

Docuficción y responsabilidad social: la recreación de la violencia de género en TV*

Dolors Palau-Sampio¹
Adolfo Carratalá²

Recibido: 03/04/2019
Aprobado por pares: 30/06/2019

Enviado a pares: 03/04/2019
Aceptado: 16/07/2019

DOI: 10.5294/pacla.2020.23.3.4

Para citar este artículo / to reference this article / para citar este artigo

Palau-Sampio, D. y Carratalá, A. (2020). Docuficción y responsabilidad social: la recreación de la violencia de género en TV. *Palabra Clave*, 23(3), e2334. <https://doi.org/10.5294/pacla.2020.23.3.4>

Resumen

El tratamiento de la violencia de género ha experimentado un notable cambio en los medios de comunicación españoles en las últimas dos décadas. Propiciada por la concienciación y la publicación de códigos éticos, esta evolución se caracteriza por abandonar el discurso que enmarcaba la violencia contra las mujeres en la crónica de sucesos para abordarla en su dimensión de problema social con causas estructurales. Sin embargo, los avances en la cobertura informativa contrastan con la aparición de formatos de docuficción, que combinan el testimonio de las víctimas y su entorno con reconstrucciones ficcionadas. Esta investigación tiene como objetivo indagar el tratamiento que ofrecen estos formatos, a partir del análisis del programa *Amores que duelen*, emitido por la cadena de televisión privada española Telecinco. El estudio cualitativo incluye una temporada de este, emitida

* Proyecto I+D+i, código CSO2015-66667-R "Cambios en la empresa periodística: la estrategia del sensacionalismo. Su emergencia histórica en España y América", financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España.

1 [✉ https://orcid.org/0000-0001-9051-0239](https://orcid.org/0000-0001-9051-0239). Universitat de València, España. dolors.palau@uv.es

2 <https://orcid.org/0000-0002-9865-9246>. Universitat de València, España. adolfo.carratala@uv.es

entre enero y marzo de 2017, con ocho entregas. A partir del diseño de una ficha de estudio con indicadores específicos del género audiovisual y recursos de ficción o televisión tabloide, se han analizado tanto el discurso de las víctimas y su entorno como el contenido visual. Los resultados de la investigación evidencian la persistencia de estrategias de televisión tabloide en la explotación de la violencia, repetida y potenciada en las escenificaciones. Una apuesta alejada del servicio público que reenmarca este fenómeno en el relato de sucesos, pese a cumplir con algunos criterios deontológicos formales.

Palabras clave (Fuente: tesauro de la Unesco)

Violencia de género; televisión; docuficción; sensacionalismo; reconstrucción; deontología.

Docufiction and Social Responsibility: Recreating Gender Violence on TV*

Abstract

The treatment of gender violence has undergone a notable change in the Spanish media in the last two decades. Encouraged by awareness-raising and the publication of codes of ethics, this evolution is characterized by the abandonment of a discourse that classified violence against women as yellow journalism to address it as a social issue with structural causes. However, the advances in news coverage contrast with the emergence of docufiction formats, which combine the testimonies of victims and their environment with fictional reenactments. This research aims to inquire into how these formats deal with gender violence based on the analysis of the TV show *Amores que duelen*, broadcast by the Spanish private TV channel Telecinco. The qualitative study includes one season made up of eight episodes that aired between January and March 2017. Using a study card designed with specific indicators of the audiovisual genre and fictional or tabloid television resources, the discourse of victims and their environment, as well as the visual contents, are analyzed. Research results show the persistence of tabloid television strategies in exploiting violence, repeated and strengthened by dramatizations. Such an initiative is far from public service and reapproaches this phenomenon as yellow journalism, despite meeting some formal deontological criteria.

Keywords (Source: Unesco Thesaurus)

Gender violence; television; docufiction; sensationalism; reenactment; deontology.

* RDI project, code CSO2015-66667-R, titled "Cambios en la empresa periodística: la estrategia del sensacionalismo. Su emergencia histórica en España y América," financed by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness.

Documentário ficcional e responsabilidade social: a recriação da violência de gênero na televisão*

Resumo

O tratamento da violência de gênero tem experimentado uma notável mudança nos meios de comunicação espanhóis nas últimas duas décadas. Propiciada pela conscientização e pela publicação de códigos éticos, essa evolução é caracterizada por abandonar o discurso que delimitava a violência contra as mulheres na crônica de acontecimentos para abordá-la em sua dimensão de problema social com causas estruturais. Contudo, os avanços na cobertura informativa contrastam com o surgimento de modelos de docuficção, que combinam o depoimento das vítimas e seu contexto com reconstruções ficcionais. Esta pesquisa tem como objetivo indagar o tratamento que esses modelos oferecem, a partir da análise do programa *Amores que duelen*, emitido pela rede de televisão privada espanhola Telecinco. Este estudo qualitativo inclui uma temporada deste, emitida entre janeiro e março de 2017, com oito episódios. A partir do desenho de uma ficha de estudo com indicadores específicos do gênero audiovisual e de recursos de ficção ou tabloide televisivo, foram analisados tanto o discurso das vítimas e seu contexto quanto o conteúdo visual. Os resultados da pesquisa evidenciam a persistência de estratégias do tabloide televisivo na exploração da violência, repetida e potencializada nas encenações. Uma aposta afastada do serviço público que delimita esse fenômeno no relato de acontecimentos, embora cumprindo com alguns critérios deontológicos formais.

Palavras-chave (Fonte: tesouro da Unesco)

Violência de gênero; televisão; documentação; sensacionalismo; reconstrução; deontologia

* Artigo realizado no âmbito do projeto I+D+i, código CSO2015-66667-R, intitulado "Mudanças na empresa jornalística: a estratégia do sensacionalismo. Sua emergência histórica na Espanha e na América", financiado pelo Ministério da Economia e Competitividade da Espanha.

Introducción

La cobertura periodística de la violencia de género ha experimentado un notable cambio en las dos últimas décadas, al abandonar el discurso que la enmarcaba en la crónica de sucesos para abordarla en su dimensión de problema social con causas estructurales, como reclamaban desde la década de 1970 distintos colectivos integrados en el llamado Battered Women's Movement (Loseke, 1992). Numerosos trabajos destacan que en España el asesinato de Ana Orantes en 1997, días después de intervenir en un programa de televisión para denunciar la violencia a la que la había sometido su exmarido, supuso el punto de inflexión (Berganza, 2003; Marín, Armentia-Vizuete y Caminos, 2011; Vives-Cases, Ruiz, Álvarez-Dardet y Martín, 2005). Desde entonces, los profesionales de la información se hicieron sensibles a las demandas del movimiento feminista que exigía que el problema fuera contemplado como síntoma del machismo social. Esta progresiva mejora del tratamiento periodístico se ha visto acompañada de la publicación de diversas guías y decálogos —impulsados desde el ámbito profesional, social, institucional y académico— que tratan de orientar a los periodistas y facilitarles pautas de redacción y enfoque para informar sobre este fenómeno.

