

Universidad Miguel Hernández de Elche
Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche
Titulación de Periodismo

Trabajo Fin de Grado

Curso Académico 2024-2025



***Equilibrio entre la ética y el espectáculo: evaluación crítica
del true crime en dos documentales españoles y propuesta
deontológica***

**Balance Between Ethics and Entertainment: A Critical
Evaluation of True Crime in Two Spanish Documentaries and a
Deontological Proposal**

Alumno: Ana Ortiz Ruiz

Tutor: José María Valero Pastor

Agradecimientos

A mis padres, por apoyarme desde el primer día que me decidí por esta carrera y no pedir nada a cambio, por su amor incondicional y por estar cada día. Sin su esfuerzo y su confianza en mí este trabajo no existiría. Nunca os voy a poder devolver todo lo que hacéis por mí, ojalá algún día forme una familia como la nuestra.

A mi hermano, por ser un apoyo constante y admirarme desde que nací, sin ti nada tendría sentido, siempre vas a ser mi pilar fundamental. A Meli, por haber aparecido para ser luz y tranquilidad, por enseñarme a ver las cosas y transmitirme siempre su mejor versión.

A mi yaya, por ser mi mayor admiradora y porque sé su ilusión por haberme visto graduarme, ojalá puedas estar presente en todo lo que consiga, gracias por tu motivación, tu amor y hacerme sentir que puedo con todo. Cómo no, a mi tío, por ser otra pieza que completa el puzzle y extenderme siempre su mano para que pueda seguir avanzando.

A mis amigas, por ser la inspiración de este trabajo que salió de una charla entre tantas y ser siempre un refugio, gracias por estar ahí sin condiciones y haberme acompañado en esta evolución.

A mis amigas de la universidad, que se han convertido en familia y han hecho que estos cuatro años sean inolvidables, gracias por aparecer y quedaros, habéis sido mi impulso diario.

A los que ya no están y no han podido ver en qué me he convertido, me acuerdo de vosotros en cada momento. Sé que me habéis guiado en todas las decisiones durante estos años, nunca os lo supe decir claro, pero finalmente, he decidido ser periodista, estoy segura que desde el cielo estáis orgullosos de mí, siempre me lo demostrabais.

Y a ti Ismael, por acompañarme durante los dos años más importantes de mi vida, por ser mi gran apoyo y por quererme de esa manera tan especial. Gracias por creer en mí y recordarme que todo es posible, por estar en los días más difíciles y nunca dejarme sola.

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado se centra en el análisis del género *true crime* desde una perspectiva ética, con el objetivo de determinar si estas narrativas aportan valor informativo o si caen en el sensacionalismo. Para ello, se ha llevado a cabo un análisis cualitativo de dos producciones audiovisuales concretas: ¿Dónde está Marta? y El caso Asunta. A través de distintos criterios como el tratamiento de la víctima, el enfoque narrativo o el grado de dramatización, se examina cómo se construyen estos relatos y qué implicaciones tienen. Los resultados muestran aciertos, pero también prácticas cuestionables que invitan a reflexionar sobre los límites éticos del género. Se concluye con una propuesta de principios éticos destinados a guiar la creación de futuros contenidos *true crime* que sean respetuosos, responsables y socialmente constructivos.

Palabras clave: true crime, ética, documental, narrativa y medios de comunicación

Abstract

This Final Degree Project focuses on the analysis of the true crime genre from an ethical perspective, with the aim of determining whether these narratives provide informative value or fall into sensationalism. To achieve this, a qualitative analysis has been conducted on two specific audiovisual productions: ¿Dónde está Marta? and El caso Asunta. Using various criteria such as the treatment of the victim, narrative approach, and level of dramatization, the study examines how these stories are constructed and what implications they entail. The results reveal both strengths and questionable practices that prompt reflection on the ethical boundaries of the genre. The project concludes with a proposal of ethical principles intended to guide the creation of future true crime content that is respectful, responsible, and socially constructive.

Keywords: true crime, ethics, documentary, narrativa, media

ÍNDICE

1. Introducción.....	5-7
2. Estado de la cuestión	8-20
2.1. Importancia del True Crime.....	8-12
2.2 Relación con la ética periodística	13 -15
2.3 Cómo se ha analizado hasta ahora la ética dentro del True Crime.....	16-18
2.3.1 Coincidencias.....	19
2.3.2 Discrepancias y vacíos en la ética.....	20
3. Metodología.....	21-24
4. Resultados	25- 44
4.1 ¿Dónde está Marta?.....	25-34
4.1.1 Introducción al caso y enfoque general.....	25-26
4.1.2 Análisis según los criterios	27-32
4.1.3 Evaluación ética final.....	33-34
4.2 El Caso Asunta.....	35- 41
4.2.1 Introducción al caso y enfoque general.....	35
4.2.2 Análisis según los criterios.....	36-40
4.2.3 Evaluación ética final.....	41
4.3 Comparación entre ambas producciones.....	42- 44
5. Conclusiones.....	45- 46
6. Bibliografía.....	47-49

1. Introducción

El *true crime* se define como un género narrativo que relata crímenes reales, se basa en la representación de hechos delictivos verídicos con un enfoque que puede ser literario, audiovisual o documental, a menudo utilizando recursos propios de la ficción para generar un relato atractivo y verosímil (Punnett, 2017; Garrido, 2024). Aunque sus orígenes se remontan al siglo XIX, ha sido en la última década cuando el género ha experimentado un notable auge, sobre todo los documentales basados en hechos reales han tenido una mayor repercusión y más presencia en el ámbito de consumo y distribución de contenidos audiovisuales disponibles en plataformas digitales (Hankins, 2021). Este crecimiento ha propiciado un debate sobre el enfoque ético y la narrativa con la que se representan los casos, así como sobre las consecuencias que puede tener su difusión en la percepción pública de la criminalidad y la justicia (Wright, 2020; Weber, 2024). En la mayoría de los casos que alcanzan una alta popularidad, suelen ser casos mediáticos que tienen una cobertura intensa por parte de los medios y una fuerte repercusión emocional en la sociedad.

La novela *A sangre fría* (*In Cold Blood*, Capot, 1966) ha desempeñado un papel fundamental en la trayectoria y evolución del true crime tal y como lo conocemos actualmente, supuso un punto de inflexión en el tratamiento del crimen en los medios y el entretenimiento, al mezclar técnicas periodísticas con estructuras narrativas propias de la ficción, legitimando el interés literario y social por este tipo de relatos (Punnett, 2017). Desde entonces, el género ha crecido tanto en volumen como en popularidad, especialmente en los últimos años, este género ha experimentado un crecimiento notable, posicionándose por encima de otras temáticas narrativas, alcanzando así, un alto nivel de popularidad y relevancia (Hankins, 2021; Smail, 2021). Este auge también viene incrementado por factores como la transformación y el declive del monopolio de los medios tradicionales, la globalización de internet y su consolidación como nuevo espacio principal de comunicación. Las plataformas digitales juegan un papel crucial en su comercialización, como Netflix, Spotify o HBO, que con su oferta constante de podcast, series y documentales, han facilitado su expansión y consolidación como un formato estrella del entretenimiento contemporáneo (Garrido, 2024; Weber, 2024). Estos nuevos formatos han conseguido atraer a una audiencia cada vez mayor, impulsada por un interés creciente hacia los aspectos más oscuros de la sociedad. Como consecuencia, no solo ha cambiado la manera de narrar los crímenes, sino también la forma en que estos son interpretados y se debaten públicamente.

Ahora bien, este género arrastra muchos debates éticos detrás, pues a pesar de su gran popularidad, este tipo de narraciones se expone a críticas por la forma que tienen de representar crímenes y eventos que han sucedido en la vida real. Si es cierto, que esta evolución mediática ha generado un debate ético sobre los límites entre información y

espectáculo, cómo se representa a las víctimas, cuál es la responsabilidad de los creadores ante el dolor ajeno, hasta qué punto se pueden alterar los hechos para conseguir más expectación. En este contexto, la elección del tema responde a una preocupación creciente, tanto en el ámbito académico como social por el auge de contenidos basados en hechos reales que cruzan los límites entre el rigor periodístico y el entretenimiento sin control ético claro. La representación de casos de alta repercusión mediática puede servir para denunciar injusticias, pero también para revictimizar o distorsionar la memoria colectiva.

En ocasiones, se puede observar que la línea entre informar, entretener y explotar una situación de sufrimiento es difusa. Por ello, esta investigación se plantea como objetivo principal analizar críticamente cómo se representan los crímenes reales en dos producciones audiovisuales del género true crime en España, evaluando sus decisiones narrativas desde una perspectiva ética. Para el desarrollo de este análisis se plantean tres objetivos específicos: En primer lugar, examinar los dilemas éticos más frecuentes en los documentales seleccionados; en segundo lugar, evaluar en qué medida respetan los principios recogidos en los Códigos deontológicos del periodismo y en los modelos teóricos revisados; finalmente, proponer una guía de principios éticos aplicables a futuras narrativas sobre crímenes reales. Con este trabajo se intentará responder a la cuestión de si, ¿El true crime aporta valor a la sociedad o responde más bien a un interés sensacionalista?.

La metodología utilizada es de carácter cualitativo, basada en el análisis de contenido. El estudio se centra en dos producciones emitidas por Netflix, ¿Dónde está Marta? (2021) y El Caso Asunta (2024). Seleccionadas por notoriedad, su impacto mediático y el debate ético que ha generado. Ambos casos giran en torno a víctimas menores de edad, permiten observar el tratamiento narrativo de la víctima, del culpable, el uso del sensacionalismo y la participación de la familia o instituciones. La investigación se apoya en una matriz de observación construida a partir de marcos teóricos y éticos revisados, como el modelo ISCT, propuesto por Wright (2020), los ocho códigos narrativos de Punnett (2017) y los principios deontológicos de la FAPE (Federación de Asociaciones de Periodistas de España), SPJ (Society of professional Journalists) y la UNESCO.

Esta investigación no se limita a valorar si una obra es ética o no, sino que, dada la ausencia de una normativa ética común en la producción de contenidos del género true crime y teniendo en cuenta que las redes sociales han intensificado su consumo y difusión, así como, las plataformas digitales son conscientes de esta tendencia y producen cada vez más contenidos de no ficción, este trabajo de investigación no se limita a valorar si una obra es ética o no, sino que tiene como objetivo identificar qué marco sería más adecuado para abordar el true crime desde una perspectiva ética. En un momento en el que el *true crime* influye en la opinión pública y en la memoria social, resulta urgente proponer criterios éticos mínimos que sirvan como guía para quienes producen este tipo de relatos y que sean aplicables a

cualquier formato. Así, este trabajo aspira a aportar una reflexión crítica y constructiva sobre los límites del género y las posibilidades de una narración responsable.



2. Estado de la cuestión

2.1 Importancia del True Crime

El relato criminal nace en el siglo XVI, en Reino Unido cuando empezaron a circular los *murder pamphlets*, pequeños folletos sin encuadernar que contaban asesinatos reales con todo detalle. No eran simples crónicas, sino que tenían algo de espectáculo, de morbo compartido. A medida que aumentaba la alfabetización entre las clases altas, también lo hacía la demanda de estas historias, que empezaron a aparecer en forma de baladas o versos. Y es que la gente no solo quería saber qué había pasado, sino sentirlo. Desde entonces, quedó claro que el crimen real, contado con emoción, podía convertirse en un producto social. (Punnett, 2017; Garrido, 2024).

En el siglo XIX, ese interés se volvió más sofisticado, un ejemplo clave es *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* (1827), de Thomas De Quincey. El autor, con una ironía desconcertante, trató el crimen como si fuera una forma de arte, más allá de la provocación, esa obra contribuyó a legitimar el asesinato como tema narrativo, instalándolo en la cultura popular no solo como suceso, sino como relato con valor estético y simbólico (Punnett, 2017).

Más tarde, llegó *A sangre fría* (*In Cold Blood*, Capote, 1966) y lo cambió todo. Truman Capote reconstruyó un crimen real, se basaba en el asesinato de la familia Clutter, con una mezcla de precisión periodística y sensibilidad literaria. No se limitó a narrar los hechos, dio voz a los culpables, se adentró en sus miedos, y mostró el vacío que dejaron en el pueblo de Holcomb. Fue la primera vez que una historia real se narró como si fuera una novela, pero sin inventar nada, y así, casi sin pretenderlo, Capote dio forma al *true crime* contemporáneo, se creó un género que no solo cuenta la verdad, sino que la siente (Punnett, 2017).

El género *true crime* se ha ido consolidando en las últimas décadas como una forma narrativa que despierta gran interés social. Se centra en la representación de casos criminales reales, que tienen que ver con asesinatos u otro tipo de delitos violentos, que se difunden a través de formatos diversos como documentales, películas, podcasts, series o libros (Smail, 2021). Sin embargo, hay que destacar el auge que se ha producido en el ámbito de los documentales seriados difundidos en diferentes plataformas digitales como Netflix, HBO, Amazon Prime o Spotify, que han convertido el crimen real en un producto de consumo global (Weber, 2024) (Garrido, 2024).

