

El «regreso» del autor en el *true crime*: *Tor, tretze cases i tres morts* (TV3, 2024)

Charo Lacalle*

Recibido: 12.11.2024 — Aceptado: 19.11.2024

Titre / Title / Titolo

Le «retour» de l'auteur dans le *true crime*: *Tor, tretze cases i tres morts* (TV3, 2024)

The «return» of the author in *true crime*: *Tor, tretze cases i tres morts* (TV3, 2024)

Il «ritorno» dell'autore nel *true crime*: *Tor, tretze cases i tres morts* (TV3, 2024)

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Este artículo analiza la construcción narrativa del *autor empírico* (Eco) en *Tor, Tretze cases i tres morts*, el *true crime* dirigido por Carles Porta para TV3 en 2024. Se parte del presupuesto de que, a diferencia de los géneros informativos, el autor/narrador/personaje del *true crime* estructura el relato en torno a la *aventura semiológica* (barthesiana) de su propia representación. El ecosistema narrativo de *Tor*, cuya expansión transmedial incluye dos libros de Porta sobre esta serie documental, la convierte en un *texto ejemplar* en cuanto estrategia creativa del *true crime* actual. El procedimiento presenta interesantes similitudes con *La préparation du roman*, el *Grand Project* de Roland Barthes de construir una obra estructurada en torno a la necesidad de conjugar la propia exposición del autor con la introyección del otro, cuya exploración constituye el objeto del presente estudio.

Cet article analyse la construction narrative de *l'auteur empirique* (Eco) à *Tor, Tretze cases i tres morts*, le *true crime* réalisé par Carles Porta pour TV3 en 2024. On part de l'hypothèse que, contrairement aux genres informatifs, l'auteur/narrateur/personnage du *true crime* structure le récit autour de *l'aventure sémiologique* (barthesienne) de sa propre représentation. L'écosystème narratif de *Tor*, dont l'expansion transmédia comprend deux livres de Porta sur cette série documentaire, est un *texte exemplaire* en qualité de stratégie créative du *true crime* actuel. La procédure présente des similitudes intéressantes avec *La préparation du roman*, le *Grand Projet* de Roland Barthes pour construire un roman structuré autour de la nécessité de combiner sa propre exposition avec l'introyection de l'autre, dont l'exploration constitue l'objet de cette étude.

This article analyses the narrative construction of the *empirical author* (Eco) in *Tor, Tretze cases i tres morts*, the *true crime* directed by Carles Porta for TV3 in 2024. It is assumed that, unlike the news genres, the author/nar-

rator/character of *true crime* structures the story around the *semiological* (Barthesian) *adventure* of his own representation. The narrative ecosystem of *Tor*, whose transmedia expansion includes two books by Porta on the documentary series, makes it an *exemplary text* in terms of the creative strategy of contemporary *true crime*. The procedure presents interesting similarities with *La préparation du roman*, Roland Barthes' *Grand Project* of constructing a work structured around the need to combine the author's own exposition with the introyection of the other. The exploration of this process is the object of the present study.

Questo articolo analizza la costruzione narrativa dell'*autore empirico* (Eco) in *Tor, Tretze cases i tres morts*, il *true crime* diretto da Carles Porta per TV3 nel 2024. Si ipotizza che, a differenza dei generi informativi, l'autore/narratore/personaggio del *true crime* strutturi il racconto intorno all'*avventura semiologica* (barthesiana) della propria rappresentazione. L'ecosistema narrativo di *Tor*, la cui espansione transmediale comprende due libri di Porta sulla realizzazione della serie documentale, costituisce un *testo esemplare* in termini di strategia creativa, caratteristica del *true crime*. Il procedimento presenta interessanti analogie con *La préparation du roman*, il *Grand Project* di Roland Barthes di costruire un romanzo strutturato sulla necessità di combinare la propria esposizione con l'introyezione dell'altro, la cui esplorazione a *Tor* è oggetto di questo studio.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

True crime, documental, Semiótica, autor, ecosistema narrativo, Roland Barthes, Carles Porta.

True crime, documentaire, Sémiotique, auteur, écosystème narratif, Roland Barthes, Carles Porta.

True crime, documentary, Semiotics, author, narrative ecosystem, Roland Barthes, Carles Porta.

True Crime, documentario, Semiotica, autore, ecosistema narrativo, Roland Barthes, Carles Porta.

* Universitat Autònoma de Barcelona

Los dos últimos cursos impartidos por Roland Barthes en el Collège de France, entre diciembre de 1978 y febrero de 1980, llevaban por título *La préparation du roman*. Entre otras cuestiones relevantes de lo que definió como el *Grand Project*, el semiólogo francés planeaba un «regreso del autor», cuya «muerte» había declarado en un famoso ensayo de 1967. Todo un desafío por parte de quien afirmaba, apenas una década antes, que «l'auteur n'est jamais rien de plus que celui qui écrit, tout comme je n'est autre que celui qui dit je» (Barthes, 1984[1967], 63).

