



■ artículo

SCV Societat Catalana
de Victimologia

SOCIETAT BASCA DE VICTIMOLOGIA
JOURNAL OF VICTIMOLOGY

HUYGENS
EDITORIAL

REVISTA DE VICTIMOLOGÍA | JOURNAL OF VICTIMOLOGY

Online ISSN 2385-779X

www.revistadevictimologia.com | www.journalofvictimology.com

DOI 10.12827/RVJV.19.05 | N. 19/2025 | P. 123-162

Fecha de recepción: 01/01/2024 | Fecha de aceptación: 01/12/2024

True re-victimization: el expolio de historias victimales por la industria del ocio multimedia¹

True victimization: the plundering of victim stories by the multimedia entertainment industry

Myriam Herrera Moreno

Universidad de Sevilla; myriamh@us.es

Resumen

Vivimos un auge inédito del relato *info-lúdico* de victimización (o *true crime* no ficcional), género veterano hoy relanzado por formatos híbridos y variantes digitales de consumo ubicuo, accesible y masificado. La rentabilidad de esta inagotable oferta, así como la voracidad –bulímica– de su demanda remite a un nuevo debate sobre estas narrativas como artefactos en conflicto: de un lado son legítimas creaciones culturales y de libre esparcimiento; de otro, las oleadas de hiper-consumo integran un potencial de ocio deshumanizador que viene ya suscitando una creciente protesta victimológica. La víctimas, quienes un día vieron publicado su conflicto en el sistema de justicia, pueden tener que afrontar por añadido la amplificación, mediática y recreativa, de su experiencia. Hablamos, así, de verdadero expolio narrativo en los casos en que la industria del entretenimiento se desentiende del bienestar y voluntad de las víctimas al explotar las historias que sufrieron. Supervivientes y co-víctimas serán entonces relegadas como identidades instrumentales, carentes de agencia, personajes forzados al servicio del entretenimiento en plataformas multimedia y sometidas al e-chismorreo de las de redes sociales. Al propio tiempo, no cabe desconocer la calidad informativa y artística, y aún el potencial victimológico presente en estas obras. Proponemos una tutela victimal no autoritaria, basada en sensibilidad y cuidado y atenta a la titularidad moral de las víctimas sobre sus relatos, sin menoscabo de esenciales libertades de información y creación.

Palabras clave

Tecno-relato, Ocio desviado, Titularidad narrativa, Revictimización, Mercantilización.

1 Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Excelencia de la Junta de Andalucía “Criminalidad en contextos digitales de ocio desviado: Alternativas posibles contra una economía de consumo deshumanizada”, Universidad de Sevilla, (Ref. PROYEXCEL_00621).



Abstract

We are experiencing an unprecedented boom in the *info-tainment* story of victimization (or non-fictional *true crime*), a veteran genre today relaunched by hybrid formats and digital variants of ubiquitous, accessible and mass consumption. The profitability of this inexhaustible supply, as well as the -bulimic- voracity of its demand, leads to a new debate on these narratives as conflicting artifacts: on the one hand, they are legitimate cultural and free entertainment works; on the other, the waves of hyper-consumption integrate a potential for dehumanizing leisure that has already given rise to a growing victimological protest. The victims, who one day saw their conflict published in the justice system, may have to face, in addition, the mediatic and recreational amplification of their experience. Thus, we speak of true narrative plundering in cases where the multimedia entertainment industry disregards the well-being and will of the victims by exploiting their stories of violence suffered. Survivors and co-victims will then be relegated as instrumental identities, lacking agency, forced characters at the service of entertainment platforms and subjected to social media e-gossiping. At the same time, the informative and artistic quality, and even the victimological potential of these works cannot be ignored. We propose a non-authoritarian guardianship, based on sensitivity and care and attentive to the moral ownership of the victim of her story, without undermining the essential freedoms of information and creation.

Keywords

Techno-narratives, Deviant leisure, Narrative ownership, Revictimisation, Commodification

1. Introducción

Basado en hechos reales: raíces profundas del relato de victimización

El relato popular de violencia, anticipo del género que hoy conocemos como *true crime*, cuenta con un arraigo que bien podríamos llamar evolucionario. En puridad, la víctima de violencia mejor rastreada en esta tradición fue *Capercita roja*. Trazado el árbol filogenético de su historia (Therani, 2013), se comprueba su vertiginosa expansión inter-continental -su viralidad ancestral- bajo distintas versiones y títulos. A lo largo de dos milenios, han sido muchas las generaciones que se han dejado estremecer por la historia de acecho y violencia sufrida por una niña vulnerable, en la lejanía del grupo social y a cargo de un extraño predatorio. Sin duda un acto de violencia infantil sirvió una vez de modelo al episodio, circulado, referido y comentado ante las fogatas de campamento como hoy se relatan similares historias de violencia sobre el plasma de las modernas plataformas digitales. Bajo muy otras premisas.

Al nivel de cultura popular, el impacto que producían y siguen produciendo las historias de violencia se ha ligado a utilidades informativas, pedagógicas, preventivas y de preservación del *status*. Y sin embargo, al ser preguntados, los modernos consumidores de tales productos refieren llanamente haberse orientado por la búsqueda de entretenimiento, la satisfacción de sus pasiones



y la huída del tedio (Boling, 2019, Yardley *et al*, 2019, p.507, Antoniak, p.93). Respuestas que, por lo demás, deben ser estimadas en su sinceridad, ya que la expansión tecnológica del género, como veremos, comienza ahora a escudarse en coartadas éticas o de utilidad social.

2. Sobre la función lacaniana del ocio: premisas y moderna deriva

Relevancia del ocio para el equilibrio mental

Ni el ocio ni su desviación son cuestiones bagatelarias. Una vez Hannah Arendt se asombró de que Eichmann, gestor banal del holocausto, no hubiera asumido su rol genocida por rencor malsano y anti-semita alguno, sino *en el colmo del aburrimiento* (Arendt, 1963, p.33). Sin caer en demonización alguna del ocio, es preciso calibrar su relevancia en el equilibrio personal de los ciudadanos.

Para ello, es idóneo el psico-análisis de Lacan, en la segunda mitad del siglo XX, cuya obra a partir de la recepción conceptual de Žižek, pone bases teóricas al moderno paradigma criminológico de ocio desviado (Smith y Raymen, 2018). Conocidamente, Lacan identificó en el ser humano básicas pulsiones mentales a favor del goce extremo, o *joissance*. El super-yo lacaniano constituye una estructura imperativa absoluta (o *mandato de goce*), una apremiante orden interna que insta a perseguir un disfrute de imposible satisfacción, irrestricto, intensivo, más allá de las normas y del respeto al otro o el propio bienestar (Lacan, 1972) Desde la visión lacaniana, el recurso estratégico a una violencia no real, sino vicaria y cultural, cobra el significado simbólico de un tributo al tirano interno, el *super-yo* demandante de ocio y diversión salvaje. En esta coyuntura interna, la cultura pone en juego modos de negociación y junto a las leyes, facilita fórmulas para ordenar y contener las formidables pulsiones de goce transgresor. En este sentido, la norma ofrece un reparto del disfrute en el medio social, mientras la cultura permite satisfacer, de modo vicario y performativo, la avidez transgresora del super-yo.

Ciertamente, nada ejemplifica mejor esta dinámica que las populares narrativas de crímenes no ficcionales, idóneas, de partida, para calmar la pulsión de goce extremo sin daño real, propio o ajeno. Construidas sobre apremios super-yoicos, estas historias desde un nivel inmaterial, procuran *joissance*, esa mezcla ambivalente de gratificación y sacrificio. Como se ha observado, *el disfrute, fascinación, y obsesión con estos productos populares siempre van más allá del principio del placer, y la satisfacción que se experimenta incluye la repulsión y una mezcla de asco ante lo abyecto* (Peters, 2020).



Así las cosas, la ficción o recreación en torno al delito no comporta un necesario rol desvalioso mientras se atenga a la función cultural de contención. Como obra de cultura, su consumo cuasi adictivo, a diferencia de otras pasiones obsesivas, no suele generar un placer culpable (Martínez Serrano, Gavilán, Martínez Navarro 2023, p.79) En España, Garrido Genovés ha consagrado una entusiasta monografía al género *True crime* (Garrido Genovés, 2021) sin sentir, por descontado, necesidad alguna de excusarse. Admitido el desempeño estabilizador del ocio, la problemática disfuncional que ahora va a ocuparnos no descansa en la atribución al género del moderno *true crime* una etiología bastarda, demonizable o mórbida, atribución no infrecuente tanto en la crítica cultural como en la criminología cultural (Garrido Genovés 2021, pp. 15 y sigs). Ahora bien, hoy, el desbordamiento de historias multimedia sobre violencia real, viene imprimiendo cambios substanciales a los primitivos equilibrios.

Desviación expansiva y mercantil del rol

En efecto, a la vista de la evolución abrumadora del mercado del *true crime* no ficcional, el paradigma de ocio desviado permite observar que la cultura contemporánea, consumista y acelerada, ha desvirtuado esencialmente ese rol de contención. Desde las plataformas digitales, una oferta desaforada ya no sirve a la distracción ni sublima las demandas super-yoicas sino las secunda de una forma que llega a ser destructiva (Herrera Moreno, 2020). El moderno entretenimiento viene regido sin paliativos por el imperativo de extremo disfrute, pudiéndose llegar en dicha dinámica hasta niveles inescrupulosos. De este modo, ansiosos consumidores son lanzados industrialmente a una búsqueda de imposibles e inagotables satisfacciones cuyo potencial de daño no se tiene en consideración ni en la oferta ni en la demanda. Desde esta premisa, exploramos a continuación lo que supone *Internet* como ámbito facilitador de una voraginosa oferta de relatos sobre el sufrimiento de víctimas reales con eventuales resultados re-victimizantes.

3. Objetivos del análisis

Analizar la repercusión victimológica de los nuevos formatos digitales de *true crime* parece hoy impostergable. La coyuntura antes planteada nos servirá de punto de partida para discernir:

- En primer lugar, si el inveterado rol estratégico de los populares relatos de violencia haya venido a ser substancialmente perturbado en un contexto digital saturado de productos, hiper-competitivo y mercantilizado, regido por una exclusiva economía de la satisfacción².



- De otra parte, puesto que el género, en su reciente evolución y en la plenitud de sus variantes, cuenta con fervientes defensores, abordamos qué aspectos de valor se identifican en favor del moderno relato de no ficción criminal. Es especial, ponderamos qué beneficios victimológicos pudieran estos productos aportar, contando, cuando posible fuera, con el consentimiento de las víctimas recreadas.
- Nuestro punto de llegada es tomar conciencia del grado en que este fenómeno mediático pueda explicarse en claves de re-victimización. En nuestros días, como veremos, Internet y sus formatos multi-mediados ofrecen vías inéditas de construcción y pro-sumición digital de victimizaciones, reificadas a múltiples bandas en el intenso juego entre el narrador y un público global activo en plataformas, foros y redes sociales.
- Para este análisis hemos pulsado la literatura incipiente sobre este problema y, junto a ello, nos hacemos eco de las protestas que recién empiezan a alzar en medios, instituciones y en ciertos colectivos de víctimas afectadas por estas producciones. Antes de vincular estas quejas, cada vez más frecuentes, a los habituales aguafiestas culturales– o sospechosos habituales– tales como el ofendidismo, el víctima-centrismo, *wokismo*, censura cultural, y otras “tiranías de la victimidad”, nos proponemos valorar qué hay de legítimo en las afirmaciones de quienes se resisten a ser aplanados por los rodillos mediáticos y hasta qué punto son viables los mecanismos de protección que las víctimas reclaman.
- A modo de conclusión provisional, se propondrán medidas legales y deontológicas para conciliar la libertad creativa y de producción de estas obras con exigencias mínimas de respeto a la dignidad, la imagen, y en especial la titularidad cívica y moral de las víctimas sobre el relato de su experiencia.

4. El relato noticioso de crímenes y su moderna evolución

Del pliego de cordel al true crime multi-media

Mucho se ha recorrido desde la simplicidad de los pliegos de cordel y baladas de violencia hasta llegar al *True crime* de *no ficción*. En España el más antiguo pliego suelto sobre un crimen–un homicidio en masa perpetrado en Jerez de la Frontera– data de 1515, siendo así que llegado el siglo XVII, la recreación

no ficcional. En coherencia con la orientación de esta revista, solo se abocetan otras dos grandes cuestiones: el impacto de estas obras en el derecho a la reinserción del delincuente y la disfunción de la “pesquisa amateur” sobre las garantías del sistema de justicia.



no ficcional de violencia ya configura un género artesano de enorme popularidad (Casas Delgado, 2018, pp. 46 y ss, Barnes, 2023, pp. 9 y ss). Ubicados en terrenos de ambigüedad moral, los “bonitos crímenes” y romances horribles subrayaban típicamente la debilidad de la víctima mientras, de otra parte, sabían igualmente glorificar al infractor, como era el caso de las coplas de bandoleros caballerescos (Ríos Corbacho, 2019).