A su vez, el crecimiento en la última década no solo ha sido cuantitativo, con un aumento evidente en el número de producciones, plataformas y seguidores, sino también cualitativo, en el sentido de que ha logrado ocupar un espacio relevante en el debate público, en los consumos culturales cotidianos y en muchos casos, modificar la forma en que la ciudadanía percibe la justicia, el crimen y el castigo (Punnett, 2017; University of Oregon, 2023).

Este fenómeno no trata únicamente del morbo que despiertan los crímenes más espeluznantes ni de una atracción hacia lo prohibido. Lo que revela, en el fondo, es una conexión profunda con tensiones sociales no resueltas, con valores en disputa y con un deseo de mirar de cerca la violencia, la injusticia y la vulnerabilidad humana (Punnett, 2017; University of Oregon, 2023). En palabras de Hankins (2021), “el true crime ya no vive en las sombras de las revistas *pulp*; se ha convertido en una obsesión cultural ampliamente legitimada”.

La transformación del género es doble: por un lado, como señalan Weber (2024) y Romero Domínguez (2020) se ha producido un cambio de formato, con la aparición de docuseries, podcasts narrativos, hilos de Twitter o los documentales interactivos. Por otro lado, también se ha transformado el perfil del público, ya no son espectadores pasivos que buscan entretenimiento fácil, sino que se trata de usuarios que demandan relatos complejos, narrativas bien documentadas y, en muchos casos, oportunidades para participar activamente en la reconstrucción de los hechos. En este sentido, el true crime se ha adaptado especialmente bien al ecosistema digital y a los perfiles contemporáneos (Smail, 2021; University of Oregon, 2023)

Según diferentes estudios el género true crime ha sido definido de distintas maneras, pero todas coinciden en un punto esencial: se trata de la representación de crímenes reales. Jordan Smail (2020), lo define como “un género que narra casos criminales reales, a menudo asesinatos, y se presenta a través de libros, documentales, podcast o programas de televisión. Se caracteriza por su estilo narrativo, que busca involucrar emocionalmente a la audiencia al mismo tiempo que transmite contenido factual”. La estructura narrativa que presenta con la combinación de los hechos reales es una de las claves de su atractivo contemporáneo.

En esta misma línea, Wright (2020) sitúa el true crime en un espacio intermedio entre el periodismo, el entretenimiento y la documentación legal, describiéndolo como un género que “ combina la narración factual de actos criminales con elementos narrativos para atraer la curiosidad del público”. Así, se puede decir que el género también se centra en entretener y emocionar, no sólo en informar, de ahí los debates que se generan en torno a sus límites éticos.

Desde el ámbito académico, Garrido (2024) aporta otra definición clave al considerarlo “una categoría narrativa en la que se relata un crimen real, generalmente de carácter violento, con el objetivo de informar, entretener o provocar reflexión en la audiencia”. Más allá de su valor narrativo, también añade que la única condición es que tales narrativas hablen de personas reales que hayan sido víctimas de delitos o de un daño grave o incluyan a personas que ejerce un rol en el funcionamiento del sistema, desde políticos hasta funcionarios que ejercen una labor de vigilancia. Esta definición manifiesta las tensiones entre el valor

educativo del género y su posible explotación sensacionalista, un dilema que constituye la cuestión central del debate ético que lo rodea.

En este contexto, resulta especialmente significativa la propuesta del investigador Ian Case Punnet (2017), ya que este en su obra afirma que no hay una teoría definitiva para definir el género. Si es cierto que considera que la obra *A sangre fría* (Capote, 1966) hizo que leer sobre true crime fuera 'respetable' pero esa respetabilidad sobre el género todavía se discute. Como recoge Gemzøe (2021), Punnet sostiene que "no hay una teoría general que determine qué es y qué no es true crime", pero, se refiere a él como "un género narrativo multiplataforma ocasionalmente controvertido que suele asociarse con narrativas de asesinatos y comparte cierto patrimonio ancestral con el periodismo, pero siempre ha estado impulsado por impulsos diferentes". Esta definición entre el periodismo y la ficción, subraya la complejidad híbrida del género y su difícil categorización teórica.

Inspirado en las teorías de Bajtín, Derrida y Barthes, y mediante el análisis detallado de doce casos, Punnet propone su teoría de la narrativa del true crime, basada en ocho códigos que, según él, sirven para delimitar qué obras se califican como true crime. El código principal, es el Teology (TEL), con este establece que "cualquier artefacto de true crime debe aspirar a ser lo más preciso posible; si una obra no cumple este código, no puede considerarse true crime"

Además, establece siete códigos más:

1. Justicia: si la búsqueda de justicia es o no un objeto principal de la narrativa.
2. Subversivo: si el texto busca o no subvertir el statu quo.
3. Cruzado (crusader): si el texto llama o no a la forma o al cambio social.
4. Geográfico: el impacto de la localidad en la narrativa.
5. Forense: nivel de representación visual de la narrativa criminal, descripción detallada de la escena del crimen, autopsias y métodos científicos de detección del delito.
6. Vocativo: nivel de subjetividad o posicionamiento defensor en la narrativa (en contraposición a una exposición autoral de hechos)
7. Folclórico: nivel de cuento instructivo incrustado en la narrativa, que puede distorsionar ligeramente la verdad.

Punnet es consciente de que algunos códigos se superponen, pero justifica de forma significativa la existencia de cada uno, con este planteamiento se permite distinguir entre el true crime riguroso de productos puramente sensacionalistas. Su propuesta intenta dotar al análisis académico de unos criterios delimitados y herramientas conceptuales sólidas para establecer criterios comunes en el estudio del género.

Insistiendo en el plano teórico, Punnet sugiere que parte del atractivo del true crime y su popularidad reside en su capacidad para canalizar los miedos colectivos a través del relato.

Este tipo de narrativas crea un espacio simbólicamente seguro (aunque cargado de tensión emocional) en el que el espectador puede enfrentarse a preguntas que muchas veces preferimos esquivar: ¿qué impulsa a una persona a cometer un crimen?, ¿por qué el sistema judicial no siempre funciona como debería?. El género, en ese sentido, funciona como un terreno narrativo donde la sociedad proyecta, examina y debate sus propios pensamientos.

Esta dimensión reflexiva se complementa con otros factores que explican la atracción del true crime, especialmente desde enfoques psicológicos y sociológicos. Garrido (2024) señala tres razones fundamentales por las que este género tiene tanto interés en la audiencia. Por un lado, la curiosidad casi inevitable hacia los comportamientos desviados; por otro, el intento o deseo de descifrar qué ocurre dentro de la mente de un criminal; y finalmente, una necesidad profunda de la resolución del caso, de sentir que todo encaja y que hay una respuesta o un castigo. En gran medida, el atractivo narrativo del true crime reside en esa tensión constante entre el desconcierto que genera el crimen y la necesidad de encontrar una forma de reparación simbólica.

Aunque muchas veces las producciones de este género han sido criticadas por caer en el sensacionalismo, no se puede ignorar el papel que hace como espacio de aprendizaje. De modo que, también existen ejemplos en los que el true crime funciona como una herramienta pedagógica poderosa. Wright (2020) defiende que su éxito no se explica únicamente por la curiosidad morbosa, sino también por una creciente demanda social de relatos que ayuden a entender la complejidad del crimen más allá del titular.

En los últimos años, este potencial educativo se ha visto reforzado por la diversidad de formatos narrativos que han surgido. El auge de los podcasts ha abierto nuevas posibilidades para construir relatos pausados, con desarrollo emocional y profundidad investigativa. Las docuseries, han combinado investigación, estética visual y narración serializada para captar la atención de audiencias masivas. Incluso en redes sociales como Tik Tok o Twitter, se han popularizado los hilos o vídeos que analizan casos reales desde perspectivas ciudadanas. Weber (2024) subraya que esta multiplicación de formatos ha propiciado una forma de consumo mediático más participativa, en la que el espectador no se limita a mirar, sino que analiza, comparte e incluso colabora en la investigación pública del caso.

Al mismo tiempo, el true crime ha servido para visibilizar casos olvidados o ignorados por los medios tradicionales. Muchas producciones han contribuido a reabrir procesos judiciales, denunciar injusticias o amplificar la voz de familiares y víctimas. En este sentido, el género puede actuar también como una herramienta de memoria y reparación, sobre todo cuando pone el foco en personas o colectivos que históricamente han sido invisibilizados por el sistema penal o mediático, como las mujeres, personas racializadas, víctimas de violencia institucional o casos sin resolver.

La relevancia del true crime no es solo su popularidad como género, sino su capacidad para mostrar las tensiones sociales y éticas entre el crimen, la justicia y los medios. Más allá del entretenimiento, tiene un valor que puede ser educativo y revelador, esta condición lo convierte en un objeto de estudio de creciente interés académico. No obstante, su auge también ha traído consigo dilemas éticos importantes, especialmente en relación con la forma en la que se representa a las víctimas, como se trata a los culpables y qué impacto tienen esas historias, ya que pueden influir en la percepción pública de la justicia.



2.2 Relación con la ética periodística

El auge del *true crime* no solo ha provocado una expansión del género en términos de formatos y audiencias, sino un replanteamiento de sus implicaciones éticas (Wright, 2020; Weber, 2024). No debemos confundir el periodismo de sucesos con el producto cultural *true crime*, si bien queda claro que este se deriva del anterior, como señala Garido (2024). La fama de este género ha traído consigo una serie de dilemas éticos que desafían los principios fundamentales del periodismo, especialmente lo que respecta al tratamiento de hechos reales, como se presenta a la víctimas y la responsabilidad social del contenido informativo. La mezcla entre periodismo, entretenimiento y narrativa audiovisual ha diluido las fronteras entre la información rigurosa y el espectáculo (Weber, 2024).

Según Garrido (2024), el género lo tenemos que situar dentro de la denominada Criminología Popular, que se entiende que es una de las áreas desarrolladas dentro de la criminología Cultural, con el objetivo de analizar el contenido criminológico que aparece y se ofrece en los medios de comunicación y en los productos culturales que consume la sociedad, en forma de literatura, cine, televisión, novela gráfica y otros artes populares. En este sentido, el *true crime* a través de sus narrativas, influye en la manera en que la sociedad comprende los hechos criminales, percibe a quien los protagonizan y valora el papel de las instituciones encargadas de gestionarlos. Así, se entiende que el género no solo busca informar y emocionar al espectador sino que contribuye a la construcción de representaciones sobre el delito, el castigo y la justicia, su impacto, por tanto, trasciende de lo narrativo y alcanza a educar, alcanzando dimensiones culturales sociales y éticas relevantes (Garrido, 2024; Punnet, 2017; University of Oregon, 2023).

La expansión del *true crime* en plataformas de vídeo bajo demanda (VOD) ha traído consigo un importante debate en torno a la ética de la representación del crimen real en productos audiovisuales de consumo masivo. Aunque el género ha evolucionado formalmente y ha adoptado ciertos estándares de calidad —como el uso de técnicas periodísticas, documentación rigurosa y confrontación de versiones—, persisten elementos que tensionan los límites entre información, entretenimiento y responsabilidad ética (Romero Domínguez, 2020). Como señala esta autora, muchas de estas producciones a menudo se enfrentan al dilema de mantener la precisión informativa sin caer en el morbo. Sin embargo, en ocasiones lo resuelven priorizando la emoción y espectacularización sobre el rigor, especialmente cuando se compite por audiencias en un mercado saturado.

En la era digital, este fenómeno se amplifica. Las redes sociales permiten que los usuarios comenten, compartan e incluso investiguen casos reales, difuminando aún más los límites entre entretenimiento, justicia y morbo (Córdoba Hernández, 2023). De este modo, el *true crime* ya no es solo un producto cultural, sino un fenómeno participativo que interpela directamente a la sociedad. Esta participación puede empoderar, pero también desinformar, revictimizar o convertir el crimen en contenido viral sacado de contexto.

Debido al auge del true crime como producto de consumo masivo ha generado un intenso debate en torno a su relación con los principios éticos del periodismo. Aunque muchos de estos contenidos se presentan como historias de divulgación o crónicas reales, su carácter mixto entre el periodismo, el entretenimiento y la ficción, desafía los límites tradicionales de la ética informativa.

Si nos centramos en la ética periodística, los códigos deontológicos como el FAPE (Federación de Asociaciones de Periodistas de España), SPJ (Society of professional Journalists) o la UNESCO establecen principios clave como, la veracidad y presunción de inocencia, el respeto a la intimidad y dignidad de las víctimas o evitar el sensacionalismo y no explotar el sufrimiento (FAPE, 2017; SPJ, 2014; UNESCO 2018) . Por ello, el carácter del *true crime* nos obliga a reflexionar sobre el modo en el que se representan los hechos reales. Es cierto, que la mayoría de estas normas fueron pensadas para el periodismo informativo tradicional, por eso, el true crime desafía sus fronteras, porque se mezcla entre lo documental, lo dramatizado y la participación de la audiencia. Sin embargo, fijar estos principios, tenerlos en cuenta a la hora de elaborar las narrativas, ayuda a crear un marco ético mínimo, si el género alude al periodismo, debe hacerlo también a la responsabilidad que ello conlleva.

