



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Fundamentos teóricos del documental televisivo
true crime: Análisis de *Lo que la verdad esconde: El caso Asunta*

The theoretical fundamentals of true crime
documentaries on television: Analysis of *Lo que la
verdad esconde: El caso Asunta*

Autor

Daniel Callejero Morte

Directora

Maite Gobantes Bilbao

Grado en Periodismo
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza

2019

Resumen:

Los documentales *true crime* en televisión son un género en auge. Estos se distinguen del tratamiento habitual que se le suele dar a los sucesos en el periodismo televisivo. Huyen del morbo y de la espectacularización, que caracteriza a la televisión posmoderna, para observar los casos con una mirada libre de prejuicios. En el presente trabajo se ha optado por seleccionar el documental *true crime* español sobre el caso Asunta. De la obra se ha analizado el tipo de documental qué es, los juegos visuales y el montaje y por último los métodos periodísticos presentes, con especial atención a la verificación, pero también a la contrastación, al metalenguaje y al multiperspectivismo. Así, se ha podido lograr el principal objetivo: este tipo de documentales presentan características radicalmente diferentes a la televisión posmoderna y suponen una vuelta a los métodos originales del periodismo.

Palabras clave:

Documentales *true crime*, fundamentos del periodismo, periodismo de sucesos, televisión posmoderna, caso Asunta

Abstract:

The true crime documentaries are a genre on the rise. These are distinguished from usual treatment of events on television. They flee from the morbid and the spectacularization that characterizes the postmodern television to study the cases with a look free of prejudices. In this project we have chosen to select the Spanish true crime about the Asunta's case. We have analyzed the type of documentary that is, the visual games and the type of editing and the journalism's methods, with special attention on the verification, but also in the contrastation, the metalanguage and the multiperspectivism. As the result we have been able to achieve the main goal: these type of documentaries present different characteristics to the postmodern television and they involve a return to the classic journalism's methods.

Keywords:

True crime documentaries, fundamentals of journalism, event journalism, postmodern television, Asunta's case

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	2
1. INTRODUCCIÓN A LOS CONCEPTOS DE PERIODISMO Y DOCUMENTAL.....	4
1.1. Aproximación al concepto de periodismo	4
1.2. Breve historia del documental	7
1.3. Panorámica del periodismo de sucesos y los <i>true crime</i>	9
2. INTRODUCCIÓN A LA TELEVISIÓN POSMODERNA Y A LAS CARACTERÍSTICAS DE LOS <i>TRUE CRIME</i>	11
2.1. Breve historia de la televisión	11
2.2. Posmodernidad y televisión	13
2.3. Panorámica de los <i>true crime</i> en televisión	18
3. ESTUDIO DE CASO: <i>LO QUE LA VERDAD ESCONDE: EL CASO ASUNTA</i>	22
3.1. Semblanza a Elías León Siminiani	22
3.2. Caso Asunta: Hechos probados	24
3.3. Análisis de caso	26
3.3.1. Tipo de documental	26
3.3.2. Puesta en escena y montaje	27
3.3.3. Elementos del periodismo	30
3.3.3.1. Verificación	30
3.3.3.2. Contrastación	33
3.3.3.3. Metalenguaje	35
3.3.3.4. Multiperspectivismo	36
3.3.3.5. Reconstrucciones	38
4. CONCLUSIONES	41
5. BIBLIOGRAFÍA.....	44

0. INTRODUCCIÓN

Los sucesos, es decir, todo tipo de actos criminales, siempre han llamado la atención de la gente, que seguía con interés este tipo de historias. Desde la Antigua Roma hasta la actualidad siempre ha habido medios de dar a conocer estas informaciones. Lo que en un principio fueron las actas donde se registraban riñas en posadas, dieron paso a secciones propias en periódicos y más adelante a documentales en televisión. De una forma u otra todos los formatos han dado parte de su tiempo o espacio a estos acontecimientos.

El presente trabajo se ocupa de un género audiovisual en auge: los documentales *true crime*. El objetivo es caracterizarlos y, también, comprobar la mirada que construyen sobre los crímenes. Se trata de un tema que aún no ha sido muy estudiado; sin embargo, este tipo de documentales tiene cada vez más repercusión, y no es extraño que cada semana se estrenen en diferentes plataformas varios que logran la atención de la audiencia y de los críticos.

Para alcanzar este objetivo, en el primer capítulo del marco teórico parece necesario presentar una primera aproximación a los fundamentos del periodismo y a los métodos que, en principio, éste ha de seguir. A continuación, se refleja una breve historia del documental para ver los orígenes y posterior evolución de este género. Esta historia incluye una taxonomía de documentales existentes. Por último, el primer capítulo se cierra con una aproximación al periodismo de sucesos y al género *true crime*. Dos conceptos muy necesarios para el presente trabajo, ya que uno de sus objetivos es determinar si existen diferencias y, de haberlas, cuáles son.

En el segundo capítulo del marco teórico nos iremos acercando a elementos más relevantes. Para ello, es conveniente empezar con una breve historia de la televisión para observar los cambios que se han ido sucediendo en este medio. A continuación, dedicamos un apartado a presentar las características de la televisión posmoderna, así como de los conceptos de televisión espectacular y especular y sus elementos distintivos.

Por último, es importante seleccionar un documental *true crime* en el que poder aplicar el marco teórico. En este caso, se ha elegido *Lo que la verdad esconde*:

El caso Asunta. Esta elección se puede justificar ya que se trata de un caso que ocurrió en España y que tuvo una enorme repercusión. Antes de entrar en el análisis de la obra propiamente dicho, se presenta brevemente tanto la filmografía del director de esta, Elías León Siminiani, como los hechos probados extraídos de la sentencia del caso Asunta. De la obra, se procede a analizar el tipo de documental qué es, los juegos visuales y el montaje y por último los métodos periodísticos presentes, con especial atención a la verificación, pero también a la contrastación, al metalenguaje y al multiperspectivismo.

1. INTRODUCCIÓN A LOS CONCEPTOS DE PERIODISMO Y DOCUMENTAL

1.1. Aproximación al concepto de periodismo

Antes de entrar en materia para explicar el término documental y, en concreto, el género *true crime* en profundidad, conviene repasar los elementos y principios fundamentales del periodismo. Para ello, es especialmente relevante la siguiente cita: “Todas las comunidades tribales, desde las más aisladas de África hasta las que habitan en las distantes islas del Pacífico, comparten la misma definición de noticia” (Kovach y Rosenstiel, 2014: 1). Esto se debe a que esta reflexión de los autores sobre la idea de noticia cabe perfectamente en la siguiente definición: “La noticia en estado puro tiene su origen en un acontecimiento sorprendente, estremecedor, paradójico o trascendental y, sobre todo, reciente.” (Grijelmo, 2008: 31). Como se ve, todas las noticias reúnen una serie de características comunes como son la actualidad y la relevancia, pero también el periodismo en su conjunto abarca semejanzas para Kovach y Rosenstiel (2014). Se pueden resumir en nueve básicos principios que todo periodista debe seguir. Son estos: veracidad, lealtad al ciudadano, existencia de un proceso de verificación, independencia de los que son objeto de noticia y del poder, fórum de opinión pública, interés y relevancia, comprensible y proporcional y con una existencia de conciencia personal. Esta guía de nueve elementos coincide en casi todos sus puntos con las enseñanzas que se imparten en las Facultades de Periodismo a los alumnos recién llegados.

Puede ser que se eche a faltar algún principio entre los reseñados por Kovach y Rosenstiel. “¿Dónde está la justicia?, ¿Dónde está el equilibrio?” (Kovach y Rosenstiel, 2014: 9). Según ellos mismos, “eran principios muy vagos como para elevarlos a elementos esenciales de la profesión” (Kovach y Rosenstiel, 2014: 10). La idea de objetividad también aparece siempre ligada al periodismo. Para Bettetini y Fumagalli (2001), hay que entender la objetividad en un sentido retórico-narrativo en el que exista una sustancial adaptación narrativa de lo que se escribe al hecho que se quiere narrar. Entendiéndola con el paradigma físico-matemático sería imposible de llevar a cabo, ya que “tan solo con pasar de un hecho simple a su narración es necesario tomar partido sobre cuáles son los

elementos esenciales, los aspectos más relevantes, los significados (Bettetini y Fumagalli, 2001: 37).

Con estos pasos de selección y descarte se puede ir contestando a las siguientes preguntas que vienen rápidamente a la cabeza cuando se investiga sobre los fundamentos del periodismo. Por ejemplo, ¿qué función cumple? “La primera función del periodismo es proveer a los ciudadanos con la información que necesitan para ser libres e independientes” (Kovach y Rosenstiel, 2014: 17). Con los numerosos cambios tecnológicos y en los medios, la definición y la labor del periodista no ha cambiado significativamente desde la publicación del libro de Kovach y Rosenstiel. Así se refleja, por ejemplo, en la reciente actualización que ha hecho la Real Academia Española a esta definición. Ha quedado así: “Actividad profesional que consiste en la obtención, tratamiento, interpretación y difusión de informaciones a través de cualquier medio escrito, oral, visual o gráfico”. (RAE, 2014).

A pesar de que, como se ha señalado, las nuevas tecnologías no han modificado en la teoría lo que significa el periodismo ni su función, en la práctica se ha visto alterado por tres fenómenos principales según Kovach y Rosenstiel (2003). El primero es Internet, que “ha disociado las fronteras geográficas y por tanto ha alejado al periodismo de la comunidad” (Kovach y Rosenstiel, 2003: web). Paralelo a este se encuentra la globalización, que “modifica los contenidos” (Kovach y Rosenstiel, 2003: web). Esto se debe a que fallecimientos importantes, como los de un presidente de Estados Unidos, interesan en todo el mundo. El último de los factores que han provocado cambios en la realización de la labor periodística es la acumulación. En España se puede observar en el sentido de que, por ejemplo, casi todos los canales de televisión de la TDT están controlados por tres grupos mediáticos: Atresmedia, Mediaset y RTVE. En la misma línea, se encuadra la idea de que “hay más información sobre una mayor cantidad de hechos, pero el resultado para el ciudadano no parece ser una mejor información” (Bettetini y Fumagalli, 2001: 23).

Para cerrar esta breve introducción al oficio periodístico conviene diferenciar entre dos conceptos fácilmente confundibles: libertad de expresión y libertad de información.

El primero consiste en el “derecho a formular juicios y opiniones, sin pretensión de sentar hechos o afirmar datos objetivos, y con el único requisito de ausencia de expresiones indebidamente injuriosas o vejatorias” (Grijelmo, 2005: 48). Por tanto, estamos en el terreno de la opinión personal y no del hecho objetivo, mientras que el segundo hace referencia a la “publicación o difusión de hechos veraces y tiene una protección constitucional” (Grijelmo, 2005: 48). Así, si un periodista publica una información incorrecta no puede ampararse en la libertad de expresión, ya que la Constitución establece la libertad de información. Aún sería necesaria otra distinción que nos haría adentrarnos en debates profundos, pero que aquí solo se puede apuntar. Es la referente a la calumnia y la difamación. “Calumnia se refiere a noticias falsas y difamación está relacionado con la divulgación de noticias verdaderas, que lesionan la dignidad de las personas y cuya difusión no es legítima porque no está justificada por graves motivos sociales” (Bettetini y Fumagalli, 2001: 34). Además, “con respecto a la difamación, a veces los periodistas se parecen a los niños que jugando con pistolas no son conscientes de los daños que pueden provocar” (Bettetini y Fumagalli, 2001: 33).