Tomo prestada de Barthes esta idea de «Return of the curiosity, return of the autor» (2011[2003], 208) para expresar mi propia curiosidad por el retorno del *autor empírico*, como *autor modelo* (Eco) pero sobre todo como autonarrador y personaje, en los relatos del *true crime*, que me propongo abordar mediante el análisis de la serie documental de TV3 *Tor, tretze cases i tres morts*, dirigida por Carles Porta en 2024 (disponible en 3cat y Atresplayer).

Introducción

La popularidad del *true crime* y la diversificación de los géneros (documental, ficción, entretenimiento) y de los formatos (series, podcasts, libros, etc.) que adopta son, a la vez, causa y efecto del reconocimiento social y cultural adquiridos a lo largo de la última década. En paralelo, los discursos académicos sobre estas narrativas híbridas se multiplican, en un contexto global determinado por la avalancha de contenidos de las OTT.

Algunos estudiosos remontan la genealogía del *true crime* hasta los relatos sobre criminales del siglo XVI, exhibidos en los panfletos religiosos de la época con el doble objetivo de argumentar la necesidad de reformas morales (Wiltenburg) y satisfacer el deseo de sensacionalismo y euforia de la audiencia (Pálaková). En el siglo XX, el incremento de la alfabetización, la fascinación del público por los procesos de la justicia criminal y el auge de la prensa sensacionalista determinaron, entre los años veinte y cuarenta, la expansión de los *pulp magazines* sobre casos judiciales, precursores inmediatos del *true crime*

actual (Murley). Pero no sería hasta la década de los sesenta, un período caracterizado por los profundos cambios que introdujo, cuando la novela de Truman Capote *A sangre fría* (1966) estableciera las convenciones y las técnicas narrativas del género. El impacto de esta obra sobre los brutales asesinatos de una familia en el Kansas rural de 1959 fue tal que, además de conformar el canon de la literatura posterior sobre crímenes reales, jugó un papel determinante a la hora de trasladar la sensibilidad de los tabloides a la cultura de las élites.

El *true crime* literario de los años setenta y ochenta «became the dominant form of nonfiction murder narration in America» (Murley, 4). Hasta que el boom de la telerrealidad trasladó a la televisión su éxito literario de la década anterior a finales de los ochenta, con *reality shows* tan emblemáticos como *Cops* (John Langley y Malcolm Barbour, 1989-1994) y *American most wanted* (Michael Linder y Stephen Chao, 1988-2011) en Fox, o *Unsolved Mysteries* (John Cosgrove y Terry Dunn Meure, 1987-1997), en NBC, por citar tan solo tres ejemplos representativos de la primera generación de estos formatos. La segunda generación, en cambio, inaugurada con *Gran Hermano* (John de Mol, 1999) al inicio del siglo actual, desplazó hacia el entretenimiento el interés por los hechos criminales y la vocación parainstitucional de la etapa anterior, en sintonía con el espíritu de la cultura post-documental dominante en ese período «that have made strong and successful connections with the idea of the 'game'» (Corner, 261).

A partir de la segunda década de 2000, el *streaming* ha disparado el interés por las historias televisivas sobre asesinatos y su encuentro afortunado con la serialización ha modificado la relación entre el *true crime* y la audiencia (Bruzzi). Entre otras razones, por su capacidad incitar al consumo *binge*: «[The] True crime had become a phenomenon, buoyed by an increase in serialized nonfiction storytelling, the streaming platforms that enabled their «binge» consumption» (Maher y Cake, 25).

El estudio de la construcción narrativa del *autor empírico* (Eco) en el *true crime*, y los roles asumidos en la historia criminal de *Tor, tretze cases i tres morts* (TV3, 2024), parte del presupuesto de que, a diferencia de los géneros

informativos, el autor/narrador/personaje del *true crime* estructura sus historias en torno a la *aventura semiológica* (barthesiana) de su propia puesta en escena¹. Parafraseando al último Roland Barthes de *La préparation du roman*, podríamos decir que en *Tor* confluyen dos de los cuatro roles identificados por semiólogo estructuralista para designar al «Is»: la «persona» y el «scribens», destinados a convertir la «vida» en «work 'immediateley' (without mediation)» (2011[2003], 211). Un procedimiento similar al que explica Porta² sobre su integración en esta serie documental:

Por un lado, porque hace veintisiete años que trabajo en esta historia y, por otro, porque, a mi pesar, he pasado a formar parte de ella. Aparte de esto, hay un detalle que antes era anecdótico pero que ahora, con la perspectiva del tiempo, toma relevancia: salgo en muchas imágenes de archivo, por accidente, o bien porque el cámara se entretenía conmigo (y me filmaba), o bien porque yo estaba tan integrado en la escena que era inevitable filmarme (Porta, 2024: 161).

El *true crime* documental

En su transformación en cuanto género, el *true crime* documental replica los elementos temáticos y formales de las narrativas de sucesos, tanto de los *reality shows* como de la información, que lo sitúan en el confín entre esta última y el entretenimiento (Boling y Hull). Pero, lejos de contaminar y, menos aún, de corromper el periodismo –como en cambio sostienen sus apocalípticos– el *true crime* constituye «a separate, legitimate art form that predates journalism and serves unique social functions» (Punnet, 85).

