

*Antidisturbios* (Movistar+, 2020): la innovación en la ficción televisiva española del género policial

Javier Mateos-Pérez

## QUERY SHEET

This page lists questions we have about your paper. The numbers displayed at left are hyperlinked to the location of the query in your paper.

The title and author names are listed on this sheet as they will be published, both on your paper and on the Table of Contents. Please review and ensure the information is correct and advise us if any changes need to be made. In addition, please review your paper as a whole for typographical and essential corrections.

Your PDF proof has been enabled so that you can comment on the proof directly using Adobe Acrobat. For further information on marking corrections using Acrobat, please visit <https://authorservices.taylorandfrancis.com/how-to-correct-proofs-with-adobe/>

The CrossRef database ([www.crossref.org/](http://www.crossref.org/)) has been used to validate the references. Changes resulting from mismatches are tracked in red font.

## AUTHOR QUERIES

QUERY NO.	QUERY DETAILS
<a href="#">Q1</a>	Please note that the Funding section has been created by summarising information given in your acknowledgements. Please correct if this is inaccurate.
<a href="#">Q2</a>	The funding information provided (Programa de Atracción al Talento Investigador de la Comunidad de Madrid) has been checked against the Open Funder Registry and we failed to find a match. Please check and resupply the funding details.
<a href="#">Q3</a>	The reference "Aguado 2017" is listed in the references list but is not cited in the text. Please either cite the reference or remove it from the references list.
<a href="#">Q4</a>	The reference "Hernández 2014" is listed in the references list but is not cited in the text. Please either cite the reference or remove it from the references list.
<a href="#">Q5</a>	The reference "López 2013" is listed in the references list but is not cited in the text. Please either cite the reference or remove it from the references list.
<a href="#">Q6</a>	The reference "Sevilla 2017" is listed in the references list but is not cited in the text. Please either cite the reference or remove it from the references list.



## Antidisturbios (Movistar+, 2020): la innovación en la ficción televisiva española del género policial

Javier Mateos-Pérez 

Departamento de Periodismo y Comunicación Global, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España

### RESUMEN

El presente trabajo considera como objeto de investigación la multipremiada serie *Antidisturbios* (Movistar, 2020). Esta ficción se entiende como aporte de la industria televisiva española contemporánea a la producción de calidad, a partir de una reformulación específica que actualiza el género policiaco a los nuevos tiempos. Los objetivos de la investigación buscan: inscribir la serie en el histórico de la producción televisiva policiaca española y observar la reinterpretación que realiza del género; examinar la representación de los personajes policías, e identificar y analizar el empleo de los diferentes recursos que dotan a la narración de realismo y de un trasfondo sociopolítico reconocible. Con este fin se aplica una metodología cualitativa que emplea el análisis textual y recurre a los estudios culturales con el objeto de situar y contextualizar culturalmente el objeto de estudio. Los resultados de este análisis permiten descubrir una relación directa entre la ficción y la actualidad española. El género policiaco se reformula para ofrecer la imagen de un país en declive, consecuencia de la pérdida de valores. En el centro del relato se sitúa la corrupción, arraigada en todos los niveles: individual, colectivo e institucional.

### ARTICLE HISTORY

Received 5 July 2022

Accepted 21 November 2022

### PALABRAS CLAVE

Serie de televisión;  
televisión; género policiaco;  
ficción televisiva; España

### El género policial, características y representaciones

Parece existir consenso en que la ficción policiaca es uno de los géneros más relevantes de la televisión, y en que sirve tanto para trabajar cuestiones sociales, como para plantear preguntas trascendentes sobre la relación entre el medio televisivo y la vida (Smith 2007). El género, de raíces literarias y televisivas anglosajonas (Tous, Hidalgo-Marí, y Morales 2020), se puede definir como “toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado” (Colmeiro 1994, 55). En realidad, en todo policial se suelen narrar dos historias: la historia del crimen, de lo que pasó, y la historia de la investigación del crimen, de cómo se descubre la verdad.

