.

<http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.6547>

Vitis, L., & Ryan, V. (2021). 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>

Walters, E. (2021). Netflix Originals: The Evolution of True Crime Television. *The Velvet Light Trap*, 88, 25-37. <https://doi.org/10.7560/VLT8803>