Elizabeth Walters lo define como el resultado de la hibridación del *cinéma vérité* documental, mediante la intercalación de entrevistas a las figuras clave de los sucesos narrados. Vicente Garrido reivindica las cualidades artísticas de unos relatos que nos conmueven y nos

proporcionan una verdadera experiencia moral. En la línea ambos autores, Ian Punnet (93) insiste en la necesidad de separar *true crime* e información, sobre la base de que a pesar de que uno y otro comparten el mismo DNA «true crime seeks to create emotional sensations regarding criminal events and transport moral messages and social truths through entertaining narratives rich in detail and color». Entre otras razones, porque los interrogantes suscitados «about the representation of the law in the digital era, perceptions of justice, narrative and evidence, the increased 'jurification' of audiences and the instability of truth» (Barnes, 7), se plantean en el *true crime* de una manera mucho más clara que en la información.

La separación entre la información y el *true crime* es defendida también por quienes sitúan su origen contemporáneo en el podcast *Serial*, un spin-off del programa radiofónico *American Life Show* emitido por la cadena pública WBEZ en 2014. Su tremendo impacto –tanto en la crítica como en la audiencia– y su influencia se deben al hecho de que la investigación sobre el asesinato en 1999 de la joven estudiante de 18 años Hae Min Lee a manos de su novio, realizada por Sara Koenig, evidenciaba la posibilidad de atrapar al público sin recurrir al amarillismo. La fórmula utilizada por Koenig consistía principalmente en una acertada combinación de verosimilitud e intimismo, que diferenciaba su narrativa de cualquier otra historia sensacionalista sobre crímenes.

Tras la estela *Serial*, los *true crimes* documentales de Netflix *Making a Murderer* (Laura Ricciardi y Moira Demos, 2015-2018) y *The Staircase* (de Lestrade, 2018) –considerados por algunos autores como los *ur-texts* del *true crime* documental actual– extrapolan a las narrativas audiovisuales las características más sobresalientes del citado podcast. Para Sean Maher y Susan Cake (96), «The Netflix true crime series *Making a Murderer* and *The Staircase* helped to redefine the genre by generating international appeal when they were promoted as marquee titles on the Netflix streaming platform». Stella Bruzzi (255) considera *The Staircase* «the obvious starting point for any discussion of the new true crime documentary», mientras que Josh Modell llega incluso a afirmar que esta

¹ *La Aventura semiológica* es el título de una conferencia impartida por Roland Barthes en Italia y publicada en el diario *Le Monde* el 7 de julio de 1974. Disponible en el homónimo libro de Barthes de 1985.

² El periodista Carles Porta dirige y presenta el *true crime* *Crimis*, uno de los espacios más exitosos de TV3 en emisión desde 2020 basado en el programa homónimo que Catalunya Ràdio viene emitiendo desde 2018.

producción constituye la piedra Rosetta de las docuseries sobre crímenes reales.³

Monica Fludernik y Marie-Laure Ryan identifican en la invención de la novela de no ficción algunas influencias interdisciplinarias de la narrativa no ficcional, que se pueden extrapolar al *true crime*. Principalmente, el impacto de los trabajos del historiador norteamericano Hyden White sobre la relevancia de la narrativa en la historiografía, el desarrollo del análisis narrativo en la medicina y la psicología terapéutica, y la explosión de los estudios sobre medios a consecuencia del desarrollo de internet. En relación con este último punto, cabe añadir que la profunda reconfiguración del sistema mediático en la era digital ha propiciado la expansión de este género, versátil y capaz de conformar verdaderos ecosistemas narrativos, cuyos componentes se retroalimentan a la vez que se complementan: «True Crime no longer exists as a single genre of work but rather as an all-expansive one, reaching across literature, television and cinema, podcasting –especially so since the advent of Serial (Barnes, 2).

Este es el caso de *Tor, tretze cases y tres morts* (Porta, 2024), sobre el asesinato irresuelto de Josep Montané «Sansa» en 1995, cinco meses después de que una sentencia judicial declarara amo único de la montaña comunal de Tor en el homónimo pueblo del Pirineo leridano confinante con Andorra. El origen de esta serie documental se remonta a una primera noticia de TV3, en enero de 1997, acerca de la revocación de la citada sentencia judicial. Aquella información del entonces joven periodista Carles Porta terminó convirtiéndose en un proyecto de «narratología transmedial» (Ryan, 2005), desarrollado en diferentes formatos y medios: el reportaje documental del programa *30 Minuts* (*Tor, la muntanya maleïda*, TV3, 1997), un primer libro sobre el caso (*Tor, tretze cases i tres morts*, 2005), su adaptación en el homónimo podcast de 22 episodios (2016) y un segundo libro (*Foc encès*, 2024), además de la serie documental que nos ocupa y la conspiciua producción de los fans en los medios sociales.