Todos estos principios se pueden resumir en la denominada ética periodística. La ética periodística establece que se debe “contar con datos ciertos para que el conjunto lo sea y lo parezca también; porque la mejor historia verdadera se desmorona con un detalle falso o erróneo” (Grijelmo, 2005: 36).

Pero volvamos a la idea de que desde el principio del periodismo hasta la actualidad siempre se ha trabajado con la información y con aquello que ha interesado a la audiencia. “El intercambio de información se convierte en la base a partir de la cual se crea comunidad, se conforman las relaciones humanas” (Kovach y Rosenstiel, 2003: web). En la base del periodismo se encuentra la noticia que es “esa parte de la comunicación que nos mantiene informados de los cambios que sufren la actualidad y los asuntos y personajes del mundo” (Kovach y Rosenstiel, 2003: web). Esta función se cumple cualquiera que sea el medio, prensa, radio o televisión... Más profundo que la noticia es el reportaje. El diario *El País* (2019) lo define como “género periodístico en el que se desarrolla extensamente un tema de interés general”. Además, “normalmente, el reportaje parte de una recreación de algo que fue noticia” (Grijelmo, 2008: 66).

En televisión y cine si el reportaje es muy amplio o profundo se convierte en un documental.

1.2. Breve historia del documental

Aunque establecer una definición de documental siempre ha sido una tarea compleja, se mantiene vigente la idea de “tratamiento creativo de la actualidad” (Grierson en Nichols, 2017: 5). Esta definición uniría la vertiente de entretenimiento e información. Para una definición más clara, aunque no por ello más exacta, se puede considerar que es “dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo que representa con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos... tomados de la realidad” (RAE, 2014). Otras consideraciones que se suelen tener en cuenta sobre este género en particular son que “hablan sobre situaciones actuales y hechos conocidos. No introducen elementos nuevos que no se puedan verificar. Hablan directamente sobre el mundo en vez de alegóricamente” (Nichols, 2017: 5). Además, es importante constatar que participa “gente real que no interpretan como los actores hacen” (Nichols, 2017: 6). Asimismo, Nichols (1991) realiza una clasificación del documental en cuatro grandes modalidades:

1) Expositiva, que “se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación del mundo histórico” (1991: 68). Para Nichols, esto se observa con claridad en las noticias televisivas.

2) Modalidad de observación, que “hace hincapié en la no intervención del realizador. El comentario, la música, los intertítulos, reconstrucciones y hasta entrevistas quedan descartados” (1991: 72).

3) Interactiva, que se centra “en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración. La autoridad textual se desplaza hacia los actores sociales reclutados” (1991: 79).

4) Representación reflexiva en la que “el realizador aborda el meta comentario. La exposición poética dirige nuestra atención hacia los placeres de la forma, haciéndonos reflexionar sobre nuestros problemas” (1991: 91).

A pesar de todo ello, de las dificultades y de los tipos, quizá la definición más apropiada sea la de *El documental. Historia y estilos*, de Erik Barnouw (1993), que señala que es “arte vinculado a la información”.

Como apuntes históricos se deben señalar los que aporta Barnouw (1993). El mayor profeta de esta técnica fue Louis Lumière quien exhibió su invento, el cinematógrafo, con el cortometraje *La salida de la fábrica*. Posteriormente, uno de sus mayores éxitos fue *La llegada de un tren a la estación* que hizo que los espectadores lanzaran gritos y se echaran hacia atrás (Barnouw, 1993: 15-16). Además, la mayoría de sus producciones, eran temas de actualidad y en ninguna aparecían actores, sino que presentaba un panorama de la vida francesa (Barnouw, 1993: 16). Por lo tanto, se puede observar que se amoldan a la perfección a las directrices antes expuestas de Nichols. Así, llegamos a *Nanook, el esquimal* de Robert J. Flaherty, que, en 1922, se convertiría en un gran éxito mostrando la vida de los esquimales de los que obtuvo su colaboración total y es considerado uno de los primeros documentales de la historia (Barnouw, 1993 :37-43). En España, el nacimiento del género documental surge paralelo a los hermanos Lumière, ya que “las películas sobre bailes, danzas, procesiones, ferias y toros son temas habituales del catálogo Lumière sobre España” (Cánovas en Monterde, 2001: 22). Ya más avanzado el aparato cinematográfico, un gran punto de inflexión en el país fue Luis Buñuel con su obra *Las Hurdes, Tierra sin pan*. El cineasta aragonés hace un retrato de una de las regiones más pobres y menos desarrolladas de la España de 1932. Este está considerado “entre los mejores documentales antropológicos de todos los tiempos” (Brisset, 2014: web).

Dando un gran salto, necesario para nuestro objeto de estudio, se produce un punto de inflexión en el género documental con la llegada de la televisión. “La televisión propició la simplificación y la eliminación de la cultura cinematográfica del documental” (Sellés, 2008: 58). En España, al implantarse las emisiones de TVE en 1956, “se aprovechan muchos de los materiales de costumbres y tradiciones filmados por el NODO” (Brisset, 2014: web). Actualmente, las plataformas de *streaming* nutren gran parte de su catálogo con los documentales basados en sucesos criminales, pero ello se tratará más adelante porque primero hay que contextualizar el periodismo de sucesos.

1.3. Panorámica del periodismo de sucesos y los *true crime*

El periodismo de sucesos “cubre acontecimientos que se salen de lo habitual como los homicidios, los robos, los siniestros y los hechos delictivos de cualquier naturaleza” (Rodríguez, 2011: 310). Resulta importante señalar que, a pesar del desprecio común, “la información de sucesos es el periodismo en esencia y un tratamiento riguroso es contrario al sensacionalismo” (Rodríguez, 2011: 310). A pesar de ello, es justo reconocer que “la temática que trata puede degenerar en el sensacionalismo informativo” (Rodríguez, 2011: 310).

Este tipo de periodismo tiene una larga historia. Esto se debe en gran parte a que “los sucesos son tan antiguos como la vida misma y este tipo de noticias está unido a los orígenes del periodismo” (Rodríguez, 2016: 23). El origen de este tipo de informaciones se suele cifrar en Roma, en concreto en el Acta Diurna de los Romanos correspondiente al 20/3 del año 168 a.C en la que se informaba de una riña en una posada, un desfalco en una agencia de cambio y una ejecución de sentencia (Martínez de Sousa, 1981: 447). En España, los antecedentes de estas narraciones hay que situarlos en los romances de ciego y la literatura de cordel: “Tipo de literatura popular en gran parte dedicada a los mismos temas que la prensa especializada en esta materia” (Moreno, 1975: 49). Posteriormente, con la llegada de los diarios y las revistas a finales del siglo, será cuando “las informaciones de sucesos alcancen protagonismo y hegemonía en los periódicos populares de España y Estados Unidos” (Rodríguez, 2016: 24). En España, los medios más representativos serán *El Liberal* y *El Imparcial*, en especial este último que “dio relevancia, grandes titulares y numerosas páginas al crimen de la Calle Fuencarral” (Rodríguez, 2016: 28). Para Moreno (1975), con este hecho se produjo un nuevo auge del suceso. En época contemporánea, tras publicaciones especializadas como el diario *El Caso* en 1952, también en el formato televisivo se ha hecho alguna incursión con programas como Equipo de Investigación en La Sexta (Rodríguez, 2016: 33-42).

Unido a este tipo de periodismo se encuentra el *true crime*. Una primera definición para este género nos la proporciona el Diccionario de Oxford: “Género literario, cinematográfico... en el que crímenes reales son examinados o retratados” (Oxford Living Dictionaries, 2019).

Al referirnos al género *True Crime*, está comúnmente aceptado que el primer documento perteneciente a ese género y una de sus referencias es el libro de Truman Capote, *A Sangre Fría*, publicado en 1965 (Boorsma, 2017: 211). El mismo Capote comentó que había inventado un nuevo género, “nonfiction novel” (Plimpton, 1966: 2-3) o lo que es lo mismo “la novela de no ficción”. Las características del relato eran una “forma ficcionalizada con el tradicional aspecto de la novela” (Herbert, 1990: 237).

Para trazar una breve historia del género, labor complicada por la hibridación entre periodismo de sucesos y *true crime*, se podría ir a la época isabelina donde “eran simples panfletos detallando los hechos de asesinos locales” (Browder, 2010: 122). En 1775, George Wilkinson con su obra *Newgate calendar* incluía por primera vez detalles de la vida cotidiana y daba un carácter de historia social al *true crime* (Browder, 2010: 123). Pero, “no fue hasta la aparición de *Celebrated criminal cases of America* de Thomas Duke cuando Estados Unidos experimentó una explosión del *true crime* como género nacional” (Browder, 2010: 123). Era 1910 y las características no han cambiado mucho desde entonces. “Antes, como ahora, los lectores eran capaces de participar en el crimen y pronunciarse moralmente sobre él” (Browder, 2010: 123). Además, otros aspectos importantes son que se le da una apariencia de hecho con una minuciosa descripción de detalles e incorporación de documentación (Browder, 2010: 125).

Actualmente, con la evolución de las tecnologías, hay series documentales o podcasts que dan cuenta de “crímenes de alto nivel como de otros que no obtuvieron repercusión en el momento de producirse” (Boorsma, 2017: 212). Como hemos visto, el género siempre ha presentado una perspectiva anglosajona, pero, como luego analizaremos, el objeto de estudio en este caso será un ejemplo español. Por el momento, estos breves y esquemáticos apuntes en la materia nos sirven como base para lo que se tratará en los puntos posteriores.

2. INTRODUCCIÓN A LA TELEVISIÓN POSMODERNA Y A LAS CARACTERÍSTICAS DE LOS *TRUE CRIME*

2.1. Breve historia de la televisión

Para poder analizar de manera apropiada nuestro objeto de estudio conviene ahora dar un paso hacia atrás. Así, nos podemos remontar y dedicar unas breves líneas al origen y puesta en marcha de la televisión. Antes de empezar, es necesario preguntarse ¿qué es la televisión? Una de las respuestas podría ser esta: “Sistema de transmisión de imágenes a distancia, que en la emisora se transforman en ondas electromagnéticas y se recuperan en el aparato receptor” (RAE, 2014). Además, este invento “desde el principio le disputó el rol hegemónico a la radio como medio masivo de comunicación e implicó la introducción de la experiencia audiovisual en el hogar” (Carboni, 2014: web).