Uno de los aspectos más discutidos en el panorama académico es la tensión entre veracidad y espectacularización. Como afirma Wright (2020), “muchas narrativas del true crime convierten el sufrimiento en recurso dramático sin detenerse a considerar sus consecuencias reales”. Por ello, la autora, identifica que uno de los mayores problemas éticos es la forma en la que se instrumentaliza la víctima, utilizándola como el impulsor emocional sin respetar su contexto ni su dignidad. Un ejemplo es cuando se exponen detalles personales o imágenes sensibles sin consentimiento o contextualización o son demasiado explícitas que se podrían omitir, pero dan espectáculo y provocan emociones en los espectadores. Subraya que estas prácticas pueden generar una rectimización simbólica y erosionar el valor informativo del relato al priorizar el espectáculo sobre el respeto (Wright, 2020).

A su vez, Weber (2024) también analiza cómo este fenómeno se agrava en un entorno donde el límite entre información y entretenimiento son cada vez más difusos, donde el sensacionalismo conduce a una representación distorsionada de los hechos reales, al priorizar la provocación emocional sobre la precisión informativa, esto plantea interrogantes éticos que acaban siendo consecuencias para las víctimas. Como señala Weber, muchos productores “pueden ser conscientes de que el derecho de publicidad no está firmemente reconocido [...] y ver en ello una ventaja” para así comercializar sin restricciones los relatos más impactantes. Con esto, el género pone en relieve la tendencia a dramatizar o retirar los crímenes para aumentar su impacto, se inserta en un espacio donde la fidelidad a los hechos queda por encima del atractivo narrativo, lo que esfuerza la desigualdad entre quienes controlan el relato y quienes lo protagonizan involuntariamente.

Otro fenómeno paralelo es el que identifica Hankins (2021), la cosificación digital de la víctima. A través de plataformas digitales como Tik Tok, Instagram o Twitter, los casos reales se fragmentan y viralizan, perdiendo profundidad y contexto. Las víctimas se convierten en nombres repetidos en hilos virales, sus rostros se utilizan para generar emoción o empatía momentánea y los detalles de su muerte se transforman en “contenidos” que tienen miles de visitas e interacciones. Hankins añade que , esta dinámica desactiva la sensibilidad ética del espectador y convierte el crimen en una forma de entretenimiento adictivo.

Por otro lado, encontramos un dilema clave que identifica Punnet (2017), la construcción del asesino como figura carismática. Desde películas más antiguas hasta las más recientes, pasando por documentales, podcast o novelas, el criminal se convierte en un ser fascinante, esto puede conllevar a una glorificación implícita del crimen. Hay que tener en cuenta que esta elección no es inocente, los productores son conscientes de ello y responde a un interés narrativo por el misterio o la transgresión.

Finalmente, otro factor discutible del true crime, es su apariencia de objetividad, Garrido (2024) recuerda que es una de las trampas más sutiles del género. Con el uso de imágenes reales, entrevistas o reconstrucciones se puede hacer creer al espectador que está ante una representación fiel de los hechos, cuando en realidad se trata de una construcción narrativa guiada por decisiones estéticas, editoriales y comerciales. Esto refuerza la necesidad que tiene el género de transparencia y honestidad narrativa un tiene que ser también por parte de quien produce estas historias.

La persona que narra un crimen real tiene una enorme responsabilidad, no es solo un mero transmisor de los hechos, sino el encargado de ir construyendo la memoria y reafirmar como va transcurriendo el relato. Su enfoque le da forma al caso e influye en la percepción social de los implicados. En este caso, Punnet (2017) subraya que es necesario mantener una “autenticidad narrativa”, lo que implica evitar estructuras artificiales, no sacrificar el rigor en favor del dramatismo ni estetizar el sufrimiento. El narrador, especialmente si es periodista, debe ser consciente de que trabaja con la percepción pública y que lo que se representa a través de la pantalla puede perpetuar estereotipos, alimentar prejuicios o causar daño. Narrar un crimen no es un acto neutro, sino una elección activa que moldea el relato y sus efectos simbólicos.

En esta línea, Wright (2020) defiende que el narrador del *true crime* debe asumir un papel activo como figura ética. Lo que implica decidir qué incluir, qué omitir, a quién darle voz y cómo estructurar el relato. Otros autores, coinciden en que un narrador ético no solo informa, sino que también repara. Su relato puede dignificar a las víctimas, visibilizar injusticias estructurales y contribuir a la reflexión social. Pero para que esto sea posible, es imprescindible renunciar al sensacionalismo, rechazar el click byte y comprometerse con una ética narrativa que sitúe la verdad y la dignidad como epicentro.

2.3 Cómo se ha analizado hasta ahora la ética dentro del true crime

El análisis ético del género true crime ha ido ganando presencia en el ámbito académico a medida que su popularidad ha crecido exponencialmente en la cultura actual. Debido al interés de la sociedad en el género, este ha pasado de ser un fenómeno asociado a productos marginales o sensacionalistas a formar parte del debate crítico sobre los límites del entretenimiento, el periodismo narrativo y la representación del sufrimiento ajeno. En este contexto, diversos autores ya proponen unos enfoques teóricos y herramientas de análisis que permiten abordar las consecuencias morales que existen desde unos marcos estructurados y metodológicamente sólidos.

Una de las propuestas más influyentes es la de Wright (2020), que defiende que el true crime debe analizarse bajo una ética narrativa clara, especialmente por el trato de hechos y personas reales. Wright adapta el modelo ISCT (Integrative Social Contracts Theory), desarrollado por Donaldson y Dunfee en 1994 para evaluar dilemas éticos en el mundo empresarial, al ámbito del relato criminal. Este modelo considera que existen “contratos sociales implícitos” entre narrador, víctimas, espectadores y comunidad y que cualquier decisión narrativa debería responder al principio de legitimidad contextual. El ISCT propone que las decisiones morales deben evaluarse desde una doble perspectiva, por un lado, deben respetar principios éticos universales denominados hipernormas y por otro, deben ser coherentes con las normas específicas de las comunidades implicadas, siempre que estas no contradigan a las hipernormas. De esta manera, Wright establece el respeto, la dignidad de las víctimas, el consentimiento informado, la exactitud narrativa y la intención comunicativa como criterios éticos fundamentales. Tras su análisis de literatura académica y reseñas lectoras propone seis criterios:

1. La obra tiene que estar bien investigada.
2. Tiene que ser clara en su exposición de hechos.
3. Tiene que tener un enfoque humanizador.
4. Evitar el sensacionalismo.
5. No incurrir en la glorificación.
6. Tiene que demostrar conciencia social.

Con este trabajo de adaptación del ISCT, no solo proporciona una herramienta de evaluación ética, sino que también plantea una reflexión sobre la naturaleza moral de quienes cuentan estas historias.

Desde una perspectiva más teórica y que ya he mencionado anteriormente, Punnet (2017) propone una clasificación del *true crime* basada en ocho códigos narrativos, entre los que destaca el Teology (TEL) como eje fundamental, exige que toda narración aspire a la máxima

precisión posible, sin sacrificar la verdad en favor del espectáculo. A partir de este, establece otros siete códigos complementarios:

- el código de justicia, se basa en si la búsqueda de justicia es el objetivo principal,
- el vocativo, grado de posicionamiento del narrador,
- el forense, que se ciñe en el grado de detalles visuales,
- el subversivo, basándose en si el texto busca alterar la situación actual
- el cruzado, si busca provocar cambio social
- el folclórico, se basa en el nivel de cuento que existe en la narración que puede alterar la verdad
- y el geográfico, el impacto de la localidad

Punnet insiste en que no se deben cumplir simultáneamente todos los códigos, pero sí sirven como herramienta crítica para distinguir entre una producción éticamente comprometida y otra que responde únicamente a impulsos de consumo emocional. Además, alerta sobre los riesgos que aparecen cuando el narrador se convierte en protagonista o cuando la voz narrativa busca justificar una determinada visión del mundo, especialmente cuando la subjetividad del narrador interfiere en la presentación honesta de los hechos. Su propuesta de estudio es clave para establecer una base conceptual en el análisis de obras *true crime*.

Por otra parte, Gemzøe (2021) al analizar la miniserie sobre el asesinato de Kim Wall, introduce la idea de “estética de la violencia”, aludiendo a como en algunas producciones se prioriza la belleza formal o la espectacularización del horror sobre el respeto al sufrimiento. Se centra en como decisiones que aparentemente son técnicas como la elección de plano, el ritmo de la música, el ritmo del montaje... aunque visualmente se vea sofisticado son esenciales en la narrativa del crimen y contribuyen a trivializar el crimen o dar intensidad a las imágenes del cuerpo u otros detalles que se exageran para conseguir una emoción más fuerte en el espectador. Esta perspectiva aporta una dimensión estética a la reflexión ética, recordando que no solo el impacto moral se encuentra en el contenido, sino también en la forma. Hay que tener en cuenta que en el análisis de esta producción Gemzøe subraya que respeta ciertos códigos éticos, ya que se centra en la víctima y evita glorificar al agresor, pero en cuanto a decisiones visuales, convierte el cuerpo femenino en un objeto narrativo, apto para ser visto, diseccionado y estetizado. Revelando que incluso las producciones que son más conscientes del tratamiento de la ética también pueden enfrentarse a dilemas más difíciles de resolver.

A este conjunto de estudios de autores que se han nombrado anteriormente por su relevancia se suman otras investigaciones que, desde distintas disciplinas contribuye a

matizar el análisis ético del true crime. En la misma línea, Smail (2021) en su trabajo 'The Ethical dilemmas of the True Crime Genre', plantea que el principal riesgo ético del género es la ambigüedad de su finalidad, pues no está definido si el true crime se basa en informar, concienciar, entretener o conmover. Según la autora, esta falta de indefinición favorece que muchos productos transiten entre la crónica rigurosa y la explotación emocional sin criterios claros. Además, subraya que la emoción suele imponerse sobre el análisis y que esto genera productos que despiertan la empatía del espectador sin garantizar que se dirija hacia las víctimas o haga una reflexión crítica sobre el sistema judicial. Su aportación es especialmente valiosa para delimitar los objetivos del género y exigir que estos sean explícitos.

Si nos centramos en la perspectiva del documental audiovisual, el estudio 'Narrativas del crimen en los documentales de no ficción' analiza la popularización del true crime en plataformas como Netflix, HBO o Amazon Prime. En esos casos, se identifica una tensión estructural entre el rigor informativo y la necesidad de mantener la atención del espectador, donde volvemos a darle relevancia al uso de música, planos sobre el cuerpo, detalles en exceso, escenas adicionales, estos factores es cierto que mientan la espectacularidad, pero reducen la calidad ética del relato. En el estudio también se destaca el fenómeno del activismo amateur y la participación del público en redes sociales, planteando la cuestión de cómo afecta que el espectador se convierta en una especie de investigador para los implicados en el caso. Por otra parte, el estudio 'The Serial Effect' profundiza en el impacto de los podcast, en especial el podcast Serial, que es uno de los productos más influyentes del género. A través de su análisis, se muestra cómo la construcción de un relato atractivo y adictivo puede generar consecuencias reales para las personas involucradas en el caso, desde acoso hasta revisión judicial. Debido a esto, un relato estructurado y bien contado puede alterar la percepción pública del sistema judicial, el rol del oyente como agente activo, que ahora ya no solo recibe la historia sino que comenta, difunde, investiga e incluso participa activamente puede variar el destino de los implicados, cambiando a resolución del caso o abriendo una nueva investigación. Este nuevo modelo de audiencia implica una nueva responsabilidad narrativa.

Desde un enfoque periodístico y deontológico, el artículo 'The true crime is popular but is it ethical' reflexiona sobre los conflictos que surgen cuando se cruzan los límites entre información y entretenimiento. En el texto se advierte de que. Muchos contenidos que se presentan como periodismo de investigación reproducen técnicas narrativas propias de la ficción y que esta hibridez y normalidad de alterar ciertos contenidos para que quede más emocionante el relato puede confundir al espectador sobre la veracidad de los hechos. Destacando que en este tipo de producciones donde se mezcla la parte de información con el punto de entretener, se pone especial énfasis en la representación del dolor, el uso de testimonios reales fuera de contexto y/o a menudo alterando sus declaraciones y la normalización del crimen como espectáculo.

2.3.1 Coincidencias

Los estudios revisados ofrecen puntos de coincidencia claros, como tendencia común, todos reconocen la necesidad de establecer límites éticos ante un género que trabaja con hechos reales, personas reales y en muchas ocasiones, con consecuencias reales para los implicados y los protagonistas, teniendo en cuenta a las familias. Existe una preocupación transversal por el sensacionalismo, la revictimización, el consentimiento y la estetización del dolor, hay que tener en cuenta que como no se trata de ficción la narrativa debe someterse a unas normas morales. Otra cosa en la que coinciden, es en que el crecimiento del género ha desbordado los marcos tradicionales del periodismo, la criminología o incluso la producción de los documentales, generando así nuevos problemas en cuanto al formato, el lenguaje y el rol del espectador. Asimismo, comparten la crítica hacia el impacto que han causado las plataformas digitales, contribuyendo a diluir las fronteras entre el periodismo, la ficción y el espectáculo.