³ Véase Josh Modell «From ‘Making a Murderer’ to ‘Evil Genius’: Netflix’s Golden Age of True-Crime Docs». *Rolling Stone*, 18 de mayo de 2018. Disponible en: <https://www.rollingstone.com/tv/tv-news/from-making-a-murderer-to-evil-genius-netflixs-golden-age-of-true-crime-docs-630614>

Pero, la afinidad de *Tor* con otros *true crimes* emblemáticos, como *Serial*, *Making a Murderer* o *The Starcaine* reside sobre todo en la implicación de su autor en un ejercicio etnográfico realizado, en este caso, a lo largo de casi tres décadas, que ha terminado convirtiéndose –en palabras del propio periodista– en «la historia de una obsesión» (Porta, 2024: 11)⁴. Un largo período en el que la «memoria colectiva» de los hechos narrados se ha ido transformando en una «memoria del lugar», creada deliberadamente y difuminada por el paso del tiempo, como señala Poláková en relación con las *broadside ballads* a las que remonta el origen del *true crime*. Hasta el punto de que la historia narrada en *Tor* ha acabado siendo, más que la historia de los vecinos del pueblo, la historia de su autor:

Lo único que puedo decir, por si alguno de los que se enfadarán lee este libro, es que yo cuento «mi visión de la historia»; incluso me atrevería a decir que esta es «mi» historia. Es verdad que los vecinos de Tor son sus protagonistas, pero quien se ha pasado veintisiete años recogiendo testimonios y examinando documentación soy yo, y creo que tengo derecho a narrar los hechos de la manera que me parezca más oportuna y más fiel a lo que me parezca que pasó (Porta, 2024: 11).

Tor ilustra, además, la estrategia que Mari Hatavara, Matti Hyvärinen y Jarmila Mildorf (137) denominan «cross-fictionality», en referencia a la extensión del «narratological study of representing other minds outside of the realms of fiction». Una evolución coherente con el carácter del *true crime* de «narrativa reimaginada», el término utilizado por Charlotte Barnes para explicar la inserción del autor en una historia que se va modificando a medida que se (re)construye.

La vertiente social del *true crime*

Desde un punto de vista narrativo el *true crime* aspira a expandir las noticias de los medios que contienen elementos de thriller e intriga, con el objetivo de inducir en sus

⁴ Xavier de Lestrade realizó una primera versión de *The Starcaine* en 2004, integrada años después con tres nuevos capítulos que grabó entre 2012 y 2013.

destinatarios «an immersion in the lived experiences of crime and transgression» (Redmon, 427). Y ahí reside precisamente su atractivo, derivado del «plaisir and thrill of the hunt» donde convergen las expectativas del autor y del espectador:

True-crime documentaries thus become a place or activity, unique among other types of documentary, in which the ambivalent desires, both of the filmmaker and viewer, may very well coincide in what Cixous [and Dennomé] (1976) describes as the pleasure and thrill of the hunt» (Stoneman y Packer, 404).

Pero ¿qué factores determinan la expansión de un suceso más allá de los noticiarios hasta convertirse en un *true crime*?, se preguntaba Philip Rawlings en un congreso sobre criminología popular. El interés de los editores por el carácter extraordinario y emblemático de determinados hechos extremos, donde reside según Rawlings su poder de captación, es justamente lo que suscitó el interés de Porta por las historias de Tor:

Tor es una metáfora de la historia de la humanidad, de la vida de cualquier grupo humano, pero llevada al extremo, porque todo esto empezó debido a que vivían en un extremo –lejos de todo–, lo cual convirtió en extremos a unos y en extremistas a otros (Porta, 2024:12).

En su reflexión sobre el éxito arrollador del *true crime* documental actual, Tanya Horeck (4) apunta al giro de la cultura digital contemporánea hacia lo que Mark Andrejevic denomina «culture of detection [...] that promises to take us ‘behind the scenes’», e identifica su resonancia y su resistencia con su capacidad de articular las cuestiones socioculturales relevantes en un momento dado. A las personas nos fascina el mal y por eso nos preguntamos constantemente de dónde viene y si nosotros mismos podríamos llevar a cabo un acto tan cruel como el asesinato, afirmaba el escritor de novela policiaca Ian Rankin a *The Guardian* en 2015⁵. La editora de Palgrave-Macmillan Trisha Jackson explicaba, en el mismo artículo del citado

diario británico, que las historias sobre crímenes «create a psychologically safe space that lets us dare to wrap our minds around otherwise unfathomable emotion».

Para Laura Browder (934), el *true crime* constituye «a popular arena for metaphysical discussions about the nature of evil, the meaning of retribution, and the impossibility of knowing another». La autora sostiene que la realidad reconstruida por este tipo de narrativas posee un enorme valor pragmático, derivado de la transmisión de conocimiento sociohistórico sobre el mundo que llevan a cabo. Pero también por la dialéctica intrínseca a la propia articulación discursiva del *true crime*:

True crime is a politically slippery genre. On the one hand, true crime books uphold conservative values—policemen are heroes, criminals are punished, sometimes by death [...] Yet true crime books are also subversive, in that they tend to question the very foundations of patriarchal culture the family in true crime is often a poisonous unit (Browder, 126).

En este sentido se puede afirmar que el *true crime* evidencia la fuerza del documental en la cultura multimedia y multiplataforma contemporánea, a la que induce «ideals of truth-telling to the fore» (Horeck, 22). Hasta el punto de que sus defensores intentan esquivar los numerosos escollos éticos que plantea sobre la base de una «vocación cívica positiva», que trascendería su carácter de mero fenómeno pop cultural:

The «true-crime boom» of the mid- to late 2010s is not only a strange pop-culture phenomenon [...] but also the site of a number of ethical pitfalls defenders of the genre counter with an argument in support of its positive civic function (Stoneman y Packer, 402).