En paralelo a la concienciación social sobre las dimensiones de la violencia de género, este problema ha ido adquiriendo presencia y visibilidad en ámbitos que rebasan la frontera informativa, como el cine (Burgos, 2017), pero también en fórmulas mixtas, a través de recreaciones en programas que ponen sobre la mesa la responsabilidad de los medios en el tratamiento de temáticas de gran trascendencia. Este artículo centra el foco en los riesgos de la docuficción en el relato de casos de violencia de género, a través de un análisis cualitativo de la producción española *Amores que duelen* (Telecinco, 2014), que combina entrevistas con las víctimas y su entorno con recreaciones con actores.

Marco teórico

Docuficción, espectacularización y entretenimiento

Bajo diversas denominaciones (*docufiction*, *docudrama*, *dramatic reconstruction*, *dramatised documentary*) los formatos mixtos que combinan realidad

y ficción han ido ganando terreno en el contexto audiovisual, a partir de la contaminación entre formas expresivas y de la hibridación característica de la cultura visual posmoderna (González, 1988). Von Tschilschke & Schmelzer (2010) subrayan que el término *docuficción* se ha convertido en un hiperónimo capaz de abarcar “todas las relaciones posibles entre lo fictivo y lo fáctico” (p. 15), desde las ficciones basadas en hechos reales a la convivencia entre la reproducción documental (entrevistas, materiales textuales o visuales) y la recreada que centra la atención de este artículo.

La docuficción toma del documental las imágenes de archivo y el testimonio de personajes reales, mientras que importa de la ficción el guion, el decorado o la actuación de actores. La reconstrucción resuelve la falta de imágenes y recursos fílmicos reales (Henric, 2018) para permitir “hacer cosas en televisión que no podríamos de otro modo y articular temas e ideas importantes y complejos con una intensidad y claridad que no podría lograrse de otra forma” (Woodhead, 2005, pp. 476-477). Las simulaciones, sin embargo, entran en conflicto con la *autenticidad* atribuida al contenido informativo que pretende narrar hechos reales, erosiona los principios del periodismo —verosimilitud y conjetura sustituyen el rigor informativo— y plantean la capacidad de decodificación del espectador para distinguir entre las representaciones dramáticas y lo factual (Grabe & Zhou, 2003; Hernández, 2008; Micó, 2009; Woodhead, 2005).

Ehrlich (1996) identifica el recurso de la reconstrucción como una de las características de la televisión *tabloide*, habitual en programas ligados al crimen y a la actividad policial, una fórmula que, señalan los críticos, persigue el entretenimiento mientras deja de lado “un contexto y una perspectiva más crítica del crimen en la sociedad” (Bondebjerg, 1996, p. 30). La personalización y el protagonismo concedido al ciudadano común, característica de la neotelevisión (Eco, 1986), puede generar cierta proximidad con los espectadores (Grabe & Zhou, 2003, p. 322), pero está lejos de producir “una conciencia crítica de la realidad social”, como apuntan Machin & Papatheoderou (2002), que sostienen que la televisión *tabloide* “parece contar historias con el único propósito de captar las emociones de la audiencia o simplemente ofrecerle un disfrute voyerista” (p. 47). El conti-

nuo desplazamiento de la producción televisiva al terreno de la espectacularización (Imbert, 2003, 2004) se materializa, además, en el recurso a la dramatización, el sentimentalismo y el sensacionalismo (Pellisser y Pineda, 2014). Estas producciones se caracterizan tanto por los temas a los que dedican atención como por las estrategias para abordarlos, con una clara delimitación de víctimas inocentes y villanos culpables, un enfoque favorecido por la articulación de determinadas músicas y planos, la ralentización del ritmo de las escenas e, incluso, el color (Ehrlich, 1996). A estas características se suman tanto las decisiones tomadas durante la grabación de las imágenes (plano, *zoom*, punto de vista) como las de posproducción (efectos sonoros, temas musicales, eco, alteración de la velocidad de las imágenes, transición o repetición de planos) (Grabe, Zhou & Barnett, 2001; Grabe, Zhou, Lang & Bolls, 2000; Wang, 2012).

Amores que duelen: ficcionalización y violencia de género

El programa *Amores que duelen*, estrenado por Telecinco en 2014 y dedicado al relato de casos de violencia de género, toma el formato de docuficción para presentar el testimonio de mujeres que han vivido esta situación. Inspirado en *Amore criminale*, que emite la RAI italiana desde 2007 y del que toma las imágenes de la cabecera, es una producción de Verve Media Company España con la colaboración del Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad (Pérez, 2014). La directora de *Amore criminale*, Matilde D'Errico, señala que la apuesta por la docuficción para el tratamiento de la violencia de género se planteó como la forma de lenguaje “más adecuada”. No obstante, reconoce que la principal dificultad reside en encontrar un punto de equilibrio entre la realidad —“cómo se ha producido”— y su representación, que implica concederse la libertad de ponerla en escena “como mejor se considere” (Scano, 2015, p. 23). D'Errico señala que el objetivo del programa se aleja del género policiaco para mostrar las etapas de la evolución hacia la violencia en la relación de pareja (Scano, 2015, p. 23). Pese a los supuestos objetivos pedagógicos del espacio, algunos expertos han evidenciado las dificultades del espectador para dar una lectura adecuada de las reconstrucciones (p. 25), entre ellas, la psicóloga Piera Serra, de la Psychology and Psychotherapy Research Society, que denunció a la RAI numerosos aspectos problemáticos del programa (Serra, 2014).

Medios y responsabilidad social

Si los estudios sobre el tratamiento de la violencia de género en programas de telerrealidad en la década de 1990 pusieron de manifiesto que este formato reforzaba ciertos tópicos y mitos, y un relato que responsabilizaba a la víctima de su situación (Carmody, 1998, p. 163), resulta oportuno preguntarse si, tras la concienciación social y la publicación de códigos deontológicos sobre cómo abordarla, los nuevos formatos de docuficción cumplen las pautas éticas o persisten en el sensacionalismo para captar audiencia, como ocurre en algunos informativos (Bandrés, 2011; Gómez, 2012, p. 59). Este análisis resulta imprescindible en un contexto de exigencia de responsabilidad social a los medios (Eberwein, Fengler & Karmasin, 2017).