Una coincidencia importante es la crítica al desequilibrio entre emoción e información. Si nos centramos en los artículos que se centran más en la producción de los nuevos formatos como los documentales en diferentes las formas digitales y los podcasts, ambos coinciden en que muchos de estas realizaciones optan por estructuras propias de la ficción o el thriller para captar la atención del espectador, sacrificando el contexto o la precisión en el relato. En esta misma línea, llegamos a la conclusión de que esta mezcla entre la narración y la veracidad puede afectar a la opinión pública, especialmente cuando se prioriza el impacto emocional sobre el análisis exhaustivo y ceñirse a los hechos sin ningún tipo de alteración.

Además, existe consenso también en el papel problemático que supone el espectador participativo, potenciado por el uso de las redes sociales y plataformas de podcast. Ahora, la audiencia no solo consume, sino que actúa, buscando datos, cuestionando versiones policiales, participa en foros y a veces, esto tiene como consecuencia revictimizar a los implicados, teniendo en cuenta al asesino o implicado principal, cuestionando de cierta forma a la víctima y alabando al criminal. Estamos ante un nuevo contexto que requiere a bien de un control, un marco ético que contemple la interacción del público como parte del proceso narrativo.

2.3.2 Discrepancias y vacíos en la ética

Hay ciertos factores clave que coinciden en la mayoría de los estudios, no obstante, los enfoques también presentan contrastes en cuanto a la solución del problema ético o como se puede abordar. Los autores Wright (2020) y Punnett (2017) defienden la posibilidad de establecer estándares éticos sólidos y medibles que lleven a la práctica del buen true crime, pero otros, como Gomzøe adoptan una postura más ambigua, reconociendo que incluso los relatos que sean éticamente correctos y comprometidos pueden caer en la contradicción. Además, es cierto que no todos los autores en sus estudios comparten la misma preocupación por el consentimiento, algunos priorizan el impacto en las víctimas y su entorno, mientras que otros se centran en la forma narrativa o en la estética que presentan como prioridad.

Por otra parte, algunos autores como Smail (2021) y Garrido (2024) apuestan por una clarificación del género y la pedagogía del consumidor crítico, mientras que otros estudios como el artículo de Variación XXI sugieren que lo que debe transformarse es el propio formato, integrando mecanismos de contextualización, disclaimers o narrativas alternativas que amplíen la comprensión del caso y lo alteren. También, en otros, podemos observar la crítica hacia el periodismo narrativo que no mide las consecuencias en cuanto a sus decisiones de estilo, pero no ofrecen ninguna propuesta clara para poder regularlo, ahí es donde vemos la necesidad que existe de unas normas fijas comunes que puedan controlar el true crime.

Finalmente, si nos centramos en los vacíos éticos que pueden existir, se identifica que hay falta de análisis moral sobre el true crime en redes sociales. La mayoría de estudios revisados se centran en productos del género que son largos, como documentales, docuseries, libros e incluso podcasts, pero no se enfocan en una tendencia actual, dejando de lado los fenómenos virales como los hilos de Twitter, los vídeos de Tik Tok o los foros. En la actualidad, este vacío cobra relevancia, porque muchas de las narrativas criminales más influyentes surgen de estos espacios, ya que es donde se puede observar el interés de la audiencia por ciertos temas y como potencian los contenidos convirtiéndolo en historias virales. Además hay que señalar el problema del consentimiento o la representación de la víctima. Estos vacíos y discrepancias que hay en cuanto al marco ético y como se tendrían que regular las normas, abren la puerta a futuras líneas de investigación y justifican la necesidad de construir propuestas morales más integrales, haciendo hincapié en que no solo valoren lo que se cuente, sino cómo, por qué, para quién y con qué consecuencias.

3. Metodología

Esta investigación adopta una metodología cualitativa de carácter exploratorio, basada en el análisis de contenido aplicado a un estudio de caso. Esta elección responde a la naturaleza del objeto de estudio, el género *true crime*, que se entiende como una forma narrativa que se sitúa en la frontera entre la información, el entretenimiento, la representación estética del crimen y la reflexión social. El fin no es analizar únicamente los hechos que narran estas obras, sino comprender cómo se cuentan, con qué intenciones y sobre todo, con qué implicaciones éticas y emocionales para las personas reales involucradas.

En este caso, el análisis se centra en dos producciones audiovisuales emitidas en la plataforma Netflix: '¿Dónde está Marta?' (2021) y 'El caso Asunta' (2024). Ambas docuseries abordan crímenes reales en el contexto español reciente, han sido seleccionadas no solo por su popularidad o impacto social generado, sino también por las tensiones éticas que suscitan en su forma de representar la violencia, a las víctimas, a los culpables y que buscan experimentar en los espectadores. Además, ambas presentan recursos narrativos que permiten analizar el cruce entre verdad, emoción y espectáculo.

El objetivo de este trabajo no es únicamente valorar ni describir las producciones seleccionadas, sino generar un conjunto de principios éticos que se dan como propuesta orientativa para el tratamiento narrativo de crímenes reales en distintos formatos mediáticos. Es decir, no se busca evaluar a qué nivel una obra es ética o no, sino comprender que decisiones narrativas pueden contribuir a una representación más justa, cuidadosa y más responsable del crimen real. Por lo tanto, a partir del estudio detallado de casos representativos, se pretende detectar patrones, los errores más frecuentes y posibles buenas prácticas que sirvan como base para construir un marco ético aplicable a futuras producciones del género *true crime*, ya sea en forma de documental, docuseries, podcast novelas e incluso para el contenido en redes sociales.

A partir de este planteamiento general, se establecen los siguientes objetivos específicos:

1. Analizar dos producciones audiovisuales de España para examinar las estrategias narrativas y de representación utilizadas en los documentales ¿Dónde está Marta? y El caso Asunta, atendiendo a los elementos clave como el tratamiento de la víctima, el posicionamiento del narrador o el uso de recursos sensacionalistas. La finalidad es visionar ambas obras de manera individual e identificar los dilemas éticos más frecuentes, como la estetización del crimen, la revictimización, la exposición de detalles sensibles o el uso emocional de la narrativa.
2. Evaluar en qué medida estas decisiones se ajustan o vulneran los principios éticos establecidos en los códigos deontológicos del periodismo (FAPE, SPJ, UNESCO) y en

las propuestas teóricas sobre ética narrativa: Wright (2020), Punnett (2017), Weber (2024), Garrido (2024), entre otros.

3. Construir una propuesta de principios éticos aplicables al desarrollo de contenidos *true crime* en distintos formatos a través de extraer conclusiones comparadas sobre las buenas prácticas y los errores detectados.

El conjunto de documentales escogidos para el análisis está formado por dos producciones originales de Netflix, todas están centradas en casos reales que han tenido un fuerte impacto mediático en España, y que todavía perdura. Hay que destacar que entre los relatos existe un periodo de tiempo, por lo tanto, también se va a ver si con los años las normas morales mejoran o el formato no cambia.

Ambos títulos han sido seleccionados a partir de ciertos criterios:

- La relevancia pública del caso, en el momento de los hechos y tras su adaptación audiovisual. Ambos son casos de alta notoriedad pública, el crimen de Marta del Castillo sucedió en enero de 2009 y recibió cobertura masiva, según datos del Informe Anual de la Profesión Periodística (APM, 2010), solo durante el primer año se publicaron más de 6.000 piezas informativas entre prensa escrita, radio y televisión. El caso fue abordado por todos los grandes medios nacionales, como El País, El Mundo, Telecinco y Antena 3, con un seguimiento constante que, en varias ocasiones fue criticado por incurrir en un tratamiento sensacionalista y poco respetuoso con la familia. Por su parte, el caso Asunta, sucedió en septiembre de 2013 y también provocó una fuerte conmoción social. La implicación directa de los padres adoptivos en el crimen, especialmente la figura de Rosario Porto, generó una intensa cobertura mediática y un gran interés público, reflejado en la gran cantidad de tertulias televisivas y especiales informativos emitidos por cadenas como La Sexta, Cuatro o TVE. A día de hoy, ambos crímenes siguen siendo ampliamente comentados.
- La repercusión mediática y el debate ético que suscitaron, ya sea por la forma en que trataron a las víctimas, la cobertura sensacionalista previa o su uso posterior como objeto cultural. De nuevo, ambos han tenido una notable repercusión en plataformas digitales, ¿Dónde está Marta? Se estrenó en Netflix en octubre de 2021, alcanzó Top 10 de lo más visto en España durante varias semanas, según datos de la propia plataforma. Su estreno reactivó el debate sobre la cobertura del caso, especialmente por las declaraciones del entorno familiar. Por otra parte, El caso Asunta, se estrenó en abril de 2024, en la misma plataforma, el enfoque dramatizado ha generado un nuevo debate ético en medios como El cofindecnial o El Diario.es, que cuestionan si la narración respeta suficientemente la dignidad de la víctima. En redes sociales, hashtags como #ElCasoAsunta o #TrueCrimeÉtico acumularon miles de menciones en los días posteriores al estreno.
- La variedad de estrategias narrativas empleadas, desde el enfoque emocional y empático en '¿Dónde está Marta?', que se centra en la figura de la víctima y su

entorno familiar, mientras que, 'El caso Asunta' adopta una estructura más judicial y fragmentada, se basa en documentos, audios y reconstrucciones de archivo. Esta variedad permite comparar distintos recursos narrativos y evaluar como influyen en la percepción ética del relato.

- Finalmente, la presencia de víctimas menores de edad como punto compartido en ambos casos, un elemento especialmente sensible desde el punto de vista narrativo y ético. Marta del Castillo tenía 17 años en el momento de su desaparición y Asunta Basterra, solo 12. La victimización de menores suele generar un fuerte impacto social y una atención mediática considerable, lo que convierte estos casos en ejemplos relevantes para analizar cómo se aborda el sufrimiento familiar, la exposición pública del dolor o las posibles fallas del sistema judicial. Estos elementos, ampliamente discutidos en medios y redes desde los primeros momentos de cada caso, justifican el interés por estudiar su tratamiento audiovisual posterior.

Estas características sitúan los dos títulos dentro de la zona crítica del *true crime*, donde la tensión entre información, emoción y morbo exige una mirada ética rigurosa.

La elección de dos casos españoles es porque el análisis responde a un criterio de contextualización sociocultural. Trabajar con relatos próximos y conocidos permite analizar con mayor profundidad el impacto mediático, los códigos culturales de la representación del crimen y las referencias sociales compartidas con la audiencia, para así, identificar qué normas serían las correctas y aplicables.

Para analizar las obras seleccionadas se ha construido una matriz de observación que articula distintos marcos teóricos y códigos éticos revisados anteriormente. Esto no solo permite ordenar el análisis, sino garantizar cierta coherencia al aplicar los mismos criterios a casos diversos. Entre los principales marcos utilizados destacan:

- Los principios de los códigos deontológicos del periodismo (FAPE, SPJ y UNESCO), especialmente la presunción de inocencia, el respeto a la intimidad de las víctimas, la no explotación del sufrimiento y la obligación de verificar los hechos.
- El modelo ISCT (interrogativa Social Contracts Theory) propuesto por Wright, que evalúa si las decisiones narrativas respetan los principios éticos fundamentales en relación con el consentimiento, la verdad, el contexto social y la responsabilidad hacia las comunidades implicadas.
- Los ocho códigos narrativos definidos por Punnett, entre los que destacan el TEL (veracidad estructural), el código de justicia, el posicionamiento del narrador, el código de justicia, el enfoque forense o el potencial transformador.
- Además, se han incorporado características analíticas específicas derivadas de otros autores nombrados anteriormente, como:
 - Cosificación de la víctima (Hankins, 2021)
 - Estetización de la violencia/ dolor (Gemzøe, 2021)

- Participación activa del espectador como agente narrativo (Albrecht y Filip, 2023)
- Hibridación entre información y entretenimiento (Weber, 2024; Smail, 2021)
- Revisión crítica de la narrativa mediática original (Córdoba Hernández, 2023)
- Representaciones culturales del crimen y construcción del miedo (Garrido, 2024)

Estas herramientas se aplicarán a cada obra mediante una visualización crítica y detallada, en la que se observarán no solo los contenidos evidentes, sino también los silencios, los énfasis, los recursos formales, las decisiones editoriales y los efectos que estas pueden tener sobre la percepción del caso y de la justicia en general.

Para proceder al análisis, cada documental será estudiado de forma individual, visionando todos sus capítulos y atendiendo tanto a su estructura global como a momentos concretos especialmente significativos desde el punto de vista ético. Al final de ambos análisis se ha elaborado una tabla que recoge para cada producción las observaciones sobre los siguientes aspectos:

- Tratamiento y visibilidad de la víctima.
- Participación y consentimiento de familiares o implicados.
- Intención narrativa dominante (informar, emocionar, entretener, denunciar).
- Uso de recursos sensacionalistas (música, montaje, archivo, lenguaje)
- Posicionamiento del narrador (voz en off, entrevistas, estructura).
- Representación del culpable o de los sospechosos.
- Tono emocional y estrategias de identificación con el espectador.
- Reflexividad del discurso (crítica interna, metarrelato, contexto)
- Grado de contribución a la justicia simbólica, emocional o social.