La primera emisión de la que se tiene constancia se produjo en 1926 en Inglaterra. En esa fecha, el inventor John Logie Baird realizó la primera exhibición pública (Cascajosa, 2016: 19). Además, comenzó en 1929 emisiones experimentales en colaboración con la BBC (Cascajosa, 2016: 19). En Estados Unidos, en mayo de 1928, el ingeniero Ernst Alexanderson lideró un equipo de trabajo que logró retransmitir de manera regular (tres veces por semana) programas de 90 minutos. Esto se realizó a través de la tecnología de General Electric y su emisora experimental W2XAD (Cascajosa, 2016: 81). Antes de emitirse de manera regular había habido pruebas y demostraciones (Cascajosa, 2016: 81). Era el 7 de abril de 1927 cuando tuvo lugar la primera demostración pública en territorio americano. “Era el pistoletazo de salida de la carrera para sacar a la televisión de los laboratorios para llevarla a los hogares” (Cascajosa, 2016: 81). En Estados Unidos, siempre tuvo un espíritu comercial (Scolari, 2008: 2). En los primeros años de este invento, el mayor acontecimiento televisivo fueron las imágenes de la llegada a la Luna, el 20 de julio de 1969 (Cascajosa, 2016: 101).

Al otro lado del charco, en Europa, “los primeros servicios regulares de televisión se inician en Alemania y Reino Unido en 1936, aunque el estallido de la Segunda

Guerra Mundial puso fin a estos progresos” (Cascajosa, 2016: 14). Su origen en el continente europeo no estuvo libre de utilidad, ya que “nació como un monopolio público al servicio de los intereses nacionales del Estado” (Cascajosa, 2016: 14). Así funcionó la televisión europea durante muchos años. En Reino Unido, la ITV, la primera cadena comercial, se fundó en 1955 (Cascajosa, 2016: 22). Y, por ejemplo, en Francia no fue hasta los años 80 cuando se otorgaron licencias privadas (Cascajosa, 2016: 36).

En España, debido a la Guerra Civil y a la dictadura de Franco, “con el país sumido en la represión política y el hambre” (Cascajosa, 2016: 48), la televisión se inició con pruebas experimentales por parte de Philips y RCA en junio y agosto de 1948 (Cascajosa, 2016: 48). Finalmente, como relata Cascajosa (2016), en 1952 se creó un servicio experimental de televisión que desembocaría en 1955 en el comienzo de las emisiones en pruebas con dos programas semanales. Así, las emisiones regulares se iniciarían el 28 de octubre de 1956. Esa noche tuvo lugar la emisión inaugural de Televisión Española. Se inauguraba de esta manera, “un monopolio en manos públicas” (Cascajosa, 2016: 53). A este se le puso fin con la Ley de Televisión Privada en 1988 del que salieron tres licencias: Antena 3, Telecinco y Canal Plus (Cascajosa, 2016: 53). De estas, nos interesa quedarnos con Antena 3 por ser la responsable de nuestro objeto de estudio. Todas ellas iniciaron sus emisiones en 1990 (Ibáñez y Fernández, 1998: 63). Además, en 1995 se aprobó la Ley de Telecomunicaciones por cable (Ibáñez y Fernández, 1998: 66). Se iniciaba así la televisión de pago.

Debido a la actualidad del fenómeno que vamos a abordar es necesario dar un salto hacia delante de gran magnitud y avanzar hasta época reciente con la televisión a través de Internet para cerrar esta breve panorámica de contexto.

En la actualidad, es posible visualizar programas de televisión en vivo a través del sistema *streaming* en la web (Carboni, 2014: web). Así, “los consumos televisivos no se reducen a la utilización del tradicional aparato televisivo, sino que se extendieron a otros soportes, el uso de las computadoras en todas sus versiones, las tablets y los teléfonos móviles (Carboni, 2014: web). Debido a esto, se ha producido un cambio en el consumo de televisión con la suscripción de servicios a la carta (Camacho-Gallardo y Lavín de las Heras, 2015: 107). Entre los disponibles en España encontramos: Amazon Prime, Filmin, HBO,

Movistar, Netflix, Rakuten y Sky (Liberal-Ormaechea y Cabezuelo-Lorenzo, 2018: 155). Además de las plataformas de pago están las aplicaciones propias de Mediaset y Atresmedia donde ver los contenidos de sus cadenas (Liberal-Ormaechea y Cabezuelo-Lorenzo, 2018: 155).

2.2. Posmodernidad y televisión

Contextualizada la historia de este medio de comunicación, llega el momento de centrarnos en el análisis de sus características. La televisión tradicional actual, excluyendo así las recientes plataformas de *streaming*, “ya no es solo constructora de una realidad sui generis, sino que hemos alcanzado un grado más, en el que la televisión juega con esta realidad, la transforma, manipula, duplica y hasta deforma” (Imbert, 2008: 15). Así, para Imbert (2008), las noticias e informaciones se contaminan del espectáculo, se emborronan las fronteras entre lo público y lo privado y hay una emergencia de formatos híbridos que mezclan realidad y ficción, donde lo lúdico difumina los límites entre lo real y lo imaginario.

Esto se ha ido construyendo para Imbert (2008) desde el cambio de la paleotelevisión, donde primaba el discurso institucional, con un papel de dispensador de cultura basado en un discurso legítimo, a la neotelevisión, una televisión de la intimidad que daba voz al excluido, al pobre. Tenía una función consoladora. “Daba la palabra a los que callan porque no pueden o no les dejan hablar” (Imbert, 2008: 32). En la actualidad, nos encontramos en un nuevo escalón, la postelevisión, donde “ya no hace falta ser un excluido para ser oído. Basta con ser como si eso tuviera valor en sí” (Missika en Imbert, 2008: 33). Como se ve, en esta nueva fase de la televisión, “estamos en un discurso que se recrea en un juego con la representación de la realidad, que se salta las fronteras entre géneros y categorías” (Imbert, 2008: 55). De esta manera, “diluye la noción misma de realidad y de identidades estables, juega con la porosidad y el estatus de veridicción, base de la credibilidad de los mensajes y fundamento de una relación razonable con la realidad representada” (Imbert, 2008: 55). Con

estas características, estamos “acercándonos a la ficción, sin que estemos tampoco en los géneros de ficción” (Imbert, 2008: 55).

Así, “el medio construye su propia realidad” (Imbert, 2008: 38). Para esta construcción de un mundo propio, “la televisión, justamente en el espectáculo ligero, de variedades, en los programas magazines, ha ampliado en estos años y puesto fuertemente en evidencia la relación con la realidad que nos rodea” (Bettetini y Fumagalli, 2001: 61). Por ello, por llevar el tema a nuestro objeto de interés, con muchos casos se hace un juicio paralelo en los medios que termina influenciando en la opinión pública, lo que provoca su carpetazo. Además, “el exceso de informaciones heteróclitas impide al sujeto el establecimiento de una relación con ellas en otros términos que los del consumo espectacular (González-Requena, 1999: 105). Así, llegamos a un punto donde “debemos pues constatar que en nuestra cultura electrónica es fundamentalmente la imagen televisiva la que confirma la verdad de los hechos. (Es verdad, yo lo he visto en televisión)” (González-Requena, 1999: 93). Esto lleva implícito la noción de que, “a menudo, la decisión de transmitir o no una noticia en televisión depende de la existencia de imágenes bien tomadas y atractivas” (Bettetini y Fumagalli, 2001: 25).

La misma idea, pero con otras palabras se podría concretar en que “es por fin la noción misma de verdad, que sustentaba los grandes discursos de la modernidad la que se ve cuestionada y sustituida por lo verosímil como sucedáneo de realidad” (Imbert, 2008: 18). Esta noción sería “algo que se hace pasar por realidad o vale tanto como la realidad objetiva siendo la recepción del mensaje lo que le da cartas de realidad” (Imbert, 2008: 18). En esta televisión donde la realidad construida es tomada como cierta, “ya no hay pues espacio para la verdad. Pues la verdad exige la presencia de la ley y cuesta trabajo” (González-Requena, 1999: 133). Pero, ni siquiera “la objetividad; en su lugar la doxa, la opinión común, ese enunciado banal en el que una determinada colectividad se reconoce. El espejo después de todo, rompiendo las economías de la verdad (la ética) y de la objetividad (la ciencia, el saber positivo)” (González-Requena, 1999: 133). Por ello, si en una información de sucesos toda la opinión pública se posiciona en una postura, esta es tomada por cierta porque si lo dice la televisión y encima es un pensamiento mayoritario no hay manera de que no

sea verdad. Así pues, lo que importa ahora no es ya “que sea verdad lo que la televisión dice, sino que lo que es nombrado por televisión es materia relevante de espectáculo. Sea verdad o mentira, es relevante” (González-Requena, 1999: 138). De esta manera, “después de un énfasis acerca de las capacidades espectaculares de la televisión en los años ochenta, el correr del decenio ha presenciado una señalización de la capacidad que tendría el medio televisivo de llevar la realidad a la pantalla: no por casualidad se habla de TV-verdad” (Bettetini y Fumagalli, 2001: 60-61).

Todo ello, “diluye las fronteras entre lo informativo y lo ficcional, fomenta la pulsión escópica (el deseo de ver que cae a menudo en el voyeurismo) y genera nuevos modos de ver y de sentir que introducen cambios profundos en los modelos narrativos” (Imbert, 2008: 17). Esto lleva a que las informaciones de sucesos, por poner un ejemplo que nos ayude para el posterior análisis, pongan el foco en lo morboso para generar audiencia de ese modo voyeurístico, véase a este respecto la cobertura de Nieves Herrero del crimen de Alcasser o algunas tertulias del mismo crimen de Asunta. De esta manera, se pierden muchas de las nobles características del periodismo reseñadas en el primer capítulo. Tanto es así que se podría afirmar que “el discurso televisivo conoce solo un criterio para la elección de los materiales que lo articulan: la satisfacción del deseo audiovisual del espectador medio” (González-Requena, 1999: 52).

Además de estas cuestiones, las características que definen la televisión para González-Requena (1999) son la fragmentación, debido a que el discurso programático superior se halla compuesto por discursos de orden inferior como programas, la coherencia textual de superficie, la continuidad, una combinación heterogénea de géneros, la multiplicidad y la ausencia de clausura.

En la misma línea, aparece de manera continua para Imbert (2008) la fragmentación, “al centrarse en lo efímero, lo constantemente renovado, lo accidental” (Imbert, 2008: 28) y la hipervisibilidad, debido a “la redundancia en lo micro, lo subjetivo y su sobrevaloración” (Imbert, 2008: 28). De esta manera, hemos pasado de una televisión espectacular, donde existía “la puesta en espectáculo de la realidad” (Imbert, 2008: 15) a una televisión especular donde se fomenta “la espectacularización del propio sujeto y del medio mismo, que se complacen en una representación narcisista” (Imbert, 2008: 15). Por ello, a la

hora de abordar las informaciones, que es lo que nos interesa fundamentalmente para el estudio de caso, "la televisión está dividida entre la necesidad de informar y el deseo de espectáculo fomentado por la cultura de masas, la transformación de la realidad en objeto consumible como espectáculo" (Imbert, 2008: 17).