El *true crime* nos facilita informaciones y representaciones precisas de la realidad; una función que no puede ser definida únicamente en términos de correspondencia entre la representación y lo representado (Renner). Entre otras razones, porque su encaje en la narrativa serial audiovisual no deriva solo de la dramaticidad de los crímenes violentos –de los que parte generalmente– sino también de la adecuación de su estructura al esquema crimen/autor/justicia, la panorámica del entorno social

⁵ Véase el artículo de Mark Lawson «Serial thrillers: why true crime is popular culture's most wanted», publicado en *The Guardian* el 12 de diciembre de 2015. Available at: <https://www.theguardian.com/culture/2015/dec/12/serial-thrillers-why-true-is-popular-cultures-most-wanted>.

que ofrecen y la reflexión sobre la naturaleza humana que llevan a cabo (Garrido).

En resumen, el *true crime* nos atrae porque los rasgos que lo definen son los mismos que caracterizan a nuestra humanidad: «a love of truth, justice, a resistance to lockstep authority, the need to stand for something, an attachment to our piece of the Earth, and a balance between faith and reason» (Punnett, 110). Sin olvidar el potencial narrativo intrínseco de algunos hechos susceptibles de convertirse en un relato de éxito, como afirmaba el abogado de la familia Sansa, Francesc Sapena, en el caso de Tor:

A veces pienso que la más desbordada imaginación de un guionista de televisión creando un argumento dramático y truculento no superaría lo que, desgraciadamente, en la vida real están viviendo en Tor» (Porta, 2005: 375).

La recepción del *true crime*

A diferencia de los programas de telerrealidad, cuyo propósito declarado es el entretenimiento, la certeza por parte del espectador de que lo que está viendo se ajusta a su propia definición del documental es esencial para su comprensión (Morton). Después de todo, la narratividad es «a matter of degree» y, al final, corresponde al espectador determinar si las concesiones necesarias en un género híbrido como este descompensan o, por el contrario, equilibran la relación entre lo factual y lo ficcional (Fludernik y Ryan, 9). Eso explica que con frecuencia se atribuyan al *true crime* características como la objetividad, al tiempo que se reserva el sensacionalismo y la morbosidad para los reality shows (Larke-Walsh, en Morton).

Entre otras estrategias adoptadas en *Tor* para huir del amarillismo, la maqueta utilizada perseguía el doble objetivo de eludir las fotos del cadáver en descomposición y de reforzar la verosimilitud del imaginario desplegado por su extraordinaria precisión, como señala Carles Porta:

[...] la maqueta es un elemento que está entre la realidad y el cuento, que tiene una precisión increíble y da una verosimilitud

impresionante», explica. «No queríamos mostrar las fotos del cadáver, pero sí cómo pasaban las cosas, por eso utilizamos la maqueta y unos muñecos, que son un personaje más de la historia, para explicar una tragedia, una tragicomedia».⁶

La maqueta compensa, en cierto modo, la imposibilidad de equilibrar las imágenes truculentas con la seguridad de que el criminal ya ha sido detenido y condenado; un desafío al que se enfrentan inevitablemente los *true crimes* sobre asesinatos irresueltos (Chaplin y Chaplin). Este aspecto es particularmente relevante en el *true crime* audiovisual, porque la intimidad propiciada por el medio televisivo no solo nos induce a la introspección, sino que también nos plantea cuestiones transcendentales sobre los actos morales ajenos y, por consiguiente, sobre los nuestros propios (Garrido).

Llegados a este punto es inevitable preguntarse si en la tendencia actual del *true crime* a evitar las imágenes truculentas no influya también, de un modo u otro, su mayor arraigo entre la audiencia femenina respecto de la masculina. Una evidencia cuanto menos sorprendente, que se verifica también en la literatura y en el podcast, considerando la mayor renuencia de las mujeres hacia los contenidos violentos y el hecho de que los verdugos suelen ser hombres (Monroe).

A falta de investigaciones sistemáticas sobre un tema que sería importante conocer, las tentativas de comprender este fenómeno oscilan entre el apelo al voyeurismo y lo naïf, como señala Rachel Monroe en su libro de 2019 *Savage Appetites: Four True Stories of Women, Crime and Obsession*:

Sometimes women's attraction to true crime is dismissed as trashy and voyeuristic (because women are vapid!). Sometimes it is unquestioningly celebrated as feminist (because if women like something, then it must be feminist!). And some argue that women read about serial killers to avoid becoming victims (Monroe, epub).