Estos rasgos se consideran los más importantes a la hora de elaborar una producción de *true crime* y sobre los que debería de haber unas pautas éticas para que estas no sobrepasen ciertos límites morales.

El análisis será apoyado con referencias a escenas clave que permitan justificar las interpretaciones y facilitar la comparación entre obras. El objetivo no es emitir un juicio cerrado, sino comprender que decisiones narrativas facilitan una representación ética del crimen real y cuáles lo dificultan.

4. Resultados

4.1 ¿Dónde está Marta?

4.1.1 Introducción al caso y enfoque general

La desaparición de Marta del Castillo en enero de 2009 supuso un punto de inflexión en la crónica negra española reciente. El caso, fue ampliamente mediatizado desde sus primeras horas, se convirtió en un símbolo de frustración social ante la incapacidad del sistema judicial para obtener una respuesta clara y definitiva. Los implicados ofrecieron múltiples versiones pero a pesar de ello y debido a las contradicciones durante el juicio y los continuos cambios de escenario, el cuerpo de la joven nunca ha sido encontrado. Esto sigue condicionando la percepción pública del caso, que continúa generando preguntas sin resolver 16 años después.

En este contexto, el documental ¿Dónde está Marta? (2021), producido por Paula Cons y emitido por Netflix en 2021, propone una revisión en profundidad de todo lo sucedido desde una perspectiva múltiple. A través de tres episodios, la serie se construye a partir de una exhaustiva recopilación de material de archivo, declaraciones judiciales, audios originales de llamadas y entrevistas actuales a familiares, periodistas y abogados. A través de una narrativa tensa y emocional, la producción intenta reconstruir los hechos, visibilizar las contradicciones del caso y mostrar el sufrimiento sostenido de la familia durante más de una década sin respuestas claras.

El relato se articula desde el inicio, en torno a una pregunta que da título al documental y que permanece sin respuesta: ¿dónde está Marta? Esta incógnita no solo estructura el ritmo narrativo, sino que también actúa como eje ético que orienta el enfoque de la obra. La serie no busca tanto el morbo del crimen, pero sí exponer una verdad judicial inacabada. Por un lado, busca ofrecer una reconstrucción detallada del caso basándose en pruebas reales y a su vez, se posiciona como una crítica hacia la ineficacia de la investigación judicial y el trato mediático que tuvo el crimen. Además, la implicación directa de la familia, genera que el foco recaiga sobre la víctima y la lucha en su entorno por encontrarla, esto aporta una legitimidad emocional y moral que condiciona todo el tono del relato. Por otra parte, el documental no aporta una resolución definitiva, pero debido a la investigación que produjo, la directora consigue acceder a una nueva información técnica sobre los móviles de los implicados.

En líneas generales, la docuserie se posiciona como una propuesta comprometida, que busca generar conciencia más que entretenimiento. Aunque su difusión en una plataforma global como Netflix podría vincularla al auge del *true crime* como género comercial, su tratamiento es respetuoso y evita el morbo explícito, pero es cierto que hay momentos en los que el montaje, la música, ciertos testimonios o declaraciones detalladas rozan lo

sensacionalista. A continuación, se desarrolla más el análisis narrativo y ético, pero esta producción destaca por su intención crítica y su clara postura a favor de la víctima.



4.1.2 Análisis según los criterios

- Tratamiento de la víctima

Desde el primer momento el tratamiento de la figura de Marta del Castillo mantiene una postura clara y respetuosa. La joven no es reducida a su condición de “chica desaparecida”, ni utilizada como recurso narrativo para generar suspense, al contrario, su presencia se mantiene constante como eje emocional y ético del relato. No solo es retratada como la víctima de un crimen, sino como una hija, una amiga, una adolescente, etc. A lo largo de los episodios se incluyen imágenes de su infancia, fotografías personales y fragmentos de vídeos familiares, y suelen insertarse en los momentos en que sus padres y otros allegados recuerdan su figura, esta técnica humaniza a Marta y contribuye a generar una conexión emocional profunda con el espectador.

El documental pone especial atención en el sufrimiento de la familia, especialmente en los primeros meses tras la desaparición. Se muestran escenas reiteradas del padre y la madre llorando, su participación en ruedas de prensa y manifestaciones públicas, y testimonios donde relatan cómo vivieron aquellos días. Este foco en el duelo tiene un peso importante en la narración y dota de profundidad al impacto humano del caso, aún así, el uso de estos recursos es cuestionable a nivel ético porque generan emociones en la audiencia.

Algo que suele ocurrir en otros casos mediáticos y en este no, es que en ningún momento se cuestiona el comportamiento previo de Marta, ni se introduce ningún tipo de relato que pueda culpabilizarla indirectamente. La joven es tratada como víctima total, sin ambigüedades. Además, su figura no es sustituida por una reconstrucción basada en la ficción o por dramatizaciones, lo que evita caer en la espectacularización de su muerte. A pesar de que aparecen vídeos de archivo con las reconstrucciones visuales de los hechos, no se instrumentaliza el cuerpo de Marta, se evita mostrar imágenes que puedan resultar invasivas o irrespetuosas. Sin embargo, si se hace referencia a la presunta violación, tema que es tratado con especial cuidado cuando los padres expresan su reacción ante esta posibilidad, pero es cierto que lo muestran y que estas escenas pueden influir en el espectador, aunque se utilizan principalmente para mostrar la carga que estas versiones suponen para la familia.

El uso repetido de fotografías de Marta acompañadas de música o de planos simbólicos, como la luz encendida de la cocina desde hace años en la escena del cierre, funcionan como metáfora de la espera y la esperanza aportando una dimensión humana, influyendo así también de forma indirecta en las emociones del espectador, pero la idea es conseguir que Marta esté presente no por su muerte, sino por el vacío que dejó.

En resumen, el documental mantiene un equilibrio entre el dolor narrado y la dignidad de la víctima, priorizando su memoria por encima del espectáculo. A pesar de ello, el uso reiterado de escenas de sufrimiento familiar, ciertos detalles y decisiones de montaje

podrían hacer que en algunos momentos, se roce una explotación emocional no del todo necesaria.

- Narrador y estructura narrativa

Algo que destaca en la producción es la ausencia de una voz en off omnisciente. En lugar de imponer un punto de vista único, el documental opta por una narración construida a partir de múltiples voces implicadas en el caso, como la familia de Marta, periodistas, investigadores, abogados y expertos, acompañado de audios judiciales, fragmentos televisivos, declaraciones, imágenes y vídeos de archivo que van desarrollando el relato. Con esta elección narrativa el espectador no recibe una versión cerrada del caso, sino que debe reconstruirlo a partir de relatos parciales, lo que fuerza la complejidad y ambigüedad del proceso judicial.

Desde el inicio, el documental no busca resolver el caso, sino exponer su complejidad. La narrativa se organiza en tres episodios, cada uno centrado en una dimensión del caso, en primer lugar, la desaparición y las primeras investigaciones. Después, el proceso judicial y las contradicciones de los testimonios, haciendo hincapié en las versiones de Miguel Carcaño, y finalmente, la lucha de la familia y la situación actual en la que se encuentran. Es cierto que la estructura en términos generales es cronológica, aún así, se realizan ciertos saltos temporales, especialmente cuando se recuperan declaraciones anteriores o se contextualizan los hechos pasados con información más reciente. Es una estructura pensada para crear tensión pero también para reflejar lo caótico que fue este proceso judicial.

El montaje cumple un papel clave en esta construcción del relato, se combinaban imágenes de archivo de programas informativos y reportajes emitidos entre el año 2009 y 2019, con entrevistas recientes, fotografías familiares, titulares de prensa y visualizaciones digitales del recorrido del crimen. Estos recursos están ordenados con un ritmo pausado pero constante, que permite al espectador asimilar la información sin sentir saturación ni un dramatismo innecesario.

Por otra parte, el silencio también se utiliza, pero se hace de forma significativa en varios momentos, especialmente durante las declaraciones del padre o los pasajes que aluden a la búsqueda del cuerpo, se insertan pausas prolongadas sin músicas ni efectos. Con estos silencios se transmite el peso emocional del caso sin necesidad de subrayarlo con otros efectos. A su vez, la música, los planos simbólicos o ciertos detalles también ayudan a sostener una tensión emocional constante, pero la clave de la narración de este relato es que son las propias pruebas, grabaciones y testimonios los que van marcando el ritmo del relato, y generando una sensación de veracidad difícil de ignorar. Un ejemplo se da en el segundo episodio, cuando, tras explicar las versiones contradictorias de los implicados, se encadena una secuencia de calles vacías, con un mapa en pantalla y sin voz, en este momento es el

espectador el encargado de interpretar el sinsentido de las rutas ofrecidas por los implicados.

En definitiva, el documental logra una narrativa moderada, basada en los hechos y en las voces que los vivieron, sin imponer un relato cerrado ni adornar el contenido, esta decisión refuerza su credibilidad.

- Sensacionalismo y dramatización

Uno de los aspectos más delicados a la hora de analizar cualquier producción de *true crime* es su posible tendencia al sensacionalismo. En este caso, se puede afirmar que la contención es la norma general, pero también existen algunos matices.

Por un lado, el documental evita los elementos más tópicos del sensacionalismo, no hay reconstrucciones dramatizadas, no se muestran imágenes morbosas, pero eso no significa que el tono sea siempre el adecuado. El relato evita el morbo explícito y en la mayor parte del metraje de una forma constante se mantiene el respeto por la víctima y los hechos, lo que denota una intención clara de informar antes que impresionar.

Sin embargo, es cierto que hay momentos en los que el montaje roza ciertos límites. Algo que puede llegar a cargar el relato emocionalmente es el uso repetido de imágenes de archivo televisivo de noticiarios, con titulares escandalosos y escenas de tensión mediática. Un ejemplo es, cuando se muestran las distintas versiones de Miguel Carcaño y la expectación en la puerta del juzgado, en este momento se incluyen planos de tumultos, gritos y flashes de cámaras, lo cuál introduce un tono más llevado al espectáculo, aunque se trate de imágenes reales. Este recurso introduce una dosis de dramatismo para que el espectador esté más atento y le produzca estímulos, aún así, se contrasta con el resto del estilo narrativo que es más prudente, por lo tanto, no llega a cruzar la línea del sensacionalismo explícito

Ahora bien, la emoción atraviesa los tres capítulos de forma constante, aunque no lo hace a través de efectos exagerados ni imágenes impactantes, sino desde los propios testimonios. Uno de los recursos más potentes y también el más cercano al límite de lo sensacionalista, es la repetición de escenas en las que los padres de Marta aparecen visiblemente afectados. Sus voces entrecortadas, los silencios largos o las miradas perdidas son elementos que, sin necesidad de adornos, cargan de intensidad emocional cada intervención. Además, el documental recurre a frases que apelan directamente al espectador, no solo para conmover, sino también para sostener la atención narrativa a lo largo del relato. Por otro lado, la música dramática que acompaña ciertas frases clave, los planos ralentizados de objetos simbólicos o incluso algunos juegos de luz y sombra están claramente diseñados para conmover, para acercarse al espectador de una manera emocional.

Si creamos una balanza, es cierto que el documental consigue un equilibrio razonable entre emoción e información. No explota el dolor con escenas ficcionadas o exageradas, pero tampoco lo oculta, sino que lo refleja a través de los testimonios y sus declaraciones, pero no cae en una estetización innecesaria del crimen. Aún así, como punto crítico, se puede señalar que el uso de algunas declaraciones y la reiteración de ciertas imágenes impactantes del juicio y del foco mediático podría haberse reducido para esforzar aún más el enfoque ético.

En conjunto, la producción apuesta por una contención narrativa que la aleja del sensacionalismo evidente, pero no evita del todo las estrategias emocionales, sobre todo en la búsqueda de impacto y ritmo, estas decisiones pueden tensionar los límites éticos.

- Consentimiento, representación y justicia

El consentimiento y la participación directa de las personas afectadas, especialmente de la familia de Marta, es clave en los aspectos del documental. Desde el primer episodio, la voz de Antonio del Castillo y Eva Casaneva, no solo tienen una presencia constante, sino que se convierten en uno de los pilares narrativos. Su testimonio aporta legitimidad emocional al relato y contribuye a humanizar un caso que fue tratado con frialdad institucional o con espectacularización mediática durante años.

Se intenta transmitir desde el inicio que la participación familiar no es superficial o meramente decorativa, sino que los padres hablan desde la desesperación, la frustración y el duelo, pero también de la lucidez y la crítica. En varias escenas, como por ejemplo cuando relata su decepción tras cada búsqueda fallida, se transmite una dimensión ética clara, el documental no es un producto sobre la víctima, sino una exigencia de justicia y una herramienta de memoria, si es cierto que impulsada por quienes más sufrieron la pérdida de Marta.

Ahora bien, se muestran con claridad las declaraciones reales de todos los involucrados, Miguel Carcaño, su hermano, “el Cuco”, María y cada una de sus versiones se expone sin filtros, pero también sin juicios explícitos por parte de la dirección. En varios momentos, se incluyen recreaciones que visualizan estas versiones, lo que, si bien ayuda a comprender los hechos, también puede influir en cómo el espectador interpreta la culpabilidad o inocencia de cada uno. Esa visualización de los relatos puede generar una falsa sensación de verdad, aunque se trate de hipótesis no probadas judicialmente.