La ficción televisiva policial, *television police drama* o *TV cop show*, más allá de sus diferentes planteamientos temáticos, argumentales, genéricos o formales, se edifica a partir de una serie de convenciones. Las fundamentales son: el protagonismo de un elenco de personajes policías, mezclados con otros recurrentes –juristas, forenses, víctimas, criminales–;

una estructura narrativa que se construye sobre la base central de una investigación que busca resolver casos criminales; un marco espacial urbano, donde suele discurrir la acción, y una narración que pretende una dimensión realista. También forman parte de la convención la creación de tramas de suspense; la producción de imágenes de violencia; y la presencia puntual de escenas de acción. Este trabajo asume que el género policial posee diferentes variantes y que, en el último tiempo, se ha ido actualizando a partir de la hibridación con otros géneros y mediante la ruptura de estereotipos. Por ello, se entiende que existen casos que toman materiales discursivos de otros géneros, reelaborándose y, a la vez, instalando su propia producción discursiva dentro de otros campos genéricos. En cualquier caso, la ficción policial televisiva goza de especial aceptación entre el público. Esto la ha convertido en un género prolífico y sumamente popular en el mercado global. Se trata de un género comercial, porque interesa a todos los perfiles de audiencias y, al mismo tiempo, puede ser una obra autoral. De hecho, el género policial se ha convertido en una de las categorías recurrentes para realizar adaptaciones o *remakes* desde distintos medios. El cine, la televisión y la literatura policíaca encuentran multitud de puentes y nexos comunes, y se da, actualmente, una constante intersección de títulos, temas, estructuras y argumentos (López 2021, 3–4).

El género policial ha alcanzado una cota elevada de interés en el presente siglo gracias a las series de televisión de producción estadounidense, como *The Shield* (FX, 2002–2008), *The Wire* (HBO, 2002–2008), *Dexter* (Showtime, 2006–2013), *True Detective* (HBO, 2014) o *CSI* (2000–2015); a los programas policiales británicos como *Life on Mars* (BBC, 2006–2007), *Line of Duty* (BBC, 2012–), *The Fall* (BBC, 2013–2016), *Broadchurch* (ITV, 2013–2017), *Happy Valley* (BBC, 2014), y al fenómeno del *nordic noir*, con títulos de origen escandinavo como *Forbrydelsen* (ZDF, 2007–2012), *Bron* (SVT, 2011–2018), *Ófærð* (2015–), entre otros muchos.

Uno de los ejes del éxito del drama policial televisivo tiene que ver con el suspense y la sorpresa. La construcción de la intriga, a través del planteamiento de interrogantes durante la investigación policial, y su sostenimiento durante el desarrollo de la narración son vitales en este tipo de narraciones porque generan un suspense que se adapta y acompaña ligado a la serialidad. Esto propicia el enganche de la audiencia durante el tiempo en el que se prolonga la historia hasta su desenlace. Además, tanto la intriga como la sorpresa interpelan al público generando formas de participación activa, tendentes a vaticinar posibilidades y a elucubrar resoluciones narrativas mientras se visiona la historia.

Otra particularidad de estos relatos es la representación de la violencia. Ésta se puede evidenciar de múltiples maneras, pero en las series de ficción se ofrece especialmente a través de imágenes que, si bien provocan un desagrado inicial, terminan por ser validadas por la audiencia bajo el argumento de que proporcionan una información hiperrealista y de que, además, a través de los logros tecnológicos y artísticos, son parte de los códigos que permiten la espectacularización del producto (Lipovetsky y Serroy 2009, 73–93). Al mismo tiempo, el hecho de que la violencia impregne estos relatos posibilita ahondar en sentimientos excepcionales, que exponen emociones intensas y que dibujan la personalidad de seres humanos atípicos, lo que provoca la curiosidad de los telespectadores.

Precisamente, los personajes son otro de los anclajes del género para la audiencia. Ésta se siente atraída por los héroes protagonistas, usualmente policías, aunque también por los antagonistas, sobre todo sociópatas (Kotsko 2016), máxime si estos están

humanizados (Rubio Hancock 2016). El motivo es que el enemigo proporciona seguridad, cohesión para los Estados (Eco 2012, 14–15), porque permite localizar a la persona culpable de la desgracia común y se puede responsabilizar a alguien concreto de los hechos. La construcción del enemigo tradicionalmente ha facilitado la aceptación de normas sociales (Durkheim 1993) y, en esta línea, los programas policiales interesan porque los rituales que castigan el crimen son funcionales en la construcción de la moralidad de una sociedad, puesto que enseña a sus miembros a cumplir con ciertas reglas y a promover la cohesión al hacer público cuando los individuos han violado los valores morales compartidos (Smith 2007).