La mayoría de los documentos sobre tratamiento de la violencia de género coinciden en la necesidad de proteger la identidad y privacidad de la víctima, incorporar fuentes expertas, aportar elementos que permitan contextualizar el hecho concreto en su dimensión fenomenológica o facilitar información de servicio que posibilite buscar ayuda a mujeres que afronten una situación similar. Junto con estas cuestiones, muchos de estos códigos también recomiendan alejarse de un tratamiento sensacionalista o morboso, así como evitar el amarillismo que provoca un sentimentalismo paralizante (Fernández y Noblejas, 2010; Instituto Oficial de Radio Televisión, 2002). La misma recomendación ha sido realizada desde el ámbito académico, que señala el peligro sensacionalista que supone representar la violencia como espectáculo (Berganza, 2003), una escenificación mediática que podría explicarse por criterios de mercado (Penalva-Verdú, 2002). Pese a que los análisis realizados confirman una mayor toma de conciencia sobre el papel del periodismo en la sensibilización social contra este fenómeno, también advierten que el discurso informativo incumple algunas de las orientaciones deontológicas, especialmente las vinculadas con la superación del enfoque sensacionalista propio de la crónica de sucesos, al que tampoco escapa la prensa (Marín et al., 2011, p. 462; Zurbano-Berenguer y Martínez, 2011, p. 2143).

Metodología y objetivos

Este artículo se basa en una investigación cualitativa, con la aplicación del análisis del discurso a un estudio de caso, la tercera entrega de la produc-

ción de docuficción *Amores que duelen*, emitida entre el 30 de enero y el 28 de marzo de 2017 (387 minutos de emisión), en horario nocturno (en torno a la medianoche) y con un *share* medio del 12 % (Pérez, 2014). Telecinco ha emitido hasta 2018 cuatro temporadas de *Amores que duelen* y 30 programas, con una duración de entre 45 y 53 minutos. Cada uno lleva por título el nombre de la mujer que lo protagoniza; en el caso de la tercera temporada, se han analizado los siguientes: *Pilar, Macarena, Alba, Ucanca, Ana, Teresa, Sonia* y *Begoña*. Esta investigación tiene como objetivo evaluar las implicaciones de un formato televisivo que mezcla el testimonio real de las víctimas de violencia de género y su entorno con la recreación dramática de algunas de las escenas. En este sentido, el análisis pretende examinar de qué modo la apuesta por un formato que combina un carácter de periodismo tradicional (el presentador Roberto Arce es un conocido conductor de informativos) con otro más ligado a la televisión tabloide (especialmente por el uso de reconstrucciones) acaba por construir un discurso que vulnera algunas de las pautas que han de guiar el modo en que los medios de comunicación deben cubrir la violencia machista.

El estudio parte de la hipótesis de que, si bien un programa como *Amores que duelen* puede contribuir a dar visibilidad a la violencia de género y a sus víctimas, los recursos empleados en la realización resultan conflictivos al incidir en el sensacionalismo y la espectacularidad de la violencia sobre el carácter de servicio público. A partir de esta tesis, se han planteado las siguientes preguntas de investigación:

- ¿Qué estructura sigue cada capítulo y cuál es el rol del presentador?
- ¿Qué perfiles incluye el programa y qué rasgos destacan en las protagonistas?
- ¿Qué fuentes se emplean en cada capítulo?
- ¿Cómo se reconstruye la violencia en las ficcionalizaciones?

Para realizar el estudio se ha diseñado una ficha de análisis (tabla 1) que combina propuestas de investigaciones sobre el tratamiento del tema en los medios (Zurbano y García-Gordillo, 2017) con indicadores especí-

ficos del género audiovisual, con recursos de ficción o televisión tabloide (Ehrlich, 1996; Grabe et al., 2001; Wang, 2012).

Tabla 1. Ficha de análisis

| Categoría | Variable | |
|---------------|---|---|
| Formato | Estructura de la emisión, elementos discursivos y de servicio público | |
| | Rol del presentador | |
| Mujer víctima | Perfil y rasgos destacados | |
| Fuentes | Tipo | Documentales: contextualización del problema |
| | | Expertas: psicológicas, médicas, sociales, fuerzas de seguridad, jurídicas |
| | | Testimonios: familiares, amigos |
| | Calidad y ubicación | Aportación, oportunidad y momento de aparición |
| Recreación | Confusión ficción/ realidad | Uso de rótulos o transiciones, similitud entre la protagonista y la actriz, superposición de planos y voces |
| | Fidelidad en la reconstrucción | Apoyo de elementos referenciales, situaciones que superan el testimonio de la víctima, idealización de la realidad |
| | Episodios de violencia | Inclusión de imágenes que denigran a la mujer o de insultos y expresiones humillantes, reiteración de las escenas, recursos intensificadores: música, sonido, ritmo |

Fuente: elaboración propia.

Resultados

Estructura y rol del presentador

El espacio *Amores que duelen* se basa en un formato de relato de casos, una estructura que, si bien permite profundizar en cada historia de vida, incide más en la atomización y la particularidad que en ofrecer un análisis de las dimensiones del fenómeno de la violencia de género y en abordarlo de forma sistemática, con énfasis en sus manifestaciones y efectos. Ello se refuerza con el hecho de que cada entrega lleva por título el nombre de la mujer que lo protagoniza y arranca con las palabras del presentador “Esta es la historia de...”, que refuerza la individualización (Ehrlich, 1996) e, indirectamente, la voluntad de destacar el estilo veraz (Williams, 1993, p. 101).

Los capítulos de la serie tienen una estructura cronológica, desde el momento en que se conoce la pareja hasta que los tribunales emiten una sentencia condenatoria por violencia de género, pasando por las primeras

expresiones de esta, y la vida después de la denuncia, en una secuencia de inicio, nudo y desenlace (Grabe & Zhou, 2003). En esta exposición, desempeña un papel clave el presentador Roberto Arce, el único que, junto a la psicóloga experta en violencia de género Bárbara Zorrilla, repite en las diferentes entregas. Sus apariciones dan continuidad a las distintas partes de la historia y contextualizan de forma sucinta el caso de cada capítulo, además de ofrecer la referencia final a las sentencias condenatorias a los maltratadores y detalles contextuales. Entre el primer y segundo minuto de cada entrega, el presentador suele ofrecer datos estadísticos —acompañados de algún gráfico sobrepuesto, como puede observarse en la figura 1— de aspectos específicos que envuelven esta temática, desde porcentajes de mujeres que han sufrido violencia psicológica y emocional por parte de su pareja a datos sobre la protección judicial a menores hijos de padres maltratadores o la protección policial 24 horas, a partir de informes y estudios oficiales.

Pese a que tanto el presentador como los expertos que intervienen optan por el término *violencia de género* para encuadrar el problema, este acierto contrasta con la ambigüedad del título del programa, *Amores que duelen*, que remite a la idea de “crímenes pasionales”, cuya extinción reclaman tanto las entidades de lucha contra la violencia de género como las académicas. El teléfono de atención 016 aparece sobrepuesto en varias ocasiones, durante las intervenciones del presentador, aunque solo se refiere a esta opción en momentos puntuales.

