

El riesgo de la desinformación en la ficción basada en hechos reales: *The Thing About Pam* (o la cosa de justificar al criminal)

Lucía Gastón-Lorente¹ y Beatriz Gómez-Baceiredo²

Recibido: 1 de julio de 2022 / Aceptado: 2 de noviembre de 2022

Resumen. Este artículo compara la miniserie de NBC *The Thing About Pam* (2022) con el podcast periodístico en el que se basa, con el objetivo de determinar si la ficción corre el riesgo de desinformar a través de la caracterización de personajes inspirados en personas reales. La serie es un ejemplo paradigmático de una tendencia muy reciente, la de producir ficciones basadas en trabajos periodísticos donde se narra un delito reciente cometido por una mujer. Después de un estudio comparativo e interpretativo de la caracterización de la protagonista, se concluye que la serie, aunque mantiene los rasgos explicitados por el podcast, ofrece una justificación al comportamiento del personaje que nada tiene que ver con lo averiguado por el periodismo. Esto, unido al hecho de que ambos trabajos comparten narrador, puede conducir a la desinformación de la audiencia sobre una historia real de un delito cuyo juicio todavía no se ha celebrado.

Palabras clave: Series; basado en hechos reales; podcast; periodismo; desinformación

[en] The danger of misinformation in based on real events fiction: *The Thing About Pam* (or the thing about justifying the criminal)

Abstract. This article compares the NBC miniseries ‘*The Thing About Pam* (2022) with the podcast on which it is based in order to decide if fiction can misinform the audience through the characterization of characters that are based on real people. The miniseries is a prime example of a recent trend: the production of fictions that are based on journalistic works and that tell the story about women that have committed a crime. After accomplishing a comparative and interpretative analysis about the series’ main character characterization, we conclude that the fiction reinforces the features already set out by the podcast, but somehow justify the behavior of the main character with an explanation that has nothing to do with the podcast’s findings. This justification together with the use of the same narrator in both works may misinform the audience about a real story whose trial has not been held yet.

Keywords: Fiction; based on real events; podcast; journalism; misinformation

Sumario: 1. Introducción 2. Marco teórico. Del perfil al personaje: la idea de adaptación 2.1. Del periodismo a la ficción: el acto de imaginar 2.2. Rasgos o acciones: cuando el perfil periodístico se transforma en personaje de ficción 3. Caso de estudio: *The Thing About Pam* 4. Metodología 5. Resultados 5.1. Keith Morrison: de narrador cuasi omnisciente a omnisciente e ironía como distintivo 5.2. Pam Hupp en la ficción: la responsabilidad de la madre 6. Conclusiones 7. Referencias bibliográficas

Cómo citar: Gastón-Lorente, L., & Gómez-Baceiredo, B. (2022). El riesgo de la desinformación en la ficción basada en hechos reales: *The Thing About Pam* (o la cosa de justificar al criminal). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 28 (4), 817-826. <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.82841>

1. Introducción

Las producciones audiovisuales basadas en hechos reales no constituyen un fenómeno reciente. Ya en 1906, Charles Tait dirigió *The story of the Kelly Gang*, un largometraje del que solo se conservan diecisiete minutos y que cuenta la historia real de Ned Kelly, un bandolero australiano del siglo XIX. Desde entonces, se han producido grandes filmes que han ficcionalizado la realidad; *La gran evasión* (1963), *La lista de Schindler* (1993), *Ciudad de Dios* (2002) o *Hacia rutas salvajes* (2007) son solo algu-

nos de los ejemplos más conocidos y con mayor éxito en taquilla. Sin embargo, en los últimos años se ha dado tal proliferación de este tipo de producciones –tanto de películas como de series o miniseries–, que las ficciones basadas en hechos reales han pasado a tener una posición prioritaria en la mayoría de plataformas de *streaming*. A esta proliferación se han sumado, además, dos circunstancias destacables: muchas de las nuevas producciones parten de piezas periodísticas específicas –ya sean podcasts o reportajes– y ficcionalizan hechos cada vez más recientes. A veces tan recientes que los juicios por los crímenes en

¹ Universidad de Navarra (España)
E-mail: lgaston@unav.es

² Universidad de Navarra (España)
E-mail: bgomez@unav.es

los que se basan todavía no se han celebrado. Es el caso, por ejemplo, de *The Thing About Pam* (2022), miniserie de NBC y Blumhouse Television y dirigida por Jenny Klein, que lleva a la ficción el pódcast de Dateline NBC sobre la historia de Pam Hupp. Pam –como se refieren a ella siempre– es una mujer de mediana edad acusada de matar a su amiga en 2011, asesinato por el que el marido de la víctima cumplió cuatro años de condena. La serie se estrenó en abril, pero el juicio todavía no se ha celebrado.

También en la primera mitad de 2022 se han estrenado *The Dropout* (Hulu), *Inventing Anna* (Netflix) o *The Girl from Plainville* (Hulu). Se trata de tres miniseries basadas en un pódcast y dos reportajes periodísticos respectivamente que, al igual que *The Thing About Pam*, ficcionalizan las historias de tres mujeres reales e imputadas por algún delito hace pocos años.

Observada esta tendencia (Chan, 2022; Neira, 2022), surge entonces la pregunta por los riesgos y beneficios de que la ficción se solape con el periodismo en su función de contar lo que ha pasado y, sobre todo, por qué ha pasado. Sin duda, la capacidad de llegar a una audiencia masiva o de incidir en algunos de los mensajes más importantes de la historia real a través de escenas y secuencias inventadas –que apuntalan la verdad profunda de la historia– son dos de las grandes oportunidades que ofrece la ficción basada en hechos reales (Gastón-Lorente et al., 2022; Gastón-Lorente & Gómez-Baceiredo, 2022). Pero también entraña muchos riesgos.

En este artículo, a través de un análisis de contenido centrado en la representación del personaje de Pam en *The Thing About Pam*, se busca determinar si la ficción basada en hechos reales, al adaptar un perfil ya realizado por el periodismo, modifica o distorsiona la caracterización del personaje hasta el punto de desinformar a la audiencia sobre la historia real.

