

Sección dos: Miscelánea

Deporte como herramienta igualitaria y de fomento de derechos humanos. Análisis sociológico del deporte

Mainstreaming y representaciones sociales: Netflix y el caso Rosa Peral¹

Mainstreaming and Social Representations: Netflix and the Rosa Peral Case

Arturo Lando
Universidad Suor Orsola Benincasa de Nápoles
arturo.lando@unisob.na.it

Resumen

El objetivo de este trabajo es mostrar cómo dos contenidos audiovisuales emitidos por Netflix, *En el cuerpo en llamas* y *El caso Rosa Peral*, son ejemplos perfectos del funcionamiento de las narrativas mainstream contemporáneas. El término *mainstream (televisión comercial)* se refiere a todos los contenidos mediáticos construidos para *maximizar la audiencia*. Las dos producciones analizadas cuentan la historia del 'Crimen de la Guardia Urbana' de Barcelona (2017-2020) utilizando el lenguaje de la serie de televisión *de ficción* y el del documental *de suspense*, respectivamente. Ambos basados en el criterio de maximización de audiencia, los dos productos muestran que las representaciones sociales escenificadas por las narrativas de entretenimiento contemporáneas deben basarse en elementos transgresores, desagradables y perturbadores, aunque, ostensiblemente, pretendan presentarse como *narrativas morales*. En otras palabras, el mainstreaming necesita elementos *no mainstream* para prosperar.

Palabras clave: análisis de contenido; televisión comercial; representaciones sociales; series de televisión; televisión convencional; mainstream.

Abstract

Questo lavoro si propone di mostrare come due contenuti audiovisivi diffusi da Netflix, *In fiamme* e *Il caso Rosa Peral*, siano esempi perfetti del funzionamento delle narrazioni mainstream contemporanee. Con il termine *mainstream* si intende l'insieme dei contenuti

¹ Recibido: 12/01/2024 Evaluado: 25/01/2024 Aceptado: 04/02/2024

mediatici costruiti per *massimizzare l'audience*. Le due produzioni analizzate raccontano la storia del "Crimen de la Guardia Urbana" di Barcellona (2017-2020) utilizzando rispettivamente il linguaggio della serie TV *di fiction* e quello del documentario *true-crime*. Entrambi basati sul criterio della massimizzazione dell'audience, i due prodotti mostrano che le rappresentazioni sociali messe in scena dalle narrazioni di intrattenimento contemporanee devono essere basate su elementi trasgressivi, sgradevoli e disturbanti, anche se, apparentemente, intendono presentarsi come *racconti morali*. In altre parole, il *mainstreaming* ha bisogno di elementi *non-mainstream* per prosperare.

Parole chiave: content analysis; mainstream; rappresentazioni sociali; serie Tv; Non-mainstream.

Introducción: un doble producto audiovisual

En septiembre de 2023, Netflix, la plataforma multinacional de contenidos de *vídeo bajo demanda* más popular, publicó en España la miniserie de televisión *El cuerpo en llamas* y el documental *Las cintas de Rosa Peral*. Ambos productos audiovisuales cuentan, a una audiencia internacional y de diferentes maneras, una historia criminal que ya había sido foco de atención en los medios de comunicación españoles hace unos años y sobre la que acabaron reabriendo un debate en el seno de la opinión pública. La historia criminal de fuerte connotación mediática, elegida por Netflix para esta doble narración, había arrancado en mayo de 2017 con el hallazgo de un cadáver carbonizado en el maletero de un coche incendiado cerca del pantano de Foix, no lejos de Barcelona: a las pocas semanas, la investigación identificó el caso como un asesinato llevado a cabo por dos miembros de la policía local, una mujer y un hombre, contra un tercero, compañero de los dos primeros, que en el momento del crimen era novio de la mujer. El asunto se conoce todavía hoy por el nombre con el que lo titularon los periodistas: el "Crimen de la Guardia Urbana".

La investigación descubrió (...) mentiras, intentos de encubrimiento, relaciones paralelas, violencia policial, porno venganza, manipulación y torpes intentos de taparlo todo. (...) No cabe duda de que lo sucedido en torno al triángulo amoroso formado por Pedro, Rosa y Albert no podría haberlo imaginado ni el guionista con la imaginación más desbordada. (Muñoz, 2019, p. 3)

