

21 dilemas éticos
del *True Crime* contemporáneo

colección «CONTEXTOS»

Alfonso Méndiz-Noguero
Marta Sánchez-Esparza

21 dilemas éticos
del *True Crime* contemporáneo



SALAMANCA, 2026

1ª edición: Salamanca, 2026.

Esta obra, tanto en su forma como en su contenido, está protegida por la Ley, que establece penas de prisión y multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o

en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización por escrito del titular de los derechos de explotación de la misma.

Revisión general de la obra: Pedro J. Crespo
Diseño y producción gráfica: Pepa Peláez, Editora.

Del Texto: © *by* Alfonso Méndiz Noguero y Marta Sánchez Esparza, 2026.
Ilustración de portada: © *by* Roser Freixa, 2026.

De esta edición:
COMUNICACIÓN SOCIAL EDICIONES Y PUBLICACIONES, sello propiedad de:
© *by* PEDRO J. CRESPO, EDITOR Y PEPA PELÁEZ, EDITORA (2026).

Gestión:
Avda. Juan Pablo II, 42, Ático A. 37008 Salamanca, España.
Taller editorial y almacén:
c/ Escuelas, 16. 49130 Manganeses de la Lampreana (Zamora, España).

ISBN: 978-84-10176-18-8
Depósito Legal: DL S 62-2026
Impreso en España. *Printed in Spain*

*A don Luka Brajnovic,
que nos enseñó a amar la ética periodística.*

Y a nuestros padres, que nos enseñaron a vivir la ética personal.

Sumario

Introducción	9
1. Un dilema previo: enriquecerse con el crimen	23
2. Sensacionalismo: el crimen convertido en espectáculo	29
3. La revictimización de los afectados	35
4. Presunción de inocencia	41
5. Privacidad de víctimas y sospechosos	51
6. Impacto en investigaciones activas	55
7. Explotación comercial del dolor	61
8. Uso de imágenes y archivos sensibles	65
9. Narrativas sesgadas	69
10. Estereotipos y prejuicios	73
11. Interferir en la vida de personas no públicas	79
12. Glorificación de criminales	83
13. Reapertura pública de casos cerrados	87

14. Reproducción de teorías conspirativas	93
15. Recreaciones dramatizadas engañosas o falseadas	97
16. Selección sesgada de expertos	101
17. Exposición de menores	105
18. Recreación del trauma para la audiencia	109
19. Difusión internacional y pérdida de contexto	113
20. La «gamificación» del crimen	117
21. El reto de la alfabetización de la audiencia	121
Conclusiones	125
Referencias bibliográficas	131

Introducción

En las últimas décadas, las historias de crímenes han pasado de ocupar un nicho relativamente marginal en el periodismo de sucesos a convertirse en un fenómeno cultural global. Documentales, pódcast, series de ficción basadas en hechos reales, libros de investigación y crónicas periodísticas conforman hoy un ecosistema transmedia donde el crimen y el suceso escandaloso se transforman en productos narrativos de consumo masivo. Este auge ha sido impulsado por la hibridación de formatos (*docudrama*: documental + drama, *ficción basada hechos*: periodismo + ficción), por la serialización que favorecen plataformas y *streamers*, e incluso por la intimidad generada por el audio, que permite a los pódcast «susurrar» el caso al oído del oyente (Cecil, 2020; Murley, 2009; Sherrill, 2022; Taggart, 2024). Sin embargo, la expansión de estas historias, agrupadas bajo el paraguas del llamado género *true crime*, ha intensificado un debate ético ya clásico en el periodismo de sucesos: ¿qué responsabilidades tienen quienes convierten un hecho traumático —para las víctimas, sus familias y la comunidad— en una historia? ¿Dónde se sitúan los límites entre el interés público y el sensacionalismo? ¿Cómo afecta este género,

tan arraigado en el imaginario contemporáneo, a la sociedad que lo consume y a los propios protagonistas del crimen? ¿Es posible un *true crime* ético y respetuoso con la dignidad de las personas?

No son pocos los que, ante éstas y otras cuestiones éticas complejas que ofrece el género responden mediante una enmienda a la totalidad. El *true crime* —consideran— no puede ni podrá responder a cuestiones éticas. El género es pernicioso en sí mismo, por su explotación del dolor y del morbo humanos.