2. Marco teórico. Del perfil al personaje: la idea de adaptación

2.1. Del periodismo a la ficción: el acto de imaginar

La relación entre ficción y hechos reales es y ha sido siempre complicada. Incluso se podría considerar problemática. Por eso, no son pocos los autores que han intentado integrar estas producciones dentro de un marco teórico determinado. Además de ‘ficción basada en hechos reales’, ‘docudrama’ (Rosenthal, 1999) y ‘adaptación’ (Andrews, 2021) son otros dos de los términos que se emplean para nombrar a las producciones que llevan historias reales al terreno de la ficción. Mientras que docudrama se entiende aquí en sentido amplio “como un espectro que va desde la reconstrucción periodística hasta el drama relevante con infinitas graduaciones en el camino”³ (Wood-

head, 1999: 103), la noción de adaptación resulta algo más problemática. Y es que, afirma Andrews (2021), la pregunta no es tanto sobre la fidelidad con la que se adapta la historia sino sobre qué es exactamente lo que se adapta. Parece difícil –aunque no necesariamente imposible– determinar que una serie basada en hechos reales constituye una adaptación cuando no existe ninguna pieza pre-existente concreta que adaptar (Andrews, 2021). Pero no parece tan complicado en el caso de series como *The Thing About Pam*, en la que sí existe una pieza previa –pódcast periodístico en este caso– que se puede tomar como punto de referencia para analizar la fidelidad en la adaptación y el uso de licencias creativas por parte de la ficción.

Sin embargo, estas consideraciones no implican que la fidelidad o veracidad deba ser el principio por el que se evalúe la calidad de la ficción basada en hechos reales. En este sentido, resulta reveladora la propuesta de Friend (2012), que elimina la dicotomía entre creencia/no ficción e imaginación/ficción al considerarlos géneros compuestos por distintos subgéneros en los que pueden clasificarse las obras o trabajos. Así, a pesar de que en las series basadas en hechos reales se presupone cierta veracidad porque narran historias que ocurrieron en realidad, también se presupone la presencia del acto de imaginar. Y este acto, dice Friend (2012), aparece en dos sentidos distintos. Por un lado, hace falta hacer uso de la imaginación para elaborar la estructura narrativa de una producción de ficción y, por otro lado, el creador de una ficción imagina cada vez que hace uso de su libertad para inventar. Sin embargo, el acto de imaginar entendido en el primer sentido es también necesario para la elaboración de cualquier pieza de periodismo narrativo, pues el mero hecho de elaborar una estructura narrativa implica ciertas acciones imaginativas como, por ejemplo, “la producción de imágenes” o “la construcción de ricas representaciones narrativas”⁴ (Friend, 2012: 178). Además, la adición o supresión de determinados elementos a la hora de construir una serie no tiene por qué constituir un problema (Griffith, 1997) sino, en todo caso, un rasgo implícito de cualquier trabajo de ficción.

Para Rosenthal (1999), es necesaria la confluencia de tres condiciones para que esta libertad para inventar cuando se combinan hechos reales y ficción sea problemática: que los elementos modificados o inventados afecten directamente al sentido de la historia y de los personajes; que la audiencia comprenda la ficción como realidad; y que el tema que se trate en la ficción cambie la manera en la que la audiencia actúa en los ámbitos social y político.

Los dos últimos elementos requieren de estudios de audiencia para medir la actitud con la que los espectadores ven la series basadas en hechos reales y el modo en que esta visualización afecta a su comportamiento en la esfera pública. Por el contrario, la pri-

³ Traducido del inglés: “as a spectrum that runs from journalistic reconstruction to relevant drama with infinite graduations along the way” (103).

⁴ Traducido del inglés: “the production of imagery” y “the construction of rich story representations” (178).

mera condición, a saber, si los elementos modificados afectan o no al sentido de la historia y de los personajes, es la única que conecta directamente la serie con la pieza periodística que adapta. Así, parece interesante determinar de qué manera la ficción transforma el perfil realizado por el periodista sobre una persona real en un personaje ficticio, no con el objetivo de validar las series en función de su nivel de correspondencia con los trabajos de los que parten, sino con el propósito de ahondar en las consecuencias de esta transformación.

2.2. Rasgos o acciones: cuando el perfil periodístico se transforma en personaje de ficción

Dice de Rosendo Klecker (2010) que “caracterizar a una persona concreta supone plasmarla mediante la palabra en forma de personaje” (158). Para ello, añade, se emplean dos elementos básicos: rasgos descriptivos y acciones. Los rasgos, ya sean físicos o psicológicos, permiten al periodista “caracterizar directamente al personaje” (98) y las acciones, que pueden ser causadas o padecidas, “cuentan cómo la persona se mueve en el marco de su vida, implicado en acciones de muy diversa índole, en las que se puede reconocer su carácter” (94). Rasgos y acciones se presentan siempre de manera interrelacionada y de la mano de otros elementos fundamentales como la presencia de personajes secundarios o distintas voces narrativas, la voz interpretativa del narrador –que es el periodista– o la narración de la trayectoria del personaje a lo largo del tiempo y no solo del evento que lo convierte en noticioso.

Así, añade de Rosendo Klecker (2010), el periodista tiene a su disposición tres procedimientos distintos para caracterizar al personaje: la definición totalizadora, que se limita a la descripción de los rasgos observados sin la narración de ninguna acción que la sustente; la demostración, que consiste en la deducción, por parte del periodista, de un rasgo a partir de una acción (deductiva) o en la descripción de una acción para deducir un rasgo (inductiva); y la acción exenta, en la que el periodista describe una acción y deja en manos de la audiencia la labor de extraer de ella un rasgo caracterizador del personaje.

En estas técnicas de caracterización hay una gradación de la mediación del narrador –el periodista–. En el primero, la autoridad recae por completo en el narrador. Y se trata de una autoridad que el periodista se ha ganado, porque es quien ha investigado y ha conocido al personaje de primera mano. En cambio, en las acciones exentas la mediación queda muy diluida y la audiencia es quien deduce los rasgos que denotan esas acciones –aunque, por supuesto, el periodista ha elegido mostrar esas acciones y no otras–.

En la ficción audiovisual, la mediación del narrador tiende a difuminarse lo más posible, hasta el punto de que un actor encarna, da cuerpo, gestos, cara, vida, al personaje, es decir, lo interpreta, lo traduce a acciones para la audiencia. Esto es muy rele-

vante en las series basadas en hechos reales, donde, además, la tendencia es que las actrices se parezcan lo más posible a la persona real. De esta manera, es como si pudiéramos ver a esas personas en el momento de hacer lo que hicieron y pudiéramos ver en sus caras las emociones que sintieron e, incluso, pudiéramos seguirlas hasta lugares privados, donde estaban solas, donde ningún periodista ha podido llegar. Afirma Corbett (2018):

Nuestro modo de obrar, sobre todo en un conflicto, revela lo que queremos, las decisiones que tomamos para lograrlo, cuánto lo deseamos, hasta dónde estamos dispuestos a llegar para obtenerlo y lo que pensamos de nosotros mismos y de los demás. (...) decirle al lector lo que un personaje piensa o siente es mucho menos efectivo que mostrar cómo influye en su comportamiento, o cómo lucha con esas ideas y emociones en lugar de simplemente tenerlas (147).