Debido a estas necesidades percibidas, "el bombardeo informativo necesita reactivar constantemente el interés, espectacularizar al máximo el mensaje para no cansar, no aburrir" (Imbert, 2008: 17). Así, "los programas informativos interpelan al sujeto como espectador, es decir, como a alguien que consume un espectáculo sobre el que no puede intervenir" (González-Requena, 1999: 105). De esta manera, se confirma que "incluso allí donde la emergencia del contexto referencial es la condición definitoria del género, el contexto espectacular tiende a superponerse de una manera cada vez más sistemática e intensificada" (González-Requena, 1999: 93).

Para apoyar esta afirmación, González-Requena (1999) señala la tendencia a personalizar la información en contra de la frialdad y objetividad y la crisis del documental como fórmula narrativa con predominio de la función referencial y auge del reportaje con función conativa o fática. Entre los ejemplos que pueden confirmar estas características es representativo que "la televisión se muestra a sí misma, abre al público su dispositivo técnico de enunciación: los espectadores pueden ver los micrófonos, las cámaras y las salas de redacción de los telediarios" (Scolari, 2008: 3).

Además, "en los reportajes informativos, género en el que la articulación narrativa resulta obligada pues es esencial al fenómeno mismo de la noticia" (González-Requena, 1999: 119-120), es importante destacar que "por una parte, su tendencia a la espectacularización del material informativo conduce a un primado del bombardeo de estímulos escópicos que tiende a imponerse sobre el desarrollo narrativo del contenido informativo" (González-Requena, 1999: 119-120) y por otra, "su tendencia progresiva hacia la fórmula docudramática atestigua la supeditación de toda dimensión semántica al gesto de escenificación por parte del sujeto de la noticia de su drama para la mirada del espectador" (González-Requena, 1999: 119-120). Volvemos así a la idea del "sometimiento de este al deseo del espectador" (González-Requena, 1999: 120).

En la misma línea, “constreñido por la exigencia de maximizar a la audiencia, todo programa se pretende absolutamente comprensible para cualquier espectador, lo que conduce a una total obviedad en la que el contenido informativo termina por vaciarse haciendo inútil cualquier trabajo real de lectura” (González-Requena, 1999: 112).

Así, esta progresiva desimbolización del espectáculo televisivo se manifiesta para González-Requena (1999) en una tendencia en expansión creciente, la crisis de la narratividad.

Para él, la narratividad hay que entenderla en sentido antropológico de “simbolización, de apropiación simbólica de lo real” (González-Requena, 1999: 114) y no como “encadenamiento causal y temporalizado de los acontecimientos enunciados” (González-Requena, 1999: 114).

Otro punto importante de la televisión actual es que “construye objetos que son perfectamente adaptables a otros contextos, con sus debidos procesos de apropiación, exportables como productos de consumo masivo. Hay una especie de universalismo postmoderno, fruto de la globalización económico-comunicativa, que es a su vez agente de una globalización cultural, ideológica y crea nuevos universales” (Imbert, 2008: 77). Esto se puede comprobar de manera sencilla con la adaptación de diversos concursos a todos los países. Por ejemplo, en Francia, en España y en otros territorios existe el reality de Gran Hermano.

Actualmente, como anticipaba Seiter (2000), a medida que Internet se ha ido desarrollando “desde un instrumento orientado a la investigación de las élites hacia un medio comercial de masas, las semejanzas entre los sitios web y la televisión se incrementarán” (Seiter, 2000: 228). Así, la televisión ha hecho lo que recomendaba Scolari (2008), simular lo que no es: un medio interactivo. Esto ha sido posible gracias a las nuevas textualidades televisivas, con sus multipantallas, relatos transmediáticos y multiplicación de los programas narrativos (Scolari, 2008: 7). Esta interactividad ha sido más marcada en las plataformas de *streaming*, con el episodio Bandersnatch de *Black Mirror* donde el espectador podía tomar sus propias decisiones, pero también en la televisión

tradicional con TVE y la creación de narrativas transmedia a propósito de la serie de *El Ministerio del tiempo*.

Para terminar este apartado se pueden dar unas breves pinceladas en cuanto al lenguaje televisivo. A la hora de abordarlo, dejando de lado intenciones y mensaje, González-Requena (1999) habla de enunciación subjetiva, de la preeminencia de la función fática para mantener abierto el canal comunicativo, movilización del espacio en off heterogéneo con constantes miradas o guiños al espacio que ocupa el espectador. "Su enunciado ejemplar sería: él es para mí" (González-Requena, 1999: 98).

2.3. Panorámica de los *true crime* en televisión

Analizadas las características generales de la televisión toca cambiar de tercio y profundizar sobre un fenómeno muy reciente en el audiovisual televisivo actual, sobre todo a través de las plataformas de *streaming*, pero no de manera exclusiva como veremos. Ya hemos explicado el género *true crime* de una manera periférica, pero ahora toca poner el foco en una representación concreta.

Nos referimos a los documentales *true crime*. Unas producciones que lo cambiaron todo en cuanto a intenciones y estilo. Casi podríamos decir que buscan desmontar la mayoría de las características presentadas en el anterior punto. Se alejan del morbo, de la pornografía inherente en algunas informaciones de sucesos, de la espectacularización de la televisión. Es decir, buscan una forma distinta de abordar las noticias criminales y otra manera de hacer televisión. "Mientras las obras de ficción criminales, como *CSI*, buscan retratar a los criminales de un modo negativo, el género *true crime* busca entender al monstruo y sus propósitos detrás de crímenes reales o incluso centrarse en casos con finales cuestionables" (Boorsma, 2017: 210). Con esto ya sería distinto a lo presentado en el anterior apartado, ya que aquí hablaríamos de volver a mirar con ojos limpios casos a los que la opinión pública, ayudada por los medios, dio carpetazo. Esta evolución de la televisión y de los modos de hacerla iría muy pegado a la revolución que han supuesto las plataformas de *streaming* con la televisión a la carta y, en la mayoría de los casos, sin publicidad, lo que disminuye

esa fragmentación de la que hablaba González-Requena (1999). Hay que aclarar que en el presente trabajo no se va a profundizar en estas plataformas debido a que, a pesar de que fueron pioneras en el género, el documental analizado es de una televisión tradicional, en concreto, de Antena 3.

El primer *true crime* más importante sería *Making a Murderer* del año 2015 de la plataforma Netflix. Tassi (2016) señalaba que era el show más significativo de Netflix comparándolo con los likes a *Juego de Tronos*. “De hecho, 1 de cada 5 adultos en Estados Unidos vieron en la semana del 28 de diciembre *Making a Murderer*” (Dale, 2016: web). Es importante reseñar que, como se ve, “a través de las plataformas como Netflix, este género se ha vuelto más popular” (Tinker, 2017: 99). No obstante, “según un estudio de George Gerbner de 1995, las series televisivas con temáticas criminales representan el 17% de los programas distribuidos en Estados Unidos, mientras que llega a constituir el 46% de los programas exportados al extranjero” (Bettetini y Fumagalli, 2001: 183). Así, como se puede observar, los crímenes y su representación siempre han estado presentes en la televisión. A pesar de ello, en la actualidad para que pueda ser considerado un documental como *true crime* es importante que se trate de “un documental narrativo” (Webster en Fernández, 2017: web).

Tal y como da cuenta Tinker (2017), *Making a Murderer* relata la historia de Steve Avery, quien estuvo 18 años en prisión por una condena errónea de violación e intento de homicidio. El ADN lo exoneró en 2003 y en 2005 volvió a ser condenado por un asesinato. Así, el documental retrata un proceso de 10 años, desde el 2005 hasta 2015. Una vez retratado el caso a lo largo de sus episodios, “no terminaba con una conclusión firme, sino que dejaba al espectador decidir” (Tinker, 2017: 103). Esta es una de las constantes de este tipo de documental, repensar determinados casos, dar un paso atrás para ver una periférica más amplia de lo que se vio en su momento. Sería como volver a un periodismo primigenio, donde todas las virtudes de este se dan la mano: objetividad, imparcialidad. Todo lo contrario a lo que señalaba González-Requena (1999) cuando reflexionaba acerca de la pérdida de estas características. “Respuestas verificables, reposadas y profundas. Y con muy poca opinión. Vivimos una sobredosis de opinión” (Webster en Avendaño, 2019: web). Precisamente, para el realizador británico de *Muerte en León*, Justin Webster, sobre el caso de la

concejala asesinada, la motivación fue “como se estaba contando el caso en las noticias: no aparecía toda la verdad” (Webster en Fernández, 2017: web).

En otros casos, como en el *true crime* *The Jinx* de HBO, Robert Durst fue “arrestado el día después de la emisión del episodio final” (Tinker, 2017: 102). A ello ayudó, como relata Tinker, la confesión que hizo durante la grabación de la entrevista debido a un micrófono abierto. “Que qué hice, matarlas a todas, obviamente”, se puede escuchar. Además, como ya se ha señalado, el público respalda este tipo de historias, ya que precisamente el último episodio de este *true crime* “reunió alrededor de 800.000 personas” (Fieldstat, 2016: web).

Es una nueva dimensión mediática que busca no ya construir una nueva realidad sino, como señalaba Imbert, cambiar la realidad que retrata y que se llegue a reabrir los casos si es necesario. En este punto es importante señalar que el sentido de modificar la realidad tiene en estos documentales un significado totalmente distinto al de Imbert. Sería casi una paradoja porque sería cambiar la realidad que los medios modificaron al juzgar ciertos casos y volver a la realidad originaria. “Los documentales televisivos se han convertido en una herramienta para reabrir viejos casos y en ocasiones cambiarlos para siempre” (Avendaño, 2019: web). A este respecto, Avendaño (2019) señala el documental *Lorena* de Amazon Prime Video sobre la mujer que cortó el pene a su marido, ya que ha hecho que los medios se replanteen el tratamiento que le dieron en su momento.

Varios factores ayudan a esta labor, el principal que “una serie permite dedicar mucho más tiempo a una historia. Ahora es factible pasar dos años trabajando y si trabajas bien es probable que encuentres algo nuevo” (Webster en Avendaño, 2019: web). En la misma línea, se puede señalar que “la principal diferencia con el reportaje de toda la vida es el tiempo que le dedicas a la investigación” (Campos en Fernández, 2017: web). Por ejemplo, como ya se ha comentado, *Making a Murderer* fue un trabajo de 10 años.

A este respecto es importante añadir que “está alterando la percepción de América del sistema judicial” (Boorsma, 2017: 218). Hace que los espectadores se replanteen si las sentencias fueron justas o no.