Frente a esa postura cabe recordar que el género de las historias reales incluye no solo las producciones sobre asesinos en serie como Ted Bundy o John Wayne Gacy, sino también películas premiadas por su gran calidad, como *JFK* (1991), de Oliver Stone; *Monster* (2003), de Patty Jenkins y protagonizada por Charlize Theron; *Memories of Murder* (*Crónica de un asesino en serie*), de Bong Joon-ho; o *Zodiac* (2007), de David Fincher.

Basada en hechos reales es también la serie de Ryan Murphy sobre el asesinato de Gianni Versace (2018), o la que el mismo productor lanzó años antes sobre O.J. Simpson (2016). Ambas producciones exploran muertes relacionadas con personajes relevantes que forman parte de la historia y la cultura actual. Y ambas forman parte de la serie *American Crime Story*, donde Murphy trató de analizar no solo los elementos conocidos de estas historias, sino cuestionar la narrativa dominante sacando a flote problemas sociales e institucionales, humanizando a los protagonistas y dando voz a las víctimas. ¿Son inmorales estas historias? ¿Es inmoral construir una obra maestra de la literatura

como *A sangre fría* a partir del asesinato atroz de una familia en Kansas? ¿O sirven estas historias como reflexión colectiva sobre las enfermedades morales y sociales y la presencia del mal entre nosotros? ¿El dilema son estas historias o cómo se construyen?

La ética periodística ha insistido históricamente en que el tratamiento informativo de la violencia, la muerte y el sufrimiento debe sustentarse en el respeto, la veracidad y la proporcionalidad. En España, códigos profesionales como el de la Federación de Asociaciones de la Prensa de España (FAPE, 2017) y diferentes estudios deontológicos subrayan que el ejercicio del periodismo supone un importante compromiso social, pues el periodista no solo transmite hechos, sino que también ejerce un poder interpretativo con notable impacto social (Sánchez-Aranda; Rodríguez-Andrés, 1999; Aznar, 2005; Marauri; Rodríguez-González, 2011; López-Yepes, 2016; Yez, 2020). El derecho a la libertad de expresión y el derecho a la información están, en este sentido, sometidos a límites, con el fin de impedir la vulneración o pérdida de otros derechos, también fundamentales.

En el ámbito del *true crime*, este juego de límites y derechos adquiere enorme relevancia: la reconstrucción narrativa, la serialización de una investigación y la dramatización de los hechos generan historias poderosas, que convierten al creador en un relevante intermediario social entre el crimen y la audiencia.

Aunque el *true crime* actual aparece ligado a plataformas digitales, sus raíces son más antiguas. En la Edad Media, relatos orales sobre asesinatos y bandoleros circulaban mediante narradores ambulantes y la

llamada literatura de cordel, ofreciendo explicaciones morales y anticipando la fascinación por lo macabro (Sánchez-Esparza *et al.*, 2023). Con la imprenta surgieron los *canards* franceses del siglo XVI y otras publicaciones similares en Inglaterra, que consolidaron el interés por los sucesos como entretenimiento y forma de control social. Entre los siglos XVII y XIX, las crónicas de bandoleros —como la de El Maragato en España— y la prensa popular transformaron los crímenes en acontecimientos mediáticos. A finales del XIX aparecieron los primeros «juicios mediáticos», el sensacionalismo y la prensa amarilla, junto con las llamadas causas célebres y la novela detectivesca.

En el siglo XX, por último, se vivió el auge del Nuevo Periodismo, y la novela *A sangre fría* (1959) de Truman Capote, que combinó periodismo de investigación y recursos literarios, definió la narrativa del género. Pero el punto de inflexión definitivo fue el programa *Serial* (2014), que popularizó el formato del podcast y abrió debates sobre el proceso judicial y sus límites (Sherrill, 2022; Transforming Society, 2025). Paralelamente, televisión y docuseries consolidaron la hibridación entre información y espectáculo (Patterson, 2023; Taggart, 2024).

Todo esto ha cristalizado en una verdadera edad de oro del *true crime*, un género que aparece en diferentes formatos y versiones, desplegando narrativas de impacto, que siguen determinados patrones y precisan de una revisión crítica por su importancia social (Méndiz; Sánchez-Esparza, 2024). Autores como Murley (2009) se refieren en concreto a la tensión que suscita este género entre la atracción y la repulsión

hacia el criminal, y a las técnicas literarias empleadas, incluyendo una estructura cuatripartita que emula a la novela detectivesca (crimen → biografía → investigación → juicio).