La objetivación de la víctima era, sin embargo, una tónica que persistirá incluso cuando, llegado el siglo XX, los literatos se incorporen al oficio de cronistas de sucesos. Si en Inglaterra se aproximaban al género, junto a muchos de de segunda fila, autores como De Quincey, Dickens o Collins, en Francia hacían lo propio Balzac, Merimée, Maupassant o Zola.

La crónica criminal española contará con las afortunadas plumas de Galdós y Pardo Bazán, quienes, entre otras reseñas, dieron sendas versiones sobre el celeberrimo crimen de la calle de Fuencarral. De modo pionero, Ramón Gómez de la Serna firmará *El chalet de las rosas*, obra de 1923, sobre asesinatos en serie en la madrileña Ciudad Lineal, inspirados en los hechos criminales de Landrú, en Francia (Herrera Moreno, 2021).

En esta evolución se evidencia constante la ausencia de espacio narrativo reservado a la víctima, típicamente presentada como un blanco patético e inocente de victimización, y frecuentemente, bajo el prisma de la *víctima ideal* (Christie, 1977). La víctima no convencional era estigmatizada en la vida social como en el relato popular: así, las jóvenes victorianas asesinadas por el *Jack, el destripador*, muy posiblemente no fueran prostitutas sino obreras o meramente jóvenes sin hogar, siendo al fin objetivadas en un relato que pasó de los sesgos policiales al dominio mediático (Rubenhold, 2019, pp.12-13).

Con el desarrollo, en paralelo, de relatos de la ficción policiaca, la víctima, cuando mucho, servía de punto de partida a una grata especulación orientada a despejar dudas sobre autoría, *modus operandi* o motivación criminal (Del Castillo, 2022, p. 65. Asistimos aquí al triunfo, pues, de la razón abstracta, en ningún caso a la preocupación social frente a la victimidad.

Llegado el siglo XX el género no aportará mayores novedades victimológicas. Es cierto que contamos con piezas magistrales como *A sangre fría*, de Truman Capote (1966), *Helter Skelter*, sobre los asesinatos de la familia Manson (1974) de Bugliosi y Gentry (el primero fiscal del proceso abierto por los hechos), *La canción del verdugo* de Norman Mailer (1979) y, más tardíamente, *El adversario* de Emmanuel Carrere (2000). Pese a la nueva versatilidad de perspectivas, propia del siglo XX, las víctimas recreadas apenas ocupan espacio narrativo. Así, Capote y Carrere, respectivamente, relatan con técnicas bien diferenciadas sendas matanzas familiares: si el primero adopta una prosa aséptica y desapasio-



nada al reconstruir los hechos de los asesinos, el segundo, en su habitual clave auto-narrativa, elige hacerse presente en cada línea de la historia, entreverando en ella su propia experiencia y el relato trémulo de sus propias interacciones con el convicto.

A fines del siglo XX asistimos a la primera oleada audio-visual de historias populares de victimización. Cine y Televisión se entregan a la tecnoperformación de grandes violencias, en ocasiones con cruda viveza de detalles sonoros y cromáticos. La oferta de crimen real, flanqueada por la ficcional, evidencian hasta qué punto el nuevo mercado tecnológico parece a rendirse al enemigo super-egótico al que debía aplacar, consagrando un culto perfectamente subyugado al imperativo de goce. En este siglo de grandes diversiones mediáticas, Postman (1985) observará como cómo las lógicas sensacionales del entretenimiento van invadiendo los campos de la enseñanza, el periodismo o la política: ciertamente, el tratamiento mediático de grandes victimizaciones opera casi como una droga, un *pharmakon* adaptado a la masiva avidez de entretenimiento. Del relato emanado de esta cultura (Selzer 2013), no resultará tan novedoso su seguimiento popular o truculencia, sino la optimización, ubicuidad e intermediación de la exhibición violenta. La Criminología se viene ocupado del impacto imitativo, generador de nuevas violencias, nacido de nuevas formas de cultura digital (Helfgott, 2023). Pero como un día planteara Selzer (1997), no puede olvidarse que la representación propiamente dicha, al margen de sus imitaciones, puede reportar daños en sí misma, con impactos de cultura como victimales.

Desde finales del siglo XX, la cultura popular global asiste al relanzamiento tecnológico de la más poderosa heurística de persuasión hasta hoy conocida: la narrativa (Fullford 1999) La era digital descansará eminentemente en el llamado “transporte narrativo” (van Laer, Feiereisen y Visconti, 2019), un efecto experiencial que induce al consumidor a involucrarse cognitivamente en la historia narrada. Así, Internet siembra de historias los ámbitos informativos, educacionales, publicitarios, artísticos, terapéuticos y de ocio, haciendo sus contenidos personalmente significativos para un usuario vuelto *pro-sumidor* (Tofler, 1980) quien no quiere ser testigo pasivo de la historia sino co-gestionarla. (De Jager et al, 2017, Sánchez López, 2020)

Nuevas tecno-narrativas de violencia

Los rasgos y orientaciones que acompañan esta evolución nos alejan, decididamente, del veterano relato de victimización.

- Estrategia info-lúdica: Para referirse a estas producciones Blanco (2021, pág. 210) alude a las características de un género que integraría la in-



vestigación periodística, el recurso a imágenes de archivo y entrevistas a testigos directos y una reconstrucción, actoral y estilizada, de la historia. Se trata, en suma, de materiales que asumen una orientación info-lúdica, (de info-diversión o *info-tainment -information&entertainment*), nacida en televisión y hoy desplegada profusamente en medios digitales.

Esta línea remite a una hibridación comunicativa con una doble orientación a) de un lado, que la información social se comuniquen de forma entretenida y b) de otro, que el entretenimiento se ocupe de asuntos socialmente trascendentes (Baym, 2019) En esos términos, las historias de víctimas y victimización son acogidas en un estricto formato documental sazonado, sin embargo, con estrategias recreativas difusas, no siempre advertidas por el público popular.

A propósito de esta singular hibridación, se observa (Ferre, 2016) una explícita preocupación discursiva por la objetividad, con énfasis en campos semánticos de tiempo, espacio y cantidad mientras, en contraste, las imágenes ofrecidas se construyen empleando profusos recursos de edición, más evocativos que descriptivos, con empleo de metáforas visuales y sonoras, técnicas de fundido, con frecuencia, una paleta cromática propia de las películas de horror y fantasmas.

De este sutil modo, se comprueba un borrado en la práctica de límites entre los recursos periodísticos y de amenidad. En efecto, a pesar de la enorme variabilidad observable de producto a producto, la impronta decisiva viene dada en todo caso por la común orientación al consumo, susceptible de desvirtuar al elemento periodístico como de exacerbar la lógicas de entretenimiento. Rige, así, la prioridad de potenciar el consumo para hacer al producto competitivo: visible, personalizado, emotivamente significativo.

Pelzer y Raemy (2022, p.555) observan que *el compromiso de servicio a las necesidades públicas y de ayudar a las personas a adoptar decisiones sobre sus vidas se margina con frecuencia en favor de contenidos recreativos, ventaja comercial, o posición en los rankings de audiencia*. Así los términos, estas autoras advierten en estos materiales la incidencia de un sinuoso *efecto de cultivo* popular, de acuerdo a lo cual la audiencia adquiere la visión de aquella realidad que previamente se ha seleccionado y construido. (pág. 558). Y, paradójicamente, cuanto más se asemeje el producto info-lúdico a los materiales de información rigurosa, mayor *efecto de cultivo*, al generarse en la audiencia una presunción de certeza (p. 564). Envuelta en la complejidad de este *combo* comunicativo, la audiencia tendrá la impresión de estar accediendo a unos hechos objetivos, rigurosamente documentados, sin apercibirse de que responden a la selección estética e industrial de contenidos “reales” sobre la que ha recaído una intensa estilización. La fusión es perfecta por cuanto las producciones sobre crimen no ficcional rara



vez admiten el grado de fabulación en el que incurren, trascendiendo de los hechos reales³

- Formatos comunicativos. Además de la película documental, ahora en plataformas de difusión digital, hay que contar con la profusión de *bio-pics* y *docu-dramas* seriados, con la aparición de nuevos formatos sonoros o audio-visuales, como los *podcasts* o las *apps* de relatos de crimen real. En particular, el audio-visual seriado en plataformas digitales de contenidos bajo demanda VOP (*video on demand*), como HBO Max, Movistar+, Amazon prime y, sobre todo, Netflix, permite un visionado a la carta y “en atracón” (*binge watching*) máximamente adaptable al margen de ocio del usuario, liberado del suministro periódico en banda horaria fija. Especial ubicuidad prestan las audio-series o *podcasts*, que conocen un auge inédito en EEUU desde la señera emisión del estadounidense *Serial* (2014)⁴. A esta gama de productos habría que sumar el formato de aplicación para dispositivos de telefonía, como *CrimeDoor* que emplea técnicas inmersivas y de realidad aumentada que se despliegan para el aficionado en su propio salón⁵.
- Contenidos. Sigue siendo predilecta la convencional historia de victimización violenta donde, en principio, se observa la estructura del relato de crimen, ya se trate de asesinato, desaparición o violación. Las nuevas formas de consumo digital, y en especial, el “visionado maratoniano”

3 Mención especial merece el biopic sobre la fabulación de victimidad por Enric Marco, quien ganó celebridad e fingiéndose un antiguo republicano deportado al campo de exterminio nazi de Flossenbürg. La película Marco, dirigida por Jon Garaño y Aitor Arregui en 2024, sigue fielmente el relato público de los hechos, pero introduce una honrosa admisión sobre el tratamiento ficcional al que se ha sometido al personaje.

4 Según el estudio del Observatorio Nebrija del español (2022), la narrativa no ficcional ocupa un 49% del mercado del podcast. *Cómo suenan los podcasts en España: radiografía de la producción original en las plataformas de audio digital, resumen ejecutivo* 2023. <https://www.nebrija.com/ca- tedras/observatorio-nebrija-espanol/pdf/tendencias-produccion-mercado-del-podcasting. pdf> consultado en 5 de junio de 2024

5 *CrimeDoor* es la única plataforma en línea y aplicación móvil que ofrece noticias actualizadas sobre crímenes verdaderos las 24 horas del día. La aplicación móvil y el sitio web *CrimeDoor* son plataformas dedicadas para que los entusiastas del crimen consuman información precisa al ofrecer una colección de videos de crímenes de acción que incluyen delincuentes captados por la cámara y imágenes de la cámara corporal de la policía, artículos detallados que cubren juicios, casos sin resolver y medios de comunicación criminales de todo el mundo. https://play.google.com/store/apps/details?id=com.crimedoor.app&hl=es_419 consultado en 15 de junio de 2024

<https://play.google.com/store/apps/details?id=com.crimedoor.app&hl=es>. Una nota de prensa de los productores llegó a anunciar la recreación del asesinato de George Floyd como *experiencia icónica en primera persona*, lo que se descartó tras la reacción adversa en redes sociales. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2021-04-08/george-floyd-death-crimedoor-ar- experience>.



o “por atracón” –*binge watching*- han alterado viejas convenciones asociadas al modo narrativo, lo que no dejará de transformar también los contenidos (Naranjo *et al* 2023) . En el estudio sobre “visionado en atracón” de estos audiovisuales, Krongard, y Tsay-Vogel, (2020) aprecian 5,9 imágenes violentas por hora concentradas en un apretado marco temporal, carente de espacio de refracción. La violencia consumida es explícita, grave, significativa e intencional, de modo que, por vía del *efecto de cultivo*, se explicaría que los consumidores analizados revelen, al ser encuestados, haber adquirido visiones existenciales resentidas y pesimistas. En concreto, se advierte que el llamado *síndrome de mundo mezquino* en los consumidores maratonianos, (Wingralek, *et al.* 2022) induce en estos una erizada auto-percepción de su personal riesgo de victimización.

- Rasgos definitoriales. En cuanto a los componentes presentes en el género Punnet (2018) ha apreciado ocho principales sin que todo el conjunto haya de concurrir, necesariamente, en el mismo producto. Estos son:

- El carácter fáctico y no-ficcional
- El componente justiciero, frecuentemente al servicio de la víctima ante casos no resueltos.
- La subversión de un concreto *status* judicialmente establecido
- El elemento “cruzádico”, o de campaña, orientado al cambio social
- El localismo, con su aporte de verosimilitud espacio-temporal y comunitario,
- El análisis forense, interpretativo de evidencias técnicas
- El elemento apelativo, emotivo y sensibilizador
- La estructura tradicional, por cuanto, en esencia, trata de contar una historia

En este conjunto se observa una voluntad profesa de personalizar los productos, adaptando a las preferencias los relatos de violencia y empleando, junto a elementos de *pathos* victimológico una batería de tecnicismos forenses, en lo que el *true crime* no ficcional toma el testigo de la popular serie de ficción forense CSI. Por otra parte, hacen novedosa entrada los enfoques activistas, de modo que la historia suscribe con frecuencia una concreta causa social o, se adhiere a la fórmula sensibilizadora popularizada por el movimiento *Me too*.