A la hora de configurar el perfil de un personaje, ni el periodismo ni la ficción se limitan a describir las acciones relacionadas con el qué de la noticia. Ambos ponen su empeño en profundizar más, en encontrar aquellos comportamientos y relaciones ajenos al suceso noticioso que tienen la capacidad de retratar al personaje más allá de lo que lo convierte en interesante en la actualidad. En palabras de de Rosendo Klecker (2010):

Entre las acciones de interrelación, resultarán sugestivas aquellas que suceden fuera del contexto por el cual el perfilado resulta de interés público. (...) en la relación del personaje con otros secundarios es donde mejor se manifiesta la imprevisibilidad de la persona, de un referente humano y real (107).

Dice, por su parte, McKee (2002), sobre el personaje de ficción: “La única manera de conocer la verdad es ser testigo de cómo toma decisiones esa persona en una situación de presión, si elige una opción u otra, al intentar satisfacer sus deseos. Según elija, así será” (132).

Y es quizás en estas acciones, aquellas alejadas del hecho noticioso, en las que el protagonista interactúa con otros individuos y que lo colocan en una situación de presión, donde se configura realmente el carácter del personaje y donde la ficción basada en hechos reales corre mayor riesgo de inventar contenido que cambie la percepción que la audiencia tendría del protagonista si hubiera accedido a él a través del periodismo. Porque la ficción es, muchas veces, el único recurso a través del cual los ciudadanos se acercan a un acontecimiento real y relevante (Custen, 1999). Aunque sean conscientes de que ven una ficción, para gran parte de la audiencia la Pam de la miniserie es la única que existe, porque no han escuchado –quizá lo hagan tras ver la serie– el podcast periodístico en el que se basa.

En este sentido, hay un elemento que la ficción necesita y que el periodismo no siempre es capaz de encontrar: la motivación del protagonista. Aunque el

periodista quiera llegar al porqué, a las razones que han llevado al protagonista a actuar de una manera determinada, tiene unos límites impuestos que la ficción puede sobrepasar y que le impiden llegar a conclusiones categóricas. Desde el periodismo solo se puede contar lo que otros dicen sobre el protagonista o lo que este afirma sobre sí mismo, pero no es posible meterse en sus pensamientos ni describir los momentos de su vida que nadie ha presenciado, mientras que la ficción puede mostrar al personaje cuando está solo y mostrar incluso sus sueños o reacciones más íntimas. En su trabajo, Kovach y Rosenstiel (2012) citan al periodista del *New Yorker* John McPhee cuando dice:

El autor de no ficción transmite al lector historias reales que se desarrollan en paisajes reales y están protagonizadas por personas reales. De manera que si estas personas hablan, transmite lo que dicen y no lo que tú decides que dicen. No maquilles los diálogos. No compingas personajes que sean la suma de varios personajes reales. Y no te metas en la cabeza de tus personajes y pienses por ellos. No entrevistes a los muertos. Cuando un escritor hace esto, atenta contra la credibilidad de otros escritores que no lo hacen (110).

La ficción, en cambio, sí cuenta con la libertad para meterse en la cabeza de sus personajes, para decidir qué dicen, cómo lo dicen y por qué lo dicen. Afirma McKee (2002): “Un personaje cobra vida en el momento en el que vislumbramos una clara comprensión de su deseo (...) Detrás del deseo se oculta la motivación. ¿Por qué quiere nuestro personaje lo que quiere?” (447). Aunque el periodismo no siempre sea capaz de encontrar respuesta a esta pregunta, la ficción debe tenerla para ser capaz de construir un personaje verosímil. Y al hacerlo, al inventar una motivación no comprobada en la realidad, la ficción corre el riesgo de desinformar, de justificar el comportamiento –envidiable o deleznable– no solo de su protagonista, sino también de la persona real en la que este se basa. Como afirma Scholes (1968), “hay dos maneras obvias en las que la ficción es capaz de distorsionar la realidad: puede hacer que esta sea mejor o peor de lo que realmente creemos que es”⁵ (10).

Sin embargo, toda “adaptación requiere una toma de decisiones” (Seger, 1993: 38) en la que los personajes pueden ganar o perder protagonismo, enfrentarse a situaciones nuevas o alteradas o ver eliminados algunos de sus rasgos característicos. Esto no supone un problema *a priori* (Griffith, 1997). El riesgo reside en la manera en que esas modificaciones afectan a la comprensión de un personaje que lleva los nombres y apellidos de una persona real. Y la única forma de determinar el alcance –y peligrosidad– de los cambios realizados es analizando cada producción en particular (Rosenthal, 1999).

3. Caso de estudio: *The Thing About Pam*

En 2019 y después de que Dateline NBC le dedicara un episodio documental en 2016 titulado *Stranger than Fiction*, NBC News lanzó *The Thing About Pam*, una serie periodística de seis episodios en formato pódcast y narrada por el periodista de *Dateline* Keith Morrison. El pódcast relata la historia de Pam Hupp, una mujer estadounidense de mediana edad que, durante años, logró que se le considerara inocente del asesinato en 2011 de su amiga Betsy Faria.

Betsy tenía un cáncer terminal y trabajaba con Pam en la empresa de seguros State Farm, desde donde, cinco días antes de su muerte, cambió el beneficiario de su seguro de vida. Tras su muerte, los 150.000 dólares de este ya no serían para su marido, Russ Faria, sino para su amiga Pam Hupp. A pesar de este cambio en el seguro y de que Pam fue la última en ver a Betsy con vida, la justicia condenó a Russ por el asesinato de su mujer. La condena de Russ fue anulada en 2015 y, cuatro años después, Pam fue condenada a cadena perpetua por el asesinato, en 2016, de Louis Gumperberg, un joven con discapacidad intelectual al que engañó y asesinó en un intento por volver a incriminar a Russ. Finalmente, y con la sospecha de que Pam pudo asesinar a su madre tan solo dos meses antes de la muerte de su amiga, Pam Hupp fue acusada por la muerte de Betsy Faria en julio de 2021. Se declaró ‘no culpable’. Ese mismo año, NBC News añadió a la serie un nuevo pódcast en el que actualizaba lo ocurrido (Dateline NBC, 2019).

Estaba previsto que unos meses después, en febrero de 2022, se celebrara una audiencia preliminar para el juicio por el asesinato de Betsy, pero esta tuvo que posponerse de manera indefinida al fallecer el abogado defensor de Pam por un ataque al corazón (Wang, 2022). Lo que no se pospuso fue el estreno de la también llamada *The Thing About Pam*, la miniserie que adapta a la ficción la historia de Pam.