Desde los años setenta del siglo XX, la figura del asesino en serie se convirtió incluso en un icono cultural, aupada por una industria que mercantiliza su imagen —incluida la *murderabilia*, o afición a coleccionar objetos relacionados con los autores de estos crímenes— y por relatos que alternan demonización y glamur en torno al villano (Schmid, 2005; Transforming Society, 2025). La dialéctica entre normalidad y monstruosidad estructura muchas de estas narrativas: el enfoque en torno a la «máscara de la cordura», por ejemplo, sugiere que la apariencia ordinaria es, paradójicamente, la prueba de una maldad excepcional (Schmid, 2005; Taggart, 2024). Este encuadre, unido a formatos que exploran la intrigante psicología del agresor, alimentan el riesgo de desplazar a las víctimas y romantizar la figura del perpetrador (Cecil, 2020; Schmid, 2005).

El empoderamiento del villano en estas producciones forma parte de una tendencia cultural, surgida a raíz de la proliferación de antihéroes como protagonistas de las series de ficción en los primeros años del siglo XXI en los Estados Unidos. El antiheroísmo, sin embargo, no es una invención de los años 2000, pues el cine vio nacer criminales fascinantes décadas antes, como los gánsteres de la era previa al Código Hays, como *Scarface* (1932) y *The Public Enemy* (1931), quienes ejercían una atracción narrativa y moral que desafiaba la certidumbre de la bondad (Steele, 2020). Sin embargo, a diferencia de aquellos casos aislados

en la pantalla grande, la televisión estadounidense del siglo XX funcionó bajo un régimen de conformidad moral casi absoluto, especialmente después de 1950. La pequeña pantalla se consagró a la familia blanca de clase media: héroes nítidamente buenos, conflictos morales resueltos en treinta minutos, y una fe absoluta en las instituciones.

Fue necesario un cambio profundo en la percepción colectiva para que la televisión aceptara convertir en protagonista estable a un criminal sin castigo inmediato. Ese cambio llegó tras el fin de la Guerra Fría y, particularmente, tras los atentados del 11 de septiembre de 2001, momento en el que se extendió un clima de escepticismo radical hacia el Estado, la justicia y las narrativas de triunfo inequívoco. Es en ese contexto de desconfianza institucional —coincidiendo con guerras, recesiones económicas y la normalización de la violencia estructural— cuando el «malo» dejó de ser una aberración narrativa y se convirtió en un espejo de la sociedad estadounidense (Newman; Levine, 2012; Steele, 2020; Lyons, 2021; Kerrigan, 2022).

Un segundo factor que influyó en este giro fue la transformación del modelo de negocio del mercado audiovisual. Durante cincuenta años, la televisión abierta norteamericana operó bajo un modelo de financiación publicitaria y censura regulatoria que hacía incompatibles los protagonistas moralmente complejos con la lógica comercial de la época. Las cadenas generalistas necesitaban no ofender a nadie: los departamentos de *Standards & Practices* vigilaban cada palabra de diálogo, cada gesto, cada insinuación de moralidad dudosa. Pero a partir de los años ochenta-

ta, la expansión del cable por suscripción —especialmente la emergencia de HBO como canal de pago sin dependencia publicitaria— creó un nicho donde el riesgo narrativo dejaba de ser un problema comercial y se convertía en una marca de identidad. Irrumpieron entonces producciones que mostraban violencia explícita, sexualidad sin censura y personajes criminales cuya inmoralidad no era castigada al final del episodio, sino expuesta y explotada durante horas y horas. *The Sopranos* (1999) supuso un punto de inflexión definitivo: el protagonista, Tony Soprano, no era un gánster que aprendía la lección, sino un hombre que durante ocho temporadas enseñó a cientos de millones de espectadores cómo empatizar con un asesino. A ello se sumó la tecnología VCR, DVD y más tarde el *streaming*, permitiendo arcos narrativos donde la serialización y la construcción prolongada de corrupción moral se convirtieron en el esqueleto mismo del drama televisivo.