5. Dimensión victimológica en el true crime: ¿realidad o coartada?

Si aceptamos los indicios que avanza Putner, la Victimología se hace presente también en las nuevas versiones multi-media de *true crime* sobre hechos reales, así como en los fenómenos populares suscitados en su estela. En ello se corona un viraje que ya acusaban los relatos literarios de crimen real. Si Maggie Nelson en 2005 y luego en 2017 había basado su reconstrucción de sucesos en los diarios de una víctima, Carrere en su *VXIII* (2023) se “olvida” de su *yo* narrativo, esto es, abandona su típica implicación auto-ficcional para ofrecer una crónica de esmerada orientación victimológica sobre el proceso judicial abierto por la masacre terrorista de la sala Bataclan en 2015, crónica en que los supervivientes ocupan la presidencia ética y narrativa del relato.

En cuanto al formato audiovisual, interesa particularmente el nuevo protagonismo de las víctimas supervivientes de violencia advertido por Putner. En algunas de las producciones, de forma directa o indirecta, allegados y co-víctimas colaboran directamente con su testimonio o aportan datos para la mejor reconstrucción de los hechos. En otros casos, las producciones reservan espacio para el homenaje y la memoria victimal.. Revisamos pues las bases en las que podría sustentarse la efectiva existencia de este giro a favor de las víctimas.

- Potencial reparador. En este sentido, el acervo reparador de la escucha, memoria y testimonio podría haber encontrado en estas obras una nueva fórmula de difusión⁶, cuando, en efecto, los documentos descansan en el relato directo de las víctimas. En este sentido, ha sido consignada la aptitud terapéutica de la participación victimal en estas producciones: así, Slakoff *et al.* (2024) han apreciado en el dolor mediático comunicado por las co-víctimas la expresión de los seis estadios de superación identificados por Kübler-Ross and Kessler, así como la percepción por estas de mayor conexión empática con la comunidad.

Se ha afirmado, así, (Gaynor 2023, pp.1-2) que los *podcasts*, los canales de *YouTibe* y los espacios de *Reddit* e *Instagram* ofrecen compasión, apoyo y reconocimiento a voces previamente silenciadas. Para Greer, (2018) habría que apuntar estas fortalezas exclusivamente a los podcasts frente a los, menos sensibles, audio-visuales. En efecto, al tratarse de documentos sonoros, aportarían el beneficio de un clima moral “acusmático”, de forma que el predominio sonoro y evocativo, frente a la manifestación visual explícita, filtraría la cruda toxicidad de las imágenes de cuerpos

6 <https://www.rtve.es/television/20240119/primer-podcast-true-crime-protagonizado-victimas/15923479.shtml>



mutilados e inertes, tan recurrentes los audio-visuales de violencia. En España, por vía de ejemplo, tal ha sido la línea testimonial que dice abrazar la comunicadora Teresa Vilas en su *podcast Crímenes del Siglo XXI* de RTE.

- Vinculación comunitaria: Pâquet (2017, pp.28-29) enfatiza el potencial victimológico del *true crime* al proporcionar a las víctimas nuevas fórmulas de conexión comunitaria por su acceso a un ámbito de justicia alternativa, que daría resonancia a nuevas voces centradas en la víctima, aportadas por agentes múltiples (familiares, amigos, comunidad). El género obraría, pues, una fórmula de justicia sanatoria y kaleidoscópica, (Westmarland, 2019), equiparable a la apertura de un marco restaurativo del conflicto.
- Capacidad subversiva Se ha observado que estos productos comportan una capacidad única para problematizar la visión pública de la victimización saliendo al paso de la petrificación judicial de las víctimas en el sistema de justicia. El enfrentamiento social de la realidad subyacente en hechos victimales enterrados, no reconocidos o nunca resueltos (casos fríos o *cold cases*) forma parte del bagaje propio del nuevo *true crime*, siendo innegable su ocasional refundición con los intereses propios del *Mee too*. Tal es plenamente el caso de narrativas literarias que rescatan hechos del pasado victimal como *El consentimiento*, de Springora (2020) o *La familia grande*, de Camille Kouchner (2021); en el mismo sentido, la docu-serie de Netflix *Examen de conciencia*, aborda sucesos largamente ignorados de victimización sexual en la Iglesia, en cuyos tres episodios uno de los supervivientes se constituye en eje vertebrador y legitimador moral de la narrativa victimológica del abuso (Solé, 2019).

Otra muestra de ello en el ámbito español es la atención al caso *Nevenka*. En 2021, Netflix recreó el *iter* victimal de la ex-concelaja Nevenka Fernández, quien fuera víctima de acoso sexual veinte años antes. Profesional y sentimentalmente vinculada con su victimario, carente en apariencia de vulnerabilidad social, se trató de una víctima socialmente descreída, vulnerable a la victimización secundaria así informal como judicial. Es célebre el pasaje del fiscal del caso en la misma sala del juicio: *Por qué usted, que ha pasado ese calvario, usted, que no es la empleada de Hipercor que le tocan el trasero y tiene que aguantarse porque es el pan de sus hijos; por qué no dice 'se acabó, me voy*.

En la serie de Netflix, *‘El caso Wanninkhof-Carabantes*, (2021) refería los hechos de un asesino en serie, autor de las muertes de dos jóvenes andaluzas. Sin embargo, en el mismo año, HBO Max dará resonancia a una contra-narrativa victimal estratégicamente esquinada en el relato



previo, la de Dolores Vázquez, linchada por los medios del momento y condenada injustamente como autora de la muerte de la menor. La voz herida de una víctima de error judicial opera como contrapunto crítico en la mini-serie *Dolores: La verdad sobre el caso Wanninkhof* (2021). La otra historia del llamado caso *Wanninkhof* pone énfasis en los sesgos lesbo-fóbicos que presidieron el tratamiento mediático, en su impacto en el jurado popular, y finalmente, en las nefastas consecuencias que acarrearía no haber dejado traslucir las emociones que un protocolo inmaterial reclama a las víctimas de injusticia. La serie resulta audaz cuando, respetando las convenciones del género, observa un peculiar “arco narrativo” de redención, donde se libera a la víctima de su propia imagen, a salvo del personaje villano que nunca fue (Méndiz Noguero, Sánchez Esparza, 2024).

Por otra parte, cerrando este elenco representativo, Disney estrena en España *Lucrecia, un crimen de odio* (2024), sobre el asesinato neonazi de una mujer inmigrante negra y *sin-hogarista* en Aravaca, 1992. En esta serie se evita el suspense o emoción artificiosa, en la idea de rescatar la historia para crear conciencia entre las nuevas generaciones y rendir homenaje a la primera víctima española de aporofobia.

Finalmente, la capacidad de interpelar al sistema y movilizar atención institucional no está solo en manos de grandes productores. Así, el documental ¿Dónde estás *Francis*? (2024), de José García Masero en el Canal El bisabuelo refiere la desaparición de Francisca Cadenas en Hornachos, una discreta y madura madre de familia cuyo rastro se pierde en 2017. El documental hace llegar las voces críticas de familiares que cuestionan las jerarquías latentes en la atención institucional de unos casos frente a otros. Desapariciones coetáneas⁷, muy mediatizadas, sí recibieron el decisivo refuerzo de la Unidad Central Operativa de la Guardia Civil, que la familia llevaba pidiendo desde hacía siete años. El documental (a siete años, y aún sin resultados) arbitra una sensible crítica a las jerarquías de victimidad que operan en la selección social de víctimas noticiables, y su proyección en una desigualdad de recursos de esclarecimiento. Y, en efecto, el documental potencia mediáticamente al caso y activa la nueva implicación de la UCO⁸, logrando un (aún modesto, pero obvio) *efecto Serial*.

7 Así, los asesinatos de Manuela Chavero (2016) o Diana Quer (2017) coparon los medios a nivel nacional, a diferencia del caso de Francis, cuya desaparición solo restringidamente salió del circuito comarcal de noticias; consultado el 2 de septiembre de 2024.

8 En agosto, apenas a un mes del estreno, se hace saber que la UCO va a investigar desde cero, y en noviembre la consta dicha actividad. <https://www.elperiodicoextremadura.com/>



- Cultura participativa. No es infrecuente la co-adyuvancia mediática de las propias co-víctimas por razón de utilidad justiciera, ya sea por su disconformidad con la sentencia o la instrucción, redoblando los esfuerzos instructores o bien promoviendo la revisión procesal del caso. Por un lado, los documentales mantienen despierto el interés social y (bien sea polémicamente) es indudable que generan una presión social adicional sobre los operadores judiciales implicados. Esta intención se hace evidente en España con *¿Dónde está Marta?*, *docu-serie* sobre el asesinato de la joven Marta del Castillo emitida por Netflix en 2021. Desde el mismo título, la serie refleja la ansiedad de los allegados por el paradero del cuerpo de la víctima, y brinda, de otra parte, un amplio margen narrativo a la evocación y memoria de la joven.

La otra gran motivación, erizada de controversia, se orienta a suscitar la aparición de nuevas pistas o evidencias en torno a los casos por la sensibilización de colaboradores cívicos. Estamos aquí, en efecto, ante una muestra más propia de una era de pro-sumición digital: el pro-sumidor de *true crime*, no se limita a asimilar mansamente el relato comunicado; antes bien, él mismo transforma el producto de maneras versátiles, desde el simple refuerzo del *like* o apostillas, a participar, compartir y difundir testimonios y evidencias personalmente recabadas.

En términos culturales, el fenómeno tiene repercusiones tempranamente integradas en el ambivalente *Efecto CSI*, generador de un público versado en pop-criminalística. Es más que anecdótico (la protagonista recibió una medalla policial de honor) que en febrero de 2016 una trabajadora sevillana de Parques y Jardines “Carmen, la del pincho”, con incontestable aplomo en momentos cruciales, supo rescatar del escenario criminal evidencias biológicas que fueron decisivas para una condena por asesinato⁹. Ahora bien, el nuevo y multi-mediado *Efecto Serial* (Albrecht y Filip, 2023) trasciende del mero impacto pedagógico. Una novedosa pro-actividad preside la práctica popular de la pesquisa *ciber-detectivesca*, (*websleuthing*). Se trata de una praxis de pesquisa para-forense,

sucesos/2024/08/09/uco-investiga-desaparicion-francisca-cadenas-badajoz-106785921.html; <https://hornachos.hoy.es/uco-reactiva-investigacion-desaparicion-francisca-cadenas-20241119175619-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>, visitado el 21 de noviembre de 2024

9 Carmen había recibido órdenes de adecentar una escena de suicidio. Sin embargo: *Como soy muy aficionada al CSI, puse los restos en una bolsa aparte para no contaminar las pruebas. Me llamó la atención que la policía no las recogiera antes, porque también había restos de sangre por el banco*” Este fue el primer caso de aplicación de la pena de prisión permanente revisable en España https://elpais.com/elpais/2016/04/26/videos/1461683145_457345.html consultado en 12 de septiembre de 2024



con publicación de averiguaciones, especulación e hipótesis ventiladas y dirimidas en plataformas con miras a interesar al Sistema penal como a otras organizaciones o individuos relacionados con el caso (Yardley *et al.* 2016). El ciber-pesquisidor opera, así, en foros, *webs* y en redes sociales, integrado en comunidades (típicamente, *Sub-reddits*). consagradas a dirimir casos específicos

Más que una cultura, se trata de un complejo ecosistema (Sherryll, 2022, 2023), en ocasiones una sub-cultura concentrada en un nicho ecológico que ofrece recursos, competencia, colaboración y crecimiento personal de las audiencias. Punto de partida, en 2024, fue el famoso podcast *Serial* que fidelizó a un público afanado en la recogida de nuevos testimonios para la reapertura judicial del caso, el asesinato de una adolescente cometido en Baltimore, en 1999: así, se obtuvo la final absolución del condenado por los hechos, novio de la víctima, quien llevaba largos años en prisión. En esta misma línea positiva, se ha ponderado (Aguilar *et al.*, 2021) la praxis viral liderada por la comunidad *Tik-toker* en el esclarecimiento del feminicidio de la *youtuber* Gaby Petito, joven desaparecida en 2016 un viaje turístico. En este caso no fue una productora sino una *influencer*, quien viralizó la desaparición en la plataforma lúdica. Bajo la consigna *#findgabbypetito #gabbypetitotheory*, la comunidad acometió una implacable indagación colectiva (en realidad, una compleja red de pesquisas) que geo-localizó el paradero de la víctima por el trazado del un mapa digital a partir de fotos y vídeos difundidos por esta en plataformas. Pese a los sesgos y reservas éticas, el caso *Petito*, se dice, habría consolidado el potencial criminalístico de las redes sociales (Thierbach-McLean, 2024) como su valor prestacional (*affordance*) con vistas al empoderamiento cívico (Aguilar *et al.*, 2021).