El estreno de la serie fue un éxito: 14 millones de espectadores entre directo, diferido y digital y el mejor lanzamiento digital de la NBC en su historia (Rosario, 2022). Además, el pódcast, que cuenta con 27 millones de descargas desde su lanzamiento en 2019, volvió al número uno tras el estreno de la serie (Dateline NBC, 2022). A la espera de que se celebre el juicio y teniendo en cuenta la capacidad de las series de llegar a audiencias masivas –donde podría incluirse, por ejemplo, el jurado popular seleccionado para el juicio–, la representación de Pam Hupp en la ficción y la capacidad de esta de ofrecer información –o desinformación– a los espectadores adquiere más relevancia que nunca.

Sobre todo si se tiene en cuenta que una de las características que más separa a *The Thing About Pam* del resto de miniseries recientes y basadas en piezas periodísticas concretas es el hecho de que sea el mismo Keith Morrison el que narra e interpreta tanto la pieza periodística –el pódcast– como la ficción –la miniserie–. Morrison, conocido por su espe-

⁵ Traducido del inglés: “We can begin by noting that there are two obvious ways that reality can be distorted by fiction. It can be made to appear better or worse than we actually believe it to be” (10).

cialización en la cobertura de *true-crimes* (historias de crímenes reales) como los juicios de Robert Durst o el caso “Dirty John”, ha narrado además varios pódcast recientes como *Mommy Doomsday* o *Killer Role* (Dateline NBC, 2022). El periodista dota a todas sus narraciones de una impronta irónica que quizá Kozloff (1989) denominaría temperamento irónico. Este temperamento aumenta la capacidad dramática del pódcast y permite al periodista desempeñar un rol evaluador en el que ofrecer una interpretación de los hechos sin por ello dejar de ser fiel a ellos (Glasser & Ettema, 1993). En definitiva, a través de la ironía, el periodista vivifica “los límites de la moralidad sin parecer moralista”⁶ (Glasser & Ettema, 1993: 323). Y este rol evaluador, este mensaje moral, se traslada a la ficción en el momento en el que esta decide contar con la misma voz narrativa que el pódcast e introducir a Morrison como voz en *off*.

Para la productora de la serie, Jenny Klein, “fue muy emocionante (...) incorporar su voz [la de Keith Morrison], porque es muy conocida gracias a *Dateline*”. Morrison “tiene presencia habitual en cámara” y en la serie “supone un recontar dramático” donde se convierte en un “narrador filosófico omnisciente”⁷ (McKenzie, 2022). Y aquí, de nuevo, el hecho de que exista una voz explícita que desempeña la función de narrador marca la manera en la que la miniserie va a hacer uso de la ironía.

En definitiva, se ha escogido la miniserie *The Thing About Pam* como objeto de estudio por tres motivos principales. Primero, porque se trata de una producción reciente y con un significativo éxito de audiencia —el primer episodio ha sido visto por 14 millones de espectadores (Rosario, 2022)— que evidencia la capacidad de la serie de llegar a una audiencia masiva. Segundo, porque, aunque Pam Hupp ya ha sido oficialmente acusada por el asesinato de Betsie Faria, el juicio todavía no se ha celebrado. Por tanto, tanto el público general como las personas que vayan a desempeñar un papel en ese procedimiento van a tener acceso a una producción que ficcionaliza y da una versión concreta de unos hechos y de una persona a la que tienen que juzgar. Y, tercero, porque la serie se diferencia del resto de producciones basadas en hechos reales del momento en un elemento clave: comparte narrador con la pieza periodística en la que se basa.

4. Metodología

Con el objetivo de determinar si la caracterización en la ficción de Pam modifica de manera sustancial el perfil que de ella hace el periodismo, este artículo realiza un análisis comparativo entre las miniseries y

el pódcast periodístico en el que se basa. En primer lugar, se ha realizado una escucha de la pieza periodística y, mediante un análisis de contenido, se han extraído los rasgos de la protagonista que se mencionan de forma expresa —caracterización totalizadora—, ya sea a través de la voz del narrador —o periodista— o a través de voces secundarias que este presenta como fiables. En segundo lugar, se ha analizado la miniserie y se han seleccionado aquellas escenas en las que la protagonista realiza acciones que no tienen que ver con el hecho o suceso que la ha convertido en noticia y que, muchas veces, ni el periodista ni los testigos han podido presenciar. Se han seleccionado estas escenas por dos motivos principales. Primero, porque el hecho noticioso ya se conoce, ya ha sido contado por el periodismo a través del pódcast y la serie ya cuenta con ello. Por eso, lo único que puede hacer la ficción a este respecto es recontar lo sucedido; aunque introduzca algunas modificaciones en aras de la narrativa audiovisual, el hecho noticioso sigue siendo el mismo. Por el contrario, las escenas referentes a aquello que no tiene que ver con el hecho noticioso —las relaciones interpersonales de la protagonista, sus manías, sus momentos en soledad, etc.— son las que realmente tienen la capacidad de cambiar el sentido de lo sucedido. Porque son estas escenas las que ahondan en las motivaciones, los deseos y pensamientos de la protagonista, aquellas a las que el periodismo no tiene acceso, aquellas que rellenan los huecos que el periodista no puede rellener. Y si al rellener esos huecos la ficción inventa un rasgo del personaje o una circunstancia que explique cierto rasgo del personaje, corre el riesgo de justificar su comportamiento a través de una explicación que no se corresponde con la realidad. Segundo y directamente relacionado con el punto anterior, se han analizado las escenas ajenas al hecho noticioso porque los deseos y motivaciones en los que estas ahondan son los que dan vida al personaje y los que desencadenan, en última instancia, el conflicto (McKee, 2002; Corbett, 2018). Es decir, los deseos y motivaciones propuestos en estas escenas conforman el núcleo del personaje, aquello que realmente lo define. Y son esas motivaciones o pensamientos aquellos a los que el periodismo no tiene acceso y la ficción sí.

En tercer lugar, se ha señalado cuál es el rasgo que se deduce de cada una de las escenas seleccionadas y se han comparado estos rasgos con los rasgos extraídos de la pieza periodística con el objetivo de determinar cuáles coinciden y cuáles constituyen una invención de la ficción. Finalmente, se ha hecho un análisis interpretativo de los rasgos inventados por la miniserie con el objetivo de precisar las implicaciones de estas invenciones. Para la elaboración de dicho análisis se han tenido en cuenta tres condiciones específicas. Primero, si los rasgos inventados contradicen alguno de los rasgos especificados por la pieza periodística. Segundo, si los rasgos inventados aparecen de manera constante a lo largo de la serie o solo de forma puntual. Y tercero, si los rasgos inventados tienen una influencia directa sobre el hecho

⁶ Traducido del inglés: “(...) to vivify the boundaries of morality without appearing to be moralistic” (323).