⁶ Véase el artículo de Inés Álvarez en Código Nuevo, del 20 de junio de 2024, «'Tor', el pueblo invadido por los amantes del 'true crime': ¿qué pasó allí realmente?». Disponible en: <https://www.codigonuevo.com/planes/viajar/tor-el-pueblo-invadido-por-los-amantes-del-true-crime-que-paso-alli-realmente-CM1835774>

En sintonía con esta última afirmación de Monroe, las cavilaciones de la prensa generalista se orientan generalmente hacia la necesidad de autoprotección que experimentan las mujeres. «Para muchas mujeres, se trata de una herramienta para saber actuar ante las diferentes situaciones», concluía una noticia reciente de *El Periódico*⁷. «La posibilidad de encontrar técnicas de autodefensa frente a un posible atacante induce a las mujeres a consumir más *true crime* que a los hombres», señalaba *El País* en 2019⁸, en un artículo donde también se mencionaba uno de los pocos trabajos académicos centrado en la vertiente motivacional de la recepción femenina (Boling y Hull). La escritora y comentarista de *Vanity Fair* Nancy Jo Sales ha llegado incluso a conectar el interés de las mujeres por el *true crime* con el incremento de las citas en Tinder, bajo la premisa de que «Women, of necessity, have become amateur detectives, often impressively adept at researching the backgrounds of their matches and potential dates.»⁹

El proyecto «barthesiano» del *true crime*

Tor ejemplifica el potencial de la versión «distópica» del documental, que constituye la esencia del *true crime* (Browder, 932), donde reside su capacidad de convertir el periodismo de sucesos en una reflexión socio antropológica sobre la vida de los otros y de evocar «multi-sensory impressions» (Elizabeth Walters, 31). Siguiendo a Lindsay Sherrill (1475), se podría decir que *Tor* se propone explicar –como cualquier otro *true crime*– «how orga-

nizations are affected by and evolve to fit their environments, and how political, social, and economic forces act on organizations».

La construcción de los personajes mediante su evolución a lo largo del tiempo, el protagonismo del espacio, la relevancia del contexto y el recurso a la hibridación de géneros y de lenguajes expresivos convergen en *Tor* una sinfonía de voces, cuyo tono principal corresponde a su autor. En la línea de los ya citados *true crimes*, el autor empírico Porta se difracta en diferentes personajes para darle sentido al relato, como sostiene el realizador Santi Baró:

Y el sentido de esta serie es Carles Porta. La apuesta desde realización es que él esté presente en todos sus momentos temporales: el Carles Porta previo al viaje a Tor del 30 minuts, el Carles Porta en Tor durante el 30 minuts, el Carles Porta que pasa veinticinco años sin olvidar esta historia, y por último el Carles Porta de la actualidad, en el rodaje de la serie. La realización ha hecho posible que él sea el principal protagonista de la historia y que todo pase por él. Este es el primer elemento. Tener un Carles Porta que está contando una historia desde dentro de los diferentes momentos y espacios (Porta, 2024: 252).

La historia narrada es, en definitiva, el *viaje del escritor* (Vogler) emprendido por el periodista para reconstruir los sucesos de Tor: «un reto muy complicado» por la densidad de una historia con «muchos personajes y muchas tramas y subtramas», a lo que se sumaba la inmensidad del material a disposición (Porta, 2024, 160). En total, más de 40 horas grabadas en 1997, miles de páginas sobre el sumario, numerosas informaciones de prensa y abundante material bruto sobre el tema de TV3 y de otras televisiones, a lo que cabía añadir las imágenes contextuales (*b-roll*) grabadas en los cinco años precedentes al estreno de la serie, a lo largo de los cuales se fue puliendo el proyecto. La solución se la ofrecieron –según Porta– sus propios colaboradores, al insistirle en «contar la historia desde el ‘yo’» y asumir «un papel un poco más protagonista» que en el resto de los *true crimes* que ha dirigido (Porta, 2024, 161).

La estrategia de creación, característica de una buena parte del *true crime* documental, presenta inequívocas similitudes con el *Gran Project* barthesiano de construir

⁷ Véase el artículo de Lucía M. Algobia «Auge de audiencia femenina en el ‘true crime’: ¿por qué atraen más a las mujeres las historias de crímenes?» publicado en *El Periódico*, 29 de septiembre de 2024. Disponible en: <https://www.epe.es/es/ocio/20240929/auge-audiencia-femenina-true-crime-ocio-dv-108711380>

⁸ Véase el artículo de Beatriz Serrano «Historias de crímenes reales: ¿por qué las mujeres nos obsesionamos con ellas?» publicado en *El País* del 13 de abril de 2019. Disponible en: <https://elpais.com/smoda/placeres/historias-de-crímenes-reales-porque-las-mujeres-nos-obsesionamos-con-ellas.html>. Sobre la investigación a la que se refiere noticia, véase Vicary y Fraley.

⁹ Véase el artículo de Sales «Why do women love true crime so much? I have a theory», en *The Guardian*, 5 de julio de 2023. Disponible en: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/jul/05/women-love-true-crime-podcasts-theory-serial-online-dating>

una novela cuyo autor se ve obligado a conjugar su propia exposición con la introyección del otro. «The testimony I give of myself can't satisfy unless I extend to include others» (Barthes, 2011[2003], 164), explicaba Barthes a los estudiantes sobre *La préparation du roman*, poco antes de su prematura desaparición.