La publicación de la miniserie televisiva sobre el caso Rosa Peral (la más vista en España en septiembre de 2023), junto con el *docufilm* explícitamente 'emparejado' con ella, resulta de gran interés ya que ambos contenidos ofrecen una oportunidad privilegiada para mostrar, *en acción*, algunas estrategias paradigmáticas de la ficción televisiva *mainstream del siglo XXI*, lo que Amanda D. Lotz (2017) define como perteneciente a la era 'post-network', basada en la oferta de contenidos de *vídeo bajo demanda*, de la que Netflix fue el servicio de *streaming* precursor y sigue siendo el campeón indiscutible de taquilla. El *doble* producto lanzado por la plataforma de Internet es tanto más interesante de analizar cuanto que, como afirma Carlos Prieto (2023), Rosa Peral en la serie aparece como una "policía libertina y asesina", mientras que en el *docufilm* que la acompaña se la presenta como una "víctima del machismo" que impregna a la policía, a la judicatura y a la propia opinión pública. En definitiva, se trata de

varios temas entrelazados que contribuyen al éxito, primero español y luego internacional, de un producto que nació y se emite respetando estrictamente una lógica de *maximización de la audiencia*.

Metodología: una aproximación teórica a dos tipos de señales mediáticas

Identificamos el criterio de maximización de la audiencia como la característica primordial de la producción de narrativas audiovisuales *mainstream*: un término tomado de George Gerbner (1980, pp. 10-29) para indicar aquí un conjunto de "representaciones sociales" vehiculadas por el flujo audiovisual de la pantalla de televisión y capaces de estimular, en los espectadores, una forma de pensar y sentir *preponderante* sobre un conjunto de necesidades, carencias, sentimientos, roles sociales, identidades y trayectorias existenciales que, en la conciencia colectiva, permanecen mayoritariamente en la *sombra* (Jung, 1983). Estos últimos elementos pertenecen a un ámbito menos explorado de la sensibilidad occidental. No obstante, corresponden a un "segundo tipo" de estímulos que pueden transmitir los productos culturales (Morin, 1963, p. 187; Colombo, 2003, p. 74). Si el primer tipo de señales -lo que hemos llamado *mainstream* con Gerbner- refuerza en el público la perpetuación de representaciones de la sociedad y del individuo (Livolsi, 2000, pp. 126-133) destinadas a proteger a la persona y a la comunidad de lo *desagradable* y del estigma (Goffman, 2003), el segundo tipo de estimulaciones mediáticas va precisamente en contra de la tendencia ancestral a la representación para solicitar al espectador-receptor el contacto con el otro-que-yo y los *sentimientos que* suscita. Este segundo tipo de señales, que llamaremos *no-mainstream* por comodidad, en el acto de ejercer una acción cultural opuesta a cualquier representación prefabricada del mundo, del individuo y de la sociedad, tiene como finalidad particular la exploración de lo *desagradable* y el riesgo de estigmatización.

En el análisis de contenido que aquí se propone, sin embargo, no se tienen en cuenta los dos tipos diferentes de estímulo mediático como si fueran referibles a otras tantas "categorías" de productos culturales. Lo *mainstream* y lo *no mainstream* no son, de hecho, géneros, sino *polaridades* presentes en todo fenómeno mediático y en toda narración. La representación en formas tranquilizadoras y la exploración de la línea de sombra son dos caras de la misma moneda. Se necesitan mutuamente. Los dos tipos de señales se amalgaman estrechamente en toda narración que quiera dejar entrever a su usuario nuevas formas de pensar y sentir, nuevas vidas, nuevos mundos posibles.

Pero, ¿qué son las "representaciones sociales" de las que hablábamos antes? Serge Moscovici propuso esta noción para indicar aquellas imágenes-símbolos que, en la elaboración colectiva de una comunidad, se asocian comúnmente a un determinado fenómeno, o a un concepto caracterizado por su naturaleza abstracta (Farr & Moscovici, 1989, pp. 24-94). Si, por ejemplo, pensamos en conceptos como la religión o el comunismo -explica Marino Livolsi (2000, p. 129)- "cada uno de nosotros se encontrará visualizando una serie de imágenes como, en el caso del comunismo, una bandera roja, los rostros de Marx y Lenin (...) así como imágenes de la caída del Muro de Berlín, que hemos visto realmente (en la mayoría de los casos a través de los medios de comunicación) o incluso sólo imaginado". Como puede adivinarse, la noción de "representación social" complementa la de *mainstream* como forma común y dominante de pensar y sentir: las representaciones sociales son, de hecho, construcciones de naturaleza relacional y mediática que sirven a una comunidad para reducir

la complejidad de la realidad a nociones más simples y manipulables, como las imágenes (Farr & Moscovici, 1989, cit.). La segunda función importante de dichas *imágenes-contenedor* es ofrecer seguridad a la comunidad: asociar una imagen determinada a "un aspecto inusual de la realidad significa (...) introducir lo que es inusual y distante de nosotros, y por tanto potencialmente amenazador y perturbador, en el sistema categorial y conceptual que nos es más familiar y conocido", incorporándolo, por así decirlo, a la cultura *dominante* (Livolsi, 2000, cit.).