⁷ Traducido del inglés: “It was exciting to me as a writer to bring his voice in, because it’s so familiar from *Dateline*. He’s [usually] like an on-camera presence, and on our show it’s a dramatic retelling, and he is more of an omniscient philosophical narrator”.

noticioso. Es decir, si los rasgos inventados se relacionan directamente con las motivaciones o deseos que hacen a la protagonista cometer el crimen que la convierte en noticia. Además, el análisis interpretativo ha estado condicionado, en parte, por la presencia, tanto en el pódcast como en la miniserie, de la misma voz narrativa.

5. Resultados

5.1. Keith Morrison: de narrador cuasi omnisciente a omnisciente e ironía como distintivo

The Thing About Pam cuenta con lo que MacDowell (2016) llama ironía dramática, “una experiencia que se hace posible cuando a la audiencia de una historia se le proporciona información o perspectivas que se les han negado a uno o más personajes de la historia”⁸ (38). Y es que los espectadores de la miniserie saben, desde el primer minuto de la ficción, que Russ Faria no es el culpable de la muerte de su mujer y que Pam Hupp está implicada en lo sucedido. Y lo saben gracias a la voz del narrador que, tras describir el momento en el que Russ encuentra a Betsie muerta como si se tratara del inicio de un cuento de Navidad, afirma: “Esposa muerta, marido culpable fingiendo pena. Es una historia clarísima. Es fácil juzgar al libro por su portada. Pensaríais que lo que ocurrió en Summan Drive fue cosa de Russ Faria y estaríais equivocados. Totalmente equivocados. Entra Pam Hupp”⁹ (Episodio 1, 01:45). Tras estas palabras, una Pam envejecida y en prisión aparece en primer plano y rompe la cuarta pared para asegurar a los espectadores que no va a admitir algo que no hizo. Después, da paso a una parodia musical en la que se presenta a sí misma como una mujer de negocios, exitosa, un pilar en su comunidad y una encantadora madre de familia. Así, la serie presenta en apenas dos minutos y medio a las dos voces principales –y contrapuestas– de la serie: la del narrador, Keith Morrison, y la de la protagonista, Pam Hupp. Y teniendo en cuenta que se asume, de manera generalizada, que el narrador es la conciencia encargada de contar la historia (MacDowell, 2016) y que Pam se presenta a sí misma desde la parodia, parece razonable afirmar que, también en los primeros dos minutos y medio de la serie, la audiencia sabe cuál es la voz en la que puede confiar. Gracias a Morrison, los espectadores conocen la verdad que el resto de personajes deberá ir descubriendo capítulo a capítulo.

Y los propios títulos de estos capítulos dan pistas sobre cómo va a ir evolucionando la visión que el resto de personajes tiene de Pam. Así, la serie comien-

za con “She’s a good friend” (Ella es una buena amiga) en el primer episodio; pasa por “She’s a helper” (Ella es una ayudante), “She’s a star witness” (Ella es una testigo estrella) y “She’s a loving daughter” (Ella es una hija amorosa) en los capítulos intermedios; y termina, en los dos últimos episodios, con “She’s not who you think she is” (Ella no es quien crees que es) y “She’s a killer” (Ella es una asesina). Narrador y espectador comparten, ya desde antes de ver el primer episodio, una información de la que carecen el resto de personajes y que subraya, una vez más, la presencia de la ironía dramática en la miniserie.

Pero no es esta la única ironía presente en *The Thing About Pam*. La presencia de la voz de Morrison como narrador omnisciente –frente al cuasi omnisciente del pódcast– permite que la serie cuente también con lo que MacDowell (2016) denomina ironía comunicativa o pretensión irónica. Porque el temperamento irónico de Morrison y la manera en la que narra los hechos implican que hay en su papel como narrador una ironía intencional. MacDowell (2016) lo explica así:

(...) la intención es lo único que hace que la ironía pueda definirse como ironía en primer lugar. Si yo me expreso irónicamente dirigiéndome a mi amigo bajo la lluvia torrencial y diciéndole “¡qué buen tiempo!”, ¿qué es exactamente lo que hace que esto sea un ejemplo de ironía comunicativa? Es el hecho de que momentáneamente yo estoy fingiendo poseer (lo que yo consideraría) pésima capacidad de percepción y de que lo que pretendo es comunicar indirectamente una evaluación contraria sobre el clima¹⁰ (168).

Ejemplos equiparables al “¡qué buen tiempo!” de MacDowell aparecen constantemente en la miniserie. Por ejemplo, en el primer episodio, justo antes de que el policía a cargo del caso llame a la fiscal –con la que mantiene una aventura– para avisarle de que han detenido a Russ Faria por el asesinato de su mujer, el narrador evidencia la influencia del primero sobre la segunda diciendo: “Míralo [a Russ Faria] y decide: ¿ves a un asesino? La fiscal del distrito Leah Askey estaba a punto de decidirlo por sí misma”¹¹ (E1, 23:39). Y volverá a utilizar la ironía comunicativa en relación a la fiscal en el segundo capítulo, cuando Pam llega a su oficina para contarle su versión de los hechos y ayudarle a incriminar a Russ: “Ahí estaban, juntas por fin, Pam y Leah Askey, dos servidoras públicas trabajando por el bien común”¹² (30:53).

⁸ Traducido del inglés: “ (...) an experience made possible when a story’s audience are granted information or perspectives pointedly denied to one or more of the story’s characters” (38).

⁹ Traducido del inglés: “Death wife, guilty husband feigning grief. Open and shut a story like that. Easy to judge the book by its cover. You’d think what happened on Suman Drive was at the hands of Russ Faria, and you’d be wrong. Dead wrong. Enter Pam Hupp”.

¹⁰ Traducido del inglés: “ (...) intention is the only thing that makes irony definable as irony in the first place. If I express myself ironically by turning to my friend in the pouring rain and announcing, ‘Lovely weather!’, what exactly is it that makes this an instance of communicative irony? It is the fact that I am momentarily pretending to possess (what I would consider) poor powers of perception and that I intend to communicate indirectly a contrary assessment of the weather” (168).

¹¹ Traducido del inglés: “Look at him: Do you see a killer? DA Leah Askey as about to decide for herself” (E1, 23:39).

¹² Traducido del inglés: “Here they were, together at last, Pam and Leah Askey, just two public servants working for the common good” (E2, 30:53).