Otro rasgo típico del género policial, como se ha dicho, remite a la elaboración de una investigación enmarcada en un entorno realista. Naturalismo, autenticidad y referencias a la realidad aparecen como atributos del género policial porque este reconstruye un contexto social, histórico o político reconocible, que busca retratar, de forma crítica, la sociedad en la que se encuadra. En este sentido, se destaca por su capacidad para ofrecer historias contemporáneas, referidas al presente, que aluden a temáticas actuales y son socialmente relevantes. Esta visión crítica que se propone de la sociedad circundante condiciona tanto los conflictos dramáticos por los que atraviesan los personajes como la forma en la que estos problemas se presentan. Además, en tanto que la historia se sitúa en los cuerpos de seguridad estatales, se favorecen asuntos colectivos que indagan sobre el Estado y su poder y se relacionan también con la moral, con sus regímenes de coacción, con la política, con la ley y con la verdad. Se considera que el género policíaco es progresista o conservador si tiene capacidad de denunciar el *statu quo*, o de reforzarlo (Tous 2019), ya que la representación de los cuerpos policiales apela a la autoridad y a la jerarquía.

En general, las representaciones televisivas de policías incorporan, más que en cualquier otro género, una amplia gama de temas sociales y políticos en aras del realismo. Las historias sobre la Policía exceden las luchas rituales entre el bien y el mal, y van más allá de representar una autoridad policial benevolente, porque tratan de responder a algunas de nuestras preocupaciones sociales más acuciantes (Nichols-Pethick 2012, 3). En resumen, estas historias juegan un papel crucial en la forma en que entendemos nuestro entorno y abordamos las cuestiones políticas y de orden social.

### Estado de la cuestión: antecedentes y enfoques

En España el interés por el drama policial televisivo ha sido reciente, se ha estudiado en forma ocasional y presta un mayor interés por las series policiales extranjeras que por las españolas.

En el caso concreto de la ficción española, el estudio más amplio y reciente ha sido desarrollado por Tous en varias publicaciones. Analiza, desde el punto de vista cualitativo, treinta y seis títulos –entre series, miniserias, telefilmes y seriales–, pertenecientes al periodo que abarca las dos décadas de evolución y modernización del medio televisivo (1990–2010). Esta investigación ha propuesto varios enfoques, que van desde la descripción de la tipología de los programas hasta los valores que estos buscan transmitir o a su programación en las televisiones españolas (Tous 2019), pasando por el uso de referencias intertextuales, la recurrencia temática y mítica –de qué modo y con qué finalidad– (Tous 2020) y, finalmente, la observación de la evolución del género y su interacción con las

series extranjeras (Tous, Hidalgo-Mari y Morales 2020). Las conclusiones más interesantes aluden a que, en general, en España este género posee valores conservadores que se manifiestan en su mirada androcéntrica. La visión de estas ficciones televisivas sobre la mujer o sobre la marginalidad se presenta bajo una mirada conservadora, y en las series de principios de siglo XXI se observa un corte más moralista y conservador. “A menudo las mujeres en la ficción policíaca española son objeto de una mirada que abunda en los tópicos e incide en la perpetuación de estereotipos machistas” (Tous 2019). Por otra parte, se constata la finalidad del género de resultar verosímil y de que las referencias sociales se adecúen a su época y evolucionen en consonancia con las preocupaciones “reales” del momento de emisión (Tous 2020). Por último, se advierte el peso de las influencias extranjeras en cuanto a la telemaquia, la serialización y la sofisticación en el uso de recursos narrativos y visuales. Todo esto produce como resultado una homogeneidad entre la ficción española y la estadounidense que se constata en la hibridación genérica y de formato, así como en una acentuación de la narrativa posmoderna (Tous, Hidalgo-María y Morales 2020).

Diferentes trabajos han investigado series policiales españolas específicas, que se juzgan como destacadas. Es el caso del estudio de “the two most important crime dramas of the 1990s and 2000: *Policías: En el corazón de la ciudad* (Antena 3, 2000–2003) y *El Comisario* (Tele 5, 1999–2009)” (Smith 2007, 55). Se concluye que la primera, a pesar de estar realizada con valores de producción de cine, encarna un estilo más televisivo, posee una perspectiva conservadora y está arraigada en la cognición y la preservación del colectivo. Mientras que la segunda se distingue por su mayor continuidad en antena, por ser más progresista y por lograr una sensibilidad basada en el afecto y en la dignidad del individuo.