Las contribuciones de Arce, si bien favorecen la cohesión narrativa y la síntesis, como un puente entre lo visto y una anticipación de los contenidos siguientes, tienen también un cierto tono omnisciente, en ocasiones, conflictivo, puesto que superpone, *a posteriori*, un punto de vista externo y enjuiciador a las vivencias de la afectada, aderezado de cierto halo de suspense, en expresiones como: “Ucanca sigue sin ser consciente de que su pareja es un hombre agresivo... Va a descubrir muy pronto que no existe relación entre el consumo de alcohol y su violencia” (*Ucanca*, min. 23); “Lo que ha vivido Ucanca no es amor sino un cúmulo de exigencias, miedos, amenazas” (min. 42); “Ni siquiera Alba es consciente del riesgo que le acecha” (*Alba*, min. 23); “Está perdiendo el control de su vida, se sien-

te culpable y todo esto, van a verlo, le empieza a pasar factura” (*Sonia*, min. 14); “A pesar de todo no se resiste a pensar que esa relación pueda mejorar y pone todos los medios. Sin embargo, esas buenas intenciones muy pronto se volverán en su contra” (*Teresa*, min. 17).

Perfiles y rasgos característicos de las mujeres protagonistas

Las protagonistas de los capítulos analizados son mujeres de entre 25 y 40 años, cuando sufren los episodios de violencia, a excepción de Alba, que fue asesinada cuando tenía 14 años. Esta limitación de edad impide visibilizar suficientemente la violencia de género que padecen personas que responden a otros rangos generacionales. Pese a que el 43,2 % de las víctimas mortales por violencia de género registradas en España durante 2016 (Instituto Nacional de Estadística [INE], 2016) eran de nacionalidad extranjera, el perfil de las protagonistas de la tercera temporada de *Amores que duelen* no recoge esta diversidad, sino que se ciñe a mujeres de aparente origen español. Estos datos coinciden con la observación de Cavender, Bond-Maupin & Jurik (1999) sobre el perfil de las mujeres víctimas en programas de sucesos en la TV estadounidense (p. 651) e incide en una falta de interseccionalidad observada también en otros formatos (Burgos, 2017). En las emisiones, apenas aparecen referencias al nivel educativo o la posición socioeconómica de las protagonistas. Entre las excepciones, el capítulo *Ana* es el que incluye una mención más explícita, cuando el presentador señala: “Es una mujer independiente y vital con un negocio propio y una vida social plena” (min. 6), en referencia a la peluquería que regenta. El contraste de edad e independencia económica lo representa *Teresa*, que tiene 37 años cuando conoce a su agresor, de 26. En el de *Macarena*, se indica que “tiene estudios”, pero no se especifica más. Las condiciones económicas no se explicitan, a excepción de las de la familia del maltratador, en el caso de *Ucanca*, para referirse a la ayuda económica que recibe este.

El capítulo dedicado a *Pilar* ofrece, de forma indirecta, rasgos que evidencian que la relación con el maltratador se inició cuando ella era menor y él ejercía como docente. Los elementos empleados para mostrarlo resultan problemáticos, tanto en las recreaciones —la puesta en escena ahonda

en la infantilización de la protagonista: la muestra sentada en un pupitre— como en los comentarios del presentador, que pone el foco en la incapacidad de ella para detectar el carácter machista de su relación: “Ella piensa que el trato que recibe de su novio es por su bien, así que no cuenta nada” (min. 19), “Pilar tiene la creencia errónea de que tener un hijo puede cambiarlo todo” (min. 26), “Y de nuevo, se equivoca” (min. 35). La culpabilización se refuerza con el testimonio de su madre: “Ha sido una equivocación detrás de otra” (min. 29).

Este enmarcado se repite en episodios como el protagonizado por *Ana*, en el que el presentador apunta a las justificaciones y la defensa del agresor por parte de la mujer: “Una vez más, Ana asume un rol que no le corresponde [...] Esa implicación y esa tolerancia de Ana lo único que consigue es reforzar la actitud de su pareja y que sus acciones se repitan cada vez con más frecuencia” (min. 20). Con esta estrategia, la mujer acaba, en cierta medida, siendo señalada como parcialmente culpable de su situación mediante un relato de los hechos que desdibuja la responsabilidad del agresor e impide interpretar correctamente el fenómeno (Carmody, 1998).

Tipo de fuentes y aportación

La estructura narrativa condiciona el tipo de fuentes, con un predominio del testimonio, tanto de la víctima como de su entorno, frente a documentales o expertas (figura 1), en el que se representa la duración en segundos de las intervenciones de cada fuente que acompaña el relato de la mujer protagonista.³ Tanto las del presentador como las del resto de participantes se van intercalando a lo largo del programa.

La principal voz experta es la de la psicóloga Bárbara Zorrilla, que liga y supedita sus declaraciones a las experiencias relatadas por la mujer que protagoniza el episodio en cuestión. Estas ofrecen un contrapunto explicativo y especializado a los sentimientos y las situaciones descritas por las víctimas y su entorno. En este sentido, representan un aporte divulgativo de gran valor, puesto que permiten detectar rasgos comunes tanto en la for-

3 Como muestra la figura, el episodio 3, *Alba*, ofrece una elevada presencia de voces vinculadas al entorno de la víctima, su madre y tres amigos, ya que la protagonista fue asesinada por quien era su exnovio.

ma de actuar de los maltratadores como en las reacciones por parte de las mujeres que los han sufrido. Sus intervenciones suelen ser breves, en torno a unos 15 o 20 segundos, y se intercalan en una decena de ocasiones a lo largo del episodio. Zorrilla contribuye a desmentir creencias como que la violencia de género es algo privado, con afirmaciones claras y contundentes (*Macarena*, min. 28): “La violencia de género [...] es un hecho público, estructural, cuya causa son las relaciones de desigualdad y de poder entre hombres y mujeres [...] considerar que es algo privado [...] contribuye a dejar a estas mujeres en riesgo”. O a ofrecer informaciones relevantes acerca de las pautas a seguir para escapar de la situación de violencia: “No puedes comunicar a una pareja que no te va a dejar ir que quieres separarte, tú tienes que marcharte, ponerte a salvo, proteger tu integridad y la de tus hijos y luego poner la demanda de divorcio” (min. 38).

La voz de la psicóloga matiza e interpreta por qué el agresor o la mujer protagonista han actuado o reaccionado de un determinado modo, lo cual establece el vínculo entre el caso particular y las actitudes comunes en este tipo de experiencias: el aislamiento de la mujer o la externalización de la responsabilidad como estrategia habitual en los maltratadores (*Pilar*), las formas de camuflaje de la violencia como el control de las comunicaciones de la víctima o el modo en que se puede reconocer el ciclo de violencia estructurado en continuas rupturas y reconciliaciones (*Alba*), el reaccionar ante relaciones abusivas o la equivocación de asociar la violencia a la enfermedad mental (*Ana*) o el observar la violencia como una tela de araña que hace sentir a la víctima atrapada y sin salida (*Sonia*).