En todo caso, si, como se ha dicho, estuviéramos ante un viraje democrático en la colaboración ciudadana, los costes de este giro han de valorarse en el contexto de una cultura *fandom* en la que se compite por cuotas de notoriedad y heroísmo (Emami, 2022, pág. 8). De otra parte, persiste –tozudamente– la duda de que supervivientes y co-víctimas de violencia estén preparadas para admitir el lado productivo de sus experiencias victimales, en especial, cuando se instilan en ellas –con escasa sutileza– gotas de *gore*, humor, o erotismo en la carrera comercial hacia la maxificación de las ciber-seducciones del delito.

Por ende, si las bondades del nuevo género pueden ser ciertas para casos concretos, resulta significativo que, frente a la tónica anterior, los modernos consumidores, obsesos del *true crime*, crean ahora necesario justificar su bulimia tecno-narrativa y acudan a coartadas cívicas y justicieras en la idea de estar colaborando de modo esencial con la investigación o



enmendando desde el amateurismo las disfunciones del sistema judicial (Peters, 2020, p.7). En especial, el intensivo visionado “atrachón” tira de justificaciones y *se percibe justificado por el mérito cívico de la programación* (Maddalena, 2021, p.267).

6. Maltrato mediático de la víctima en el *true crime*

Gerhe (2024) ha abordado el tratamiento de personas asesinadas en docu-series de grandes plataformas, tomando como criterios la alusión despersonalizada a la víctima (“el cuerpo”, “los restos” o “el cadáver”), la exhibición explícita de la violencia sufrida o el predominio de alusiones al victimario sobre las referidas a la víctima. El estudio (pp. 63 y ss) detecta un maltrato extensivo en la mayoría de los documentos explorados, con tendencia a crecer en función del número de victimarios del caso, así como en casos resueltos y de autor conocido. No se han explorado ofensas explícitas ni directamente dirigidas contra el honor personal de las víctimas. Sin embargo, el estudio detecta ciertamente de un maltrato normalizado en el *true crime* digital, con las evidencias de ocio desviado legitimado en la praxis mercantil. Así, analizamos un amplio repertorio de formas de maltrato mediático identificable en la oferta estadounidense, como modelo global, y su proyección española.

7. El desplazamiento de la víctima

En ocasiones la rareza bajo la que se envuelve la conducta del infractor es tan intensa que anula el posible interés hacia una víctima narrada en modo pasivo y perfectamente carente de agencia. Así parece ofrecerse en una docu-serie de calidad como *Asunta*, la exitosa serie española (Netflix, 2024) refiere el asesinato de una niña gallega por sus padres adoptivos, procesados y condenados. Fuera de la intriga sobre las razones y disfunciones asesinas, el relato carece de componente victimológico en un discurso cuyo eje es la anomalía victimaria, y no la infancia victimizada y sus necesidades de cuidado y protección. El juez instructor del caso se ha pronunciado en esos mismos términos: *Hemos perdido la oportunidad de honrar a la niña*¹⁰

Un desplazamiento, aún más sutil, se ha destacado cuando el énfasis en la victimización se sacrifica al protagonismo de ansiedades sociales más acuciantes. Así, la violencia sexista, verdadero trasfondo del feminicidio de Gaby Petito no

10 <https://www.lavanguardia.com/television/20240508/9622467/juez-caso-asunta-tajante-serie-netflix-hemos-perdido-oportunidad-honrar-nina-pmv.html> consultado en 1 de octubre de 2024



dominará los documentales y foros de discusión en torno al caso tanto como el hecho de que la víctima subiera a redes sociales fotos idílicas de pareja: el debate entre los seguidores del caso se desvía, así, del feminicidio a la aptitud de Internet para camuflar realidades. La orientación, entonces, habrá dejado de ser testimonial y víctima-céntrica para hacerse visual y tecno-centrada (Thierbach-McLean, 2024, 183 y ss).

Gloria y erótica victimaria

Otras veces se incurre en la glamurización del estilo de vida delincencial, con frecuente puesta en uso de elementos de erótica de poder y violencia. No es infrecuente que los delincuentes sean performados por actores típicamente más atractivos y audaces que los perpetradores originarios. Es el caso advertido a propósito de *Narcos*: mientras Pablo Escobar encarna la juventud, la iniciativa y el aplomo, sus víctimas se ofrecen sin relieve, apagadas, incluso se fabrican huidizas o medrosas (Rodríguez y Franco, 2022, pp. 541 y ss). Este sesgo estético no deja avistar la victimización desde una lente trágica, o elaborar un relato significativo del sufrimiento de víctimas y familiares.

Parecidos tics se reproducen en la *docu-serie* sobre los célebres hermanos Menéndez (2024), quienes asesinaron a sus padres en Beverly Hills, en 1989. El rescate seriado del caso, firmado por Ryan Murphy, se hace vago eco de posibles motivaciones reactivas a un supuesto abuso sexual intra-familiar¹¹. En todo caso una cauta cortina de ambigüedad y contradicción anula toda lectura reflexiva. Así, la estrategia dominante en el producto es la de amagar y no dar más que un esperable material de *gore* y cotilleo. La mayor novedad proviene de la sensacional sugerencia de una supuesta relación incestuosa entre los hermanos, base de la conjura, que si no cuenta con apoyo evidenciario alguno, revaloriza gratamente la historia. Lejos de esgrimirse un enfoque multi-causal, se brinda una insensata alternancia de dos visiones encontradas: la que mira a los hermanos como víctimas reactivas frente al abuso sexual o la que, al propio tiempo, oferta a los mismos personajes como conjurados sociopáticos. En esta ambigua tesitura, el Fiscal de Distrito de Los Ángeles se abona a una posible revisión de la sentencia, sin que un fehaciente cambio de narrativa se vislumbre tan relevante como la sobre-crecida popularidad del culto que Internet rinde a los mediáticos hermanos¹².

<https://www.forbes.com/sites/maryroeloffs/2024/10/24/prosecutors-could-back-resentencing-menendez-brothers-today-as-controversial-monsters-stays-high-on-netflix-charts/>

12 No es detalle menor que la gran estrella Kim Kardashian se revele especial seguidora de la pareja. <https://www.latimes.com/california/story/2024-10-04/la-me-menendez-brothers-explainer>, visitado el 27 de octubre de 2024.



Vaughan Williams *et al.* (2024) han identificado la frecuencia de rasgos de hibristofilia entre la comunidad *fandom* de *Tik-tok*, y señalan el riesgo de insensibilización cultural que arrastra del fenómeno. Así, *estos contenidos compartidos y divulgados en línea pueden operar como una fuente de victimización secundaria* (Williams *et al* 2024, p.12). La erotización del victimario, elevada a tributo hibristofílico, público y viral, comporta, en efecto, potencial re-victimizante para la persona superviviente de violencia.

Optimizar la violencia

Revisaremos ahora las formas de realización que evidencian mayor problematidad victimológica y que se deben a constricciones de éxito y rentabilidad.

Brochas, fogones e Instagram: ¿mujeres que empoderan?

Bailey Brooke Sarian es una célebre *youtuber*¹³ creadora del nuevo sub-género de vídeos de *true crime* cosmético. Su popular *asesinato&misterio&maquillaje* ha viralizado un tutorial que refiere crímenes reales y sus complejidades – feminicidios y asesinatos en serie– mientras la comunicadora, confidencial, se va aplicando pincel, brocha y barra de labios hasta ultimar su meticuloso estilismo. Fotos de víctimas, infractores y escenarios del delito esmaltan un animado formato que cuenta con cuatro millones de suscriptores mundiales y que estilistas digitales, en todos los idiomas copian. Como sabemos, las plataformas se adaptan al consumidor, y van abriendo su oferta: *Cookies&crime* (por este orden) de Karen Thi¹⁴, enseña ahora hacer galletas glaseadas mientras refiere, con idéntica dulzura, célebres sucesos de estrangulamiento, degollación y envenenamiento. El espacio pasó de *Tik-tok* a *Youtube* hasta convertirse en un *podcast* de éxito donde, además de los conocidos, la *influencer* se brinda a glasear a demanda cuantos crímenes el público le confíe.

Por su parte, alegres *tikokers* editaron *clips* paródicos sobre un asesino en serie y una de sus víctimas, presentándolos como pareja protagonista de una comedia romántica y llegando a acumular 250,000 visionados hasta que el producto fuera retirado (2024, Krammer p.371). Dosis de humor desafiante también entre las *murderinas*, fans de la serie *Mi asesinato favorito* creada por y para mujeres en un alegado modo post *Me-too*. Este exitoso *podcast* conectaba a las oyentes de crímenes a unidades de *Facebook*, *Twitter* y *Sub-reddits*. A través de bromas, *memes* y humor negro, las locutoras aseguraban deconstruir el discurso del miedo femenino a la victimización (una de sus consignas “preventivas” reza-

13 https://youtube.fandom.com/wiki/Bailey_Sarian 4 de octubre de 2024

14 <https://www.cookies-and-crime.com/> consultado el 6 de noviembre de 2024



ba: *mantente sexy y no te dejes asesinar* (Hoffman y Hobbs, 2021, Rodgers, 2023). Se ha predicado de este espacio su aptitud para crear un ambiente de intimidad donde reforzar con la ironía a las mujeres y combatir estereotipos de culpabilización de víctimas. Citemos finalmente a *Cult litter*, audio-serie de crímenes reales que tuvo abierta en *Instagram* una activa cuenta de seguidores. Estos usaban con desenfado los códigos estéticos de *Instagram* (incluidos *selfies* oscuros sobre escenarios de violencia criminal).

El valor irreverente y contra-cultural de estos espacios acaso sea correlato postmoderno del viejo desafío romántico, un pulso bizarro frente a la adversidad y la muerte (Herrera Moreno, 20220). Pero si *lo sublime trágico* era una conversación libertaria con el abismo (Acosta López, 2007), en el postmoderno *sublime lúdico* (de Manuel, 2019), el abismo, más que encarado, es reciclado como *atrezzo* favorecedor para las *stories* de *Instagram*.

Es dudoso, por lo demás, que performances de este tipo puedan ejercer efectos desmitificadores si ellas mismas se alzan sobre una victimidad netamente construida. Y no ya solo por el utillaje trivial de brochas fogones y auto-fotos, sino, porque, con pocas salvedades, las víctimas cuya historia se selecciona responden a patrones de *victimidad ideal* (Christie, 1986, Yarley *et al.* 2019 pp 509 y ss) con rasgos de indefensión, inocencia y pasividad. En el panorama de *docu-series* nacionales, salvando los casos serializados sobre Dolores Vázquez o Nevenka, las víctimas seleccionadas rara vez pueden (o les dejan) cumplir otro rol que el de ser conducidas fatalmente al sacrificio. Por supuesto no desconsideremos una infalible contra-narrativa en un *nuevo imaginario thanatológico* (Penfold-Moulce, 2019): la que consagra que *la muerte no es el final*, y que las víctimas mediatizadas, *víctimas productivas* pueden perdurar en la memoria de los consumidores mientras aporten a la economía digital su valiosa rentabilidad post-mortem.

Queda por sondear el valor estos *espacios de morbo provocativo* (Penfold-Moulce, 2018, p. 18) y comprobar si son en verdad liberadores o si, por el contrario, no ventilan globalmente a las mujeres miedo a la victimización, activando en ellas un formidable sistema defensivo de hiper-vigilancia y miedo, tal como en efecto, se ha postulado (Mc Donald *et al.*, 2021). En todo caso, mientras se dirimen las bondades del presunto potencial subversivo, el ofensivo para la memoria de las víctimas y sus familiares presenta menos dudas.

Voyeurismo de heridas

La exhibición corporal de las víctimas violentadas propicia un implacable voyeurismo del dolor y una actitud que se ha relacionado con la *cultura de heridas*, relanzada con la era digital (Selzser, 1995) Cuerpos inertes, cuerpos lloro-



sos, cuerpos desguazados, típicamente de mujeres jóvenes (Lang y Alejandro, 2024) son el ingrediente objetivado de una tecno-narrativa que *brinda una vez y otra la excitante apertura del interior físico y psíquico: la exhibición y visionado, el despliegue inagotable ante el público de cuerpos heridos y mentes dañadas*. (Selzer, 1997, p. 3-4). A tenor del estudio de Lang y Alejandro (2024), las mujeres violentadas del *true crime* son un grupo “somatizado”, esto es, son típicamente identificadas por el daño físico o su trauma de supervivencia, y con frecuencia su cuerpo se enseñando despiezado, casi fungible (pp. 2074 y ss). Hay que reparar hasta qué punto la relación de una superviviente o víctima con fotos, grabaciones y otros vestigios de su pérdida no es *voyeurista* sino afectiva y transformadora. Así, en su crónica personal, la humanista Maggie Nelson (2007), familiar de una mujer asesinada, re-enmarca el significado de las fotografías forenses traídas al juicio y realiza sobre ellas un relato que trasciende el peso de un cuerpo inerte, extendido en su devastación (Bussey-Chamberlain, 2023). Dada esa íntima vinculación víctima-imagen, es pertinente considerar hasta qué punto podrán las víctimas rescatar la humanidad de esos cuerpos de esta nueva objetivación, ahora no forense, sino sensacional, fiscalizadora y globalizada.