Otra investigación en esta línea es la que analiza, desde los estudios culturales, la serie de referencia del género: *Brigada Central* (TVE, 1989–1990), dirigida por Pedro Masó, con guion de éste y Juan Madrid. Esta ficción se considera un drama televisivo de calidad porque articula un texto que, además de entretener, funciona como narración de su tiempo al representar el “espíritu del desencanto” en la recién recuperada democracia y enunciar un discurso escéptico con el cuerpo de policía en esa coyuntura (González de Garay 2012). Algo similar ocurre con el trabajo que emplea la metodología comparada, desde la teoría de los géneros literarios, para explorar el programa policial *Gran Hotel* (Antena 3, 2011–2013). Aquí se analiza la construcción dramática de la serie y las repercusiones narrativas que introducen la estructura policíaca en los moldes de la tradición melodramática. A través de su hipertextualidad y posmodernidad, *Gran Hotel* establece conexiones sociales, históricas, políticas y culturales que vienen a confluír en un subgénero transversal, que se define como “policíaco decimonónico español” (Sánchez 2015). Es decir, un híbrido entre el género policíaco y el histórico.

Tras la crisis económica, la ficción televisiva española inició un proceso de renovación con el objetivo de llegar al mercado internacional. Bajo este enfoque se analizan desde la producción los dramas criminales *El Príncipe* (Tele 5, 2014–2016), *Bajo sospecha* (Antena 3, 2015–2016) y *Vis a vis* (Antena 3 y Fox, 2015–2019), para calificarse como “particularly innovative” –en términos de narración, estilo y representación– y destacándose de ellos los temas que plantean, así como su ubicación geográfica (Cascajosa 2018b, 160).

El último ejemplo de estos títulos destacados en los que se ha profundizado es *Los misterios de Laura* (TVE, 2009–2014). Esta serie, que mezcla el humor con la variante *whodunit* (fórmula que consiste en que, en cada capítulo, existe un misterio que la protagonista

resuelve), se ha estudiado desde los valores de producción, con el fin de resaltar la adecuación del concepto, el tono y el diseño de personajes como claves en el proceso de adaptación de la versión estadounidense: *The Mysteries of Laura* (NBC, 2014–2016) (Diego y Grandío 2018). La serie también ha sido el objeto de estudio para centrarse en su protagonista. La inspectora Laura Lebel se establece como motivo de su popularidad, normaliza la figura de mujer policía y se señala como representante del modelo de detective femenina del nuevo milenio en la televisión española (Pertusa 2013). Finalmente, *Los Misterios de Laura* se ha comparado con *Homicidios* (Tele 5, 2011), con el fin de dictaminar sendas series como representativas del género policíaco en la ficción española, al asumir su filiación al género a través de guiños, referentes e intertextos (Marcos 2013).

Por último, se advierten otros trabajos que emplean el género policial español como objeto de análisis de narrativas sociales. Así sucede con el estudio con perspectiva de género que analiza los policiales: *El Príncipe* (Tele 5, 2014–2016) y *Mar de plástico* (Antena 3, 2015–2016) bajo la premisa de que, a través de la metáfora del romance interracial entre un héroe español, perteneciente a los cuerpos de seguridad, y una mujer extranjera, se reproducen lógicas colonialistas de dominación mediante estrategias de estereotipación y fetichización. El trabajo concluye que, más allá de que el romance interracial funcione como una estrategia para atraer espectadores, simboliza el sometimiento de la mujer a la cultura dominante y la ansiedad centralizadora del Estado español (Martínez-Sáez 2021). Para terminar, se observan otros trabajos más generales, fruto de informes de contenidos televisivos (Vilches et al. [2000] 2016; Vilches et al. [2001] 2012), o motivados por el requerimiento de publicaciones antológicas que procuran una revisión menguada e incompleta del género, al desviar su atención del policial español hacia las miniseries y los telefilmes basados en hechos reales (Romero 2015).

A modo de delimitar el alcance de este estudio, aquí se propone como objeto de investigación la serie de *Antidisturbios* (Movistar, 2020) por considerarse un referente actual del drama policial televisivo español. La serie es relevante en términos de crítica y premios. Además, aparece en un momento especialmente importante para el género del drama policial, debido a que se está desarrollando una reconfiguración de su estilo. El género policial está adoptando un repertorio de nuevas estrategias narrativas visuales y estilísticas en el contexto presente, producido por el actual ecosistema televisivo del consumo a través de las plataformas de *streaming*. Por último, *Antidisturbios* resulta significativa porque, aunque es una producción de ficción, se alimenta de la realidad coetánea. Reconstruye temas, acontecimientos y personajes, y expone una época que apela a la actualidad, proyectando problemas sociales que afectan a la sociedad española.