De esta forma, el éxito de la identificación del espectador con protagonistas inmorales no fue accidental, sino el resultado de un clima social de escepticismo, de un cambio de modelo de la industria, y de unas sofisticadas estrategias narrativas diseñadas para operar sobre la empatía del público. Los guionistas hallaron fórmulas para humanizar al villano, como una enfermedad incurable, una familia, o el desencanto hacia un sistema tan corrupto que su criminalidad parecía casi un acto de resistencia y rebeldía. En algunas producciones se incluyen adversarios más malvados que el protagonista, lo que permite al espectador mantener una brújula ética mientras simpa-

tiza con el antihéroe. Es el caso del protagonista de *Breaking Bad*: un profesor de matemáticas fracasado que se convierte en capo de drogas. Cada paso de su transformación está narrativamente justificado, es psicológicamente plausible, y aparece envuelto en un discurso que invita a la audiencia a negociar moralmente: ¿haría yo lo mismo? Esa pregunta es el puente que une la televisión de los 2000 con los dilemas del *true crime* contemporáneo, donde los documentales, pódcast y películas sobre asesinos reales emplean mecanismos muy similares —*flashbacks* traumáticos, humanización del perpetrador, crítica a sistemas de justicia fallidos— para generar una empatía hacia criminales que, en este caso, son absolutamente reales.

Así, la representación del criminal se torna uno de los dilemas éticos más relevantes dentro del género, así como los posibles beneficios que este logre a partir de su aparición en estas producciones. ¿Es ético ayudar a alguien que ha destruido vidas a regenerar su imagen, obtener revisiones penitenciarias o incluso lucrarse? El *true crime* contemporáneo puede convertir al asesino en una celebridad, y también blanquear sus crímenes e incluso permitirle explotar comercialmente el éxito de sus historias. Además, la cultura de la fascinación por el asesino puede suponer que el público pierda sensibilidad frente al sufrimiento real (Schmid, 2005).

Como consecuencia de lo anterior, una relevante dimensión ética de estas historias es el efecto que tienen sobre los posibles agresores. La construcción mediática del asesino como figura fascinante —inteligente, misterioso, genial en sus estratagemas— puede contribuir a la aparición de imitadores, o a que individuos

con tendencias violentas encuentren en estas historias una forma de validación. Investigaciones criminológicas alertan de que la notoriedad mediática, especialmente cuando un caso se vuelve icónico, actúa como incentivo para ciertos perfiles narcisistas o psicopáticos (Surette, 2011).

Otro desafío ético que el género debe abordar es la consolidación de determinados estereotipos sociales en torno al crimen y el criminal. Los sesgos o actitudes previas de la audiencia inciden en cómo se construye credibilidad en torno a estas historias, de modo que piezas que mencionan la nacionalidad extranjera del sospechoso pueden resultar más creíbles para audiencias con actitudes xenófobas, reforzando estereotipos (Kunst, 2021; Dixon, 2006; 2008; Dixon; Azocar, 2007; Hurwitz; Peffley, 1997). La feminidad en los juicios —cuando la agresora es mujer— añade una doble transgresión en el imaginario social (de la norma penal y del ideal de género) y favorece estereotipos como la especial maldad de las mujeres criminales (Lima, 2014; Dana, 2025).

Estas narrativas también inciden en la percepción de la justicia. Así, el llamado «efecto CSI» eleva las expectativas probatorias y forenses del público, con jurados educados por la televisión, menos proclives a condenar si no ven en sala lo que aprendieron en la pantalla: si del acusado no hay una huella, un pelo o un rastro de ADN, tienden a juzgar que el caso no está probado (Shelton, 2008; Patterson, 2023; Clements, 2015; Koth, 2023).

Pero el mismo género que plantea problemas éticos también ofrece oportunidades. Son de hecho nume-

rosas las historias de *true crime* que exponen condenas erróneas y fallas sistémicas (falsas confesiones, mala praxis oficial, ciencia forense defectuosa), reivindicando el derecho a un proceso justo y suscitando la revisión de casos (Cecil, 2020). Otras han logrado que la justicia obtuviera material probatorio para procesar y encarcelar a criminales que estaban en libertad, como sucedió con la docuserie *The Jinx* (2015), en la que, bajo la dirección de Andrew Jarecki, un equipo de periodistas y cineastas entrevistaron al millonario neoyorquino Robert Durst, e investigaron su versión sobre tres crímenes en los que había estado relacionado, logrando que su trabajo periodístico sirviera finalmente para encarcelarlo. Asimismo, técnicas heredadas del cine documental, como las recreaciones, han servido, en manos de autores como Errol Morris en *The Thin Blue Line* (1988), para revisar la verdad sobre los hechos, e incluso propiciar la revisión de una condena, demostrando que no todos los efectos del *true crime* son negativos.