Aunque la psicóloga aporta información de gran relevancia, la apuesta por fuentes expertas resulta muy minoritaria, en atención a las exigencias y multidimensionalidad de la violencia de género, un aspecto en el que inciden distintos estudios que reclaman la presencia de voces expertas para evitar la difusión de estereotipos (Amossy & Herschberg, 2001) en el tratamiento de esta (Bullock & Cubert, 2002; Gillespie, Richards, Givens & Smith, 2013; Taylor, 2009). A lo largo de la tercera temporada, se incluyen otros testimonios puntuales: policiales, legales, médicos y sociales. A su carácter esporádico se suma el foco de sus intervenciones, más centradas —salvo contadas excepciones— en aportar detalles como herramien-

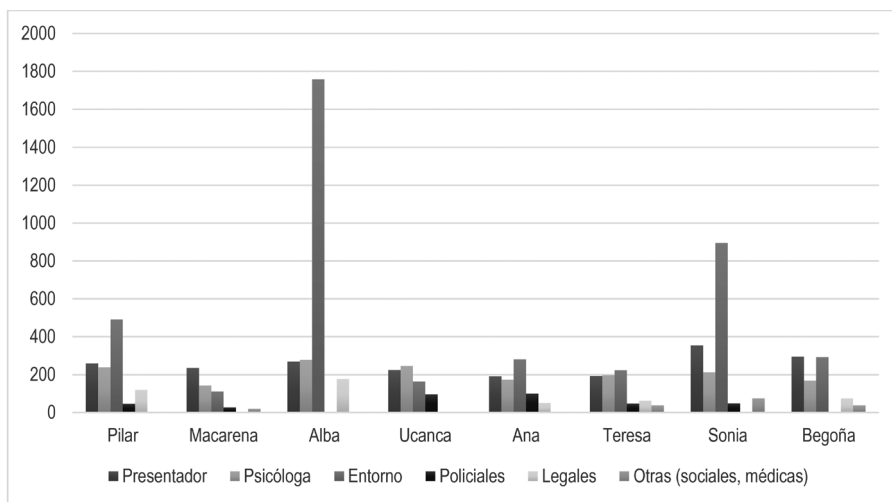
ta de auxilio en el caso tratado que información relevante para identificar o actuar frente a estas situaciones. Así, en el capítulo *Teresa*, interviene el médico que atendió a la mujer tras recibir 12 puñaladas, pero, pese a la importancia que tienen estas instancias como mecanismo de detección (en el capítulo de *Begoña* se evidencia que sirvió para ponerla en contacto con una asociación de víctimas y con servicios sociales), llama la atención que no se expliciten los protocolos a seguir por parte del personal sanitario al detectar un posible episodio de violencia.

En el caso de las fuentes legales, en cinco de los capítulos, se ofrece el testimonio de las abogadas de las víctimas, más para explicar detalles del proceso de sus representadas que para aportar un testimonio cualitativo de los procedimientos jurídicos. La pauta es ligeramente diferente en el caso de las intervenciones de representantes de las fuerzas y cuerpos de seguridad. El reducido tiempo que se les concede suele dedicarse a dos objetivos. Por un lado, a narrar cómo intervinieron en el caso particular (*Pilar*, min. 42; *Ana*, min. 37); por otro lado, a recordar que es necesario que las mujeres que se encuentran en una situación similar se dirijan a los cuerpos y las fuerzas de seguridad en busca de ayuda o recursos (*Pilar*, min. 48), subrayar la trascendencia de la denuncia (*Macarena*, min. 52) o explicar cómo actúa el mecanismo del brazalete de vigilancia de maltratadores que están de permiso mientras cumplen condena (*Teresa*, min. 45).

Al carácter limitado de estos expertos se suma el hecho de que se sitúan, sobre todo, en la parte final del capítulo. Si bien ello se corresponde con el momento cronológico de intervención en cada caso, desde un punto de vista divulgativo y de servicio social resulta contraproducente, puesto que muestra su papel como el de mero instrumento reactivo, en lugar de reforzar su rol en la prevención o el recurso al servicio de las mujeres víctimas en las primeras manifestaciones de violencia de género. En las emisiones que conforman el corpus, tampoco se concede un protagonismo destacado a los recursos sociales de atención y superación de la violencia. Aunque en los capítulos *Macarena* y *Begoña* intervienen representantes de una entidad de reinserción y de una casa de acogida, fundamentales para la recuperación de las protagonistas de ambos capítulos, es escasa la información que se da sobre las opciones de acceso o la aportación de estas.

El peso prioritario de las fuentes recae en la protagonista del suceso y en su entorno. En función del caso, se trata de amigas y amigos de la víctima, de su madre o algún familiar próximo como un hermano o una sobrina, o de la hija (*Begoña*), que también fue víctima de violencia, una circunstancia que se repite en el episodio de *Sonia*. Estos testimonios representan alrededor de las tres cuartas partes de la duración del espacio. Aunque contribuyen a reconstruir las circunstancias que rodearon el caso, su exposición —a menudo entre lágrimas— está destinada a potenciar el componente emocional, como han observado otros estudios (Williams, 1993, p. 102) y ahondar en el sentimentalismo propio de la televisión tabloide (Ehrlich, 1996). En la mayoría de casos, el entorno apenas incide en reforzar la sensación de aislamiento de la víctima y la representación como un sujeto sin capacidad agente y parcialmente responsable de la violencia de género que sufre.

Figura 1. Fuentes observadas en los diferentes programas (duración e intervenciones).



Fuente: elaboración propia.

Reconstrucción de la violencia contra las mujeres e hijos

Las recreaciones que incluyen *Amores que duelen* presentan un alto grado de ambigüedad, sin una diferenciación clara entre los fragmentos de realidad y las escenas rodadas con actores. Este hecho es consecuencia, en pri-

mer lugar, de una insuficiente identificación de las ficcionalizaciones, pues el rótulo indicativo “reconstrucción” solo aparece unos segundos al inicio de la primera, pero no se mantiene a lo largo de la emisión. En segundo lugar, actúa como agravante la selección de actrices que guardan gran parecido con las protagonistas de los casos de violencia de género retratados no solo físico sino acrecentado por el corte de pelo, como ocurre en las emisiones *Ucanca* o *Sonia* (figura 2). A ello se suma, en tercer lugar, la superposición de planos y voces que permiten escuchar el testimonio real de las víctimas sobre el de las escenas rodadas para la reconstrucción. Esto puede conllevar una confusión en la audiencia, si no cuenta con una suficiente alfabetización mediática para distinguir ambos planos del discurso.

Figura 2. Sonia (protagonista del episodio 7) y la actriz que recrea su historia.



Fuente: Verve Media Company (2014).