Con independencia de las discrepancias entre los estudiosos a la hora de interpretar el *Grand Project* inacabado como un procedimiento general de escritura de cualquier novela o, por el contrario, de una obra concreta, la traductora de la versión en inglés, Kate Briggs resume la minuciosa *préparation* realizada por Barthes en términos de experiencia vital: «in the sense of arrangement, a setting out or up, an organization both of a way of life, with the series of decisions that such organization entails, and of a certain kind of material» (Briggs, xxvii). Y es en este sentido en el que el *Grand Project* trasciende, finalmente, el mero hecho de escribir y se convierte en una búsqueda: «a lesson in that it stages the peregrination of a quest [une recherche] and dramatically sets out the law governing all quest before its audience» (Nathalie Léger, xvii).

El proceso creativo de Porta comparte con el *Grand Project* la idea «of investing the Course and Work in the same literary enterprise» (Barthes, 2011[2003], 8), que consiste en convertir las anotaciones «fragmentadas» sobre la novela (el material acumulado en el caso de *Tor*) en una larga forma continua: «My problem is how to pass from the Notation (of the present) to the Novel, from the fragmented form ('notes') to a long continuous form» (Barthes, 2011[2003], 23). Pero, el paralelismo entre la *epojé* barthesiana y experiencia antropológica de Porta es aún más evidente considerando que el semiólogo francés no entiende por «novela» un género particular históricamente determinado, sino el resultado de la transformación del egotismo en simpatía por el otro: «what I'm calling novel is not a particular historic determined genre but any work in which egotism is transcended, not in the direction of the arrogance of generality but that of sympathy with the other» (Barthes, 2011[2003], 164).

Entre las reflexiones de Porta incluidas en su último libro sobre *Tor* figura un encuentro con Lázaro, unos de

los personajes más pintorescos de la serie documental y autor de alguna sentencia muy alabada por el periodista («A Sansa lo mataron porque estaba vivo»), que resume de manera proverbial la relación «of sympathy with the other» descrita por Barthes en *La préparation*:

Otro día me encontré a Lázaro, que a pesar de tener la espalda maltrecha no deja de trabajar. De vez en cuando, si se siente menospreciado o amenazado, todavía tiene esos arranques tan suyos. Montado en su caballo blanco, guiaba un rebaño de vacas. Me saludó, con el puro entre los labios y con la gorra bien calada, y me dijo: «Tú y yo nos conocimos en *Tor*; tú y yo moriremos en *Tor*». (Porta, 2024, 156).

La «sympathy with the other» también podría explicar, en último extremo, la relevancia del autor representado en cuanto garante de las representaciones y la necesidad última de postular su figura a pesar de su «muerte». Como nos recuerda Antoine Compagnon (online), en referencia a las reflexiones del propio Barthes en *Le plaisir du texte*: «Je désire l'auteur, j'ai besoin de sa figure. L'auteur: cette figure que je désire, dont j'ai besoin. Je ne lis pas une texte comme s'il était sans auteur».

Referencias

- Andrejevic, Mark. *iSpy: Power and Surveillance in the Interactive Era*. Lawrence, KS: University of Kansas Press, 2007.
- Barnes, Charlotte. *Deconstructing True Crime Literature*. London: Palgrave-MacMillan, 2023.
- Barthes, Roland. *The preparation of the novel*. New York: Columbia University Press, (2011[2003]).
- Barthes, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris, Éditions du Seuil, 1985.
- Barthes, Roland. «La mort de l'auteur». *Le bruissement de la langue*. Roland Barthes. Paris: Seuil, 1984[1967], pp.61-67.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Du Seuil, 1973.
- Boling, Kelli S. & Hull, Kevin. «Undisclosed Information – Serial Is My Favorite Murder: Examining Motivations in the True Crime Podcast Audience». *Jour-*