De otra parte, se ha dicho, no solo se exhiben los cuerpos de las víctimas: en estas recreaciones, la violencia sobre cuerpos victimarios (informal o penal) también se hace visible a los espectadores, servida bajo formas de *voyeurismo punitivo* o justiciero (Stoneman y Packer, 2021, p. 5, Emami, 2022).

Esta mirada puede llegar a tener visos pornográficos: como bien ha planteado Zizek, la nueva intrusión documental en parcelas personalísimas se erige en un recurso obsceno que no respetará una privacidad ingenuamente marcada con un “no entrometerse”, *que solo debe ser abordada por la vía de la ficción, si uno quiere evitar la obscenidad de la pornografía* (Zizek. 2009, p.31). En una praxis productiva culturalmente caníbal, eventual devoradora de la memoria o la dignidad victimal (Rodríguez y Franko, p. 548, 2022), no puede extrañar que Netflix consagre la primera temporada de *Monster* a los crímenes necrófagos de J. Dahmer, contra el consentimiento de las familias de los asesinados, poco receptivos a ver recreados los horrendos hechos.

El dudoso “servicio a la verdad”

Las grandes producciones de *true crime* suelen prometer al consumidor “toda la verdad”. Lauren Bradford, (Bradford, 2016), allegada de una víctima cuyo crimen fue serializado, escribió en términos contundentes contra un género donde la verdad se había substituído por una *verdad suficiente, embellecida y reescrita para entretener*.



El *visionado en atracán*, en especial, cambia las reglas del mercado y estiliza la forma de aproximarse a la realidad. Si bien ya no se requieren trucos que generen suspenso al final de cada episodio, según la clásica técnica de folletín, la necesidad de tener prendida a la audiencia aboca a otro tipo de trucajes. Entre ellos, el recurso a la deliberada siembra de humos u oscuridades (Yardley *et al* 2019, 511 y s), con una narrativa erizada de encrucijadas de forma que el enganche con la historia *tiene más que ver con el seguimiento de intrincados caminos narrativos, poco previsibles y cargados de ambivalencia* (López Gutiérrez, 2020)

A falta del gran final conclusivo (donde nos aliviará saber quién hizo *qué y por qué* lo hizo) los nuevos productos incursionan en el campo de una incertidumbre fuertemente calculada, abierta a la gestión y al ameno debate de las redes sociales (Yardley *et al* 2019 págs. 511 y ss). Así, por vía de ejemplo, en la recreación española del *Caso Asunta* (Netflix, 2024), se dejan abiertas 8 posibles hipótesis; el *Caso Alcasser*, reconstrucción que concierne a un triple asesinato de adolescentes, (Netflix 2021) se desarrolla a partir de una maraña de posibles autorías incorporadas a una enigmática cinta de vídeo que inculpa a grandes personalidades de la sociedad española. (Naranjo *et al* 2023 pág.170). En *¿Dónde está Marta?* (Netflix, 2021) cada episodio implica el eterno retorno a la escena de perpetración donde se percibe un énfasis en fetichizar hechos y elementos, como si cada uno portara una escondida fuente de significados.

El trasiego de perspectivas y la apertura incesante de puntos de inflexión y retorno al origen es recurso infalible para dejar clavado al usuario ante su pantalla o para animar su interacción virtual.

Lejos de orientarse a despejar realidades para la comunidad o las víctimas ansiosas de justicia, se trata de satisfacer y avivar el apetito de consumiciones reiteradas (Moore, 2021).

Ciertamente, la presunta clarificación de los hechos por rutas de entretenimiento deviene entonces *una empresa frustrante e infructuosa* (Moore, 2021, p.2014). En el mejor de los casos, las víctimas descontentas con el sistema, quienes pudieron haber confiado a la productora su historia y el anhelo de hallar nuevas respuestas, terminarán absorbidas por un eterno retorno que expande las tramas con las puntadas comerciales de Penélope, en el tejer y destejer de un tapiz cuyo fin –al cabo– no se desea.

Efectos revictimizantes

La peor parte se la llevan, sin embargo, aquellas víctimas que acusan los efectos invasivos de una nueva mediatización por ellas no buscada ni deseada.



Pemberton y Mulder (2019, pp. 296) definen la victimización violenta es, en puridad, un asalto ontológico, experiencia subjetiva que rompe equilibrios existenciales y hace tambalear la narrativa de sentido con que la que cada cual construye su relato vital. También la victimización secundaria de quien se enfrenta a la mediatización y pérdida de control de su experiencia ve prorrogada o amplificada esta forma de agresión. Prorrogada, cuando la mediatización info-lúdica la sorprende sin haber podido re-establecer su sentido del tiempo y el orden vital; amplificada, cuando ya ha reelaborado un incipiente relato de afrontamiento, que vuelve a ver asaltado por una nueva oleada expositiva. El *otro* comunitario (Pemberton y Mulder, 2024, p.12) necesario para la re-significación y recuperación victimal de sentido, deviene ahora para la víctima un *otro* masivo, despersonalizado, intrusivo (Yardley et al. 2018, pág. 22). –el *otro* de X, de Reddit, el de los foros de comentarios del *docu-crímen*– que en el mejor de los casos no la apoya a ella, sino a su personaje.

Aunque la reapertura del trauma es una seria posibilidad, para aludir en estas claves a la victimización secundaria y la re-victimización ni siquiera es preciso remitirse a diagnósticos psiquiátricos. Así, más allá de una relación objetivada de síntomas, la metáfora narrativa se ofrece recurso idóneo para captar evocativamente el potencial disruptivo de efectos:

- *Efecto Piranesi*, o angustia de perpetuación (Ledesma, 2019). En clave victimológica, la víctima, espectadora de su victimización, experimenta el vértigo una vez sufrido por De Quincey, oprimido ante la sucesión inagotable de trampillas, escalas y resortes de pesadilla en los grabados carcelarios de Piranesi (De Quincey, 1823, pp 163 ss). De este modo, reactivada su vivencia de riesgo y pérdida y encapsulada en su propia victimización, la víctima-espectadora se apercebe del abismo de infinitud que la pantalla despliega ante ella; se atormentará ante el *poder de crecimiento sin fin y auto-reproducción* (p. 164) de un episodio personal ahora hetero-gestionado y multiplicado fuera de su control.
- Efecto *doppelgänger* o de desdoblamiento. La víctima vivirá en la pantalla un desdoblamiento subjetivo performado por alguien que usurpa sus rasgos, palabras y vivencias. Se trata, en puridad, de un doble virtual, un *doppelgänger* mercantil, que –como típicamente hacen los dobles de ficción– compite con el original, llegando a suplantarlo, y a traicionar el difícil equilibrio existencial que la víctima hubiera podido recuperar. Así expresa su consternación la hermana de una de las víctimas de Dahmer, al contemplarse versionada en su crispada *declaración de impacto*: *...cuando me vi a mí misma, cuando vi mi nombre aparecer en la pantalla y a esa mujer decir textualmente lo que yo había dicho. Si no lo supiera, realmente habría pensado que era yo. Su pelo era como el mío, llevaba la misma ropa y*



*por eso sentí que revivía todas las emociones que sentí entonces. No veo cómo puede ponerse nuestros nombres ahí...*¹⁵. Así se manifiesta Perry, familiar de otro de los asesinados del mismo victimario: *Quiero que la gente entienda que esto no es una historia o hechos históricos, se trata de las vidas de auténticas personas. [Lindsey, el asesinado] fue el hijo de alguien, el hermano de alguien, el padre de alguien, el amigo de alguien que fue arrebatado de nuestras vidas*¹⁶. Se trata de mi vida real, espeta, por su parte, en un Subreddit un allegado de la joven asesinada del que se ocupó el famoso *Serial*. (Yadley et al, 2017). En efecto, esta gama de protestas incorpora toda una vindicación ontológica ante el desplazamiento de la realidad victimal por una realidad-producto.

En España es destacable el activismo de Patricia Ramírez, madre del niño almeriense Gabriel Cruz, asesinado en 2018, cuyo cadáver fue hallado tras días de angustiosa búsqueda. Ya en 2021, esta madre se moviliza, indignada al ver la imagen de la víctima como reclamo en el umbral de páginas web macabras, *gore* o política. Tras la convocatoria de una rueda de prensa, entrevistas y entrega de firmas al parlamento, –en vísperas de la aprobación de Ley Orgánica 8/2021, de 4 de junio, de *Protección integral a la infancia y la adolescencia frente a la violencia* (LOPVI)– obtendrá en el trámite último de enmiendas del Senado la prohibición legal de difundir cualquier imágenes de menores víctimas sin contar con la autorización expresa de sus progenitores (Art. 8.4)¹⁷.

En junio de 2024 reaparece, hondamente conmovida, ante el Senado¹⁸ solicitando tutela institucional para frenar una *docu-serie* en ciernes sobre el asesinato de su hijo. *A nosotros esta exposición, si sale, nos va a hacer un daño público-declara la compareciente-, que seguramente vuelva a estar en las tertulias de la mañana y de la tarde, y en los cafés de muchas personas*

15 <https://www.businessinsider.com/rita-isbell-sister-jeffrey-dahmer-victim-talks-about-netflix-show-2022-9> consultado el 7 de noviembre de 2024

16 <https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2022-09-30/netflix-monster-jeffrey-dahmer-story-controversy-victims-eric-perry-rita-isbell> consultado el 2 de noviembre de 2024

17 Art. 8.4. En los casos de violencia sobre la infancia, la colaboración entre las administraciones públicas y los medios de comunicación pondrá especial énfasis en el respeto al honor, a la intimidad y a la propia imagen de la víctima y sus familiares, incluso en caso de fallecimiento del menor. En esta situación, la difusión de cualquier tipo de imagen deberá contar con la autorización expresa de herederos o progenitores.

18 Senado de España. Sesión nº 4, martes 11 de junio de 2024. *Comparecencia de Dña. Patricia Ramírez Domínguez, ante la Comisión de Interior, para informar sobre la situación que padecen las víctimas de delitos violentos y la necesidad de reformas legislativas para proteger debidamente los derechos de las víctimas y el honor y la imagen de las personas que ya no se pueden defender, en especial de los menores de edad.* (Núm. exp. 715/000020 consultado el 15 de octubre de 2024.



que sin querer entienden nuestro caso como espectáculo, que piensan que somos actores, pero esto es nuestra vida. Denuncia, asimismo, irregularidades en la obtención del material documental que dice incluir el testimonio remunerado de la víctima¹⁹. Con autoridad victimológica advierte la insensibilidad general frente a los daños secundarios, definidos por ella como *violencia mediática* y la transformación en mercancía de su historia de dolor y angustia. Ante los senadores, Ramírez se refiere con emoción a la bufanda que el menor lucía en su última foto, circulada para la búsqueda, prenda que ella misma se puso durante aquellos días y cuyo nuevo uso mediático la atormenta. Su discurso hace ostensible el sentimiento de profanación ante la perspectiva de que ver atropellado ese universo interior, frágil y precioso (Herrera Moreno, 2019) ²⁰.

Mercantilismo

La aceleración productiva y mercantilización del consumo aportan claves más esenciales de análisis. Como productos de consumo sobre casos, incluso los de más seria factura van a expandir un foco concentrado e individualista sobre la victimización²¹. El problema se evidenciará aún más cuando se focalicen factores causales de anomalía victima o victimal, de modo que se produzca, la disolución de la dimensión social de la violencia relatada en un relato carente de reflexión y discurso crítico (Brookes, 2022).

Un especial problema se substancia en los casos de macro-victimización donde toda una narrativa transicional se diluye en el particularismo de una selección de episodios estilizados con criterio comercial; Rodríguez y Franco (2022) realizan una apasionada deslegitimación de las premisas de ocio desviado que han animado las *docu-series* sobre narco-traficantes colombianos en la década violenta de los 80-90 del pasado siglo. Series como *Pablo Escobar, el patrón del mal* serie (2012), que ahora aloja Netflix o *Narcos*, (Netflix, 2015-2017), inciden en la monetización del trauma y estilización del sufrimiento que queda reducido a objeto de regocijo y fascinación por la anécdota atroz. Los lugares de la

19 Condenada esta a prisión permanente revisable, Ramírez denunciaba la posible violación del régimen penitenciario de comunicaciones derivado del Art. 51.núms 1,2 y 3 LO 1/1979, de 26 de septiembre, General Penitenciaria, en su Título II, Capítulo VIII, comunicaciones y visitas.

20 En efecto, en diversas manifestaciones públicas Patricia Ramírez atesora la imagen del hijo, que quiso ser biólogo marino, y recrea su campo semántico (ballenas, peces, medusas) sobre un espacio-tiempo personal, o cronotopo idílico donde ambos se reúnen y conversan (Herrera Moreno, 2019)

21 Frente a esa inercia, un buen enfoque es el adoptado en la mini-serie *No estás sola. La lucha contra la manada*, (Netflix, 2024), que se abre a una muestra de victimizaciones más allá del caso estricto que da nombre a la serie. <https://www.netflix.com/es/title/81407092>



memoria o la elaboración de un relato político digno se ven neutralizadas por las oleadas de “turistas oscuros” atraídos por la glamurización de los *narco-docu-dramas*. La identidad nacional se ve, entonces, sobrepasada por una tecno-narrativa que factura la violencia de los victimarios como rasgo propio de un país salvaje y pintoresco. Así, a las reflexiones sobre desigualdad y abuso de poder se impone la realidad performada de un producto exótico, latino y sexualizado a la medida del consumo de audiencias globales.