Se considera, por tanto, que la televisión, con sus capacidades audiovisuales, actúa como reflector. Es decir, al ser un medio creado y consumido masivamente por la sociedad, se convierte en un lugar privilegiado donde exponer y observar las relaciones sociales, lo que la posibilita como generadora y configuradora de una parte de la sensibilidad contemporánea. Ello, indefectiblemente, afecta a las series de televisión, a los personajes que las habitan y a los públicos que las visionan.

## Método y objetivos

El objetivo principal de esta investigación es situar la serie *Antidisturbios* en la evolución histórica del género policial televisivo en España, con el propósito de observar el aporte

230 genérico de esta serie, que ofrece interrupciones y continuidades. Con este fin se procede a observar la reinterpretación genérica que propone *Antidisturbios*, a partir de su propuesta narrativa y de los mecanismos que la vinculan al género. En particular se analizan los temas, las representaciones de los personajes policías protagonistas y el trasfondo político-cultural mediante los recursos realistas que propone la obra para componer su narración. La configuración y propuesta del contexto son clave como pilar en la construcción semántica, y también ayudan a entender en profundidad la trama y los temas que se plantean en la serie.

235 El corpus de análisis está compuesto por los seis capítulos que conforman la producción original y los vídeos promocionales de cómo se hizo la serie, o el *making of*. Para realizar este estudio se plantea una metodología de corte cualitativo, basada en un doble abordaje. De una parte, el análisis textual, con el afán de reconstruir la estructura y los procesos del objeto, así como de valorizar los temas de los que se habla y las formas de enunciación de su discurso (Casetti y Di Chio 1999, 250–251). De otra parte, desde  
240 los estudios culturales, puesto que el contexto de producción y la evolución del género policial español permiten interpretar los códigos principales del texto audiovisual (Casetti y Di Chio 1999, 293).

245 Para guiar la indagación de forma estructurada se ha construido un instrumento de análisis *ad hoc*, a modo de esquema de lectura. La ficha incluye las siguientes dimensiones de análisis:

- a) Localización de convenciones y discontinuidades del género policial.
- b) Temas: primarios y secundarios.
- c) Personajes: caracterización física y psicológica, conflictos y resoluciones, roles narrativos.
- d) Contexto sociopolítico: referencias a la realidad española, hechos y espacios localizados y contrastados con la realidad.

255 Así, las reglas que fijan el marco analítico son las del género narrativo policial y las propias de su diégesis para identificar “el mundo establecido por la obra de arte”. Esto permite una útil distinción entre el material diegético, perteneciente a la historia, al universo en el que se mueven los personajes, y el extradiegético, aquel que no pertenece a la historia y forma parte del relato únicamente en un ámbito discursivo (Souriau 1998, 527).  
260 Por tanto, para el estudio del contexto de la producción televisiva española policial de ficción y el trasfondo sociopolítico, se recurre a fuentes hemerográficas y bibliográficas, y será planteado desde los estudios culturales, con el fin de establecer relaciones concordantes entre el texto de análisis y la realidad a la que refiere.

### 265 **Antecedentes y evolución del drama policial televisivo español: la aparición de *Antidisturbios***

270 Las series policiales españolas han ido evolucionando en propuestas, fórmulas y modelos, y se pueden agrupar según las décadas para su análisis. La primera se sitúa entre los años 90 y el cambio de siglo, y se caracteriza por el predominio de las adaptaciones literarias. Entre este tipo de producciones destacan: *Pájaro en una tormenta* (TVE, 1990), *Alta tensión* (TVE, 1993), *Pepe Carvalho* (Tele5, 1999–2000), *Camino de Santiago* (Antena 3, 1999) o

*Petra Delicado* (Tele 5, 1999). Pero, por encima de todas estas propuestas, se coloca *Brigada Central*, que no es una adaptación, pero sí fue influida por la referencia del momento en la televisión estadounidense: *Hill Street Blues* (NBC, 1981–1987), considerada como el paradigma moderno del género policial televisivo, tanto por su planteamiento como por sus aportes narrativos y estéticos.