Además, es un género que sigue en auge mes a mes. No es raro que se estrenen a lo largo del año varios *true crime* en las distintas plataformas llegando a

coincidir en pocas fechas un gran número. Véase a este respecto el reciente estreno de *Muerte en León* o *Serial*, basado en el podcast del mismo nombre que participó en el resurgimiento de los *true crime*. “*Making a Murderer* cambió la forma en que los *true crime* eran hechos (Adams en Tinker, 2017: 99). En parte fue debido a que “Netflix lanzó los episodios todos de vez” (Tinker, 2017: 103). Este camino para Tinker fue seguido en los siguientes dos años por muchos *true crime*. Esta idea es extrapolable a la que presentábamos en el anterior punto, la de Imbert (2008) de la exportación de diversos formatos. Si algo tiene éxito, todos los países lo quieren, por ello también en España se empezó a producir *true crime*.

3. ESTUDIO DE CASO: *LO QUE LA VERDAD ESCONDE: EL CASO ASUNTA*

3.1. Semblanza a Elías León Siminiani

El caso elegido para mostrar el estilo de los *true crime* y sus diferencias con la televisión tradicional es *Lo que la verdad esconde: El caso Asunta* emitido por Antena 3 y dirigido por Elías León Siminiani.

Antes de empezar a analizar sus características es conveniente caracterizar brevemente la figura de Siminiani, ya que esto arrojará luz sobre el posterior estudio. Al no tratarse de un periodista sino de un cineasta es importante conocer su obra.

Elías León Siminiani nace en Santander en 1971, estudia Filología Hispánica en la Universidad de Murcia y Producción Audiovisual en la Universidad de Columbia. Da el salto al cine tras una serie de cortos con mayor o menor repercusión. Por ejemplo, *El Premio* consigue una nominación al Goya al mejor cortometraje de ficción en 2012. Lo hace en 2013 con *Mapa*. Esta, catalogada por él mismo como película-canción, es un diario de su viaje a la India donde “dibuja un mapa físico de su trayecto que en realidad es un mapa humano” (Ocaña, 2013: web). Un documental donde a medida que el metraje avanza, el viaje termina por ser algo secundario para centrarse en su vuelta y en el desamor por la chica que amaba. “Todo lo que cuento es 100% real” (Siminiani, en Belinchón, 2013: web). Se podría hablar así pues de autoficción.

En una primera aproximación, podríamos señalar que la autoficción consiste en tener “la experiencia personal como fuente principal, y quizá única, de la inspiración y la creación” (Ocaña, 2013: web). Esta es “una práctica habitual en el cómic y esporádica en la literatura, aunque casi nunca experimentada en el cine” (Ocaña, 2013: web). Si profundizamos en el término, es importante reflejar que es un relato en que se produce una identificación entre autor, narrador y personaje (Alberca, 2007: web). Siguiendo a Kaiser Moro (2018) se podría situar *Mapa* en la autoficción autoral al ejercer Siminiani de “comentarista y verificador de las imágenes que se desarrollan en el film” (Kaiser Moro, 2018: 181). En esta primera obra documental ya se empiezan a ver elementos que posteriormente

se repetirán en el objeto de nuestro estudio. En parte, debido a que, a pesar de no ser periodista, está muy influenciado de esas técnicas. “Bebo del nuevo periodismo de los 70 que utiliza diversos aspectos dramáticos para apoyar la narración” (Siminiani, en Belinchón, 2013: web). En este caso, esos elementos van desde “grafismos a música” (Ocaña, 2013: web).

Además de estos, también están presentes rótulos que sitúan temporal y espacialmente la historia y juegos con el montaje que superponen varias imágenes. Se trata de recursos que volverá a utilizar a lo largo de su carrera. La mayor parte de la crítica la recibió con alabanzas, ya que “era una obra única, insólita, que no se parece a nada (Ocaña, 2013: web). Todo ello dentro de un artefacto, que, a pesar de no ser televisión, tiene muchas características de la posmodernidad enunciadas por González Requena (1999) como la preeminencia de la función fática, se dirige constantemente al espectador a través de la voz en off, o mostrar el proceso de grabación con las cámaras. Pero, estos elementos no tienen una intención narcisista, sino que buscan lograr una total transparencia.

En su siguiente film, *Apuntes para una película de atracos*, posterior este ya al documental que nos ocupa, ya que se estrenó en 2018, sigue la misma línea. La obra tiene una trama central, en este caso la historia de un mítico atracador de Vallecas, mientras esta historia se retroalimenta de la vida de Siminiani, como el embarazo de su pareja, Ainhoa. Persona ya presente en *Mapa*. “Las películas de Siminiani se niegan a ser solo una cosa: aquí, Flako sirve para ofrecer una lección didáctica sobre la técnica del butrón, pero también para reflexionar sobre las ideas de transmisión y paternidad, mientras el cineasta pone a prueba su propia dialogante ética de la representación” (Costa, 2018: web). Esto se produce debido a que Siminiani realiza “una exposición de sus reflexiones como cineasta, pero también como hombre: cuestiones imposibles de disociar para quien comprende la vida cinematográficamente” (Kaiser Moro, 2018: 183). Así, volvemos a ciertas características de la posmodernidad presentadas por Imbert (2008), como la dilución de las fronteras entre lo público y lo privado, ya que el director graba el parto de su mujer y a su propia hija, haciéndolas partícipes del artefacto creado. A pesar de ello, como ya señalamos en el apartado anterior,

las diferencias también son obvias en el sentido de no existir ni espectacularización ni morbo.

Sin ser periodista, usa el método periodístico y en ocasiones de manera más fiel que muchos de los profesionales. Además, utiliza imágenes de archivo, de las cámaras de los bancos, procesos judiciales. Todos ellos recursos a los que ya había recurrido en el documental sobre el caso Asunta. Aparte de estos también presenta reconstrucciones con los protagonistas como Flako, pero en ocasiones también Ainhoa será “alter ego de otros para reconstruir acontecimientos” (Belinchón, 2018: web). Así, siguen apareciendo los letreros que guían al espectador espacial y temporalmente como en el resto de sus obras. En algún otro momento dibuja sobre las imágenes que es un recurso que ya venía utilizando. Jugar con el montaje es algo muy presente en sus trabajos. Siminiani usa en esta obra la comunicación con Flako a través de cartas, algo que ya había hecho en el *true crime* de Asunta. Así, muestra cómo recibe la carta en las oficinas de Avalon, la productora, y su posterior lectura delante de la cámara. De nuevo, la crítica recibió con alabanzas la propuesta y se refirió a ella hasta como “un milagro” (Martínez, 2018: web). También sirvió para confirmar “un talento mayor” (Torreiro, 2018: web). Como se ve, se podría hablar de un autor, ya que repite muchas constantes a lo largo de su obra audiovisual, como su presencia a lo largo del metraje o mostrar a las cámaras haciendo su trabajo.

En la actualidad, ha estrenado un nuevo documental *true crime*. En esta ocasión, se ha centrado en el crimen de Alcasser para Netflix.

3.2. Caso Asunta: Hechos probados

Antes de centrarnos en el estudio de caso, parece necesario reflejar las fechas y acontecimientos clave del crimen que nos ocupa, el de la niña Asunta. El suceso se inicia el 22 de septiembre de 2013 con la aparición del cadáver de una niña asiática con signos de violencia en Santiago de Compostela. Se trataba de Asunta Basterra. El 24 de septiembre se procedió a detener a la madre adoptiva, Rosario Porto, debido a sus contradicciones en el relato de los hechos. El 26 se

hace lo mismo con el padre, Alfonso Bastera. Los padres están divorciados, aunque mantenían una buena relación y Asunta pasaba tiempo con los dos.

A los pocos días de descubrirse el cadáver, las pruebas confirman que la niña fue drogada y atada. Tanto el padre como la madre ingresarán en prisión sin fianza el 10 de octubre. A medida que la investigación avanza se descubre que Asunta ingirió una gran cantidad de Orfidal que le pudo ocasionar la muerte. El 17 de octubre se decide que el crimen será juzgado por un jurado popular. Al día siguiente, el juez eleva la imputación de los padres a asesinato. Se descubre también una mancha de semen en la camiseta de la niña, pero se concluye que fue debido a contaminación cruzada. Se investiga a la persona que los análisis arrojan que el semen es suyo. Se trata de un violador, pero tiene coartada y se desestima su implicación. También se van sucediendo acontecimientos extraños que quedarán sin explicación aparente como el allanamiento de la casa de Rosario por una misteriosa figura que intenta ahogar a Asunta. El 23 de junio de 2015 empieza el juicio.

Algunos testigos van aportando información relevante. Por ejemplo, las profesoras de la niña afirman que les contó que su madre quería matarla y que le estaban dando unos polvos raros. Durante el juicio se publican una serie de extrañas fotos que sirven para provocar una acusación de pederastia hacia Alfonso que nunca será probada. Se concluye que Asunta murió por asfixia y que fue atada con una cuerda que los padres tenían en la casa. Finalmente, el día 30 de octubre de 2015, dos años después, los padres de Asunta son declarados culpables del asesinato por el jurado popular y serán condenados el 12 de noviembre a 18 años de cárcel. Lugar donde siguen en la actualidad y en el momento de rodar el *true crime* tras apelar al Tribunal Supremo y al Tribunal Constitucional y a que ambos desestimaran el recurso.

3.3. Análisis de caso

Para realizar el análisis del documental *Lo que la verdad esconde: el caso Asunta* (2017) en primer lugar vamos a determinar qué tipo de documental es de acuerdo con la taxonomía presentada en el marco teórico. A continuación, al tratarse de una obra audiovisual, abordaremos el tipo de montaje y los juegos visuales que están presentes. Por último, nos centraremos en los métodos de investigación presentes en la obra y que comprenden la verificación, la contrastación, el metalenguaje y el multiperspectivismo.

3.3.1. Tipo de documental

Lo que la verdad esconde: El caso Asunta, cuyo primer título fue *Operación Nenúfar*, no se puede encuadrar en una sola de las categorías de documental que proponía Nichols. Es una obra diferente que contiene características que lo encuadran en varios modelos: de la modalidad expositiva a la interactiva. Así, los intertítulos que emplea Siminiani durante toda la obra y que sitúan temporal y espacialmente nos remiten a la modalidad expositiva. Esta categoría es la canónica del periodismo y, para Nichols, se observaba con claridad en las noticias informativas. Esto es visible desde el principio, ya que la obra se abre con unos letreros que nos indican que es el relato del asesinato de una niña de 12 años y la detención y condena de sus padres. Son intertítulos muy precisos que marcan el día, la hora y el tiempo pasado en relación con el crimen. A la vez, estos intertítulos avisan al espectador de que quedan cuestiones por resolver. A lo largo del metraje lanza en forma de texto impreso en pantalla alguna pregunta más a la audiencia.



Imagen 1: Intertítulos en pantalla

Además de este modelo también contiene elementos de la modalidad interactiva. Hay que recordar que esta categoría se centra en las imágenes de testimonio o intercambio verbal y en las imágenes de demostración. Siminiani se desplaza al lugar donde ocurrió todo el suceso e interroga a múltiples fuentes como investigadores, policías, jueces... realizando también reconstrucciones constantes. Asimismo, se trata de un documental dividido en tres capítulos, el primero de 81 minutos de duración, el segundo de 68 y el tercero de 64, que a su vez está organizado en subapartados relacionados con momentos claves de la investigación, lo que es algo común en el género *true crime*. Al inscribirse en esta categoría, nos encontramos con un documental narrativo.