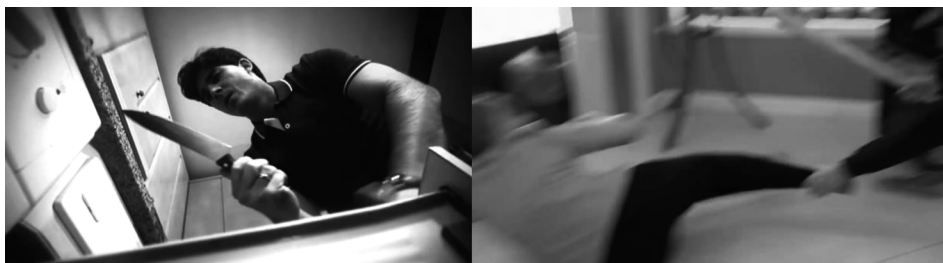
El grado de fidelidad en la reconstrucción presenta algunos puntos críticos, tanto por la carencia de elementos referenciales como por el recurso a situaciones que superan el testimonio de la víctima, que pueden identificarse en tres momentos. El primero es el del encuentro o flirteo entre la pareja, en que se cargan las tintas en un relato de película romántica, un cliché que coincide con la representación de la familia feliz en las reconstrucciones de crímenes de género en el programa de la FOX *America's Most Wanted* (Williams, 1993, p. 101). Así ocurre en el capítulo *Pilar*, que emula una especie de publibreportaje turístico, con imágenes de la ciudad y música de fondo. Algo similar sucede en el de *Ucanca*, incluido el encuentro sorpresa con el futuro agresor en plena calle para regalarle una flor (min. 5). Este sentimentalismo es común al resto de episodios.

El segundo punto problemático son las escenas de convivencia en las que a menudo se desencadenan los episodios violentos y la autenticidad del momento se ve superada por puestas en escena tópicas, que oscilan entre la fantasía y la omnisciencia, ya que en ocasiones el retrato fiel de estas hubiese requerido también entrevistar al maltratador. En *Begoña*, tras explicar los intentos de su expareja para que recayera en la bebida, se muestra un supuesto episodio en el que él le pide que le sirva una copa y en el que la puesta en escena de una mesa con un recipiente para servir hielo y unos vasos resulta un tanto desconcertante (min. 31). La reconstrucción de momentos de los que los responsables del programa no han podido tener descripciones directas de los protagonistas es significativa en el episodio de *Alba*. Este incluye varias dramatizaciones en las que los únicos protagonistas son el agresor condenado y la joven asesinada, incluido el momento en el que él acaba con la vida de ella. Resulta difícil entender cuál es la base testimonial o documental, más aún cuando se explicita que el asesino no quiso confesar cómo cometió el crimen y que, en el juicio, volvió a mentir y a cambiar de versión (min. 43).

La libertad creativa sobre la que, aparentemente, se da forma a algunas reconstrucciones puede implicar, incluso, puestas en escena de los personajes que contribuyen a un sutil refuerzo de mitos en torno a la violencia de género, como ocurre en la representación del agresor quien se comporta violentamente mientras toma una cerveza en el salón de su casa (*Pilar*, min. 23), una circunstancia que conecta de forma equívoca la agresión machista con la teoría del holgazán borracho, como se ha observado también en otros programas que emplean reconstrucciones (Carmody, 1998).

El tercer elemento conflictivo es la recreación de las escenas violentas, tanto por la reiteración como por la necesidad de ofrecerlas. Por una parte, el episodio de mayor violencia o agresividad sufrido por las mujeres protagonistas es el que siempre ocupa mayor tiempo del total del episodio y se recrea con máximo detalle. Por otra, estas reconstrucciones exhiben con claridad el método o arma que los agresores utilizaron para ejercer violencia física sobre sus víctimas (figura 3), las cuales se acompañan de descripciones: “ahí le da dos puñaladas” (*Alba*, min. 31).

Figura 3. Planos sobre el *modus operandi* y la agresión machista (episodios 1 y 5).



Fuente: Verve Media Company (2014).

Además, las imágenes de máximo impacto son repetidas a lo largo de los episodios en diversas ocasiones (Grabe & Zhou, 2003, p. 322). En el episodio de *Pilar*, las del agresor en busca de un cuchillo de grandes dimensiones en la cocina antes de dirigirse a la ducha para atacar a su mujer se ofrecen hasta en tres ocasiones (min. 2, 19, 41). La reconstrucción se antepone, incluso, cuando existen documentos reales, como explica la abogada de Pilar al referirse a las fotografías probatorias de los efectos de la agresión en la ducha, que no se muestran. Las entregas de *Ucanca* y *Teresa* arrancan con cerca de 20 segundos de recopilación de las agresiones más impactantes, que después se verán en detalle. El resultado de estas se recoge sin escatimar detalle, desde las heridas en el rostro de la mujer hasta la sangre de la víctima que el asesino trata de limpiarse en el baño (figura 4). Del mismo modo, en *Begoña*, las imágenes de la protagonista en el patio de la vivienda, con heridas sangrantes (min. 22), resultan un recurso al servicio del sensacionalismo. La espectacularización crece cuando se acompañan de música incidental, a menudo, con claros tintes melodramáticos, en *Ana* se incluye la pieza *The Departure* (Max Richter) sobre el plano del bate de béisbol con el que fue agredida (min. 43), o de efectos de sonido, como el eco, y de ritmo ralentizado en los momentos violentos de las reconstrucciones.

Las reconstrucciones ficcionadas incluyen escenas que revictimizan a la mujer al incidir en el trato denigrante que ya han denunciado ante la cámara en primera persona, como ocurre en el episodio *Macarena*, que muestra a la víctima cuando limpia o recoge los platos de comida que el maltratador ha tirado (min. 12) o durmiendo en la bañera, obligada por él (min. 36).

Algo similar ocurre en la reconstrucción del acuchillamiento a *Teresa*, en imágenes que recrean los momentos entre la vida y la muerte (min. 37). O las de *Begoña*, cuando tras narrar el episodio en el que tuvo que meterse varias veces en una bañera con agua fría, se ofrece una escena de la actriz exhausta (min. 30). A ello se suma la reproducción constante de insultos y amenazas durante las recreaciones, en las que los actores amplifican las vejaciones sufridas: “Eres una puta y te tengo que matar”, en el episodio de *Pilar* (min. 2.); “¡Eres una guarra, joder!” (min. 12) o “¿A quién te quieres tirar, fulana?” (min. 17), en la emisión *Begoña*; “Eres una aprovechada y una puta que solo quiere mi dinero” (*Ucanca*, min. 20); o “Putas, golfa, guarra, so calentorra, vas a acabar en las farolas, vas a tener que pagar para que se acuesten contigo, que se entere todo el mundo, gorda sebosa” (*Macarena*, min. 22).