Incluso antes de entrar en los méritos de los contenidos audiovisuales que pretendemos analizar, el centrarnos en la forma en que se procesan colectivamente las representaciones sociales nos acerca a la comprensión de la dialéctica existente entre lo *mainstream* y lo no *mainstream* en el desarrollo de narrativas audiovisuales diseñadas para una amplia audiencia. Sin embargo, en la era de las plataformas de streaming, las narrativas diseñadas para maximizar la audiencia están plagadas de señales *no mainstream*, que se *incrutan* en un tejido narrativo que sigue siendo tranquilizador para la audiencia. Basta pensar en todas las series de éxito internacional con antihéroes como protagonistas, como las españolas *La Casa de papel*, *Sky Rojo* y *Red Rose*, las estadounidenses *True Detective*, *Fargo*, *Shameless*, *Euphoria* y *The Boys*, las británicas *Fleabag* y *Killing Eve*, las italianas *Baby* y *Gomorra*: pero estos son sólo algunos ejemplos. Además, como ya ha ocurrido a lo largo de la evolución de la narrativa fílmica, y como bien observa Jessica Balanzategui (2018, p. 674) sobre la "nueva novela negra televisiva de calidad":

Estas narraciones no funcionan según los procedimientos convencionales de los dramas policíacos, es decir, mediante un proceso racional de examen y análisis de las pruebas, acompañado de una acumulación intencionada de detalles de la intriga con el fin de reconstruir una secuencia lineal de acontecimientos y, por tanto, una comprensión coherente de los motivos y los actos delictivos. Por el contrario, (...) producen sentimientos muy fuertes de desorientación y extrañeza como medio de "preparar la mente para defenderse contra (...) formas de cierre ideológico". (Eburne, 2008, p. 276)

Al igual que ocurría con el lenguaje del cine, en las series de televisión de la era del *streaming* la narración del malestar y el desvío recurre cada vez más a estrategias para desorientar al espectador: la linealidad de la narración audiovisual de la era "clásica" (el estilo propagado por Hollywood), es decir, la narración que responde a la regla de la mejor comprensión lógica de *lo que* ocurre en la escena, deja paso a una deconstrucción del movimiento y del tiempo. Esto, a su vez, no hace sino imitar la inestabilidad psíquica y emocional de los protagonistas de los hechos narrados. Inestabilidad similar a la de los personajes que animan *En el cuerpo en llamas*, la miniserie escrita por Laura Sarmiento Pallarés, dirigida por Jorge Torregrossa y Laura Mañá, y basada en la historia real del "Crimen de la Guardia Urbana" de Barcelona, un asunto en el que el espectador sabe -esta vez incluso antes de entrar en la narración- que no podrá contar con una comprensión lógica de los hechos narrados.

En el cuerpo en llamas: el objeto erótico y el cuento moral

La desorientación del público está asegurada en la serie por una narración desarrollada en dos planos temporales paralelos. Las primeras imágenes muestran cómo el cadáver del hombre asesinado es introducido en el maletero de un coche, trasladado a las inmediaciones del pantano e incendiado junto con el vehículo. Tras contemplar la quema, en un primer plano temporal asistimos a los movimientos de los amantes asesinos y a la investigación llevada a cabo por un detective para descubrir la verdad sobre el crimen. Simultáneamente, en un *segundo plano* temporal comenzamos a ser testigos de los acontecimientos del pasado de la protagonista: su historia matrimonial anterior a los hechos que desembocaron en el asesinato, su empleo en la Guardia Urbana de Barcelona, su relación con su compañero Albert, que continuó ininterrumpidamente hasta el asesinato del tercer hombre de la trama, también su compañero, Pedro. Rosa había elegido a Pedro como compañero de vida y padrastro de su hija sin renunciar a su relación con Albert. A medida que avanzan los episodios, la alternancia de los dos planos temporales se hace cada vez más rápida, desafiando cada vez más al espectador a comprender si en cada nueva escena está presenciando acontecimientos del presente o del pasado. Generalmente, para distinguir *los flashbacks* del plano presente, se utilizan diferentes tonos de fotografía o marcadas diferencias en el maquillaje o el peinado de los protagonistas, mientras que en el caso de *En el cuerpo en llamas*, se deja que el público se reoriente en cada nueva escena tras un momento de desconcierto.