De otra parte, los procesos de producción de obras de crimen multimedia son exponentes de esa tecnología acelerada dotada del poder de revulsionar el tiempo social (Rosa, 2016); así, la voraz necesidad del género de renovar ofertas e incitar a nuevos consumos determina una progresión a la mayor proximidad entre la victimización real y la recreada. En un principio, la selección solía atenerse a victimizaciones perpetradas en el siglo XX, con la ocasional revisión de casos históricos o sin resolver. Así, en España, el asesinato múltiple en la finca de *Los galindos*, dista casi cincuenta años de la *docu-serie* de Prime video *Los galindos, toda la verdad*, 2024. Pero en los últimos años, las distancias se recortan: los infanticidios abordados en *Bretón, la mirada del diablo*, (Canal Sur, 2023) se cometieron en 2011; *Muerte en León: caso cerrado*, de HBO, se produce en 2016 sobre hechos perpetrados en 2014; el controvertido *El cuerpo en llamas* y su –no menos polémica– secuela *Las cintas de Rosa Peral*, Netflix 2023 relatan un asesinato de 2017. Caso inaudito de aceleración afecta al asesinato en Tailandia de Edwin Arrieta por el joven Daniel Sancho, con una *docu-serie* *El Caso Sancho*, (HBO Max 2024) facturada al año del asesinato y emitida en el tiempo real del proceso seguido en el lugar de los hechos. Más allá del preocupante potencial de afectación judicial de esta deriva, nos interesa ahora reparar en el recortado margen de refracción que queda a las víctimas que lo requieran en el *iter* de su afrontamiento post-delictivo; lo que puede suponer, en muchos casos, asimilar la pérdida y el vértigo del proceso mientras ha de soportarse una identidad mediada y sobreexpuesta que no se adapta a las necesidades de crecimiento post-traumático ni a la elaboración de la pérdida, sino a la rentabilidad de la obra.

8. Prevención de re-victimizaciones en el respeto a los derechos fundamentales de libre expresión, información y creación

Es preciso ahora explorar con qué escueto potencial reactivo cuentan aquellos supervivientes y co-víctimas eventualmente afectados por una narrativa que evoca su victimización contra su voluntad expresa o el curso de su recuperación (Callihan, 2022). Para ello tomamos en cuenta las vertientes implicadas de ocio informativo, de una parte, y de ocio creativo, de otra.



Vertiente informativa

1. A tenor del Art 8 del Convenio Europeo de Derechos Humanos, la intromisión a la privacidad se justifica en tanto en cuanto esta injerencia esté prevista por la ley y constituya *una medida que, en una sociedad democrática, sea necesaria para la seguridad nacional, la seguridad pública, el bienestar económico del país, la defensa del orden y la prevención de las infracciones penales, la protección de la salud o de la moral, o la protección de los derechos y las libertades de los demás.*

No hay duda de que es preciso aquilatar esta necesidad ante la relevancia del derecho a la información, reconocido, junto con la libertad de expresión en el art. 20 CE, como uno de los derechos fundamentales y base del adecuado funcionamiento de un Estado democrático, y de las libertades cívicas, (por todas, véase la temprana STC 6/1981, de 16 de marzo). En esta línea, el TCE avala la general prevalencia de este derecho –por su valor de interés público y formativo de la comunidad– sobre el honor, intimidad y propia imagen consagrados en el art. 18 CE. La cesión se condiciona a que la información venga *referida a hechos con relevancia pública, en el sentido de noticiables, y a que dicha información sea veraz* (por todas, STC 127/2003, de 30 de junio), en cuyo caso, se justifica que algunos ciudadanos *asuman perturbaciones o molestias ocasionadas por la difusión de una determinada noticia*. La canónica STC 190/2013, de 18 de diciembre de 2013 amparó a un recurrente afectado por especulaciones mediáticas orientadas al periodismo de ocio, y llamadas a satisfacer el mero fisgoneo popular. Es coherente, pues, que, a propósito del exitosa emisión de cierta *docu-serie*, se haya admitido trámite una querrela por afectación al honor de la hija de la convicta, Rosa Peral, gratuitamente representada manteniendo relaciones sexuales²².

Ahora bien, salvando el interés comunitario en lo que estos productos tengan de valioso (Cuenca Cabeza 2013) es discutible que un producto de entretenimiento haya de prevalecer sistemáticamente sobre básicos intereses victimológicos. Es dudoso asimismo que estemos, en estos casos, ante meras perturbaciones: las oleadas mediáticas, el señalamiento mediático de las víctimas, la avalancha de comentarios y discusiones mórbidas en redes pueden ser *mucho más que molestias*

Una delgada línea separa la seriedad de la indagación y la mentalidad lúdica, propia del info-tainment (Jones, 2022) Traicionando el *pacto de veridicción* en el que se suscita la confianza de la audiencia periodística, hay ocasiones en que la verdad informativa se subordina a una necesaria sintonía con rasgos populares y clichés de estéticos del género en un mercado digital desbordan-

22 <https://www.elmundo.es/cataluna/2024/10/07/6704209cfc6c83a0768b45a3.html> consultado el 15 de octubre de 2024



te. La provisión de goces *voyeuristas* llega, pues, a desviarse para servir a esa “mera curiosidad” que el TC descarta como interés público. Mal cabe alegar la orientación preventivo-primaria del género, en todo caso una resulta indirecta y difusa, frente al impacto directo del producto en las vidas de las personas mediatizadas contra su voluntad. Finalmente, el ciber-detectivismo popular (o *webstleuth*) practicado por masas de aficionados cuenta con un potencial de abuso y arbitrariedad (Yardley *et al.* 2018) que hoy es reputado como *digilantismo* (extensión digital del convencional abuso de control comunitario, o *vigilantismo* (Nahn *et al.* 2017)

Con acierto, se advierte que a los efectos de la tutela que dispensa Ley Orgánica 1/1982, de 5 de mayo, de *Protección civil del derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen*, interés público y privacidad no deber ser entendidos como categorías excluyentes (Covarrubias Cuevas, 2015). En ocasiones, el interés público prevalente podría residir, precisamente, en atender una necesidad acentuada de tutela de la privacidad, honor y propia imagen. Nada ejemplifica mejor esta exigencia que el caso de las víctimas de violencia, cuyas bases trascienden un estricto componente subjetivo. La publicación judicial de la experiencia sufrida –famosamente definida como “robo a la víctima de su propio conflicto” (Christie, 1977) constituye en puridad un expolio narrativo (Pemberton *et al.* 2019) cuya contrapartida es el compromiso institucional de prevenir o mitigar el impacto victimal del proceso. Consabidamente, el Estatuto de la Víctima (2015) asume en España esta necesidad de protección pública de lo personal en la tutela reforzada de la privacidad, propia imagen e intimidad de las víctimas (Planchadell Gargallo, 2018) Ahora bien, la dañosidad inherente a la mediatización del conflicto puede desbordarse a veces más allá del marco de duración de la sentencia. Para ser coherentes con el principio de tutela victimológica hay que entender que también en la fase post-sentencia, las instituciones están llamadas a atender la reintegración y dignificación de las víctimas.

Vertiente creativa y cultural

La expresiva, creativa y artística es otra gran vertiente a considerar –si, en el célebre ensayo de De Quincey el asesinato puede asumirse *como una de las bellas artes* (1827), el relato de crimen podrá serlo con mayor motivo. Aun cuando las tecno-narrativas de este género se sujeten a hechos fijados en sentencia y los personajes no sean ficcionales, algunas de estas obras integran recursos de estilo que los hacen obras protegibles a tenor del Art 20.1 CE (Timón Herro, 2022). El diseño estético de estas tecno-narrativas, su fuerte sensorialidad (visual, acusmática, audio-visual), la estrategia musical, el enmarcado afectivo, la dirección dramática, y la orientación a la cultura popular, permiten hablar de producciones de *ocio creativo* (Cuenca Cabeza, 2010, pág. 30). En la medida en



que concurren en el *info-tainment* de no ficción criminal los valores comunitarios y democráticos de la cultura y su potencial de contra-poder, estas obras pueden gozar un *status* de libertad creativa poco discutible. No carente de límites últimos, como sabemos.

Ante la explotación técnica e intensiva de historias reales de violencia en EEUU, se indaga ya en EEUU si la experiencia victimal podría concebirse una propiedad intelectual de posible titularidad victimal (Callihan, 2022). Ello, se dice, cabría bajo el ya superado criterio del sufrimiento generativo o “sudor de la frente”, (¿qué esfuerzo comparable al suyo?) ; pero desde los años 70 queda asentado que los hechos, percepciones o vivencias no generan derechos intelectuales. El *copyright* cubre a las tecno-narrativas de crimen real, no en lo tocante a los hechos, que se toman *del natural*, sino en su diseño y artificio estético y tecnológico.

Hoy, la moderna *victimología narrativa*, con refrendo neuro-científico, ha profundizado en los procesos originales de reelaboración existencial en las víctimas, que afectan a sus narrativas de injusticia, su bienestar y crecimiento post-traumático (Herrera Moreno, 2019). Sin embargo, concebir la historia de victimización como propiedad intelectual no solo resulta jurídicamente inviable, sino supone, por añadido, sumarse a una lógica mercantil desenfocada. Es por tanto moral la titularidad de las víctimas sobre sus historias, y ha de ser respetada bajo premisas de dignidad y humanidad. La mejor política victimal ha de exigir de los operadores mediáticos esfuerzos de respeto cívico al proceso de normalización existencial de las víctimas de violencia: nada justifica que hayan de ser sacrificadas a la inescrupulosa economía atencional del ocio en Internet.

9. Consideraciones finales y propuesta de medidas victimológicas

- 1) Como hemos revisado, documentales, *bio-pics*, *docu-series*, *podcast* y otros contenidos sobre crimen no ficcional reportan eventuales efectos víctima-testimoniales, de sensibilización, y formación del discurso solidario así como pueden contribuir a la prevención victimológica primaria. Tanto en sentido lacaniano como desde un amplio criterio de cultura, el ocio cumple un rol estabilizador justificado en sí mismo. Los productores del género gozan de garantías de libre expresión, producción y realización y deben ser pues exonerados de corsés o presiones que yugulen la libre inspiración y creatividad de sus obras. En el inexcusable respeto a la Justicia y el Derecho victimal, no debería imponerse a una obra de entretenimiento una necesaria carga activista o -menos aún- una hagiografía victimológica lo que resultaría un ejercicio de autorita-



rismo por lo demás, contraproducente. Pues, en efecto, en relación con estas obras, el factor moralizador y la baza cooperativa se aplican hoy a un esmerado blanqueo de vértigos productivos y bulimias de consumo.

- 2) En el caso del consumidor y pro-sumidor, el disfrute de tiempo libre goza de protección en el Art 24 de la *Declaración de Derechos humanos*, (Naciones Unidas 1948) y se vincula al libre desarrollo de la personalidad consagrado en el Art. 10 CE. Hoy, las obras multimedia son co-participadas y enriquecidas por las audiencias con aportes que dan lugar a formas democráticas de recepción creativa (Herrera González, 2022). Lo que, por lo demás, no puede implicar que la indemnidad mediática de las víctimas haya de sacrificarse en aras de chismorrería, “fisgoneo oscuro” y humoradas mórbidas, o que el coleccionismo de *murderabilia*²³ haya de alcanzar la protección del mercado de obras de arte.

De especial envergadura es el problema de la perturbación del sistema penal mediante una justicia *info-lúdica* performada en foros y redes sociales bajo una rampante mentalidad de *ocio digilantista*. No es democracia bien entendida la que presiona al sistema penal para someterlo a los dictados de la formación industrial. Y es dudosamente victimológica la praxis de pesquisadores digitales en funciones de “instruir” y “revisar” casos sobre la base de errores o descarríos del sistema sugeridos por amenos comunicadores. Los déficits de justicia siempre pueden ser advertidos por vías de cultura pero solo pueden ser corregidos por medios públicos y recursos jurídicos normalizados y controlables.

Por otra parte, es destacable lo acaecido en España en torno al caso Francisca Cadenas, aquí comentado, al haberse asignado recursos investigadores expertos a los siete años a raíz de la difusión en la plataforma *Youtube* de un documental sobre el caso. Pese a la sensibilidad de este abordaje y de sus eficaces resultados, no deja de ser una disfunción que el grado de interés institucional venga a depender de una tecno-narrativa y de la presión mediática. Estamos ante una manifestación más, la enésima, del potencial de riesgo de las jerarquías de *víctimas noticiables*.