Al margen de estas clasificaciones, se trata de un documental que requiere de una gran labor de investigación y de estudio del caso. Así, es un documental de investigación.

3.3.2. Puesta en escena y montaje

A la hora de analizar la puesta en escena, el montaje y los diferentes juegos con la imagen es importante reseñar que desde el principio se puede observar que estamos ante una obra muy cuidada. Así, el documental se inicia en el segundo 45 con unas tomas aéreas y panorámicas de dron.



Imagen 2: Tomas de dron

De esta manera, se parte de lo general para que, a medida que avancen los capítulos, ir acercándose para pasar de lo macroscópico a lo microscópico. Estos planos muestran la carretera y el lugar donde se encontró el cadáver a vista de pájaro.

El montaje es uno de los elementos más trabajados del documental. Se puede poner como ejemplo un momento en el que entrevista a un testigo que dice que el coche iba rápido y la imagen cambia a un coche pasando a toda velocidad. El mismo testigo dice que luego el vehículo reculó y el espectador ve el coche yendo marcha atrás.

Al mismo tiempo que las fuentes van aportando su información, esta se ve complementada con la visión en pantalla en forma de montaje paralelo de distintas pruebas como informes policiales o fotografías de las distintas evidencias. Asimismo, hace uso de la voz en off para presentarnos a Rosario Porto y su relación de pareja con Alfonso Basterra. Para ejemplificar esta rutina también muestra imágenes de archivo de la boda y de la adopción de Asunta cedidas por Rosario. Los juegos con el montaje empiezan en el minuto 12 del primer capítulo con el vídeo de la boda, ya que termina coloreándolo Siminiani en morado para representar el divorcio.



Imagen 3: Vídeo de la boda virado en morado

Otro elemento a destacar del montaje es en el minuto 23:36 del primer capítulo. Momento en el que filma la casa en la actualidad y va superponiendo distintas fotografías del día en el que se hizo el registro para que el espectador pueda hacerse a la idea de cómo estaba la vivienda. Otro elemento es situar fotos de las distintas estancias en un plano en tres dimensiones.

Asimismo, en el minuto 35 del primer capítulo cuando una testigo dice que Rosario había perdido a sus padres y a su hija nos muestra una foto de la niña con sus abuelos, a los que va borrando, como metáfora de su pérdida.

Los juegos con el montaje y con las imágenes se hacen más creativos a medida que avanza el metraje. Al iniciar el registro de la casa de Montouto, en el minuto 29:50 del segundo capítulo una persona levanta una caja de música y el espectador ve a Asunta bailar en ella. Es un recurso propio de un autor. También es representativo de esta tendencia el momento en el que el abogado de Rosario Porto en el minuto 20:20 del segundo capítulo señala la irrupción de un atacante por la noche y lo vemos representado en las cortinas de detrás suyo. A través del montaje y sus elementos también nos transporta a la actualidad con la entrevista telefónica a Rosario en prisión para luego retroceder al momento del juicio. Así, no es una narración lineal sino fragmentada. En esta misma línea, también presenta de manera paralela la investigación y el posterior juicio a pesar de la diferencia temporal. Asimismo, también utiliza mapas y planos, como elementos infográficos para representar distintos trayectos de los implicados.

-Por ejemplo, en un momento dado se habla de la luminosidad de la zona donde se halló el cadáver y Siminiani en el minuto 43 acude allí con un equipo de cámaras y verifica esa información. Lo hace en una noche con una iluminación similar y con las mismas características técnicas de la investigación. Posteriormente, mejora la calidad de la imagen para observar las diferencias y si realmente lo grabado para el juicio reflejaba fielmente la luminosidad del área. En este caso, Siminiani arroja una respuesta negativa, ya que la luz es mucho mayor que la se presentó en la prueba del juicio. Realmente, se trata de la labor de un periodista, pero no se suele ver muy a menudo. En un tiempo en el que, como señalaban Imbert y González-Requena, la televisión construye su propia realidad y no hay espacio para la objetividad y la verdad, Siminiani busca todo lo contrario. Busca verificar la realidad para llegar a conseguir cierta objetividad y si es posible la verdad.

-Esta actitud se ve muy clara en el minuto 27. Es el momento en el que Siminiani recorre diversas tiendas de la zona para ver si encuentra el mismo tipo de cuerda con la que se ató a Asunta y que fue motivo de discusión durante el juicio entre las distintas partes. La cuerda es difícil de conseguir y ninguna tienda la tiene. Es un trabajo sencillo que nos remite a las funciones principales del periodismo de no dar nada por sentado y comprobar todo. Siminiani es consciente de que la mejor historia verdadera se desmorona con un detalle falso o erróneo.

-Asimismo, Siminiani también comprueba en el último capítulo el trayecto de Clara Baltar, una testigo que afirmó haber visto a Alfonso y a Asunta el día del asesinato de la niña. El director comprueba que podría haber visto a la niña sin problemas en el cruce que la testigo señaló, ya que es una zona abierta y en la que no cabría lugar a dudas. Este momento es significativo también debido a que es el único en el que Siminiani aparece en pantalla hablando. Pero aparece aquí un elemento que comentaremos también más adelante en otro apartado. Es la cámara que captó a Clara al salir de una tienda. Efectivamente, es la hora que la testigo acotó, pero también es la misma cámara que grabó a Rosario cuando supuestamente iba a recoger a Asunta de casa para llevarla en coche a Teo. La policía acreditó que a la misma hora que señaló Clara estaba de camino, por lo que había una incógnita. Asunta no podía estar en dos lugares al mismo tiempo. En ese momento, Ramón Campos, productor del documental con Bambú

Producciones, escribe una carta al fiscal para que participe en el documental y arroje luz sobre este asunto. Sin embargo, este solo responde con una carta en la que explica que utilizó las pruebas que le parecieron más apropiadas. Siminiani y Ramón Campos usan la cámara descubierta para lanzar preguntas sin respuesta y cuestionar la sentencia del caso.

Es algo común en todos los *true crime*. Al alejarse, se ve todo con una nueva perspectiva, que, en ejemplos como *Making a Murderer*, puede hacer que se reabran los casos al descubrir elementos que den un vuelco a la investigación. La luminosidad de la zona es otro aspecto que busca cuestionar la sentencia. En este caso, esto no se logró, pero el espectador se queda pensando cómo podía estar Asunta en dos sitios a la vez y qué pasó realmente. Por ello, al final del documental aparece un intertítulo señalando que quedan muchas cuestiones sin resolver en el crimen.

-En la misma línea, una de las últimas entrevistas de la obra y casi la única en la que se oye la voz de los entrevistadores, Ramón Campos y Siminiani, es a la nueva abogada de oficio de Alfonso que va a presentar recurso ante el Tribunal Constitucional. Juntos, van desgranando los distintos elementos dudosos de la condena, como la ingesta de Lorazepam y que luego estuviera por la calle. Este momento tiene como intención cuestionar las decisiones del caso, pero no con elucubraciones sin fundamento sino con pruebas y documentación que se presentó en el juicio.

Por tanto, se aleja, como comentamos en el apartado dedicado a los *true crime*, de la espectacularización, de la pornografía frecuente en alguna información de sucesos, da un paso atrás para mostrar todo sin contaminación mediática. Esto se contrapone como se puede ver en el propio documental, con la actitud de otros periodistas que llegaron a preguntar por la calle directamente a Alfonso Bastera si había participado en el homicidio, es decir si había matado a su hija o con titulares como los de Intereconomía que señalaban que el padre la envenenó y la madre la mató. De esta manera, buscaban el morbo. Asimismo, en la misma obra se comenta el juicio mediático paralelo al que se vio sometido el proceso y que desgraciadamente sufren este tipo de casos. El abogado de Rosario comenta que su clienta fue condenada antes de iniciarse el juicio y que tuvo que defenderla desde el minuto cero. Además, apunta la misma idea de la

pornografía y el morbo al señalar que lo que vende es la madre que ha matado a su hija. El antiguo abogado de Alfonso también dice que los medios y la televisión contribuyeron a enrarecer el ambiente.

El único elemento de la obra del que se podría decir que esa línea se bordea es con la aparición en pantalla del cadáver. Este mostrar está en relación con la idea de Imbert de emborronar las líneas entre lo público y lo íntimo.

3.3.3.2. Contrastación

Siminiani realiza también una labor de verificación, pero merece un apartado propio por su función de desmontar a los medios de comunicación. Este trabajo se inicia en el momento en el que, durante el registro de la vivienda de Teo, Rosario empieza a reírse. Siminiani nos muestra cómo los medios destacaron esas imágenes juzgándolas muy duramente y atacando a la madre de Asunta. El espectador puede ver fragmentos de programas como Espejo Público o de Las Mañanas de la 1 con sus presentadoras emitiendo juicios de valor muy contundentes. A estas imágenes, Siminiani contrapone las del primer abogado de Alfonso diciendo que, durante todo el registro, un 98% del tiempo, Rosario estuvo muy triste y solo logró sacarle una sonrisa un juez con anécdotas sobre su padre. También comparece una policía que señala que esas imágenes no se corresponden con la realidad y que los medios solo sacaron lo más morboso.

Otro ejemplo sucede en el minuto 60:14 del segundo capítulo. Es la toma de la declaración de Rosario ante el juez, grabada a través de una ventana. En ella se ve a la madre echando los brazos hacia atrás escenificando el momento en el que un asaltante nocturno la atacó. Con estas imágenes los medios especularon sobre si estaba muy expresiva, muy serena sin saber que lo que estaba haciendo era representar ese momento. Es otro ejemplo de la transformación de la realidad a través de los medios en este tipo de casos sin conocer realmente la verdad. Se trata de la idea de Imbert de que la televisión juega con la realidad, la manipula. Estaríamos en el terreno de lo verosímil, donde no hay espacio ni para la verdad ni para la objetividad. Por ello, el primer abogado de Alfonso señala en ese momento que debido a la repercusión mediática no se encontró

un punto de objetividad. Esa es la función principal del documental, pasado el tiempo, ver los hechos desde una nueva perspectiva sin influencia ni contaminación.

A este respecto resulta significativa la carta que en el minuto 64:48 del segundo capítulo hace llegar a las oficinas de Bambú, Alfonso Bastera, donde denuncia que en su caso existió presunción de culpabilidad, que los medios se hicieron eco de cosas tan repugnantes como su vinculación con la pederastia y que ese tipo de programas son estercoleros informativos.

Otro paso en la verificación que aparece en menos ocasiones es el que realiza del propio proceso judicial. En concreto, lo hace de la mancha de semen en la camiseta de Asunta. En el minuto 13:31 el juez instructor Vázquez Taín insiste en que la contaminación quedó probada en el informe para él que lo quiera leer, mientras que a esto Siminiani contrapone la declaración de los investigadores del laboratorio señalando que no pueden tener certeza de ello, por lo que a continuación aparece un intertítulo señalando que la contaminación nunca quedó probada.