Conclusiones

El programa *Amores que duelen* constituye un caso paradigmático, ya que, si bien cumple con algunas de las normas deontológicas sobre cómo los medios deben abordar la violencia de género, también vulnera de forma grave muchas de ellas. Su particular carácter híbrido le permite respetar ciertas consideraciones éticas en el plano más informativo del programa, tanto en la denominación “violencia de género” como en la presentación de algunos datos contextuales sobre la incidencia, la facilitación de recursos de ayuda (como el número 016 o las llamadas a la acción que realizan los miembros de la policía y la guardia civil) o la incorporación de voces expertas (a través de la psicóloga Bárbara Zorrilla). Sin embargo, la estructura de casos sobre la que se basa el formato y la estrategia de la reconstrucción suponen, finalmente, la hegemonía del enmarcado episódico sobre el temático.

En primer lugar, el formato elegido antepone la experiencia particular, vivida en singular por cada mujer, al análisis estructural del problema. Ello pone de manifiesto la voluntad de incidir en la vivencia personal sobre el servicio público y se refleja claramente en la selección, el peso y la ubicación de las fuentes en el relato. El testimonio de la mujer víctima de violencia de género centra la narración, con el complemento de personas de su entorno que puntualizan algunos detalles, en ocasiones más para recal-

car momentos dramáticos o evidenciar su desconocimiento que para aportar información relevante para detectar estas situaciones desde el entorno próximo. Algunas intervenciones del presentador resultan controvertidas, al incurrir en la culpabilización de la mujer o reforzar la representación de la víctima de violencia de género como sujeto con poca —sino nula— capacidad de agencia (Gámez, 2012).

Además, las fuentes expertas, de presencia dispar y a las que apenas se dedica tiempo, se limitan fundamentalmente, a excepción de la psicóloga, que constituye el contrapunto, a describir su participación auxiliar en el episodio relatado, en lugar de brindar su conocimiento especializado al análisis del contexto y las situaciones. Ello se traduce en intervenciones que se ubican al final del episodio e impiden evidenciar el papel clave que médicos, servicios sociales y jurídicos o fuerzas de seguridad tienen en las primeras manifestaciones de la violencia de género, como mecanismo de detección precoz y protección.

Con todo, es el uso de recreaciones ficcionadas, en segundo lugar, el punto más conflictivo. No solo la presencia de un recurso audiovisual destinado a fomentar el sentido de “realidad” (Cavender et al., 1999, p. 646) y para reflejar momentos de los que no se tiene constancia visual (Woodhead, 2005), sino el uso de este en el relato de un tema que exige gran responsabilidad social (Toledo y Lagos, 2014). En buena medida, representa un retroceso, al reencuadrar la violencia de género, de nuevo, en el ámbito del crimen, tras los avances de los últimos años. A la deficiente identificación, además de la confusión inducida por actrices que se asemejan a las protagonistas y cuya voz se superpone a las imágenes recreadas, se suman los ingredientes explotados habitualmente por la televisión tabloide, con la violencia física y verbal como motor. En estas escenas, ya descritas por las mujeres, se centra el peso de la emisión, que desatienden las recomendaciones éticas de evitar mostrar el *modus operandi* y recrean las vejaciones a las que fueron sometidas las mujeres, en una revictimización de estas, intensificada por la repetición de planos violentos o la presencia de recursos de la ficción, juego de planos, música incidental, ritmo (Williams, 1993, p. 102), y de elementos sensacionalistas como la sangre. La combinación

de violencia física en las recreaciones y emocionalidad en las entrevistas sigue el patrón observado en otras producciones de docuficción (p. 111).

En tercer lugar, la ambigüedad que preside este formato resulta pernicioso como contribución de servicio público, ya que, aunque respeta ciertas formalidades, el peso de estas es minoritario. Ello representa una limitación a la hora de visibilizar y plantear acciones conjuntas de reivindicación, así como de mostrar los avances en la lucha ciudadana. Las imposiciones de un formato de docuficción no favorecen ni el análisis de las condiciones de la violencia de género ni la difusión de pautas que ayuden a detectarla y combatirla, ya que se antepone la explotación comercial al servicio público. A todo ello cabe añadir las dudas sobre la capacidad de discriminación de la audiencia entre imágenes referenciales (obtenidas de entrevistas) y contenidos ficcionalizados. Por ello, sería recomendable una aplicación más exhaustiva de las normas planteadas en los códigos deontológicos de tratamiento de la violencia de género y la colaboración de asociaciones en el asesoramiento de estos espacios televisivos.

Referencias

- Amossy, R. & Herschberg Pierrot, A. (2001). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Bandrés Goldáraz, E. (2011). Propuesta para el tratamiento eficaz de la violencia de género. *IC: Revista Científica de Información y Comunicación*, 8, 113-138. <https://doi.org/10.15178/va.2011.116.19-39>
- Berganza Conde, M. R. (2003). La construcción mediática de la violencia contra las mujeres desde la teoría del enfoque. *Comunicación y Sociedad*, 16(2), 9-32. <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/36350>
- Bondebjerg, I. (1996). Public discourse/private fascination: Hybridization in true-life-story genres. *Media, Culture & Society*, 18(1), 27-45. <https://doi.org/10.1177/016344396018001003>

- Bullock, C. F. & Cubert, J. (2002). Coverage of domestic violence fatalities by newspapers in Washington State. *Journal of Interpersonal Violence*, 17(5), 475-499. <https://doi.org/10.1177/0886260502017005001>
- Burgos Hernández, V. (2017). *La representación de la violencia de género en el cine español (1997-2011): procesos de victimización, marcos de reconocimiento y estrategias narrativas* (Tesis doctoral, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, España). <https://www.tdx.cat/handle/10803/418640>
- Carmody, D. C. (1998). Mixed messages: Images of domestic violence on “reality” television. En M. Fishman & G. Cavender (Eds.), *Enter-taining crime: Television reality programs*. (pp. 159-174). Nueva York, EE. UU.: Aldine de Gruyter.
- Cavender, G., Bond-Maupin, L. & Jurik, N. C. (1999). The construction of gender in reality crime TV. *Gender & Society*, 13(5), 643-663. <https://doi.org/10.1177/089124399013005005>
- Eberwein, T., Fengler, S. & Karmasin, M. (Eds.) (2017). *The European handbook of media accountability*. Oxon, RU: Routledge.
- Eco, U. (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona, España: Lumen.
- Ehrlich, M. (1996). The journalism of outrageousness: Tabloid television news versus investigative news. *Journalism and Mass Communication Monographs*, 155, 3-27.
- Fernández Arribas, J. y Noblejas, M. (2010). *Cómo informar sobre violencia contra la mujer en las relaciones de pareja*. Valencia, España: Centro Reina Sofía. <https://www.apmadrid.es/wp-content/uploads/2011/01/Violencia%20contra%20la%20mujer%20Web.pdf>
- Gámez Fuentes, M. J. (2012). Sobre los modos de visibilización mediático-política de la violencia de género en España: consideraciones