La desorientación del espectador en el vaivén entre los dos planos temporales traduce a su vez la incomodidad y el precario equilibrio del personaje central de la narración, que efectivamente se llama Rosa Peral como el personaje real, pero que debe interpretarse como *imagen-contenedor* de una serie de instancias narrativas, simbólicas y emocionales. De hecho, nos encontramos ante el caso único de una serie de televisión que calca hechos reales unos años después de su conclusión manteniendo los nombres reales de los protagonistas, suscribiéndose así a la categoría narrativa de *no ficción* y asemejándose mucho al género televisivo *suspense*, del que hablaremos en breve. Sin embargo, el personaje de Rosa interpretado por la actriz Úrsula Corberó no debe tomarse simplemente como una "reinterpretación" de la ex policía real condenada por asesinato junto con su amante en 2020, sino que debe leerse principalmente como un *objeto espectacular*, es decir, una imagen construida por el creador-guionista, los directores y la actriz principal principalmente para atraer una serie de identificaciones y proyecciones emocionales de la audiencia (Morin, 1982, pp. 96-122).

¿Cómo se convierte en *objeto espectáculo* una mujer condenada por asesinato? En primer lugar, tenemos que ver con las razones por las que las narraciones de crímenes siempre han despertado interés: tienen una función social en la medida en que la representación permite la elaboración colectiva de instintos primitivos, satisface el deseo compartido de justicia en presencia de un sentimiento de amenaza y, por tanto, ayuda a confirmar (o revisar) el sistema de valores morales dominante en la comunidad (Young, 2020, pp. 83-97). Pero en este caso concreto, el público tiene aún otras razones para interesarse. En efecto, se trata de un personaje dotado de características importantes. Peral/Corberó es bella, sexualmente desinhibida, incluso libertina, está dispuesta a matar y a deshacerse de un cadáver, y además está dotada de la "corporeidad" que da el hecho de estar vinculada a un personaje real existente. No es casualidad que en este personaje-contenedor se puedan rastrear todas las

características que primero Paola Bonavitta y Jimena de Garay Hernández (2019, pp. 207-221) y luego Ana Corbalán (2023, pp. 192-209) encontraron en el personaje más famoso interpretado por Úrsula Corberó, a saber, la bella ladrona de nombre en clave Tokio que el público conoció en la saga de Netflix de *La casa de papel*: "desequilibrada, deseada, atrevida, impulsiva, egoísta, solitaria, emocional, visceral e hipersexual. Tokio es muy atractiva pero a la vez bastante desquiciada, hasta el punto de causar daños irreparables al grupo de atracadores al que pertenece. En apariencia, el personaje sugiere una imagen de emancipación, pero en última instancia se reduce a la función espectacular de un *objeto erótico*. Se trata, pues, de un personaje lejos de constituir un ejemplo de *emancipación femenina* (pero véase también el análisis sobre *el feminismo mainstream* propuesto por Ingrid Luna López, 2023, pp. 42-59; Rodríguez & Bravo, 2019, pp. 962-976; y finalmente Pietaryte & Suzina, 2023, pp. 41-61). Más aún que Tokio, el personaje de Peral/Corberó pone de relieve el modo en que una narrativa basada en la maximización de la audiencia conduce a ésta en una dirección de hecho opuesta al camino de la emancipación, es decir, opuesta a la expresión de sus propias potencialidades y sentimientos. *On fire* construye el personaje de una mujer que puede interpretar el papel de policía, es atractiva, está sexualmente desinhibida y es capaz de tener a varios hombres a sus pies, pero acaba encasillándola en el papel (por otra parte "real") de *asesina*. En su desordenada búsqueda erótico-afectiva, el personaje de Peral/Corberó es lo suficientemente seductor y transgresor como para decretar el éxito internacional de una miniserie de televisión: aquí vemos la utilidad del elemento *no mainstream* para interesar a la audiencia. Pero al mismo tiempo *In flames* funciona como un cuento moral perfecto para salvaguardar los valores tradicionales de la comunidad: la libertad de costumbres está condenada y *el amour fou* conduce a la muerte, como en el caso de Pedro, o al asesinato y la cárcel, como en el caso de Albert. En conclusión, el éxito de público, inscrito por definición en el proyecto de una serie *mainstream*, se alimenta de esos mismos elementos transgresores y perturbadores que pretende estigmatizar.