Un ejemplo en el que se mezcla la contrastación a los medios y a la investigación es el momento en el que se intentó vincular a Alfonso Bastera con la pederastia a través de unas fotografías. La investigación las mostró con esa intención al jurado como reconocen dos de sus integrantes. Ellos comentan que viendo en conjunto las fotografías no se apreciaba nada demasiado extraño, pero sí si se hacía fuera de contexto. Los medios con programas como La Mañana de la 1 o el programa de radio de Federico Jiménez Losantos, Crónica Negra, se centraron en esas imágenes individuales para condenar a Alfonso. Siminiani muestra el total de fotografías con Asunta vestida de ninja o de gato para entender que le gustaba disfrazarse y para desarticular la idea de esos medios. Asimismo, utiliza el testimonio de la profesora de baile de Asunta para señalar que el maquillaje de las fotografías sospechosas venía pautado por ella y que de bailar todo el día aparecía esa expresión cansada y esa postura sobre el sofá que muchos programas e incluso el juez instructor interpretaron como una niña drogada en línea con la idea de condenar a los padres.

3.3.3.3. Metalenguaje

En el segundo 14 del segundo capítulo se presenta una de las características propias de este documental: El recurso al metalenguaje. La obra nos muestra su proceso de creación. El espectador puede ver a la investigadora Ana Sanmartín llamando a personas del círculo íntimo de Rosario para ver si estarían interesadas en participar en el documental. Al mismo tiempo, Ramón Campos, productor del documental, llama a Rosario a prisión para intentar que se les permita el acceso a la cárcel para grabar la entrevista. Por ello, a pesar de que este tipo de televisión desmonta muchas de las características de la producción audiovisual posmoderna enunciadas por Imbert y González-Requena, este elemento concretamente nos remite a una de ellas: la televisión se abre, muestra su propio proceso de creación, su dispositivo técnico de enunciación. El espectador ve cómo se está configurando el documental, al igual que con el ejemplo que ya hemos visto de Siminiani yendo a grabar la luminosidad de la zona. Se ven las cámaras, todo queda al descubierto. La diferencia es que, al contrario que en la televisión especular, que se hace con una intención narcisista, aquí contribuye a la veracidad al existir una total transparencia del trabajo realizado.

Otro momento donde el dispositivo se muestra es en el minuto 34:30 del segundo capítulo, Siminiani y su equipo se proponen entrevistar a Manuel, un señor de Vedra con el que Rosario tuvo una relación tras dejarlo con Alfonso. Un policía les advierte de que no cree que se preste a eso y la investigadora que va a convencerlo no logra que participe. El espectador puede ver todo el proceso. Esto no es tan inhabitual, ya que en muchos documentales se ve cómo no se consigue una entrevista, pero que un policía advierta sobre la predisposición de un entrevistado hace que el juego metalingüístico sea más significativo que en otras obras.

Otro elemento importante que se puede relacionar con el metalenguaje es en el minuto 53:55 del segundo capítulo. Se trata de la llamada de Ramón Campos, productor del documental, a Rosario en prisión. Le hace fundamentalmente tres preguntas que guardan relación con los elementos que ha ido presentando la obra. El Lorazepam en el cuerpo de Asunta, el cambio de declaración de Rosario

y la presencia de un hombre una noche en la casa, que intenta atacar a Asunta. A la vez que le va preguntando, Siminiani recupera los fragmentos del documental que han representado esos momentos. Esa visión remite al espectador a la propia obra en un ejercicio de metalenguaje.

Al final del segundo episodio, en el minuto 64:48, esto se hace aún más significativo al recibir en las oficinas de Bambú, la carta de Alfonso Basterra y su posterior lectura. Es un recurso que contribuye a mostrar el artefacto creado, ya que vemos las oficinas de la productora del documental y cómo llega a su buzón un documento que tendrá una importancia capital en la propia obra. Otro elemento que nos remite a la función metalingüística es el primer título que se le dio al documental, Operación Nenúfar. Precisamente, el tercer y último capítulo se abre con la explicación de un policía sobre que fue el nombre que se le dio a la operación por ser una planta de origen asiático. Así, se está justificando el nombre del proceso, pero también uno de los títulos de la obra.

Al final del tercer capítulo, en el minuto 42:53, aparece de nuevo el metalenguaje. La aparición de la cámara que puede desmontar el testimonio de Clara Baltar, una testigo que afirmó haber visto a Asunta y a Alfonso el día del asesinato. Ramón Campos envía una carta al fiscal para que participe y le hace saber que estaban ya en el proceso de edición cuando ha aparecido esta evidencia y que le parece que no pueden cerrar el documental sin su réplica. Es decir, otra vez se hace referencia al objeto, el documental, dentro del mismo y se aportan claves del proceso de trabajo. Así, el espectador puede conocer cómo se ha ido elaborando la pieza y resulta muy significativo.

3.3.3.4. Multiperspectivismo

Uno de los elementos fundamentales del documental es la gran variedad de fuentes que posee. En los primeros 7 minutos dan su testimonio el abogado defensor de la madre de Asunta, el juez instructor, las dos personas que encontraron el cadáver, dos testigos del levantamiento de este y dos policías. Distintas partes implicadas, de distintos intereses que contribuyen a esa búsqueda de la objetividad y veracidad que hemos comentado a lo largo de

distintos apartados. En el total del documental, las fuentes consultadas por orden de aparición son:

- Jesús Jiménez: Guardia civil
- Alfredo Balsa: Descubridor del cuerpo y alertante
- Manuel Sánchez: Sargento, policía judicial de la Guardia civil
- Manuel Crespo: Testigo del levantamiento del cadáver
- Rosario Sánchez: Testigo del levantamiento del cadáver
- José Luis Gutiérrez Aranguren: Abogado de Rosario Porto
- José Antonio Vázquez Taín: Juez instructor del caso Asunta
- José Manuel Cambón: Guardia Civil, laboratorio de Policía Judicial de A Coruña
- Xurxo Melchor: Periodista de La Voz de Galicia
- José Antonio Pérez: Subdirector de El Correo Gallego
- José Blanco Pampín: Jefe de servicio de patología forense del Instituto de Medicina Legal de Galicia
- Karen Duncan: Amiga de Rosario Porto
- Menchu Álvarez Lens: Amiga de Rosario Porto
- Profesora de ballet de Asunta: Se mantiene en el anonimato
- Barbara Katerina: Profesora de música de Asunta
- Marcos Martínez: Sargento 1º. Policía judicial de A Coruña
- Juan Manuel Veiras: Guardia Civil. Policía Judicial de Santiago de Compostela
- Begoña Rodríguez: Guardia Civil. Policía Judicial de A Coruña
- Iván Álvarez: Toxicólogo del Instituto de Criminalística Forenses de la Universidad de Santiago de Compostela
- Luis Ferrer I Balsebre: Psiquiatra de Rosario Porto
- Roberto Goris: Primer abogado de Alfonso Basterra
- Rosario Porto a través de entrevista telefónica: Madre de Asunta

- Emilio Clemente: Ahijado de los padres de Rosario Porto
- Alfonso Basterra a través de carta: Padre de Asunta
- Hombre del jurado popular: Se mantiene en el anonimato
- Mujer del jurado popular: Se mantiene en el anonimato
- M.^a Luisa Manzano Recio: Abogada de oficio de Alfonso Basterra

Como se puede observar, es un gran número de fuentes, lo que va en línea con la intención periodística de mostrar todas las caras de una noticia para conseguir la mayor objetividad posible.

3.3.3.5. Reconstrucciones

En el minuto 17:28 del primer capítulo se puede ver una reconstrucción sin elementos ornamentales de la conversación que mantienen los padres de Asunta en el coche de Policía que los traslada al lugar donde han encontrado el cadáver. La voz en off nos dice lo sucedido mientras la cámara muestra los lugares y el espectador tiene que imaginar lo que pasó, visualizar a las figuras en esos escenarios. Resulta muy significativo en esta misma línea, las repetidas veces que haciendo un trayecto en coche o incluso una conversación con el coche parado, muestra los asientos vacíos donde se habían sentado los padres de Asunta o la misma niña mientras una voz en off de algún implicado o testigo nos pone en situación sobre lo allí sucedido o lo allí hablado.

En ocasiones, esa reconstrucción es distinta, por ejemplo, a la hora de representar cómo se tomaron muestras del cadáver, Siminiani coloca en el mismo lugar donde se encontró la camiseta y el pantalón y un efectivo de la policía forense reconstruye a partir de esos elementos la secuencia. En estos momentos se llega a ver en pantalla a miembros de la Policía haciendo el gesto con las manos de tomar un cuerpo a pesar de no tener nada. Es uno de los rasgos que distinguen este documental de otros ya que es muy inhabitual este tipo de imágenes. No es común que las fuerzas y cuerpos de seguridad del

Estado se presten a estas escenificaciones. Asimismo, utiliza imágenes de archivo de reconstrucciones realizadas por la Policía para la investigación.



Imagen 5: Reconstrucción sin elementos ornamentales

Otro ejemplo que resulta significativo es la recreación del episodio de alguien entrando en casa de Rosario e intentando ahogar a Asunta. Siminiani representa a la figura dentro de la casa dibujada con trazos de lápiz, como si fuera el dibujo de una mano infantil. Asimismo, al presentarse distintas hipótesis sobre la contaminación de semen en la camiseta de Asunta, Siminiani las va dibujando en pantalla como si fueran a tiza, quizás debido a su carácter efímero y no definitivo, pero también todo el rato parece que al tratarse del asesinato de una niña nos quiere traer a la memoria recuerdos de infancia como el lápiz o la tiza.