En cuanto a la representación de culpable, el enfoque es más complejo. Miguel Carcaño aparece nombrado en múltiples ocasiones, sin embargo, no se le trata como protagonista ni se le ofrece una forma directa para justificar sus acciones. Su figura está presente por necesidad informativa, pero no se glorifica, a pesar de ello, se puede considerar que de algún modo en ciertos momentos se convierte en protagonistas y que la inclusión de sus palabras da pie a reabrir

versiones confusas del caso y esto puede dificultar la consolidación de una memoria clara sobre los hechos.

Otro punto clave es el acceso al consentimiento y a la participación directa de las personas afectadas. El documental cuenta con los padres de Marta y también con abogados, periodistas, expertos e incluso algunos implicados del caso. Pero no hay entrevistas actuales con los acusados, ni tampoco queda del todo claro si se contactó con ellos para ofrecer su versión, esto deja un espacio éticamente dudoso, sobre todo cuando se añaden imágenes y reconstruyen escenas donde se les representa visualmente.

¿Dónde está Marta? muestra una clara voluntad de respeto hacia la víctima, ofrece espacio a quienes tienen legitimidad para narrar el caso y evita convertir al culpable en protagonista. Además, la directora accede a datos nuevos y muestra como la investigación se pone al servicio de la causa, ya que, a raíz del documental, el Juzgado de Instrucción número 4 de Sevilla entrega los registros crudos de los móviles de los implicados para intentar reconstruir lo ocurrido con mayor precisión. Ese hecho convierte la producción en algo más que un ejercicio de memoria, la convierte en una herramienta de búsqueda de justicia.

- Reflexividad y crítica institucional.

Uno de los rasgos que distinguen al documental dentro del panorama del *true crime* español es su clara vocación crítica hacia las instituciones implicadas en la investigación y resolución del caso. A lo largo de los tres episodios, el documental no se limita a exponer los hechos, sino que invita a una reflexión profunda sobre los errores, negligencias y contradicciones cometidas por cuerpos policiales, jueces e incluso medios de comunicación.

Desde el inicio, se plantea un relato lleno de fallos encadenados, como son, una investigación fragmentada, una mala coordinación entre unidades policiales, errores en la recogida de pruebas, y sobre todo, una gestión deficiente del testimonio del principal acusado, Miguel Carcaño, cuyas múltiples versiones no fueron contrastadas con eficacia.

La serie cuestiona abiertamente el papel de la policía, los jueces y los mecanismos de justicia que, lejos de cerrar el caso, parecen haberlo enredado aún más. Hay momentos especialmente reveladores, como la escena en la que el padre de Marta se reúne con políticos para pedir cadena perpetua, o las imágenes del pleno donde se debate la reforma legal. Estas secuencias no solo muestran el dolor de una familia que busca justicia: también dejan en evidencia cómo el caso se utilizó en el debate público y político.

El documental también critica, de forma más sutil pero constante, el funcionamiento de los medios de comunicación. A través de vídeos de archivo, se muestra cómo el caso se convirtió en un fenómeno mediático, tertulias, exclusivas, filtraciones, declaraciones en directo, titulares sensacionalistas, todo valía para mantener la atención del público.

También se hace una mención explícita a la influencia del foco mediático, que en ocasiones condicionó el proceso judicial. A través de vídeos de archivo, se muestra cómo el caso se convirtió en un fenómeno mediático, con tertulias, exclusivas, filtraciones, declaraciones en directo, titulares sensacionalistas, en ese momento todo valía para mantener la atención del público y era con una cobertura casi diaria durante meses, especialmente durante las fases más escabrosas de la instrucción. Esta elección apunta a una crítica indirecta sobre cómo el sensacionalismo mediático puede contaminar la percepción pública e incluso interferir en el curso de una investigación.

En resumen, la producción audiovisual construye un relato que no se conforma con relatar el crimen, sino que invita a pensar en las grietas del sistema, en las consecuencias de los errores judiciales y en la desprotección institucional de las víctimas. Esta dimensión reflexiva refuerza su valor ético y lo sitúa más cerca del periodismo de denuncia que del entretenimiento.



4.1.3 Evaluación ética final

¿Dónde está Marta? se presenta como una de las propuestas más sólidas y éticamente comprometidas del *true crime* español reciente. A lo largo de sus tres episodios, la serie logra mantener un equilibrio difícil entre narrar un caso de gran impacto mediático y evitar los excesos habituales del género. Su principal acierto radica en el tratamiento respetuoso y humanizador de la víctima, a quien nunca se reduce a un simple elemento narrativo, Marta del Castillo permanece en el centro del relato como una presencia digna, representada a través del dolor de su familia y del vacío que su desaparición sigue generando.

El documental también acierta al ofrecer una narración basada en diferentes testimonios, sin imponer una voz externa que condicione la interpretación del espectador. Esta estrategia refuerza la credibilidad del relato y le otorga una dimensión más abierta, aunque exige al espectador un esfuerzo activo de interpretación. El uso de recursos audiovisuales se mantiene sobrio y funcional, evitando reconstrucciones innecesarias, aunque cabe señalar que en algunos momentos el montaje, al incluir material de archivo con carga mediática, roza ciertos límites emocionales que podrían haberse moderado más.

Sin embargo, esto no significa que esté exento de contradicciones. Hay decisiones narrativas que, sin llegar a desbordarse, rozan lo sensacionalista, como la repetición de escenas especialmente dramáticas, el uso de música que intensifica emociones o ciertas frases cargadas de dramatismo que parecen diseñadas para impactar más que para informar. Además, el documental incluye fragmentos de vídeos de archivo (muchos de ellos nunca vistos), llamadas entre los implicados y recreaciones visuales de los hechos. Durante los capítulos en lugar de limitarse a relatar los hechos, se reviven una y otra vez desde distintos ángulos, adaptándose a cada nueva versión que ofrecen los implicados. Este recurso, que podría resultar confuso, aquí está al servicio de una narrativa que no busca dar respuestas cerradas, sino mostrar la complejidad y las contradicciones del caso.

Desde el punto de vista ético, la obra se distancia claramente de la glorificación del asesino, ya que Miguel Carcaño está presente por necesidad informativa, pero su figura no se eleva ni se convierte en eje de la historia, algo que muchos documentales del género no logran evitar. Por otra parte, uno de sus mayores valores es el consentimiento explícito y protagónico de la familia, especialmente del padre de Marta. Esta implicación no solo legitima el proyecto, sino que lo convierte en una herramienta de memoria y denuncia, lejos del entretenimiento frívolo. A nivel de representación, el trato hacia la víctima es digno y cuidadoso, Marta no es reducida a un número más en la estadística de crímenes, sino que se le devuelve su rostro, su historia y su humanidad. También se da voz a la familia, que participa activamente y sin sensación de instrumentalización, mostrando su dolor y su lucha sin caer en la exposición gratuita. Eso sí, el uso reiterado de escenas de llanto o silencios prolongados puede llegar a generar una cierta saturación emocional que, si bien efectiva,

plantea dilemas sobre hasta qué punto es necesario mostrar tanto sufrimiento para generar empatía.

La obra también aborda, de forma implícita, la noción de justicia simbólica. Aunque no se logra una resolución judicial satisfactoria , ya que el cuerpo de Marta sigue sin aparecer y las versiones del asesino continúan cambiando, el documental ofrece un espacio para resignificar el dolor y canalizar la indignación.

En definitiva, el documental se sitúa en un punto intermedio dentro del *true crime*, por un lado se aleja del sensacionalismo más evidente, pero no del todo de sus recursos, que a su vez, estas elecciones no invalidan el valor de la serie, pero sí invitan a reflexionar sobre los límites éticos del género cuando se trata de un caso tan mediático y aún sin cierre judicial definitivo.



4.2 El caso Asunta

4.2.1 Introducción al caso y enfoque general

El asesinato de Asunta Basterra Porto, una niña de 12 años adoptada por una pareja de prestigio en Santiago de Compostela, conmocionó a la sociedad española en septiembre de 2013. El caso reunía todos los elementos que lo hacían mediáticamente irresistible, la víctima era una menor, un entorno familiar culto y acomodado, elementos de traición, y una trama llena de contradicciones y ambigüedades. Desde el primer momento, el caso acaparó titulares y se convirtió en uno de los más seguidos por la opinión pública, en parte por la detención de los propios padres como presuntos autores del crimen.

Diez años después, El caso Asunta, dirigido por Ramón Campos llega a Netflix (2024), recupera esta historia en una serie documental de tres episodios que combina material de archivo, grabaciones inéditas e imágenes del juicio, con la representación de escenas que se respalda en que sucedieron. A diferencia de otros productos del género, esta obra apuesta por una narrativa estética y emocional, que juega con el silencio, la música, la escenografía e incluso con ciertas dramatizaciones sin diálogo para construir una atmósfera de intriga y desconcierto.

A lo largo de la serie, el documental no se limita a relatar lo sucedido, sino que explora los aspectos psicológicos, familiares y sociales que rodearon el crimen. La estructura avanza de forma cronológica, pero introduce secuencias visuales simbólicas, recreaciones minimalistas y un montaje pausado que genera una sensación constante de inquietud. Este tratamiento hace que El caso Asunta se aleje del estilo puramente informativo y se aproxime a una narrativa más cinematográfica, donde la estética pesa tanto como el contenido.

Hay que tener en cuenta, que la ausencia de la familia de la víctima, es clave, ni Rosario Porto, ni Alfonso Basterra, ni tampoco familiares cercanos de Asunta, participan directamente en la serie. Es cierto que Rosario ha fallecido y Alfonso se encuentra en la cárcel, aún así se hace referencia a cintas que ellos mismos grabaron en el pasado, donde hablan y muestran su vida familiar. La construcción del relato se apoya en quienes investigaron el caso o lo cubrieron periódicamente, lo que puede resultar más frío o incluso desequilibrado desde el punto de vista ético.

Desde sus primeros minutos, El caso Asunta muestra visibilizar como sucedió el caso y como era el estilo de vida de la familia. A su vez, permite sembrar dudas, cuestionar versiones oficiales y adentrarse en los aspectos más perturbadores del crimen, sin que quede claro cuál es la intención última del relato. Este enfoque ambiguo, entre lo introspectivo e intencionado, plantea un desafío ético interesante.

4.2.2 Análisis según los criterios

- Tratamiento de la víctima

En El caso Asunta (2024), en cuanto a la representación de la víctima hay que tener en cuenta que es una niña de 12 años y aún así queda fuertemente condicionada por el formato de la serie, que opta por una dramatización íntegra de los hechos. A diferencia de un documental tradicional que podría apoyarse en imágenes reales, testimonios o materiales de archivo, esta producción recurre exclusivamente a la interpretación actoral y al lenguaje audiovisual de la ficción para reconstruir lo sucedido.

Uno de los aspectos más delicados de la serie es la representación de Asunta. A lo largo de los tres episodios, la actriz que la interpreta aparece en escenas clave, pero no se la expone directamente a situaciones de violencia física ni a una representación morbosa del crimen. Sin embargo, aunque no se muestra violencia explícita ni se recrea de forma gráfica el momento de su muerte, la narración sí incluye elementos visuales que evocan con detalle el hallazgo del cuerpo, como la posición en la que fue encontrada, la cuerda que se utilizó presuntamente e incluso imágenes del lugar exacto donde sucedió todo. Estas escenas son breves, pero producen un fuerte impacto emocional en el espectador y acercan peligrosamente el relato a una estética de morbo contenida pero efectiva.

Por otro lado, el asesinato y la imagen de Asunta sigue siendo el eje sobre el que gira toda la trama, su rostro, sus gestos y su presencia silenciosa aparece de forma constante como recordatorio emocional, aunque no cae en lo grotesco si existe una carga emocional permanente en todo a la figura de la menor, que se utiliza para mantener la tensión y generar impacto. Simplemente se expone a Asunta como rol esencial para el desarrollo del relato, ya que por mucho que se le presente como una niña brillante, su representación queda inevitablemente vinculada al misterio, al crimen y a la sospecha, más que a su identidad como niña.

Esto se ve reforzado por el hecho de que la serie prioriza el punto de vista adulto, especialmente el de Rosario Porto, cuya evolución psicológica ocupa gran parte del foco narrativo. El espectador accede a Asunta a través de la mirada de sus padres, de su entorno y de las sospechas que se van construyendo sobre ellos, pero nunca desde su propia vivencia. Esta decisión narrativa puede generar una representación incompleta, donde la víctima pierde autonomía simbólica y queda al margen de su propia historia.

En este sentido, la serie evita caer en una representación gráfica o violenta, lo que es un acierto. Pero al mismo tiempo, recurre a imágenes, detalles forenses y estrategias visuales que en conjunto, representan el crimen de forma sugerente. Esto plantea dudas éticas sobre si realmente se respeta su figura o se instrumentaliza como recurso dramático.