5.2. Pam Hupp en la ficción: la responsabilidad de la madre

Aunque la presencia de un narrador omnisciente e irónico evidencie que la serie tiene la intención de señalar la culpabilidad de Pam Hupp –y la inocencia de Russ Faria–, que Morrison traslade su voz del pódcast a la miniserie diluye aún más las fronteras entre periodismo y ficción, haciendo todavía más relevante la caracterización que la serie hace de su protagonista. La productora de *The Thing About Pam* afirma que, aunque la serie sea un recontar dramático, se ha tomado en serio el hecho de que se cuenten hechos reales sobre gente real. Por eso, asegura que tanto antes como durante la realización de la serie se ha llevado a cabo un exhaustivo trabajo de investigación en el que cualquier persona involucrada en el caso que quisiera dar su versión de lo ocurrido ha tenido la oportunidad de hacerlo. Además, los creadores de la serie han tenido acceso a todos los documentos recogidos y elaborados para la producción del pódcast (Hemphill, 2022). Pero tener acceso a toda la información de la que han dispuesto los periodistas para la elaboración del pódcast no implica que la ficción asuma el mismo compromiso con los hechos al que se debe el periodismo. En el pódcast *The Thing About Pam*, la caracterización de Pam Hupp viene determinada por una serie de rasgos explicitados tanto por el narrador –el periodista– como por las voces secundarias con las que este cuenta para construir la historia. Estos rasgos, además, vienen acompañados muchas veces por la narración de acciones. Así, se describe a una Pam mentirosa –cambia constantemente de versión– (E3, 01:00; 05:30; E4, 28:27), con grandes habilidades sociales (E3 09:40, 12:50) y confianza en sí misma (E3, 15:25; E4, 23:50; E6, 27:43), manipuladora (E4, 23:55; E6, 19:27), narcisista (E6, 27:56) y obsesionada con el dinero (E1, 18:35; E6, 28:00).

El análisis de la miniserie muestra una Pam que comparte rasgos con la perfilada en el pódcast. Sin embargo y teniendo en cuenta que la ficción necesita acciones para mostrar lo que el periodismo puede contar con palabras, la serie inventa algunas escenas o relaciones que no aparecen en el pódcast y que refuerzan los rasgos descritos. Por ejemplo, la serie crea una relación entre Pam y su vecina en la que la primera manipula, amenaza y maltrata a la segunda de manera reiterada. La relación entre ambas sufre además una transformación que avanza en paralelo al descubrimiento, por parte del resto de personajes, de la ‘verdadera’ cara de Pam. Así, la vecina comienza accediendo de buena gana a acudir al juicio contra Russ Faria para informar a Pam, que no puede estar en la sala por ser testigo (E2, 03:26). Más adelante, Pam le recrimina que haya hablado con la prensa sobre ella (E3, 31:40) y, como venganza, le envía muerte en una caja la ardilla con la que la anciana estaba encariñada (E3, 42:04). Finalmente, la vecina se enfrenta públicamente a Pam en clase de zumba (E5, 36:17) y esta, ya libre de toda máscara, aprovecha

una ocasión en la que la anciana está enferma en la cama para asustarla (E4, 40:44).

La serie también muestra cómo Pam siempre ha despreciado y tratado de forma cruel a Sarah, la hija que tuvo cuando era adolescente. A través de *flashbacks*, se ve cómo Pam le pone la ropa interior en la cabeza cuando se hace pis (E4, 02:45), le avergüenza el día de su boda (E2, 08:05) y le quita la casa que está a punto de comprarse con su marido pujando con una cifra más alta (E4, 24:40). Sin embargo, el pódcast no hace referencia a la relación de Pam con su vecina ni da a entender que fuera cruel con su hija.

Por otro lado, la ficción añade detalles que evidencian e incluso caricaturizan la personalidad malvada y manipuladora de Pam. Así, en numerosas ocasiones desde el primer episodio (31:40) se realiza un plano detalle de la pegatina que la protagonista lleva en su coche, que dice “I love dogs”, y que contrasta con las también numerosas ocasiones en las que los perros, a los que Pam mira con desprecio, le ladran con rabia. También en varios momentos se hace referencia a la obsesión de Pam por las novelas policíacas (E5, 10:48; E6, 01:24) y a su pasión por el dinero, que se muestra a través de la manía de secar y planchar los billetes (E1, 21:40; E5, 00:30) y del hecho de que cobra una pensión por discapacidad física que claramente no tiene (E3, 22:20).

Todas estas relaciones y detalles inventados por la ficción refuerzan –e incluso exageran– los rasgos que sí se consideran en el pódcast. Por lo tanto, se podría decir que no alteran sustancialmente el perfil ya elaborado por el periodismo. No se puede decir lo mismo, sin embargo, de la parte de la serie que se centra en la relación entre Pam y su madre.

El pódcast afirma que la madre de Pam falleció dos meses antes del asesinato de Betsy –se sospecha que pudo matar también a su madre– y que Pam creció en un “buen barrio”¹³, dentro de una “familia dulce y respetable”¹⁴ (E3, 10:35) con una madre a la que se define como una “querida maestra de escuela”¹⁵ (E3, 10:35). La miniserie, en cambio, afirma, después de que el narrador se pregunte “¿cuándo se convierte el dinero en una obsesión?”¹⁶, que Pam creció siendo pobre. Además, presenta a una madre todavía viva –Pam la asesinará en el cuarto episodio (39:20)–. Esta alteración temporal permite que la serie vaya construyendo, a través de momentos presentes y *flashbacks*, la relación entre madre e hija, que se va a constituir como la principal razón que explica por qué Pam es como es. Así, se muestra a una madre cruel y maltratadora cuyas palabras constituyen muchas veces el detonante que conduce a Pam a actuar de manera irresponsable o cruel. Ocurre, por ejemplo, en un *flashback* sobre el baile de fin de curso, cuando Pam es todavía adolescente (E4, 01:15). La joven le está contando a una amiga que ha decidido no tener

¹³ Traducido del inglés: “Good neighborhood”.

¹⁴ Traducido del inglés: “Respectable sweet family”.

¹⁵ Traducido del inglés: “Beloved school teacher”.

¹⁶ Traducido del inglés: “When does money become an obsession”.

relaciones sexuales con su novio hasta que no obtenga su grado de maestra en la Universidad de Missouri. Entonces llega su madre y, al oír que su hija pretende estudiar para ser profesora, se burla diciendo que “Pam no tiene cerebro para Mizzou [la Universidad de Missouri]”¹⁷ (E4, 001:53). La reacción de Pam es llamar a su novio e irse con él. Esa noche se queda embarazada.