- nal of Radio & Audio Media* 25, 2018, pp. 92-108. doi: <https://doi.org/10.1080/19376529.2017.1370714>
- Briggs, Kate. «Translator's preface». *The preparation of the novel*. Roland Barthes. New York: Columbia University Press, 2011[2003], pp. xxv-xxx.
- Browder, Laura. «True Crime». *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*. Ed. Catherine R. Nickerson. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, pp. 205-228.
- Browder, Laura. «Dystopian Romance: True Crime and the Female Reader». *The Journal of Popular Culture*, 39, 2006, pp. 928-953. doi: <http://dx.doi.org/10.1111/j.1540-5931.2006.00328.x>
- Bruzzi, Stella. «Making a genre: the case of the contemporary true crime Documentary». *Law and Humanities*, 10, 2016, pp. 249-280. doi: <http://dx.doi.org/10.1080/17521483.2016.1233741>
- Chaplin, Elayne & Chaplin, Melissa. «Unresolved – Narrative strategies in an unsolved true crime: depictions of the Jon Bénet Ramsey». *True crime in American media*. Ed. Larke Walsh. London. Routledge, 2023, pp. 83-97.
- Cixous Hélène & Dennomé, Robert. «Fiction and its Phantoms: A reading of Freud's Das Unheimliche (The «Uncanny») ». *New Literary History* 7, 1976, pp. 525-548.
- Compagnon, Antoine. «Qu'est-ce qu'un auteur?» *Cours de l'université de Paris Sorbonne*, 2002. www.fabula.org/compagnon
- Corner, John. «Performing the Real: Documentary Diversions». *Television & New Media* 3, 2002, pp. 255-269. doi: <https://doi.org/10.1177/152747640200300302>
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979.
- Garrido, Vicente. *True crime. La fascinación del mal*. Barcelona: Ariel, 2021.
- Fludernik, Monika & Ryan, Marie-Laure. «Factual Narrative: An Introduction». *Narrative Factuality: A Handbook*. Eds. Monica Fludernik & Marie-Laure Ryan. Berlin: De Gruyter, 2020, pp. 1-28. doi: <https://doi.org/10.1515/9783110486278>
- Hatavara, Mari; Hyvärinen, Matti & Mildorf, Jarmila. «The Literary in Narrating Dramatic Life Experience». *The Routledge Companion to Literary Media*. A. Eds. Ensslin, J. Round and B. Thomas. London. Routledge, 2023, pp. 137-147).
- Hayward, Keith & Presdee, Mike. *Cultural criminology and the image*. London: Routledge, 2010.
- Horeck, Tanya. *Justice on Demand. True Crime in the Digital Streaming Era*. Detroit, MI: Wayne State University Press, 2019.
- Léger, Nathalie. «Editor's preface». *The preparation of the novel*. Roland Barthes. New York: Columbia University Press, 2011[2003]. pp. xxii-xxiii.
- Maher, Sean & Cake, Susan. «Innovation in true crime: generic transformation in documentary series». *Studies in Australasian Cinema* 17, 2023, pp. 95-109. doi: <https://doi.org/10.1080/17503175.2023.2224617>
- Monroe, Rachel. *Savage appetites. Four stories of women, crime, and obsession*. New York, NY: Scribner, 2019.
- Morton, Phoebe. «Stylistic choices in true-crime documentaries: the duty of responsibility between filmmaker and audience». *Media Practice and Education* 22, 2021, pp. 239-251. doi: <https://doi.org/10.1080/25741136.2021.1925814>
- Murley, Jean. *Twentieth century murder and American popular culture*. Westport, CT: Praeger, 2008.
- Poláková, Jana. «Reality and Fiction in Broadside Ballads and Their Contemporary Reception: A Case Study». *Czech Broadside Ballads as Text, Art, Song in Popular Culture, c.1600 – 1900*. Eds. Patricia Fumerton, Pavel Kosek & Marie HanzelKo. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2022, pp. 233-251.
- Porta, Carles. *Foc encès*. Barcelona: La Campana, 2024.
- Porta, Carles. *Tor, tretze cases i tres morts*. Barcelona: La Campana, 2005.
- Punnet, Ian Case. *Toward a Theory of True Crime Narratives. A Textual Analysis*. London: Routledge, 2024.
- Rawlings, Philip. «True crime». *The British Criminology Conferences: Selected Proceedings. Volume 1: Emerging Themes in Criminology. Papers from the British Criminology Conference*. Eds. Jon Vagg & Tim Newburn. London: Loughborough University, 1995.

- Redmon, David (2015) «Documentary criminology: Expanding the criminological imagination with ‘Mardi Gras—made in China’ as a case study». *Societies* 5, 2015, pp. 425-441. doi: <https://doi.org/10.3390/soc5020425>
- Renner, Karl Nikolaus. «Facts and Factual Narration in Journalism». *Narrative Factuality: A Handbook*. Eds. Monica Fludernik and Marie-Laure Ryan. Berlin: De Gruyter, 2020, pp. 465-478. doi: <https://doi.org/10.1515/9783110486278-032>
- Ryan, Marie-Laure. «On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology». *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*. Ed. Jan Ch. Meister. De Berlin: De Gruyter. 2004, pp. 1-24. doi: <https://doi.org/10.1515/9783110201840.1>
- Sherrill, Lindsay A. The «‘Serial Effect’ and the True Crime Podcast Ecosystem». *Journalism Practice*, 16, 2022, pp. 1473–1494. doi: <https://doi.org/10.1080/17512786.2020.1852884>
- Stoneman, Ethan & Packer, Joseph. «Reel cruelty: Voyeurism and extra-judicial punishment in true-crime documentaries». *Crime, Media, Culture*, 17, 2021, pp. 401-419. doi: <https://doi.org/10.1177/1741659020953596>
- Vicary, Amanda M. & Fraley R. Chris. «Captured by True Crime: Why Are Women Drawn to Tales of Rape, Murder, and Serial Killers?». *Social Psychological and Personality Science* 81, 2010, pp. 81-86. doi: <https://doi.org/10.1177/1948550609355486>
- Vogler, Christopher. *The Writer’s Journey: Mythic Structure For Writers*. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 1998.
- Wiltenburg, Joy. «True crime: The origins of modern sensationalism». *The American Historical Review* 109, 2004, pp. 1377–1404. doi: <https://doi.org/10.1086/ahr/109.5.1377>
- Walters, Elizabeth. «Netflix Originals: The Evolution of True Crime Television». *The Velvet Light Trap*, 88, 2021, pp. 25-37. <https://www.muse.jhu.edu/article/805508>