El caso Rosa Peral: cómo nace una imagen-contenedor

Como decíamos, Netflix estrena a partir de septiembre de 2023 una pequeña *Colección Flamígera* que incluye dos contenidos audiovisuales. De hecho, la miniserie se combina con *El caso Rosa Peral*, un documental dirigido por Manuel Pérez y Carles Vidal que reconstruye el caso del 'Crimen de la Guardia Urbana' utilizando el lenguaje audiovisual divulgativo propio del género televisivo de *suspense*. Así, la estrategia de Netflix se apoya no sólo en el potencial de *ficción* del asunto barcelonés, sino también en el hambre de *información que el público* pueda tener todavía en torno al caso Rosa Peral. Pero, ¿cómo es posible que, desde 2017 hasta la actualidad, este affaire siga consiguiendo atraer el interés mediático en términos *noticiosos*? Efectivamente, los valores noticiosos (Wolf, 1985, pp. 188-219) del caso son evidentes: si es cierto que no es "un perro mordiendo a un hombre" sino "un hombre mordiendo a un perro" lo que es noticia, es decir, si es cierto que uno de los principales valores noticiosos es la *singularidad* del suceso, podemos ver que el asesinato de Pedro Rodríguez es un caso insólito diametralmente opuesto al estereotipado crimen feminicida: aquí es una mujer la que mata a un hombre. Otro elemento de extrañeza está en el hecho de que son dos "guardianes del orden", dos policías, los que cometen el crimen. Como decíamos al principio, otro elemento peculiar de este crimen es la falta de lógica, la dificultad para identificar un *motivo* real por el que se quita una vida: esta característica confiere al relato la figura del *enigma*. Siguiendo con el repaso de los macabros valores noticiosos del caso, ya

hemos hablado de las connotaciones de brutalidad/sensualidad que atraen -muy a menudo a nivel subliminal- las proyecciones e identificaciones del público. Por último, pero no menos importante, está la posibilidad de transformar un *hecho* no sólo en *noticia*, sino incluso en *saga*, gracias al gran número de detalles, subtramas y misterios por desvelar que componen la constelación de una historia. Esto permite a los medios de comunicación captar a su audiencia no a través de un único reportaje, sino de una serie de reportajes, que adoptan la forma de una serie de *episodios* que se disfrutan a lo largo del tiempo.

El documental *El caso Rosa Peral* utiliza el mismo propulsor de interés público en el que ya se había apoyado la saga periodística y en el que se apoya la miniserie de ficción. Sin embargo, para distinguirse de la docuserie *Crims: El Crimen de la Guardia Urbana* dirigida por Carles Porta (2021) y ya emitida en España por TV3, el documental de Pérez y Vidal adopta una perspectiva que tiende a *revisar* la figura pública de Rosa Peral:

Cinco años después [de los hechos de 2017] -explica la sinopsis del trabajo publicada por la productora 'Brutal Media'- Rosa rompe su silencio desde la cárcel. El documental presenta, por primera vez, su testimonio y materiales inéditos de su archivo personal de vídeos y fotos, así como entrevistas con su círculo más cercano, el fiscal, los abogados del caso y los principales periodistas que cubrieron el asunto. (Brutalmedia.tv, 2023)

También se ha sospechado de una posible imposición de Peral para montar el documental en su propia defensa a cambio de la difusión del testimonio videográfico que constituye el "golpe periodístico" del que tanto presume el trabajo de Pérez y Vidal (Pérez, 2023). Esto último, por supuesto, sigue siendo una suposición no verificable. Lo que sí es cierto y se ha hecho explícito en público es el hecho -muy incisivo desde el punto de vista documental- de que los dos directores querían (A) desarrollar una *tesis* bien definida en su película, (B) que querían mantener oculto a los personajes entrevistados tanto la tesis que pretendían perseguir con su trabajo, como la propia presencia en la película del largo testimonio de Rosa Peral: gracias a la pista de vídeo de su testimonio, ésta parece comentar las palabras de los demás personajes entrevistados a lo largo del documental.

No dijimos a los participantes que se trataba de un documental "tendencioso". (...) Queríamos explicar al público una historia que no era la que se había contado hasta ahora. (...) Nos parecía importante que todos los entrevistados mantuvieran la misma versión de su historia que siempre habían declarado. Temíamos que, al conocer la participación de Rosa en el documental, cambiaran su historia. (...) El objetivo que nos habíamos marcado era mostrar quién era la mujer que estaba detrás del monstruo que se había creado (...) y cómo los juicios paralelos pueden influir en un jurado popular durante un juicio. (Pérez, 2023)