La dinámica acción-reacción se mantiene también en el tiempo presente. Por ejemplo, la madre de Pam insinúa de manera cruel que su hija debería hacerse un *lifting* facial (E2, 34:15) y, en el siguiente episodio, Pam acude a una clínica de estética (E3, 41:00). También la decisión de Pam de arrebatarle a su hija la casa que quiere comprar parece venir provocada por una conversación con su madre en la que esta, que nunca ha aceptado a su nieta, la ensalza por sobre encima de Pam (E4, 22:55). Además, esta conversación va acompañada, como tantas otras, de la voz de Morrison: “Cuando un padre hace daño a su hijo, ¿ese dolor se transmite como una herencia sombría?”¹⁸ (E4, 42:53). Pero el momento cúlmine de esta dinámica entre madre e hija se da cuando la segunda asesina a la primera. En una conversación previa, la madre de Pam afirma que pretende eliminar a Pam de su testamento y dejarle todo a su nieta Sarah (E4, 39:20). En la siguiente escena, Pam da una bebida a su madre y avisa a la recepcionista de la residencia donde esta vive de que su madre se encuentra indispuesta y de que no bajará ni a cenar esa noche ni a desayunar al día siguiente. Esa misma noche unos jóvenes la encuentran muerta. Se ha precipitado por el balcón.

Pero, como se ha mencionado, la serie no solo muestra la relación entre Pam y su madre como causa de la maldad de la protagonista a través de acciones. También lo explicita a través de la voz de Morrison como narrador. Ya en la escena del baile de fin de curso, cuando Pam decide irse con su novio para mantener relaciones sexuales, la ficción elimina la oportunidad de la audiencia de interpretar lo que está viendo cuando dice: “¿Nació Pam con cierta naturaleza? ¿Trabajaba su cerebro de una manera determinada? (...) Y, si la biología cargó la pistola, por así decirlo, ¿fue la crianza quién la disparó?”¹⁹ (E4,01:15). De nuevo el narrador, del que ya se ha dicho que hace uso de una ironía intencional, actúa como guía del espectador en el proceso de comprender quién es Pam. Sin embargo, esta vez, la versión que ofrece la ficción se aleja mucho de la planteada por el periodismo.

6. Conclusiones

La proliferación de miniseries basadas en hechos reales ofrece un sinfín de oportunidades para la na-

rración de historias que ya han sido contadas por el periodismo –recuperar hechos relevantes, hacerlos llegar a una audiencia mayor, reforzar ciertos mensajes ya señalados por el periodismo, etc.–. Pero también entraña el riesgo de la desinformación.

Afirman Kovach y Rosenstiel (2012) que “la primera obligación del periodismo es la verdad” (52) y que su propósito “consiste en proporcionar al ciudadano la información que necesita para ser libre y capaz de gobernarse a sí mismo” (18). Y es posible que la ficción basada en hechos reales tenga la intención de proporcionar una versión de los hechos que permita al espectador, en cuanto a ciudadano, ser libre y capaz de gobernarse a sí mismo. Pero no tiene ese compromiso con la verdad del que hablan Kovach y Rosenstiel (2012). Aunque pueda esperarse cierta veracidad en la ficción basada en hechos reales, esta, por el mero hecho de ser ficción, otorga a sus creadores la capacidad de inventar (Friend, 2012). Y cuando esa invención afecta directamente a la caracterización del protagonista, puede modificar la manera en que la audiencia percibe a un personaje que lleva el nombre y apellidos de una persona real. Y es que la ficción, al hacer uso de su libertad para inventar escenas, para rellenar los huecos que el periodismo no puede llenar –pensamientos, reacciones y escenas sin testigos, gestos irrecuperables–, corre el riesgo de ofrecer una caracterización del protagonista que justifique su comportamiento o cambie el sentido de lo sucedido. Sin embargo, y teniendo en cuenta que cada ficción basada en hechos reales constituye una pieza individual e independiente del resto, la única manera de determinar hasta qué punto su caracterización del personaje contribuye a la desinformación es analizándola de manera aislada.

En el caso de *The Thing About Pam*, el análisis de contenido realizado en este estudio conduce a dos conclusiones principales. En primer lugar, la existencia de un narrador compartido para la pieza periodística y la ficción diluye aún más las fronteras entre periodismo y ficción, de manera que se corre el riesgo de otorgarle a la serie la misma autoridad que al pódcast. Al fin y al cabo, Keith Morrison es el encargado de narrar ambos trabajos. Además, la voz en *off* de Morrison ofrece en todo momento una interpretación explícita de las acciones narradas, por lo que no deja espacio para que la audiencia saque sus propias conclusiones.

En segundo lugar, los rasgos atribuidos a Pam a lo largo de la miniserie no contradicen los que ya le había otorgado la pieza periodística, pero sí añade matices a través de escenas, gestos o conversaciones a las que el periodismo nunca habría podido tener acceso. Con la invención de estas escenas o detalles, la ficción exagera e incluso caricaturiza los rasgos explicitados en el pódcast, pero en ningún caso los contradice. Sin embargo, existe un punto discordante que resulta suficiente para alterar la caracterización de la protagonista: la relación de esta con su madre. Mientras que el pódcast habla de una madre querida y de una buena familia, la serie presenta a una madre cruel que conduce a Pam al límite una y otra vez. Y

¹⁷ Traducido del inglés: “Pam doesn’t have the brain for Missouri”.

¹⁸ Traducido del inglés: “When a parent hurts a child, does that hurt get passed on like a grim inheritance?”.

¹⁹ Traducido del inglés: “Was Pam born with a certain nature? Her brain worked a certain way? (...) And if biology loaded the gun, so to speak, did upbringing fire it?”.

este cambio es sustancial porque, como afirma Corbett (2018), la familia es “el crisol en el que se fragua gran parte de tu vida psicológica” (189) y “la madre es el núcleo emocional y sensual de la existencia del niño, una conexión que habitualmente se extiende hasta la edad adulta, e incluso hasta el final de la vida” (191). Incluso Morrison admite, de manera explícita, que la crianza de Pam podría ser la causante de su comportamiento criminal.