- 3) De la parte del victimario, los productos sobre sus delitos pueden afectar al principio de resocialización consagrado en el art. 25.2. CE. Así, puede darse que, tras cumplir una larga condena, un penado vea anulada cualquier posibilidad de reinserirse ante la reviviscencia mediática de su delito y la formación mediática del caso. Todo indica, pues, que esta nueva mediatización del crimen puede operar en el sentido de una vic-

23 Objetos *gore* cotizados por su conexión con celebridades victimarias y sus hechos (Fathallah, 2024)



timización terciaria del penado, en el sentido que Enami (2022) alude a la actuación punitiva de las redes sociales.

Por lo demás, los victimarios reclusos tienen intacto su derecho a tener contacto con comunicadores y documentalistas. Siguiendo lo reafirmado en la STC 27 de enero de 2020, la *Instrucción de la Secretaría General de Instituciones penitenciarias sobre Autorizaciones para que periodistas y medios de comunicación puedan entrevistar a la población reclusa*, de 16 de junio de 2020 protocoliza el ejercicio penitenciario de estos derechos comunicativos. Ahora bien, la entrevista mediática solicitada podrá denegarse cuando existan motivos relevantes, y entre ellos, la Instrucción alude al potencial de victimización mediática *secundaria o reiterada* (punto 3, Instrucción p.5). La remisión de dicho punto al Art 3 de la Ley 4/2015, de 27 de abril, del *Estatuto de la Víctima del Delito* LEV, 2015, parece restringir la denegación por daños re-victimizantes al período de protección estatutaria. Así, según el citado Art. 3 LEV, podrán tomarse en cuenta los daños mediáticos que pueda sufrir la víctima a lo largo de todo el proceso penal y por un período de *tiempo adecuado* después de su conclusión. Es notable la vaguedad y falta de parámetros victimológicos para integrar este concepto jurídico indeterminado. ¿De cuánto tiempo hablamos? En todo caso, la adecuación del período no solo debería entenderse referida a la proximidad con el cierre del proceso, sino al curso de la recuperación y normalización vital de las víctimas.

- 4) En este trabajo nos ha ocupado la dimensión dañina de la producción recreativa de historias de violencia no ficcional, cuya fenomenología atañe a víctimas no consultadas y a víctimas que rechazan su conversión en personajes de su propia historia o cebo de amenidad para las redes sociales. Ante este potencial lesivo, en tales casos, se propone un haz diversificado de pautas que aseguren a las víctimas una estable indemnidad mediática.

— Frente a una ofensa al honor, intimidad o propia imagen de personas implicadas en estas recreaciones mediáticas, el juicio civil de ponderación de bienes jurídicos debería tener presente la condición de supervivientes o co-víctimas de violencia. Si, regularmente, el carácter noticiable opera en los tribunales civiles a favor de una mayor restricción de privacidad, el potencial de re-victimización y eventual vulnerabilidad victimal debe ser asimismo sopesado. En un rango de productos tan amplio, la orientación y calidad concreta de la obra debe ser, asimismo, tenida en cuenta. No cabe que la víctima deba resignarse a la mediación de su historia cediendo lo mismo ante un producto de calidad informativa o artístico que ante una obra ínfima y trivial, solo animada



por mero sensacionalismo en el marco de una economía de consumo deshumanizada que emplea a la víctima como *click-bait*.

– El principio de superior interés del menor se proyecta en el respeto a la dignidad y memoria de la infancia violentada, cuyos custodios son progenitores y tutores legales. Este interés, conforme al Art. 8. 4 de la LOPIVI, se extiende asimismo a los casos en que los menores han fallecido. Ahora bien, en puridad, la vigente obligatoriedad del consentimiento parental para el uso de imágenes de menores víctimas, no solo ha de aplicarse a la explotación de imágenes gráficas y grabaciones originales: el mismo fundamento de protección debe entenderse concurrente ante la dramatización de la historia de victimización cuando se recurre a parecidos actorales o simulacros recreativos con pulcra reproducción de rostros, ropas, fondos o elementos identitarios del menor.

– En su Art. 34, la LEV de 2015 dispone que *los poderes públicos fomentarán la autorregulación de los medios de comunicación social de titularidad pública y privada en orden a preservar la intimidad, la imagen, la dignidad y los demás derechos de las víctimas*. Por su parte, el ya citado Art. 8.4 de la LOPOVI prescribe para los casos de violencia sobre la infancia la colaboración entre las administraciones públicas y los medios de comunicación que ponga énfasis en el respeto al honor, a la intimidad y a la propia imagen de la víctima y sus familiares.

En este espíritu, un protocolo deontológico de buenas prácticas habría de comprometer a los operadores digitales a minimizar el impacto victimológico de sus productos. El vigente *Reglamento (UE) 2022/2065 del Parlamento Europeo y del Consejo de 19 de octubre de 2022 relativo a un mercado único de servicios digitales y por el que se modifica la Directiva 2000/31/CE (Reglamento de Servicios Digitales)* auspica en estos comunicadores la co-regulación o auto-regulación de códigos de conducta voluntarios orientados a fines públicos precisos, evaluables de forma autónoma, con participación de la autoridad. La vulnerabilidad a la sobre-exposición mediática proyecta, a estos efectos, una fundamental premisa preventiva para el programa de este código que, entre otras buenas praxis incluiría:

– La consulta previa a los supervivientes y co-víctimas sobre la selección de su victimización a efectos de dramatización, con oportunidad para supervivientes y co-víctimas de participar en el versionado de la historia o los episodios que las involucren directamente.

– El compromiso explícito de prevenir la victimización secundaria, con la reserva de un margen de voz o memoria victimal en la obra.

– En casos de macro-victimización o en prevención de *digilantismo* u otros fenómenos indeseables, procedería la previa asesoría narrativa de



expertos en Victimología y ciencias del control del delito, de acuerdo con la prevención de impactos sobre seguridad nacional que pone en consideración el antes mencionado RSD (punto 82)

- 5) Arbitrar fórmulas en abono del consumo responsable parece igualmente necesario. Así, en caso de abierto rechazo de las víctimas al tecno-relato comercial, *esta circunstancia y, en lo posible, su fundamento victimológico debería consignarse explícitamente y hacerse visible para el usuario ético*. Ese dato de una parte, debería integrarse en el acervo de informaciones al que tiene derecho el consumidor (o pro-sumidor). Esta indicación no vendría a vulnerar el derecho de producción, y por lo demás, para alguna cuota de público el aviso serviría incluso, de especial aliciente. Y sin embargo, sí daría al traste con inveraces coartadas o blanqueamientos “victimológicas” en la producción o consumo al tiempo que podría abrir una brecha en la ambigua economía afectiva de productos en cuyo código, como bien se afirma, (Stoneman y Packer, 2021, p. 14) nunca se explicita que el disfrute prometido se basa en el sufrimiento o humillación de otros.
- 6) Resulta finalmente recomendable la activación de praxis de diálogo restaurativo entre plataformas, comunicadores, audiencias, usuarios de foros y *webs*, víctimas y familiares a efectos de reparar impactos de reviviscencia, trauma o re-victimización al hilo de la emisión y seguimiento popular de una obra.

Más allá de sanciones o multas, las razones victimológicas han de calar en la comunidad, rebajar la frecuente insensibilidad de los espectadores y contribuir a generar pautas de ocio responsable. La sociedad debe reconocer a las víctimas no tanto el control económico sino una reserva de agencia moral sobre el relato de su propia victimización. Sin sumar activos a una opresiva *cultura de la cancelación*, los productores digitales, quienes proclaman conocer la realidad de los hechos criminales, habrían de acceder, con mayor fundamento a la realidad de las víctimas cuya amarga y personal experiencia es el alimento del que su obra se nutre.

Los relatos, significativamente entre ellos, los de victimización, son parte de nosotros. Siempre nos han acompañado. Byung-chul Han (2023) observa hasta qué punto el nuevo régimen mediático desvirtúa las inherentes virtudes de lo narrativo, en especial su potencial para dar sentido a la experiencia y crear comunidades de escucha serena y despaciosa (p.17). Buena parte de estas tecno-narrativas incorporan reclamos mercantiles y egóticos y se hacen fuertes sobre la instantaneidad del consumo y el recorte lúdico del margen de conciencia: *Si te gustan las historias cruentas basadas en sucesos reales entonces no te puedes perder los true-*



*crime españoles más impactantes basados en casos espeluznantes*²⁴. Pensemos en el eventual impacto de lo impactante, en la crueldad añadida de lo cruento. Repensemos humanamente el ocio tecnológico.

10. Referencias bibliográficas

- Acosta López, M. (2007), Tragedia y modernidad en la teoría sobre lo sublime de Friedrich Schiller, *Episteme* vol. 27, n° 2, pp. 147-168.
- Aguilar, G, *Ompolasvili*, S, García Amaya, L y Kerstens (2021) , True crime TikTok: Affording criminal investigation and media visibility in the Gabby Petito case, *Masters of Media*, vol. 29, oct. 2021, Universidad de Amsterdam
- Albrecht, K Filip, K. The Serial Effect, *New Mexico Law Review* vol. 53, pág. 29-70.
- Kohm, S (2017) *Popular criminology*. *Oxford Research Encyclopedia of Criminology and Criminal Justice* online april 2017 <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264079.013.158> .
- Antoniak, J. (2021) A guarantee of safety, a cautionary tale or a celebration? Popularity of true crime narratives through the lens of Mary Douglas's concepts of pollution and defilement, *Literatura Ludowa*, , vol. 65, n° 2, pp. 83-95.
- Arendt, H (1963), *Eichmann in Jerusalem*, Penguin, ed. 2022
- Barnes, C. (2023) Time of Death: The Early Era of True Crime, *Deconstructing True Crime Literature*. Cham: Springer Nature Switzerland, pp. 9-20.
- Baym, G. (2008) Infotainment, Vos, T.P., Hanusch, F., Dimitrakopoulou, D., GeertsemaSligh, M. and Sehl, A. (Eds), *International Encyclopedia of Journalism Studies; Forms of Journalism*, Wiley-Blackwell, Hoboken, NJ,
- Blanco Pérez, M. (2021, a) *La escritura cinematográfica de las series documentales españolas: reescribiendo la historia en la era Netflix. Mucho más que cine: historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués*, Dykinson Madrid 2021. pag. 329-241

24 <https://www.hobbyconsolas.com/listas/true-crime-espanoles-impactantes-basados-casos-espeluznantes-1382736> consultado el 6 de septiembre de 2024



- (2021,b) *Serie documental: El nuevo documental periodístico en la era Netflix, La comunicación a la vanguardia. Tendencias, métodos y perspectivas*, Sanchez Gey Valenzuela, Cadenas Rica Coord, Fragua, Madrid, pp. 1998-2012
- Boling, K S. (2019) True crime podcasting: Journalism, justice or entertainment?, *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, , vol. 17, nº 2, pp 161-178.
- Boling, K. S y Hull, K. (2018) Undisclosed information—Serial is my favorite murder: Examining motivations in the true crime podcast audience *Journal of Radio & Audio Media*, vol 25 (1) pp. 92-108.
- Bradford, L, (2016) *My family was traumatised first by a murder, then by the TV serialization*, *The Guardian*, 2 mayo de 2016, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2016/may/02/the-secret-my-family-traumatised-murder-tv-drama-bereaved>
- 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*, vol. 3, núm1, pp. 42-58.
- Bussey-Chamberlain, P (2023), Not intended to be perfect representations: Photograph and Narrative in Maggie Nelson’s *The Red Parts* (2007) and James Ellroy’s *My Dark Places* (1996) *Crime Fiction Studies*, vol. 4, no 2, pp. 211-226.
- Byung-Chul H, (2023) *La crisis de la narración*, Herder, Barcelona 2023.
- Callihan, L (2022) Infringement, She Wrote: The Intellectual Property Rights of Victims in True Crime Craze, *The University of Cincinnati Intellectual Property and Computer Law Journal*, vol. 6, no 2, pp. 1-13.
- Casas Delgado, I. (2018) *De los romances horrosos a los telediaros: sensacionalismo informativo y victimización. La víctima en sus espejos: variaciones sobre víctima y cultura.*-(*Humanismo y Criminología*), Herrera Moreno (Dir) JM Bosh Barcelona pp. 459-495.
- Covarrubias Cuevas, I. (2015) El interés público como convergencia entre la libertad de expresión, el acceso a la información y el derecho a la vida privada, *Revista de Derecho (Valparaíso)*, nº 44, p. 267-306.
- Christie, N. (1977) Conflicts as property, *British Journal of Criminology* 17(1), pp. 1-15
- Cuenca Cabeza, M, (2013) *Las artes escénicas como experiencia de ocio creativo*, Servicio de Publicaciones, *Sobre ocio creativo: situación actual de las Ferias de*



- Artes Escénicas*. Documento de Estudios de ocio núm 41 Universidad de Deusto, Bilbao pp. 13-42.
- De Jager, A, *et al.* (2017) Digital storytelling in research: A systematic review, *The Qualitative Report*, vol. 22, n° 10, pp. 2548-2582.
- De Quincey, T. *Confessions of an English opium-eater and other writings*, Taylor and Hessey, Londres, 1823
- Del Castillo, Ramón (2022) *Divinos detectives*, ed. Pensamiento, Madrid
- Emami, J. (2022) *Social Media Victimization: Theories and Impacts of Cyberpunishment*. Rowman & Littlefield. Londres.
- Fathallah, J. (2024). When it comes to the true crime community, Taylor is a legend: Social and symbolic capital among murderabilia fans. *International Journal of Cultural Studies*, 27 (2), 251-267.
- Ferré, G (2016). Between Fact and Fiction: Semantic fields and Image Content in Crime Infotainment programs. *Multimodal Communication*, vol. 5, n° 2, pp. 127-141.
- Fulford, R (1999). *The triumph of narrative: Storytelling in the age of mass culture*. House of Anansi
- Garrido genovés, V (2021) *True crime. La fascinación del mal*, Ariel, Barcelona
- Gaynor, S M. (2023) What Else Can I Add?: Inverting the Narrative through Female Perspectives in Falling for A Killer, My Favorite Murder, and Murder, Mystery & Make Up. En *True Crime in American Media*. Routledge, pp. 180-195.
- (2024) Bones are life! true-crime podcasting, self-promotion and the vernaculars of Instagram with Cult Liter. *Popular Communication*, vol. 22, no 1, pp. 1-16.
- Gehrke, C. (2024) An Analysis of True Crime's Treatment of Murder Victims., *Journal of Victimology and Victim Justice*, vol 7, núm 1 pp 51-72
- Greer, A (2017) Murder, she spoke: The female voice's ethics of evocation and spatialisation in the true crime podcast", *Sound Studies*, vol. 3, n° 2, pp. 152-164.
- Green, R Michael-Fox, B., Mortality, moral regulation, and (im) moral entrepreneurship in *My Favorite Murder*, *Continuum*, 2023, vol. 37, no 2, pp. 237-247.