Imagen 6: Reconstrucción con lápiz del atacante

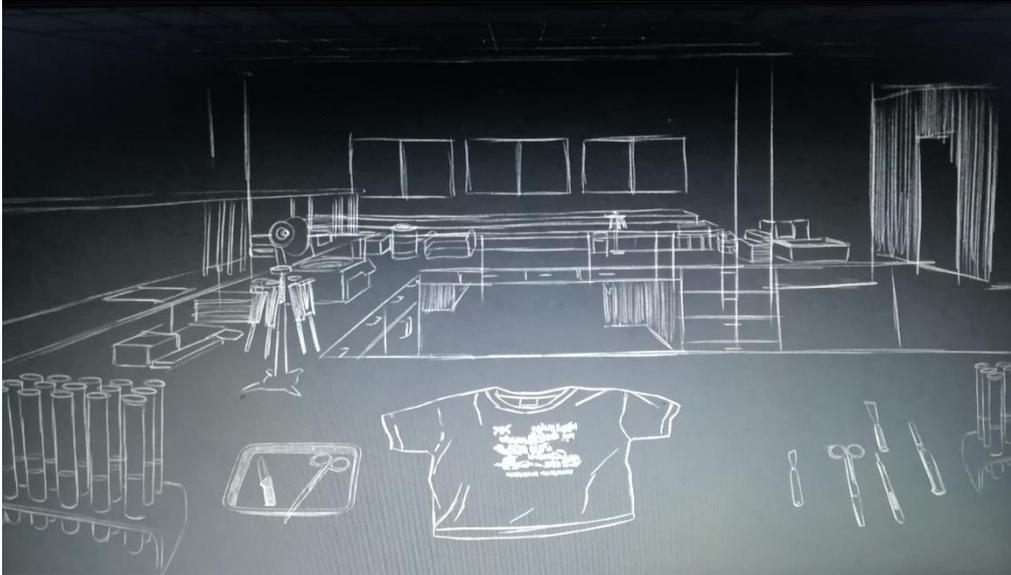


Imagen 7: Reconstrucción a tiza de las hipótesis

4.CONCLUSIONES

- Tras el análisis del documental se ha podido lograr el principal objetivo del presente trabajo: el *true crime* sobre Asunta presenta características radicalmente diferentes de las que presenta la televisión posmoderna para inscribirse en las propias del documental clásico. Huye del morbo y de la pornografía frecuente en algunas informaciones de sucesos. Presenta la historia desde una perspectiva no prejuiciosa y sin emitir juicios de valor. De esta manera, realiza un trabajo que regresa a los métodos originales del periodismo. De entre estos, destaca la verificación por ser el elemento más presente, ya sea desplazándose al lugar de los hechos o mediante contrastación de elementos, como las distintas versiones de las fuentes.
- Resulta muy significativo comprobar la cobertura mediática del suceso en el momento que ocurrió. El documental muestra la labor que realizan los periodistas y tertulianos con contundentes afirmaciones y señalando a los padres como presuntos culpables desde los primeros días sin cuestionarse nada más y sin intentar acercarse a la verdad, sin realizar ningún tipo de investigación. De esta manera, el documental realiza una de las principales funciones del periodista que es verificar la información y cuestionarse los distintos elementos de la historia de una manera que al cubrir este caso la mayor parte de los medios de comunicación no hizo. En el análisis se ha dado cuenta de los distintos elementos periodísticos presentes en la obra y del método de investigación utilizado y se ha contrapuesto con la cobertura de los días del suceso para comprobar las diferencias. El resultado arrojado permite observar el morbo presente en la cobertura y cómo ese elemento ha desaparecido en el metraje del documental.
- El equipo de la obra en todo momento se ciñe a los hechos probados del suceso. Todo el trabajo de investigación del documental se

sustenta en hechos probados y no elucubra con especulaciones. En muchos momentos, se recurre a pruebas o informes oficiales para mostrar que todo está fundamentado. Esta decisión contribuye a distinguir la obra del tratamiento que, en ocasiones, se da en la televisión posmoderna a los sucesos.

- El presente trabajo ha servido también para comprobar que, a pesar de tener unas características generales comunes a este tipo de documentales, la presencia de Elías León Siminiani tras las cámaras aporta unos elementos autorales propios muy presentes en otras de sus obras. Así, su particular manera de reconstruir los hechos sin elementos ornamentales y su gusto por mostrar el artefacto creado, las cámaras, los contactos con las fuentes, para generar un efecto de transparencia están en mayor o menor medida en el metraje del documental. Estos elementos, lejos de desviar al realizador del camino trazado, lo ayudan a presentar todo con honestidad intelectual.

- Los diferentes elementos creativos presentes en el documental, el borrado de personas en fotografías, colocar la imagen de Asunta en la caja de música, las hipótesis a tiza, entre otros, se ajustan a la idea que presentamos en el apartado dedicado a estas obras audiovisuales de dar un tratamiento creativo a la actualidad. A pesar de las características propias ya comentadas, no hay nada en la obra que contradiga su carácter de documental, ya que posee un carácter informativo. Durante el metraje, se desgranar todas las claves del caso sin dejarse nada por lo que el espectador se puede hacer una idea muy precisa del crimen.

- *Lo que la verdad esconde: El caso Asunta* abrió un camino que otras producciones han seguido. Fue uno de los primeros *true crime* en España, pero a esta corriente se sumaron pronto *Muerte en León*, *El*

asesino de la catana o más recientemente el realizado por el mismo equipo que el dedicado a Asunta sobre el crimen de Alcasser. Así, parece evidente que a la audiencia siempre le ha interesado este tipo de casos, los primeros registros sobre acontecimientos de esta índole se remontan a la Antigua Roma, pero no siempre tiene que ser con un tratamiento morboso, sino que se puede ser honesto y riguroso e interesar a los espectadores. Como ya hemos comentado, estos documentales logran buenas cifras de audiencia alrededor del mundo, en parte porque los sucesos son algo generalizado y que siempre despierta el interés en los humanos.

5. BIBLIOGRAFÍA

Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Avendaño, T. (2019). El documental de televisión ya no resume los titulares: los cambia. *El País*. Consultado en: https://elpais.com/cultura/2019/03/23/television/1553362587_903859.html

Barnouw, E. (1993). *Documental. Historia y estilos*. Barcelona: Gedisa.

Belinchón, G. (2013). El triste (e irónico) desvarío de desamor de un cineasta. *El País*. Consultado en: https://elpais.com/cultura/2013/01/30/actualidad/1359575636_514027.html?rel=mas

Belinchón, G. (2018). Viaje a la mente del rey del butrón. *El País*. Consultado en: https://elpais.com/cultura/2018/09/21/actualidad/1537539171_957454.html?rel=mas

Bettetini, G. & Fumagalli, A. (2001). *Lo que queda de los medios*. Navarra: EUNSA.

Boorsma, M. (2017). The whole truth: The implications of America's true crime obsession. *Elon Lan Review*, 9, 209-224.

Brisset, D. (2014). Documentales (II). Su historia en España. Consultado en: <https://eprints.ucm.es/26353/7/Documentales%20%28y%20II%29%20D.%20E.%20Brisset.pdf>

Browder, L. (2010). True Crime. *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. 121-134.

Carboni, O. (2014). ¿La televisión en la era de Internet? *Razón y palabra*, 87.

Cascajosa, C. (2016). *Historia de la televisión*. Valencia: Tirant Humanidades.

Costa, J. (2018). La vida en el subsuelo. *El País*. Consultado en: https://elpais.com/cultura/2018/12/05/actualidad/1544035757_699388.html

Dale, B. (2016). The week Netflix's Making a Murderer crushed all of television. *Observer*. Consultado en: <http://observer.com/2016/03/the-week-netflix-making-a-murderer-crushed-all-of-television/>

Fernández, E. (2017). Muerte en León, El caso Asunta y El crimen de la catana: True Crime, un género de TV reincidente. *El Mundo*. Consultado en: <https://www.elmundo.es/television/2017/11/29/5a1dbda3e2704efc4c8b456e.html>

Fieldstat, E. (2016). New crop of true crime shows seduces audiences, compels them to dig. *NBC News*. Consultado en: <http://www.nbcnews.com/news/us-news/newcrop-true-crime-shows-seduces-audiences-compels-them-dig-n546821>

Gallardo-Camacho, J. & Lavín de las Heras, E. (2015). El consumo del vídeo bajo demanda en las plataformas de pago digitales en España: el caso Yomvi. *La participación en la televisión: de la audiencia activa a la social*, 106-120.

González-Requena, J. (1999). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.

Grijelmo, A. (2005). La ética en la jungla periodística. *Cuadernos de periodistas*, 2, 35-55.

Grijelmo, A. (2008). *El estilo del periodista*. Madrid: Taurus.

Herbert, R. (1990). *Publishers agree: True crime does pay*. Publishers Weekly.

Ibáñez, J.L. & Fernández, E. (1998). Televisión digital y programación de la televisión de siempre a la televisión de pago y multicanal. *Ámbitos, revista internacional de comunicación*, 1, 61-71.

Imbert, G. (2008). *El transformismo televisivo: posttelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.

Kaiser Moro, A. (2018). El cine o la vida. Narraciones del yo en Mapa. *Zer*, 44, 175-191.

Kovach, B. & Rosenstiel, T. (2003). *Los elementos del periodismo*. Madrid. Aguilar.

Kovach, B. & Rosenstiel, T. (2014). *The elements of journalism*. New York. Three Rivers Press.

Liberal-Ormaechea, S. & Cabezuelo-Lorenzo, F. (2018). La oferta audiovisual de servicios de streaming en España: estrategias comerciales y características tecnológicas. *Business and society review*, 152-167.

Martínez de Sousa, J. (1981). *Diccionario General de Periodismo*. Madrid.

Martínez, L. (2018). Apuntes para una película de atracos: el “golpe” más original del año. *El Mundo*. Consultado en: <https://www.elmundo.es/metropoli/cine/2018/12/05/5c06c03dfc6c83d04e8b45cc.html>

Monterde, J. E. (2001). Realidad, realismo y documental en el cine español. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*.

Moreno, A. (1975). *Historia de la prensa de sucesos en España: aproximación a una metodología científica para el estudio de la Prensa*. Tesis de licenciatura. Universidad de Barcelona.

Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary*. Indiana: Indiana University Press.

Ocaña, J. (2013). Confieso que (me) he filmado. *El País*. Consultado en: https://elpais.com/cultura/2013/01/31/actualidad/1359653949_306737.html.

Plimpton, G. (1966). The story behind a non fiction novel. *New York Times*. 2-3.

Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española*. Madrid. Espasa Libros.

Rodríguez, R. (2011). La información de sucesos. Temática en prensa escrita. *Correspondencia & análisis*, 1, 310-325.

Rodríguez, R. (2016). La prensa de sucesos en el periodismo español. *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 6, 22-44.

Scolari, C. (2008). Hacia la hipertelevisión. Los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. *Diálogos de la comunicación*, 77, 1-9.

Seiter, E. (2000). Television and the Internet. *Electronic Media and Technoculture*, 227-245.

Sellés, M. (2008). *El documental*. Barcelona: UOC

Tassi, P. (2016). Why Making a Murderer is Netflix most significant show ever. *Forbes*. Consultado en: <http://www.forbes.com/sites/insertcoin/2016/01/03/why-making-a-murderer-is-netflixs-most-significant-show-ever/#4e28c32a5c00>.

Tinker, R. (2017). Guilty Pleasure: A case study of true crime's resurgence in a binge consumption era. *Elon Journal*, 1, 95-107.

Torreiro, M. (2018). Apuntes para una película de atracos. *Fotogramas*. Consultado en: <https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a25389585/apuntes-para-una-pelicula-de-atracos-critica-pelicula/>.

V.V.A.A. (2014). *Libro de estilo de El País*. Madrid. Aguilar.

V.V.A.A. (2019). *Oxford Living Dictionaries*. Consultado en: <https://www.lexico.com/en>.

Otras obras de referencia:

Campos, R. (productor) y Siminiani, E. (director). (2017). *Lo que la verdad esconde: El caso Asunta*. España. Bambú Producciones y Atresmedia.

Schmitz, S., Zamora, M. (productores) y Siminiani, E. (director). (2012). *Mapa*. España. Avalon Producciones.

Schmitz, S., Zamora, M. (productores) y Siminiani, E. (director). (2018). *Apuntes para una película de atracos*. España. Avalon Producciones.