El *true crime* tiene además la capacidad para modificar actitudes públicas sobre raza, clase y derechos civiles (Murley, 2009; *Transforming Society*, 2025). También ha ayudado a recontextualizar las historias ya contadas en los medios de comunicación y a modificar la percepción de las mismas, incluso dando voz como narradores a los propios investigados o condenados. Esto las convierte en una suerte de segunda instancia en el tribunal de la opinión pública.

Cabe preguntarse, al fin, si la necesidad de consumir este tipo de historias obedece no solo a un supuesto afán de remover lo escabroso y truculento del ser hu-

mano, sino también a la necesidad de comprobar si al final ganan los buenos; y, si no es así, por qué motivos. En definitiva, a la pregunta sobre si el bien tiene utilidad en la vida personal o social.

El auge del *true crime* también obliga a reflexionar sobre cómo afecta a la audiencia. Críticos y sociólogos sostienen que la saturación de contenidos sobre asesinatos, secuestros o desapariciones puede distorsionar la percepción social de la criminalidad, generando una sensación de inseguridad desproporcionada o, por el contrario, una forma de banalización del mal que convierte la violencia en entretenimiento.

El consumo del *true crime* actual está marcado por fenómenos como el *binge-watching* o «atracción» de episodios y la interactividad de los fans (Cecil, 2020), que tienen en las redes sociales el cauce adecuado para compartir obsesiones, teorizar colectivamente, congregarse en torno a imágenes y perfiles de casos reales, generando comunidades de fans y participando en dinámicas que han sido categorizadas como de «cultura de la herida» (*wound culture*), la congregación pública en torno a un trauma (Seltzer, 1998, citado en Gaynor, 2024; Gaynor, 2024). El ecosistema digital multiplica el efecto social que tiene la popularidad de un caso, donde se convierte a las víctimas y sus familias en personajes involuntarios: se cursan solicitudes de entrevistas, se producen «peregrinaciones» a escenarios del crimen, se generan teorías conspirativas y las especulaciones circulan sin control (Gaynor, 2024; Maddalena, 2021).

Quizás el mayor dilema ético en torno al *true crime* procede precisamente del impacto que estas historias

tienen sobre las víctimas y sus familias. La difusión de detalles íntimos, imágenes sensibles y testimonios invasivos puede generar una doble victimización, con la exposición pública de su dolor, el cuestionamiento del carácter de la víctima y la prolongación de su duelo (Greer; Reiner, 2012). La ética exige evaluar hasta qué punto el interés público justifica esta exposición y si es necesario un diálogo empático con los afectados antes de reconstruir públicamente los hechos.

Esta obra, *21 dilemas éticos del true crime*, parte de la premisa de que la ética no es un obstáculo para la creación y la investigación periodística, sino más bien el camino para dotar al género de la excelencia en el arte de producir relatos que contribuyan al entendimiento social del crimen sin causar daños innecesarios. El reto es conciliar el interés legítimo del público con la responsabilidad moral de quienes narran y los derechos de los afectados. Por ello, cada uno de los dilemas que se abordan en este libro invita a reflexionar sobre los límites, las prácticas y los principios que deberían guiar un género que, quizá más que ningún otro, se sitúa en la intersección entre la información, la emoción y el sufrimiento humano.

Este libro, sin embargo, no tiene un carácter exhaustivo o finalista. Su propósito es plantear una serie de dilemas que asaltan a quienes producen y consumen este tipo de creaciones, y a quienes se ven afectados de alguna forma, al ser representados o ver sus historias convertidas en objeto de consumo de la industria audiovisual. De esta forma, el objetivo de estas páginas es dinamizar un debate ético en torno a un género que se ha instalado en el corazón de la cultura contem-

poránea. Se trata, en fin, de provocar una conversación que pueda servir para la reflexión de aficionados, consumidores y productores, incentivando una producción y consumo de contenidos respetuosa con la dignidad de las personas.

En este sentido, cabe hacer una distinción entre las historias narradas como documentales (o docuseries) y las ficciones basadas en hechos reales. Los dilemas éticos impactan o afectan a estas historias de diferente forma, aunque en todos los casos deben formularse y merecen una reflexión previa por parte de quienes elaboran estos formatos.

Desde la ética de la comunicación, la pregunta no es si la sociedad «necesita» relatos de crimen para entender el miedo, la justicia o la fragilidad humana, sino cómo ofrecerlos sin caer en dinámicas tóxicas de espectáculo o trivialización, sin revictimizar a quienes ya sufrieron, sin provocar nuevos daños y sin invertir el orden de la justicia. Y es en este punto donde este libro cobra sentido.