- Hassenger, J, *The Guardian*, 24 de septiembre de 2024, *Monsters: The Lyle and Erik Menendez Story review – exhausting horror show* <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2024/sep/23/monsters-menendez-brothers-netflix>
- Helfgott, J. B. (2023). *Copycat crime: How media, technology, and digital culture inspire criminal behavior and violence*. Bloomsbury Publishing USA.
- Herrera González, I. (2022) Democratización de la tecnología: Emisores contemporáneos. *El Pájaro de Benín*, (8), pp. 111-126.
- Herrera Moreno, M, (2019) *Narrativas subjetivas, políticas y normativas sobre víctimas y victimidad: Aproximación a las problemáticas victimales desde un nuevo paradigma Un sistema de sanciones para el siglo XX*, Roca Agapito, Dir), Tirant lo Blanc, Valencia pp, 561-584
- (2020) Eróstrato en *Instagram. Selfies extremos*, retos virales, violencia auto-grabada y otras performances egóticas en culturas de ocio desviado, en *Revista Electrónica de Criminología*, Vol. 3, agosto de 2020, p.1-36
- (2021a) *Activismo, ciudadanía y Tecno-performación: análisis de una matriz cultural penalmente invasiva*, *Ciencia penal y generosidad*, Dir. Olmedo Cardenete, Miguel Ángel Núñez Paz, Nieves Sanz Mulas y Miguel Polaino Orts, Prólogo de Juan Carlos Ferré Olivé, JM Bosch penal, Barcelona 2021, pp.433-457.
- (2021 b) Del feminicidio como greguería: *El Chalet de las Rosas*, de Ramón Gómez de la Serna, *Mediodía, revista de Rescaten* 2021, p. 110.
- Hoffman, M, Hobbs, S.(2021) ‘Stay Sexy and Don’t Get Murdered’: Depictions of Female Victimhood in Post-Me Too True Crime. *Critiquing violent crime in the media*, pp. 141-166.
- JONES, B.(2022) Websleuthing, participatory culture and the ethics of true crime content. *Ethical Space: The International Journal of Communication Ethics*, vol. 19.p. 152
- Krammer, S. From Trauma to Entertainment: An Examination of Netflix’s Dahmer—Monster: The Jeffrey Dahmer Story Series, *Business Ethics Quarterly*, 2024, vol. 34, no 2, p. 369-373.
- Krongard, S., Tsay-Vogel, M (2020). Online original TV series: Examining portrayals of violence in popular binge-watched programs and social reality perceptions *Psychology of popular media*, 2020, vol. 9, n° 2, pp. 155-164
- Lacan, J (1972-1973) *El Seminario XX. Aun*. Paidós. Buenos Aires, (ed. 2011)



- Lang, J ,Alejandro, A. (2024) Dehumanized in Death: Representations of Murdered Women in American True Crime Podcasts, *International Journal of Communication*, vol. 18, pp. 2066-2086 .
- Ledesma, J (2019) El “efecto Piranesi” de Thomas De Quincey como procedimiento ficcional en Borges, *Estudios de Teoría Literaria-Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 8, no 17, pp. 64-86.
- López Gutiérrez, M. L. (2020) “Del prime time al binge watching: desarrollo de la serialidad televisiva” *Revista Panamericana de Comunicación*, vol. 2, núm 2, pp. 52-68.
- McDonald, M.M, James, R. M., Roberto, DP. (2001) “True crime consumption as defensive vigilance: Psychological mechanisms of a rape avoidance system *Archives of sexual behavior*, vol. 50, n° 5, pp. 2085-2108.
- Maddalena, S.N. (2021) *True Crime Female Audiences and Social Media Engagement: A Uses and Gratifications Study*. University of Nebraska at Omaha.
- Martínez Serrano, E., Gavilán Bouzas D. y Martínez Navarro, G.(2023) Hablemos de series: Binge-watching *vs.* maratón. La dualidad en el consumo de episodios desde la Teoría Fundamentada, *Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación* 75 pp. 77-90.
- Mateos de Manuel,V, (2019) Sostener el abismo. Notas sobre lo sublime lúdico *Escritura e imagen*, 15, 61-81.
- Mc.Glynn, C. y Westmarland, N. (2019) Kaleidoscopic Justice: Sexual Violence and VictimSurvivors en *Perceptions of Justice. Social and Legal Studies*, vol 28, núm 2 pp. 179-201.
- Méndiz Noguero, A, Sánchez Esparza, M. (2024) Frames recurrentes en el true crime: análisis comparado del caso Wanninkhof: Patrones narrativos del relato en prensa y del documental ‘Dolores’, de HBO, *International Visual Culture Review/Revista Internacional de Cultura Visual*, vol. 16, no 3, pp. 49-62.
- Moore, S. (2021). In Consideration of Serial Violence: The Perils of Repetition and Routine in ‘true crime’ Documentaries, *Critiquing Violent Crime in the Media*, pp. 113-138.
- Nhan, J, Huey, L, Broll, R (2017) Digilantism: An analysis of crowdsourcing and the Boston marathon bombings. *British Journal of Criminology*, vol. 57, n° 2, pp. 341-361.



- Naranjo, A Nevado Hernández, I, Fernández-Ramírez, L. (2023) Las series documentales de Netflix en España. Un desafío a las normas clásicas de la serialidad, *Estudios sobre el mensaje periodístico*. 29 (1) pp 165-175 2023.
- Nelson, M (2007) *The Red Parts*, London, Gran Bretaña, Vintage,
- Pelzer, E, Raemy, P. (2022). What shapes the cultivation effects from infotaining content? Toward a theoretical foundation for journalism studies, *Journalism*, vol. 23, no 2, pp. 552-568.
- Pemberton, A, Aarten, P Mulder, E (2019) “Stories as property: Narrative ownership as a key concept in victims’ experiences with criminal justice”, *Criminology & Criminal Justice*, vol. 19, n° 4, pp. 404-420.
- (2024) Victimization as transformative experience: A phenomenological perspective, *Theoretical Criminology*, 1-17
- Penfold-mounce, Ruth (2018).” Reflections on Encountering Death and the Dead in Popular Culture”. En *Death, The Dead and Popular Culture*. Emerald Publishing Limited, 2018. p. 111-118.
- Postman, N, *Amusing myself to death*, Penguin Books, London, 1985
- “Celebrity deaths and the thanatological imagination” En *Death in contemporary popular culture*. GOYES, d
- Rodríguez Goyes D y Franko, K (2022). Profiting from Pablo: Victimhood and commercialism in a global society, *The British Journal of Criminology*, vol. 62, n° 3, pp 533-550. Routledge, 2019. pp. 51-64.
- Peters, F. (2020) True crime narratives, *Crime Fiction Studies*, vol. 1, núm 1, pp. 23-40.
- Planchadell Gargallo, A Publicidad del proceso e intimidad de la víctima: una aproximación desde el Estatuto de la víctima del Delito *Teoría y Derecho, Revista de pensamiento jurídico* núm 24, 2018, pp. 150-177
- Ríos Corbacho, J (2019) Entre el bandolerismo y el contrabando. A propósito de Joaquín Camargo (El Vivillo). Actas de las Jornadas sobre bandolerismo andaluz, Alameda pp 211-277
- Rodgers, K (2023). “F*cking politeness” and “staying sexy” while doing it: Intimacy, interactivity and the feminist politics of true crime podcasts, *Feminist Media Studies*, vol. 23, no 6, p. 3048-3063.
- Romero Domínguez, L. R. (2020), Narrativas del crimen en los documentales de no ficción: éxito del true crime en las plataformas VOD, *Revista panameña de comunicación*, año 2, núm 2



- Rosa, H. (2016) *Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz Editores,
- Rubenholt, H.(2019) *The five: The untold lives of the women killed by Jack the Ripper*, Harcourt, Boston
- Sánchez-lópez, I (2020). *Narrativas en la era digital: mediaciones del relato y empoderamiento creativo en la generación Z*. TD. Universidad de Huelva. <https://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/18989>
- Seltzer, M. (1997) *Wound culture: Trauma in the pathological public sphere*. October, vol. 80, pp. 3-26.
- (2013) *True crime: Observations on violence and modernity*. Routledge, 2013.
- Slakoff, D. C., Boling, K S. y 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*, vol. 39, núm 2, pp. 303-313.
- Sherrill, L.A. (2022) The “Serial Effect” and the true crime podcast ecosystem. *Journalism Practice* 16.7 pp.1473-1494.
- (2023) Beyond Entertainment: Podcasting and the Criminal Justice Reform “Niche”. *True Crime in American Media*. Routledge, 2023. pp. 14-31.
- Stoneman, E, Packer, J (2021). Reel cruelty: Voyeurism and extra-juridical punishment in true-crime documentaries, *Crime, media, culture*, 2021, vol. 17, núm 3, pp. 401-419.
- Smith, O. Raymen, T. (2018) Deviant leisure: A criminological perspective, *Theoretical Criminology*, vol. 22, num 1, 2018, pp. 63-82.
- Tehrani, J. (2013) The phylogeny of little red riding hood, *PloS one*, 2013, vol. 8, no 11, p. e78871
- Thierbach-McLean, O.(2024) “Digitalizing Femicide: The Gabby Petito Case as a Technocentric Crime Narrative”, *Crime Fiction, Femininities and Masculinities: Proceedings of the Eighth Captivating Criminality Conference*. University of Bamberg Press
- Timón Herrero, M. T. (2022) El derecho a la libertad de creación artística y su singularidad. *Teoría & Derecho. Revista de pensamiento jurídico*, .*Teoría & Derecho. Revista de pensamiento jurídico*, pp. 206-233.
- Unger, P (2016) *The bloody history of the true crime genre*, Jstor daily August 2016, <https://daily.jstor.org/bloody-history-of-true-crime-genre/>



- Van Laer, T, Feiereisen, S y Viscon TI, L. M. (2019) Storytelling in the digital era: A meta-analysis of relevant moderators of the narrative transportation effect, *Journal of Business Research*, vol. 96, p. 135-146.
- Williams, T.J Slater, H.E, y Tamayo Gómez, C. (2024) Unpacking the Construction of Online Identities of Hybristophilia Communities on TikTok, *Deviant Behavior*, 2024, pp. 1-16.
- Wingralek, Z, BanaszeK, A., Giermasiński, A., GoliszeK, K., Karakuła-juchnowicz, H., y Wróbel-Knybel, P. (2022) Streaming trap—the occurrence of the phenomenon of binge-watching and the mean world syndrome: a narrative review, *Current Problems of Psychiatry*, 23 (3).
- Yardley, E, Wilson, D, KennedY, M. (2017) “TO ME ITS [SIC] REAL LIFE”: Secondary victims of homicide in newer media *Victims & Offenders*, vol. 12, no 3, pp. 467-496.
- Yardley, E. Lynes, A. G. T., Wilson, D., y Kelly, E. (2018). What’s the deal with ‘websleuthing? News media representations of amateur detectives in networked spaces *Crime, Media, Culture*, 14(1), 81-109.
- Yardley, E Kelly, E. Robinson-Edwards, S. (2019) Forever trapped in the imaginary of late capitalism? The serialized true crime podcast as a wake-up call in times of criminological slumber *Crime, Media, Culture*, vol. 15, n° 3, pp. 503-521
- Zizek, S, (2009) *The parallax view*. MIT Press, 2009.