Los principales entrevistados del documental, el fiscal Félix Martín y los dos periodistas que se implican más en el caso Peral, a saber, Toni Muñoz, que le dedicó un libro entero (2019), y Mayka Navarro, de Telecinco, fueron, por supuesto, los que protestaron enérgicamente contra él inmediatamente después de su estreno: "Nunca habría participado en el documental", declaró esta última en varias ocasiones, "si hubiera sabido que su objetivo era cuestionar el caso y limpiar la imagen de Rosa Peral" (Pérez, 2023). Sin embargo, la elección

de ocultar la *tesis* del contenido audiovisual a quienes son entrevistados durante el rodaje hace que el trabajo de Pérez y Vidal se inscriba en una categoría filmica específica de la posmodernidad, a saber, la del *documental performativo* (Seltzer, 2007, p. 16; Scomazzon, 2016, p. 148) que cuenta con ilustres precedentes que aún hoy pueden disfrutarse en plataformas de *streaming*, como *The Thin Blue Line* (1988) de Errol Morris que comentaremos más adelante, *The Act of Killing* (2012) de Joshua Oppenheimer y Christine Cynn o *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (2015) de Andrew Jarecki. El documental performativo abandona por completo la "utopía de la observación objetiva, característica del cine directo clásico" para dirigir el juicio del espectador precisamente en la dirección de una tesis a demostrar: una tesis basada en "la interpretación subjetiva de una realidad ya filtrada por los medios de comunicación" (Scomazzon, 2016, p. 149). En el caso de Rosa Peral, todo el material utilizado -es decir, las entrevistas realizadas por los cineastas y los documentos de vídeo extraídos de las noticias del periodo del juicio- está editado con comentarios en vídeo de la protagonista Peral: esto pone de relieve las formas en que los medios de comunicación construyeron el personaje *público* de la mujer que ocupa el centro de la historia.

En el documental impresionan numerosas declaraciones realizadas en secuencias de vídeo por personas reales. "La vida amorosa de Rosa", dice el fiscal Martin durante el juicio, por ejemplo, "puede constituir una 'prueba' en la medida en que puede ayudar a comprender los motivos del asesinato". Los presentadores de las noticias de televisión hablan de Rosa como la 'Viuda Negra de la Guardia Urbana', una mujer con una 'patología antimonogama' que 'no puede estar con una sola persona'. De nuevo, "bella y promiscua en su comportamiento sexual", "manipuladora fascinante, capaz de tener tres o cuatro relaciones al mismo tiempo". El documental pone de relieve hasta qué punto los medios de comunicación necesitaban una *imagen-contenedor*, es decir, la evocación de un estereotipo femenino -con una connotación obviamente negativa pero muy emotiva- para garantizar el atractivo para el público y la perdurabilidad de la saga periodística. Frente a la construcción mediática de este ícono femenino de manipulación sentimental y promiscuidad sexual -construcción que no podía dejar de influir en alguna medida en el jurado popular- no se puede dejar de atribuir credibilidad a la abogada defensora de Rosa, Olga Arderiu, cuando subraya que en el caso Peral "hay que distinguir el *pecado del delito*". "Efectivamente", admite la citada periodista Mayka Navarro en el documental, "la situación se nos fue de las manos porque el personaje de Rosa atrajo una serie de tópicos, que luego condicionaron el juicio". "Me gustaría", dice finalmente Rosa dirigiéndose a la cámara, "que la gente supiera qué tipo de persona soy realmente (...). Si hubiera un hombre en mi lugar, nadie se detendría en las relaciones que tuve, y probablemente todo el mundo iría en busca de *pruebas*".

Lo interesante es que existen pruebas de la culpabilidad de Rosa y Albert, pero el documental de Pérez y Vidal las omite. Por ejemplo, los intentos de Rosa de desviar la investigación utilizando el smartphone de su novio asesinado, simulando mensajes enviados por él a ella misma, no se mencionan en absoluto. Estos mensajes, además, fueron enviados a propósito desde la zona donde vivía su ex marido Rubén, para llamar la atención de los investigadores sobre este último. El documental, a diferencia de la miniserie, ni siquiera menciona la sangre de Pedro encontrada en una bombilla de la habitación donde probablemente se produjo el asesinato. Como es bien sabido, los dos antiguos amantes, Rosa y Albert, se acusaron mutuamente del asesinato durante el juicio. Sin embargo, no lograron convencer al jurado

popular: éste los declaró a ambos igualmente culpables, con el agravante de premeditación y, en el caso de Rosa, con el agravante de "familiaridad", es decir, la relación que la unía al asesino.