El hecho de que la serie invente una relación de maltrato entre Pam y su madre y de que señale esta relación como la responsable de las acciones delictivas de Pam implica una justificación del comportamiento de la protagonista que nada tiene que ver con lo ofrecido por el periodismo. Y aquí es donde la ficción corre el riesgo de desinformar. Al buscar una motivación, una razón que explique por qué Pam es como es, la ficción ha elaborado un personaje que no se corresponde con el perfil elaborado por el perio-

dismo. Y si la audiencia de la serie no accede a los trabajos periodísticos en los que se basa, si se limita a la ficción y la acepta como la única versión de los hechos de la que dispone, corre el riesgo de tomar como real una historia que no lo es y de juzgar a una persona real a través de un personaje que no existe. Y cuando esa persona real está pendiente de juicio, cuando todavía hay que decidir si es o no culpable de los crímenes de los que se le acusa, el peligro de la desinformación es todavía mayor. Por eso, la tarea ahora del periodismo debe ser la de buscar su propia excelencia, la de ahondar en las razones, en las motivaciones, en los cómo y porqués que hacen que las historias sean comprensibles. Solo así, apostando por la profundidad en vez de por la rapidez y el *clickbait*, será el periodismo capaz de acompañar a la ficción en el camino de contar historias reales y de evitar que la libertad inventiva de la que esta disfruta se convierta en desinformación.

7. Referencias bibliográficas

- Andrews, H. (2021). Adaptations. In H. Andrews (Ed.), *Biographical Television Drama* (pp. 123–150). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-64678-3_5
- Chan, J. C. (2022, June 9). From Speaker to Screen: A Podcast Boom Hits TV. *The Hollywood Reporter*. <https://bit.ly/3bBlvpj>
- Corbett, D. (2018). *El arte de crear personajes en narrativa, cine y televisión* (S. Tena, Trans.; ALBA).
- Custen, G. F. (1999). Clio in Hollywood. In A. Rosenthal (Ed.), *Why docudrama? Fact-Fiction on Film and TV* (pp. 19–34). Southern Illinois University Press.
- Dateline NBC (2019). *The Thing About Pam*. Apple Podcasts. <https://apple.co/3I6lZQp>
- Dateline NBC. (n.d.-a). *Inside NBC News | Public Relations*. <https://nbcnews.to/3ODNqUn>
- Dateline NBC. (n.d.-b). *The Thing About Pam* (No. 6).
- Dateline NBC. (2022). Meet Keith Morrison, Correspondent for The Seduction. *NBC News*. <https://nbcnews.to/3AfJrsN>
- de Rosendo Klecker, B. (2010). *El perfil periodístico. Claves para caracterizar personas en prensa*. Editorial Tecnos.
- Friend, S. (2012). Fiction as a genre. *Proceedings of the Aristotelian Society (Hardback)*, 112(2pt2), 179–209. <https://doi.org/10.1111/j.1467-9264.2012.00331.x>
- Gastón-Lorente, L., & Gómez-Baceiredo, B. (2022). Fiction as an ally to make journalism more believable: Rape, trauma and secondary victimization in the Netflix miniseries ‘Unbelievable’. *Feminist Media Studies*, 0(0), 1–19. <https://doi.org/10.1080/14680777.2022.2084633>
- Gastón-Lorente, L., Gómez-Baceiredo, B., & Martínez-Illán, A. (2022). How Fiction Makes Amends for Journalism: The Case of When They See Us: *Journal of Communication Inquiry*. <https://doi.org/10.1177/01968599221088265>
- Glasser, T. L., & Ettema, J. S. (1993). When the facts don’t speak for themselves: A study of the use of irony in daily journalism. *Critical Studies in Mass Communication*, 10(4), 322–338. <https://doi.org/10.1080/15295039309366874>
- Griffith, J. J. (1997). *Adaptations as imitations: Films from novels*. Associated University Presses.
- Hemphill, J. (2022, June 15). The Devil Was in the Details for the Creators of ‘The Thing About Pam’. *IndieWire*. <https://bit.ly/3OTrOTr>
- Hutcheon, L. (2013). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Klein, J. (2022) *The Thing About Pam*. NBC y Blumhouse Television.
- Kovach, B., & Rosenstiel, T. (2012). *Los elementos del Periodismo*. Aguilar.
- Kozloff, S. (1989). *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. University of California Press.
- MacDowell, J. (2016). *Irony in Film*. Palgrave Macmillan.
- McKee, R. (2002). *El Guión* (J. J. Lockhart Domeño, Trans.). ALBA.
- McKenzie, J.-P. (2022, April 12). The Thing About Pam Miniseries Narrator Sounds Familiar for a Reason. *NBC Insider Official Site*. <https://bit.ly/3sOf3AM>
- Neira, E. (2022, June 14). Por qué triunfan las series basadas en hechos reales, por Elena Neira. *El Periódico*. <https://bit.ly/3uh8qrM>
- Rosario, A. D. (2022, April 27). ‘The Thing About Pam’ Marks NBC’s Top Newcomer, Gives ‘Dateline’s Pam Hupp Episode Boost. *Deadline*. <https://bit.ly/3NySkQX>
- Rosenthal, A. (1999). *Why docudrama? Fact-Fiction on Film and TV*. Southern Illinois University Press.

- Scholes, R. (1968). *Elements of fiction*. Oxford University Press.
- Sege, L. (1993). *El arte de la adaptación: Cómo convertir hechos y ficciones en películas* (M. Chacón & A. Méndiz Noguero, Trans.). Rialp.
- Wang, K. L. C. (2022, April 5). Is Pam Hupp in Jail? Where Is the Real-Life The Thing About Pam Star? *Parade: Entertainment, Recipes, Health, Life, Holidays*. <https://bit.ly/3ntrKyn>
- Woodhead, L. (1999). The Guardian Lecture: Dramatized Documentary. In A. Rosenthal (Ed.), *Why docudrama? Fact-Fiction on Film and TV* (pp. 101–110). Southern Illinois University Press.

Lucía Gastón-Lorente (Pamplona, 1993) estudió Periodismo y Filosofía en la Universidad de Navarra. Actualmente realiza el doctorado de Comunicación en la misma universidad gracias a una beca de la Asociación Amigos Universidad de Navarra. Su investigación se centra en los límites entre periodismo y ficción y en las oportunidades y riesgos que conlleva la proliferación de miniseries basadas en hechos reales. Además, da clases en las asignaturas de Comunicación Oral y Escrita y de Narrativa, Violencia y Memoria a alumnos de grado. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3534-2305>

Beatriz Gómez-Baceiredo (Vitoria-Gasteiz, 1977) estudió Periodismo y realizó el doctorado en la Universidad de Navarra. Es profesora de Comunicación Oral y Escrita y de Storytelling a alumnos de grado y posgrado. Actualmente investiga los límites del periodismo literario y la comunicación de cuidados paliativos en los medios de comunicación. Colabora con el proyecto Atlantes del Instituto de Cultura y Sociedad (ICS) y es la subdirectora del Departamento de Proyectos Periodísticos. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5332-0698>