- Narrador y estructura narrativa

El caso Asunta (2024) no es un documental convencional, sino una serie dramatizada basada en hechos reales, enmarcada dentro del formato *true crime*. La historia se presenta a través de interpretaciones realizadas por actores, guion, puesta en escena y montaje narrativo propio de una obra de ficción, aunque se mantiene fiel al caso real en su desarrollo principal.

En este enfoque, no existe un narrador externo ni voz en off que guíe la historia, como sucede en los documentales clásicos. En lugar de eso, el relato avanza mediante diálogos interpretados, escenas recreadas con detalle y una progresión narrativa estructurada en tres episodios. La historia está contada como si fuera una serie de ficción, pero basada en los datos del caso judicial, los testimonios documentados y la cobertura mediática original.

Esta decisión formal implica un cambio clave en la relación entre el contenido y el espectador, ya no se trata de una exposición de hechos, sino de una reinterpretación narrativa que prioriza el ritmo, el tono y la tensión emocional. El guion dramatiza conversaciones, reconstruye momentos íntimos y ofrece una posible mirada psicológica sobre los personajes implicados, especialmente Rosario Porto y Alfonso Basterra. Sin embargo, al tratarse de una reconstrucción interpretada, se introducen elementos que no están verificados con total certeza o que se basan en suposiciones narrativas, lo cual plantea interrogantes éticos importantes.

La estructura avanza de forma cronológica y muy ordenada, pero intercala saltos temporales puntuales para reforzar determinados matices emocionales o situar al espectador en contextos clave. También se cuidan especialmente la fotografía, la ambientación y el ritmo del montaje, generando una atmósfera inquietante que recuerda al thriller psicológico. Esta ambientación, aunque eficaz en términos de atención narrativa, puede también generar una confusión entre realidad y dramatización, especialmente para el espectador que no conoce a fondo el caso.

Uno de los riesgos éticos más relevantes de este tipo de formato es que, al no distinguir claramente entre documento y dramatización, la historia real puede verse condicionada por las decisiones del guion, por la interpretación de los actores o por los recursos visuales empleados. El resultado es una narración que atrapa, pero que no necesariamente informa con precisión ni expone todas las fuentes en las que se basa.

En definitiva, la estructura narrativa de El caso Asunta se apoya en una ficcionalización rigurosa del caso, con ritmo de thriller, actuaciones destacadas y un desarrollo que busca emocionar al espectador. Pero al hacerlo, asume un enfoque mucho más arriesgado desde el punto de vista ético, ya que, limita la transparencia del relato, porque sustituye el análisis por la interpretación y la documentación por la representación. Esta estrategia, aunque es válida desde lo audiovisual, exige una lectura crítica que no confunda entretenimiento con verdad.

- Sensacionalismo y dramatización

Al tratarse de una serie de ficción basada en hechos reales, El caso Asunta se apoya inevitablemente en la dramatización completa de los acontecimientos, una estrategia que, si bien puede considerarse legítima desde lo audiovisual, plantea interrogantes cuando el material de base es un crimen real, con una víctima menor de edad y unos hechos judicialmente resueltos.

Es cierto que el tratamiento dramatizado del crimen no recurre a la violencia explícita ni al morbo directo, pero sí se construye sobre una narrativa de tensión emocional sostenida, que gira en torno al asesinato y a las dinámicas psicológicas de los protagonistas. Desde su planteamiento la serie está cuidadosamente construida con recursos propios del thriller, como el uso del ritmo pausado pero tenso, silencios largos, iluminación sombría, música inquietante y encuadres cerrados que generan una sensación constante de claustrofobia. Todo en la puesta en escena está diseñado para provocar emociones intensas en el espectador, desde la incomodidad hasta la duda. Esto la convierte en un producto muy eficaz desde el punto de vista narrativo, pero también en un relato fuertemente espectacularizado.

No se recurre al morbo explícito porque no se muestra el cuerpo o no hay violencia gráfica, no obstante, la serie sí recrea con detalle elementos relacionados con el hallazgo del cuerpo, por lo tanto sí construye el crimen como un núcleo de misterio dramático, con giros de guion, flashbacks y escenas que generan suspense, incluso cuando los hechos ya están judicialmente establecidos. Se recrean interrogatorios, discusiones domésticas y momentos de tensión entre Rosario Porto y Alfonso Bastera con gran carga actoral, lo cual añade intensidad, pero también ficcionaliza situaciones cuyas palabras exactas, emociones o matices no pueden verificarse.

A esto se suma el uso reiterado de recursos narrativos propios del cine de suspense: música inquietante, silencios prolongados, planos fijos con iluminación tenue, secuencias nocturnas, miradas en tensión. Todo ello contribuye a una ambientación emocional densa, donde el espectador se mantiene en estado de alerta. La historia no se cuenta solo con hechos, sino a través de atmósferas sugerentes que apelan al miedo, la duda o la incomodidad.

Otro aspecto discutible es la forma en que se representa el deterioro psicológico de Rosario Porto. A lo largo de la serie, se muestran en detalle sus crisis, su aislamiento, sus contradicciones y su derrumbe emocional, lo que construye una figura compleja, pero también cargada de elementos dramáticos. Su dolor y su confusión se convierten en centro de atención, en parte como recurso narrativo para mantener el interés. Si bien esto no es sensacionalista en el sentido clásico, sí convierte su figura en una fuente constante de tensión dramática, lo que puede desviar el foco del crimen en sí hacia la fascinación por el colapso emocional de una madre.

Por otro lado, la serie juega con la ambigüedad, en lugar de exponer los hechos con claridad, muchas escenas están contruidas para sembrar dudas en el espectador. ¿Quién miente? ¿Qué pasó realmente? ¿Se puede conocer la verdad? Este tipo de ambigüedad puede resultar eficaz narrativamente, pero también puede difuminar los límites entre lo probado judicialmente y lo que forma parte de una interpretación emocional o simbólica. Al tratarse de un caso resuelto judicialmente, este enfoque abre la puerta a lecturas erróneas, o incluso a un cuestionamiento implícito de la sentencia sin aportar nuevas pruebas.

En conjunto, la producción no recurre al morbo explícito ni a la recreación directa del crimen, pero sí utiliza todos los recursos disponibles de la dramatización emocional para sostener el interés a través del sufrimiento, la duda y la oscuridad psicológica. Esta estrategia narrativa no busca necesariamente escandalizar, pero sí conmover e impactar, y en ese proceso se roza, en más de un momento, la frontera del sensacionalismo estético. La historia se dramatiza hasta el punto de que la tensión emocional importa más que la verdad documental, funciona más por su forma que por su contenido informativo y eso puede debilitar su valor como relato ético.

- Consentimiento, representación y justicia

En este contexto el caso plantea dudas éticas importantes al reconstruir un crimen real sin participación visible del entorno de la víctima ni mención explícita de consentimiento. La serie dramatiza momentos privados de la vida de Rosario Porto y Alfonso Bastera que nunca fueron grabados, ni existen testimonios de forma literal, lo que supone una interpretación narrativa de escenas íntimas. Es decir, interpretan como pensaban, como se relacionaban, como sufrían o manipulaban, etc y eso, en el caso de personas vivas o fallecida sin posibilidad de respuesta puede cruzar la línea de respeto narrativo

La representación se centra especialmente en Rosario Porto, cuyo deterioro emocional ocupa buena parte del relato. Aunque esto puede ayudar a contextualizar su papel en el crimen, el enfoque corre el riesgo de desplazar el foco de la víctima hacia el drama interior de los culpables. Asunta, en cambio, permanece en segundo plano, sin apenas espacio para construir una identidad más allá del hecho criminal.

Respecto a la justicia simbólica, la serie muestra el proceso judicial con cierto rigor, reconstruye muchos aspectos judiciales del caso, como el proceso de investigación, los interrogatorios, las pruebas de la benzodiacepina, los vídeos de vigilancia o los alegatos del juicio. Pero carece de una reflexión crítica sobre la sentencia o el papel de las instituciones, el cierre no reivindica la memoria de Asunta ni ofrece un posicionamiento claro sobre el impacto social del caso. En conjunto, la historia se convierte en un producto emocionalmente intenso, pero narrado desde fuera y sin una intención clara de reparación.

- Reflexividad y crítica institucional

La producción audiovisual apuesta por una narrativa emocional y centrada en la dimensión psicológica de los implicados, pero renuncia a plantear una reflexión crítica sobre el papel de las instituciones. Aunque el juicio, las pruebas y los informes forenses aparecen integrados en la trama, lo hacen como parte del desarrollo dramático, sin cuestionamiento alguno sobre el funcionamiento del sistema judicial, las decisiones policiales o la gestión institucional del caso.

Del mismo modo, la presión mediática que rodeó el crimen, fue uno de los más cubiertos en su momento, no se tematiza ni se problematiza. La serie omite por completo cómo se construyó el relato en los medios, qué impacto tuvo en la opinión pública o si contribuyó a distorsionar la imagen de los protagonistas.

Tampoco se abordan cuestiones sociales de fondo como la salud mental, la infancia o la violencia familiar. El enfoque es casi exclusivo sobre la figura de Rosario Porto, lo que individualiza el crimen y deja fuera cualquier análisis estructural. Esta ausencia de crítica institucional empobrece la dimensión ética del relato, que prefiere construir una historia cerrada y emocional antes que abrir preguntas incómodas sobre el papel del Estado, la prensa o la justicia.



4.2.3 Evaluación ética final

El caso Asunta es una serie de ficción basada en hechos reales que reconstruye con precisión muchos elementos del caso, pero asume decisiones narrativas que la sitúan en una zona ética ambigua. Su dramatización cuidada, la ambientación emocional y la profundidad actoral ofrecen un producto audiovisual potente, pero que prioriza la tensión narrativa sobre la reflexión crítica.

La serie no incurre en un sensacionalismo explícito, pero sí construye el crimen como eje central del suspense, recurriendo a imágenes del cuerpo, objetos clave del asesinato y escenas interpretadas con alta carga emocional. Esta tensión constante mantiene al espectador atrapado, pero también convierte el sufrimiento real en materia narrativa, sin distinguir claramente qué parte es interpretación y cuál está documentada.

Además, la dramatización de escenas privadas sin distinguir claramente entre hechos probados y elementos ficcionados genera una ambigüedad ética significativa, especialmente al tratarse de un crimen real, con una menor como víctima y una sentencia judicial firme. No se explicita qué parte del relato se basa en fuentes documentadas, lo que puede inducir a confusión.

La víctima, Asunta, queda relegada a un segundo plano, su figura aparece más como detonante del relato que como sujeto con entidad propia. Tampoco hay constancia de consentimiento, participación familiar ni de voluntad reparadora, ya que no se articula una memoria consciente, ni se plantea una justicia simbólica que reivindique su historia más allá del crimen.

Por último, la serie prescinde de cualquier crítica institucional. No se cuestiona el sistema judicial, ni el tratamiento mediático del caso, ni se abordan sus implicaciones sociales. Al optar por una narración cerrada e introspectiva, se pierde la oportunidad de generar una reflexión colectiva sobre lo ocurrido.

En conjunto, El caso Asunta ofrece una reconstrucción intensa y visualmente lograda, funcionando así como ficción basada en hechos reales, pero se aleja de los principios fundamentales de una narrativa ética, el relato no infla con precisión, no ofrece una memoria activa de la víctima y no promete una reflexión social profunda. El resultado es una obra emocionalmente intensa, pero éticamente limitada, lo que contribuye a difuminar la frontera entre narrar y explotar un caso real.

4.3 Comparación entre ambas producciones audiovisuales

Aunque ambos productos audiovisuales se emiten en Netflix y abordan crímenes reales que conmocionaron a la sociedad española, sus enfoques narrativos y éticos son profundamente distintos. ¿Dónde está Marta? (2021), dirigido por Paula Cons, se presenta como un documental investigativo, con testimonios reales y análisis crítico. En cambio, El caso Asunta (2024), dirigido por Ramón Campos y producido por Bambú Producciones, es una serie basada en hechos reales que utiliza la ficción para proporcionar cierta coherencia, donde cada escena está interpretada por actores profesionales. Esta diferencia marca un punto de partida esencial a la hora de analizar el tratamiento de ambos casos desde el género *true crime*.

Uno de los aspectos más relevantes es el papel otorgado a la víctima. En ¿Dónde está Marta?, Marta del Castillo está presente en todo momento gracias al testimonio directo de sus padres y al enfoque centrado en la búsqueda de justicia y reparación. En todo momento se le da rostro, historia y humanidad. En cambio, El caso Asunta muestra a la niña de forma muy limitada, aunque la figura de Asunta aparece representada por una actriz, no se le dedica un espacio narrativo propio ni se profundiza en su personalidad o vivencias. La serie se centra principalmente en la relación de los padres y en la reconstrucción del juicio, relegando a la víctima a un rol pasivo dentro del relato.