En conclusión, la pregunta que cabe hacerse es si es cierto lo que afirma Pere Solà Gimferrer (2023), es decir, que los documentales "contribuyen a desvirtuar la causa feminista y utilizan los argumentos de una lucha colectiva para un caso particular al que no son aplicables". Para responder a esta pregunta, resulta útil remitirse al análisis del género *de suspense* realizado por Ethan Stoneman y Joseph Packer (2020). Estos últimos comienzan su análisis a partir del mencionado documental de Errol Morris *The Thin Blue Line*, que el New York Times calificó como "el punto de referencia para todos los documentales *de crímenes reales* que trabajan para liberar a individuos injustamente encarcelados" (Bagli, 2019). El documental de Errol Morris examina la condena de un hombre por el asesinato de un agente de policía de Texas, sugiriendo su inocencia hasta el punto de determinar su salida de prisión e iniciar el juicio del verdadero culpable (no es casualidad que la película de Morris sea el modelo de la aclamada docuserie de crímenes reales *Making a Murderer*, dirigida por Laura Ricciardi y Moira Demos y estrenada por Netflix en dos temporadas en 2015 y 2018). La tesis de Stoneman y Packer es que el documental contemporáneo de crímenes reales constituye un ejercicio de poder extralegal que puede configurarse ahora como una "*retribución tecnológicamente habilitada*" contra un culpable real que ha quedado impune, y ahora como la demostración de la inocencia de un culpable falsamente acusado. Ciertamente, esta tesis no puede apoyar un análisis de contenido del documental de Pérez y Vidal en el sentido de sugerir la inocencia de Rosa Peral en el asesinato de Pedro Rodríguez. De hecho, la hipótesis ampliamente aceptada es que Rosa y Albert son efectivamente culpables y cómplices de ese crimen atroz. Sin embargo, *El caso Rosa Peral* pone de manifiesto el escarnio mediático al que fue sometida la vida privada de la presunta culpable. Esto convierte al documental en un interesantísimo testimonio de la propia forma en que los medios de comunicación construyen una representación colectiva, una *imagen-contenedor*, para construir el atractivo de la narración. No es posible establecer si la transformación mediática de Rosa en un ícono de falta de escrúpulos influyó en el veredicto de culpabilidad y premeditación emitido por el jurado popular. Lo cierto es que el documental de Pérez y Vidal sí puede clasificarse en la categoría de *suspense de justicia retributiva* (Stoneman & Packer, 2020, p. 15): muestra el *segundo juicio* de Peral, el escenificado por los medios para estigmatizar la confusa e irregular vida relacional del principal sospechoso. Ese desorden y esa irregularidad, una vez más, son elementos fundacionales de la narrativa moral posmoderna, de la narrativa *mainstream* contemporánea.

Conclusiones

A partir de lo expuesto en la introducción metodológica de este trabajo, podemos identificar las dos polaridades (cierre semántico ↔ apertura a nuevas perspectivas de pensar y sentir) que están activas tanto en la miniserie *En llamas* como en el documental *El caso de Rosa Peral*. De hecho, se ha visto que en la serie episódica la búsqueda erótico-afectiva de la protagonista no puede describirse como una búsqueda de emancipación y autoexpresión. Se desarrolla por ejemplo dentro de la reconstrucción de una conocida historia criminal y la

protagonista es identificada desde el principio como una asesina. En otras palabras, la tendencia a expresar los propios sentimientos y la sexualidad (es decir, la apertura a nuevas perspectivas), se ve superada por la tendencia mortal que se inscribe en la misma noticia aquí escenificada (cierre semántico).

Pasemos ahora al documental. Las dos tendencias antitéticas contenidas en *El Caso Rosa Peral* son, por un lado, la propia naturaleza del documental como narración más objetiva de hechos reales (en toda su complejidad) y, por otro, el deseo de los autores de llevar adelante una sola tesis incluso sin escrúpulos, como se puede comprobar en el caso de la omisión total, en la reconstrucción, de las pruebas de la culpabilidad de Rosa y Albert. Por lo tanto, tomado por sí solo, se puede afirmar que el documental trabaja un cierre semántico: ofrece al espectador una realidad “enlatada” según un único punto de vista, que es el de los autores. Sin embargo, el trabajo de Pérez y Vidal logra ofrecer una perspectiva interpretativa diferente (Rosa víctima de una picota mediática llena de prejuicios sexistas) si se compara con la miniserie con la que deliberadamente se combina, es decir, una serie que explota, de una manera poco escrupulosa, el valor espectacular de la combinación brutalidad/sensualidad inherente a la historia contada.

Desde el punto de vista de la educación pública, se puede concluir, por tanto, que el doble producto audiovisual de la colección *En llamas* tiene una polaridad involutiva propia, porque no tiene reparos en convertir el hecho de un crimen en un espectáculo, mientras que, en este último caso merecería una reconstrucción más cuidadosa y responsable.