- críticas para su reformulación. *OBETS: Revista de Ciencias Sociales*, 7(2), 185-213. <https://doi.org/10.14198/OBETS2012.7.2.02>
- Gillespie, L. K., Richards, T. N., Givens, E. M. & Smith, M. D. (2013). Framing deadly domestic violence: Why the media's spin matters in newspaper coverage of femicide. *Violence Against Women*, 19(2), 222-245. <https://doi.org/10.1177/1077801213476457>
- Gómez Nicolau, E. (2012). Los marcos de interpretación de la violencia de género en las televisiones del Estado español: modelos y tendencias. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, 7, 45-62. <https://doi.org/10.18002/cg.v0i7.902>
- González Requena, J. (1988). *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Madrid, España: Cátedra.
- Grabe, M. E. & Zhou, S. (2003). News as Aristotelian drama: The case of 60 minutes. *Mass Communication and Society*, 6(3), 313-336. https://doi.org/10.1207/S15327825MCS0603_5
- Grabe, M. E., Zhou, S. & Barnett, B. (2001). Explicating sensationalism in television news: Content and the bells and whistles of form. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 45(4), 635-655. https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4504_6
- Grabe, M. E., Zhou, S., Lang, A. & Bolls, P. D. (2000). Packaging television news: The effects of tabloid on information processing and evaluative responses. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 44(4), 581-598. https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4404_4
- Henric, L. (2018). Le docufiction entre création originale et documentaire. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 12. <https://doi.org/10.4000/rfsic.3537>
- Hernández Corchete, S. (2008). *La historia contada en televisión: el documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona, España: Gedisa.

- Imbert, G. (2003). *El zoo visual: de la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona, España: Gedisa.
- Imbert, G. (2004). De lo espectacular a lo especular (apostilla a La Sociedad del Espectáculo). *CIC: Cuadernos de Información y Comunicación*, 9, 69-81. <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0404110069A>
- Instituto Nacional de Estadística. (2016). *Víctimas mortales por violencia de género según nacionalidad*. <http://www.inmujer.gob.es/MujerCifras/Violencia/VictimasMortalesVG.htm>
- Instituto Oficial de Radio Televisión. (2002). *Mujer, violencia y medios de comunicación*. Madrid, España: Autor. Recuperado de <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article156>
- Loseke, D. R. (1992). *The battered woman and shelters: The social construction of wife abuse*. Albany, EE. UU.: SUNY Press.
- Machin, D. & Papatheoderou, F. (2002). Commercialization and tabloid television in southern Europe: Disintegration or democratization of the public sphere? *Journal of European Area Studies*, 10(1), 31-48. <https://doi.org/10.1080/14608460220148428>
- Marín, F., Armentia-Vizuete, J. I. y Caminos, J. (2011). El tratamiento informativo de las víctimas de violencia de género en Euskadi: *Deia, El Correo, El País y Gara* (2002-2009). *Comunicación y Sociedad*, 24(2), 435-466. <https://hdl.handle.net/10171/27354>
- Micó, J. L. (2009). Docudrames a la televisión digital: periodisme, simulació i mentides. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, 38, 17-33. <https://www.raco.cat/index.php/analisi/article/view/142470>
- Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary*. Indiana, EE. UU.: Indiana University Press.

- Pellisier, N. y Pineda, A. (2014). Información política televisiva y espectacularización: un análisis comparativo de programas informativos y de infoentretenimiento. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20(2), 821-839. https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.n2.47036
- Penalva-Verdú, C. (2002). El tratamiento de la violencia en los medios de comunicación. *Alternativas: Cuadernos de Trabajo Social*, 10, 395-412. <https://doi.org/10.14198/ALTERN2002.10.31>
- Pérez, L. (2014, noviembre 27). 'Amores que duelen', presentado por Roberto Arce, se despide de Telecinco con una media del 12,6 %. <https://www.formulatv.com/noticias/42148/amores-que-duelen-despide-telecinco-media-126/>
- Rodríguez Cárcela, R. (2008). Del crimen pasional a la violencia de género: evolución y su tratamiento periodístico. *Ámbitos*, 17, 171-188. <https://revistascientificas.us.es/index.php/Ambitos/article/view/9735>
- Scano, G. (2015). *Amore criminale: analisi delle pratiche di Social tv* (Tesis de doctorado, Università di Pisa, Pisa, Italia). <https://etd.adm.unipi.it/t/etd-06082015-175259/>
- Serra, P. (2014, noviembre 24). *Lettera aperta della Dr. Piera Serra*. <http://www.stateofmind.it/2014/12/femminicidio-amore-criminale-rai3/>
- Taylor, R. (2009). Slain and slandered: A content analysis of the portrayal of femicide in crime news. *Homicide Studies*, 13(1), 21-49. <https://doi.org/10.1177/1088767908326679>
- Toledo, P. y Lagos, C. (2014). *Medios de comunicación y homicidios de mujeres por razones de género: apuntes sobre los casos de Europa y América Latina*. Santiago de Chile, Chile: Heinrich Boll Stiftung.
- Vives-Cases, C., Ruiz, M. T., Álvarez-Dardet, C. y Martín, M. (2005). Historia reciente de la cobertura periodística de la violencia contra

las mujeres en el contexto español (1997-2001). *Gaceta Sanitaria*, 19(1), 22-28. <https://doi.org/10.1157/13071813>

Von Tschilschke, C. & Schmelzer, D. (2010). *Docuficción: enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid, España: Iberoamericana.

Wang, T.-L. (2012). Presentation and impact of market-driven journalism on sensationalism in global TV news. *International Communication Gazette*, 74(8), 711-727. <https://doi.org/10.1177/1748048512459143>

Verve Media Company. (2014). *Amores que duelen*. Madrid, España: Telecinco.

Williams, A. (1993). Domestic violence and the aetiology of crime in americas most wanted. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 11(1), 96-119. https://doi.org/10.1215/02705346-11-1_31-96

Woodhead, L. (2005). Dramatised documentary. En A. Rosenthal, A. & J. Corner (Eds.), *New challenges for documentary*. (pp. 475-484). Mánchester, RU: Manchester University Press.

Zurbano-Berenguer, B. y Martínez Fábregas, J. (2011). ¿Información o espectáculo? Tratamiento informativo-morbo de la violencia de género en los medios de comunicación. En *Investigación y género, logros y retos: III Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*. (pp. 2129-2144). Sevilla, España: Universidad de Sevilla. <http://hdl.handle.net/11441/28704>

Zurbano-Berenguer, B. y García-Gordillo, M. (2017). Propuesta metodológica para la evaluación de la calidad deontológica de las noticias sobre violencias contra las mujeres. *Communication & Society*, 30(1), 73-85. <https://doi.org/10.15581/003.30.1.73-85>