La diferencia en el tono y la forma de representación también es notable. ¿Dónde está Marta? Utiliza recursos del documental clásico, como entrevistas reales, imágenes de archivo, planos del lugar del crimen y material de medios de comunicación. Aunque recurre a ciertos elementos dramáticos, como la música o las pausas estratégicas, estos se subordinan al testimonio real y al deseo de comprensión. El caso Asunta, por su parte, es una dramatización desde el primer minuto. Su guion reconstruye los hechos con un alto nivel de exageración narrativa, especialmente en las escenas de discusiones, del juicio o cuando se hace referencia al perfil psicológico de Rosario Porto, aunque se sigan los hechos principales todo está ficcionado, desde los diálogos hasta los gestos, el montaje y la puesta en escena. La serie prioriza la estética narrativa por encima del rigor testimonial, lo que genera inevitablemente una distancia entre el espectador y la realidad del caso.

A nivel estructural, ¿Dónde está Marta? presenta un enfoque múltiple, abierto al cuestionamiento de la versión oficial y a la denuncia de errores institucionales. Diversas voces construyen un relato complejo y matizado, con un objetivo claro y un sentimiento permanente de búsqueda. En cambio, El caso Asunta tiene una estructura cerrada, conducida por un guion que, aunque se basa en hechos reales, no permite la entrada de voces auténticas ni el análisis externo. La representación del juicio, por ejemplo, aunque detallada, está cuidadosamente editada para lograr una narrativa eficaz, no necesariamente veraz en todos los matices.

Desde un punto de vista ético, esta diferencia de formato tiene consecuencias importantes. ¿Dónde está Marta? se enfrenta a los dilemas propios y más comunes del documental, representar el dolor, qué imágenes mostrar o cómo respetar a la víctima. Pero lo hace desde el testimonio real, con consentimiento directo y con una intención clara de denuncia. Es una obra que, sin ser perfecta, logra conmover, informar y cuestionar, y quizá eso sea lo más importante, ya que no solo nos habla de un crimen sin resolver, sino de una sociedad que aún busca justicia sin convertir el dolor en espectáculo. El caso Asunta, al ser ficción y categorizarse en la propia plataforma como “series dramáticas”, se permite licencias que, aunque legítimas en términos narrativos, pueden generar una falsa sensación de objetividad. El espectador puede creer estar viendo exactamente “lo que pasó”, cuando en realidad está viendo una interpretación dramatizada. Esto puede trivializar o distorsionar la memoria del caso, especialmente si no se deja claro que se trata de una recreación.

En resumen, ¿Dónde está Marta? y El caso Asunta no solo representan dos tratamientos distintos del true crime, sino que, representan dos géneros distintos con implicaciones éticas propias. Mientras el primero se acerca al periodismo y al testimonio social, el segundo opta por una ficción cuidadosamente elaborada. Esta diferencia obliga a reflexionar sobre el lugar que ocupa la verdad en el relato criminal y sobre el riesgo de estetizar el dolor cuando el entretenimiento se impone sobre la memoria.

Tabla 1. Comparación documentales

Aspecto	¿Dónde está Marta?	El caso Asunta
Posicionamiento del narrador	múltiples voces	Serie guionizada, narrativa ficcionada, emocional y envolvente
Estética	Sobria, basada en archivo y testimonios	Cuidada, estilizada, con dramatizaciones
Intención narrativa dominante	Documental informativo (pretende informar y denunciar)	Su misión es entretener

Víctima	Representada de una manera digna	En segundo plano y no se muestra su figura como persona
Culpable o sospechosos	No se glorifica ni se le hace culpable	Se gira en torno a ellos, su personalidad y sus problemas
Participación familiar	Activa, especialmente de los padres	Ausente
Sensacionalismo	Evitado conscientemente	Presente de forma emocional y estética
Dramatización	No hay	Sí, dramatización actoral completa
Enfoque ético	Memoria, justicia y crítica institucional	Emoción, ambigüedad y psicologización

Fuente: Elaboración propia

5. Conclusiones

A partir del análisis de las dos obras seleccionadas, puede afirmarse que el *true crime* demanda una guía común de mínimos éticos que sirva para todas las producciones independientemente del formato elegido. Además, de que el paso del tiempo no garantiza una evolución ética, sin una reflexión consciente el género puede repetir errores anteriores o adoptar formas aún más problemáticas.

La investigación de *¿Dónde está Marta?* Y *El caso Asunta* ha permitido contrastar dos formas distintas de narrar un crimen real dentro del género *true crime*. Ambas producciones parten de casos de una alta notoriedad pública y comparten ciertos elementos formales, como uso de archivo, música o montaje, pero difieren notablemente en su enfoque narrativo y en el grado de compromiso ético que manifiestan.

En el caso de *¿Dónde está Marta?*, se aprecia una intención más explícita de contextualizar los hechos, humanizar a la víctima y criticar el funcionamiento de las instituciones. La narración se apoya en testimonios del entorno familiar, evita la recreación dramática de los hechos y construye un relato con vocación de denuncia. En cambio, *El caso Asunta* adopta un formato más cercano a la ficción judicial, con construcciones interpretadas, una estructura fragmentada y un montaje que potencie la intriga. Esta elección favorece una experiencia más emocional pero también más ambigua desde el punto de vista ético.

Ambos documentales comparten dilemas recurrentes, como la exposición excesiva de sufrimiento, la tensión entre información y espectáculo aunque uno lo mide mejor que el otro o la falta de reflexión crítica sobre el papel de los medios en la cobertura original. Sin embargo, *¿dónde está Marta?* Muestra una mayor sensibilidad hacia el tratamiento de la víctima menor y una voluntad de preservar su dignidad, mientras que, *El caso Asunta* cae en momentos donde la estética y el ritmo narrativo eclipsan la dimensión ética del relato.

En relación con los principios éticos establecidos por códigos deontológicos (FAPE, SPJ, UNESCO) y modelos teóricos como los de Wright (2020) o Punnett (2017), puede decirse que ninguno de los dos títulos cumple plenamente con las exigencias marcadas. Aún así, el caso de Marta del Castillo se aproxima a los estándares de veracidad estructural, justicia

simbólica o respeto narrativo, mientras que *El caso a Asunta* vulnera principios como la transparencia narrativa o la no estetización del crimen, especialmente a través del uso de recursos dramatizados sin suficiente justificación.

Con en este conjunto se determina, que el dolor no debe convertirse en espectáculo ni ser instrumentalizado como recurso audiovisual, que las producciones futuras deben asumir el compromiso de incluir una mirada crítica hacia el sistema judicial, los medios de comunicación y las reacciones sociales, como parte integral del relato, también las futuras narrativas deben preguntarse quién tiene derecho a hablar y si ese derecho se ejerce con

libertad y seguridad. Y por otra parte, se prohíbe éticamente el uso reiterado de imágenes impactantes o sin relevancia informativa, el criterio narrativo debe subordinarse a un principio básico: no revictimizar, no explotar y no estetizar el sufrimiento.

Tras distinguir los errores más frecuentes y observar los puntos que comparten y en los que se diferencian ambas obras, se identifican como buenas prácticas el enfoque centrado en la víctima, la inclusión de voces diversas y la búsqueda de justicia simbólica. Por otro lado, se añade valor a la representación de la víctima, que debe primar sobre la del culpable o el morbo del crimen.

En definitiva, la comparación entre ambas producciones también permite responder a una de las preguntas centrales de este trabajo, si el *true crime* aporta valor informativo o por el contrario, es puro sensacionalismo para la sociedad. Los resultados muestran que este equilibrio depende enteramente del enfoque narrativo elegido, por una parte ¿Dónde está Marta? Consigue generar reflexión social, contextualización sobre los hechos y respeto hacia la víctima, mientras que, el caso Asunta, tiende a privilegiar la emoción. El ritmo por encima del análisis, cayendo en una fórmula más propia del entretenimiento que a la información. Por lo tanto, no es el género en sí lo que determina su valor, sino las decisiones editoriales que lo sostienen.

Finalmente, se propone como conclusión principal un marco ético narrativo compuesto por cinco pilares, aplicable a distintos formatos:

- 1) Respeto a la dignidad de las víctimas.
- 2) Transparencia narrativa y reflexividad.
- 3) Responsabilidad emocional con la audiencia.
- 4) Justicia simbólica como horizonte.
- 5) Contextualización social e histórica del crimen.

Estas bases permiten narrar el *true crime* desde la ética sin renunciar a su fuerza comunicativa.

6. Bibliografía

Asociación de la Prensa de Madrid. (2010). Informe anual de la profesión periodística 2010 [PDF]. APM. <https://www.apmadrid.es/publicaciones/informes-anuales/>

AS. (2024, 5 de octubre). Caso Asunta: el abogado de la acusación carga contra Netflix por “blanquear” a Alfonso Bastera. <https://as.com/actualidad/caso-asunta-el-abogado-de-la-acusacion-carga-contra-netflix-por-blanquear-a-alfonso-bastera-n/>

Boling, K. S. (2019). True crime podcasting: Journalism, justice or entertainment? *Radio Journal: International Studies in Broadcast & Audio Media*, 17(2), 161–178. https://doi.org/10.1386/rjao_00003_1

Campos, R. (Productor ejecutivo). (2024). El caso Asunta [Serie de ficción basada en hechos reales]. Bambú Producciones; Netflix.

Comisión de Quejas y Deontología del Periodismo. (s. f.). Código Internacional de Ética Periodística de la UNESCO. <https://www.comisiondequejas.com/otras-normas-eticas/codigos/codigo-internacional-de-etica-periodistica-unesco/>

El Confidencial. (2024, 26 de marzo). Netflix lanza el impactante tráiler de “El caso Asunta”. https://www.elconfidencial.com/television/series/2024-03-26/netflix-trailer-caso-asunta-serie_3847290/

ElDiario.es. (2021, 7 de diciembre). Así han funcionado los últimos estrenos españoles de Netflix. https://www.eldiario.es/vertele/noticias/funcionado-ultimos-estrenos-espanoles-netflix-mar_1_8483980.html

Federación de Asociaciones de Periodistas de España. (2017). Código deontológico de la FAPE (Actualización aprobada en Mérida, 22 de abril de 2017). <https://fape.es/codigo-deontologico/>

Franks, R. (2025). The resilience of true crime narratives in digital cultures: From folk ballads to Instagram stories. *Journal of Asia-Pacific Popular Culture*, 1(2), 239–254. <https://doi.org/10.5325/jasiapacipopcult.1.2.0239>

Gray, J. (2023, agosto 28). The true crime genre is popular, but is it ethical? School of Journalism and Communication – University of Oregon. <https://journalism.uoregon.edu/news/true-crime-genre-ethics>

Hankins, C. (2021). The true crime obsession: A critical exploration into the evolution, impact and future (Undergraduate dissertation). Farnborough University.

López Delacruz, S. M. (2022). La segundidad de Peirce como método de análisis semiótico en el true crime televisivo: The Jinx. Zeitschrift für Rezensionen zur germanistischen Sprachwissenschaft, 17(2), 22–39. <https://doi.org/10.1515/zfrs-2025-2002>

Molina, B. (2024, 12 de febrero). Espeluznante avance de “El caso Asunta”, serie que ya tiene fecha de estreno. El Confidencial. https://www.elconfidencial.com/television/series/2024-02-12/caso-asunta-trailer-netflix-serie_3812907/

Netflix. (2021). ¿Dónde está Marta? [Miniserie documental]. Netflix. <https://www.netflix.com/es/title/81305949>

Punnett, I. C. (2017). Toward a theory of true crime: Forms and functions of nonfiction murder narratives (Doctoral dissertation). Arizona State University.

Romero Domínguez, L. R. (2020). Narrativas del crimen en los documentales de no ficción: Éxito del true crime en las plataformas VOD. Revista Panamericana de Comunicación, 2(2), 11–20. <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i2.2332>

Sánchez-Esparza, M., Méndiz-Noguero, A., & Berlanga-Fernández, I. (2023). La narrativa transmedia en los true crime: Del relato periodístico a las pantallas. El caso de Lucía en la telaraña. Literatura y Lingüística, (48), 19–46. <https://doi.org/10.29344/0717621x.48.3255>

Shoard, C. (2019, 24 de febrero). Pain, fiction and murder: How the true crime boom made victims of us all. The Guardian. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/feb/24/pain-fiction-true-crime-drama>

Smail, J. K. (2022). The ethical dilemmas of the true crime genre (Bachelor's thesis). University of Arkansas. <https://scholarworks.uark.edu/mktguht/63/>

Sociedad de Periodistas Profesionales. (2014). Código ético de la Sociedad de Periodistas Profesionales (SPJ) [Traducción de Carlos Restrepo]. <https://www.spj.org/pdf/spj-code-of-ethics-spanish.pdf>

Tiempo Real. (2025, 10 de abril). El “true crime”, un género en evolución. Revista Tiempo Real. <https://tiemporeal.periodismoudec.cl/2025/04/10/el-true-crime-en-la-historia/>

Vidal, A., & Corbillón, A. (2023, 21 de diciembre). El auge del ‘true crime’ en el audiovisual y en las redes sociales. Variación XXI. <https://variacionxxi.com/2023/12/21/auge-true-crime-redes-sociales/>

Weber, I. (2024). True crime media: The effects and ethical implications of sensationalism. *Florida Pre-Law Review*, 1, 60–69. <https://www.floridaprelawreview.org>

Wright, H. (2020). Ethics and true crime: Setting a standard for the genre (Final research paper, Portland State University). PDXScholar.
https://pdxscholar.library.pdx.edu/eng_bookpubpaper/51