Pero el doble contenido propuesto por Netflix también consigue una cara evolutiva ya que, gracias al documental sobre el caso Rosa Peral, muestra al público que los operadores de información son menos escrupulosos que algunos narradores, pues sacrifican la búsqueda de una nueva forma de pensar y sentir para lograr una audiencia más amplia.

Referencias

- Balanzategui, J. (2018). El nuevo drama criminal de calidad en la era TVIV: Hannibal, True Detective y el surrealismo. *Revista trimestral de cine y vídeo*, 35(6), 657-679.
- Bagli, C. V. (2019). Mientras avanza el caso del asesinato de Durst, la película de HBO también será juzgada. *The New York Times*, 24-04.
- Bonavitta, P. & de Garay Hernández, J. (2019). La casa de papel, Rita y Merlí: entre nuevas narrativas y viejos patriarcados. *Investigaciones Feministas*, 10(2), 207-221.
- Colombo, F. (2003). *Introducción a los estudios sobre los medios de comunicación*. Roma: Carocci.

- Corbalán, A. (2023). El profesor está dentro. Una aproximación crítica al sexism de Money Heist. En J. González del Pozo & X. Pereira Boán (Eds.), *La España de Netflix. Critical Perspectives*. Londres: Routledge.
- Eburne, J. (2008). *Surrealism and the Art of Crime*. Ithaca: Cornell University Press.
- Farr, R. & Moscovici, S. (1989). *Representaciones sociales*. Bolonia: Il Mulino.
- Gerbner, G., Gross, L., Morgan, M. & Signorelli, N. (1980). The Meanstreaming of America: Violence Profile no. 11. *Journal of Communication*, 30.
- Goffman, E. (2003). *El estigma. La identidad negada*. Verona: Ombre Corte.
- Jung, C. G. (1983). *Psicología del inconsciente*. Turín: Bollati Boringhieri.
- Livolsi, M. (2001). *Manual de sociología de la comunicación*. Roma-Bari: Laterza.
- Lotz, A. D. (2017). *Post red. La revolución de la televisión*. Roma: Minumum fax.
- Luna López, I. (2023). Feminismo mainstream: identidades femeninas en Valeria y Toy Boy. En J. González del Pozo & X. Pereira Boán (Eds.), *La España de Netflix. Critical Perspectives*. Londres: Routledge.
- Morin, E. (1963). *La industria cultural. Ensayo sobre la cultura de masas*. Bolonia: Il Mulino.
- Morin, E. (1982). *El cine o el hombre imaginario. Ensayo de antropología sociológica*. Milán: Feltrinelli.
- Muñoz, T. (2019). *Solo tú me tendrás. Celos, mentiras y muerte en el crimen de la Guardia Urbana*. Madrid: Ediciones Península.
- Pérez, L. (2023). El director del documental de Rosa Peral en Netflix admite su engaño y más testimonios alzan la voz contra él. *elDiario.es*, 18-09.
- Pietaryte, K. & Suzina, A. C. (2023). Female representation in Netflix Global Original programming: a comparative analysis of 2019 drama series. *Estudios críticos en televisión*, 18(1), 41-61.
- Prieto, C. (2023). Poli asesina de día, víctima de machismo de noche: Netflix exprime a Rosa Peral. *El Confidencial*, 20-09.
- Rodríguez, F. J. L. & Bravo, I. R. (2019). Teresa Fernández-Valdés y las series de televisión producidas por mujeres en España. Cable Girls/Las chicas del cable como caso de estudio. *Estudios feministas de los medios de comunicación*, 19(7), 962-976. Londres: Routledge.

- Scomazzon, G. (2016). Estrategias performativas en el true crime serial. *Cinergía, cine y otras artes*, 10, 148-154.
- Seltzer, M. (2007). *True Crime. Observaciones sobre la violencia y la modernidad*. Nueva York: Routledge.
- Solà Gimferrer, P.S. (2023). 'Las cintas de Rosa Peral': los terraplanistas ya tienen una nueva causa absurda que defender. *La Vanguardia*. 20-09.
- Stoneman, E. & Packer, J. (2020). Reel cruelty: voyeurism and extra-juridical punishment in true-crime documentaries. *Crime Media Culture*, 1-19.
- Wolf, M. (1985). *Teorías de la comunicación de masas*. Milán: Bompiani.
- Young, A. (2010). La escena del crimen. ¿Existe el "sólo mirar"? En K. Hayward & T. L. M. Presdee (Eds.), *Framing crime: Cultural criminology*. Londres: Routledge.