La segunda década corresponde al inicio del siglo XXI, y se define por las adaptaciones de las fórmulas ensayadas en las series extranjeras. Este fenómeno propicia cierta diversidad de modelos en el género, como la variante donde predomina el *thriller* o la protagonizada por policías forenses, al estilo de *CSI* (CBS, 2000–2015). Así, aparece *Génesis: En la mente del asesino* (Cuatro, 2006–2007), o *RIS Científica* (Tele 5, 2007), adaptación de la italiana *RIS Delitti imperfetti* (Canale 5, 2005–2009). En este periodo surge una nueva tipología, que es la que entrecruza el género policial con el humor. Esta versión aparece en el comienzo de la longeva *El comisario* (Tele 5, 1999–2009), en *Los misterios de Laura* (TVE, 2009–2014) y se desarrolla con mayor profundidad, rozando el sainete, en *Los hombres de Paco* (Antena 3, 2005–2010). Esta mezcla del género policial con la comedia parece consolidarse, si se observa el número de temporadas emitidas, la cuota de pantalla – hasta el 21.7 por ciento en la cuarta temporada– y la audiencia cosechada –entre tres y cuatro millones de espectadores por temporada–. No obstante, en paralelo continúa el formato clásico del drama policial con *Policías: En el corazón de la calle* (Antena 3, 2000–2003) y el formato *thriller* con *Desaparecida* (TVE, 2007–2008). La primera, que recibió hasta un reconocimiento de la Policía Nacional, giraba alrededor de ocho agentes de una comisaría de Madrid y se estructuraba situando a un antagonista por cada una de sus seis temporadas y desarrollando varias tramas secundarias en las que los policías bregaban con conflictos tanto personales como profesionales. Finalmente, es en esta época cuando proliferan los telefilmes basados en hechos reales (Romero 2015), que se emitieron en formatos de miniseries, en dos o tres emisiones, pero que se caracterizan por concitar más crímenes que policías.

La tercera y última década se inicia en 2010 y alcanza el presente. Aquí el número de ficciones policíacas españolas se incrementa respecto de otras épocas. Sin embargo, estos nuevos programas policiales adaptan sus narraciones a las plataformas de *streaming* disminuyendo su duración, sus capítulos, sus tramas y su elenco protagonista, cada vez más escaso y con mayor presencia femenina. Además, se deja a un lado el marco urbano y se opta por la descentralización territorial; se proponen nuevas localizaciones, al estilo *nordic-noir*, ubicadas en entornos rurales, curiosos, exóticos. Este “giro locativo” se produce como resultado de “los procesos de innovación realizados por cadenas, productoras, creadores durante el periodo 2014–2017” (Cascajosa 2018a, 2), que coincide con la necesidad de realizar producciones que puedan competir en el mercado internacional de las plataformas de video bajo demanda. Aparecen entonces propuestas como *El príncipe* (Tele 5, 2014–2015), *Mar de plástico* (Antena 3, 2015–2016), *Nit i dia* (TV3, 2016), *Fariña* (Antena 3, 2018), *O sabor das margaridas* (TVG, 2018–2019), *La caza: Monteperdido* (RTVE, 2019), *Brigada Costa del Sol* (Tele 5, 2019), *Hierro* (Movistar+, 2019–2020), *La caza: Tramuntana* (RTVE, 2021), *Néboa* (RTVE, 2020), *Rapa* (Movistar+, 2022) o *La unidad* (Movistar+, 2020–2022); esta última, aunque se emplace en Madrid, disemina sus escenarios por ubicaciones dispares, rurales y urbanas, nacionales y extranjeras para cumplir su misión de desarticular células yihadistas.

Además de apostar por nuevas localizaciones, otra tendencia que se deriva del “giro locativo” apunta al planteamiento de argumentos basados en la realidad geopolítica internacional. En el caso español, debido a su emplazamiento físico entre Europa y África, ha enriquecido los contenidos de sus ficciones con temáticas que exploran problemáticas de base geopolítica, como el terrorismo, el tráfico de drogas o de personas (Cascajosa 2018a, 2–3).

Precisamente *Antidisturbios* aparece en estas coordenadas, condicionada por el contexto televisivo de las plataformas y por la superproducción de ficción televisiva en general y del género negro en particular. Aunque mantiene la tendencia realista, tanto temática como estética, de las propuestas contemporáneas a través del rodaje en exteriores, del empleo de cámaras en mano o de la iluminación naturalista, se desmarca del resto de propuestas, en un doble sentido. Por una parte, su historia se sitúa en Madrid e integra la ciudad en su relato como un personaje que representa al Estado y al poder político y económico del país. Por otra parte, formula una proposición más local, y sustituye la realidad internacional por la nacional al anteponer temas endémicos del ámbito español, como la corrupción institucional, la inmigración o la especulación inmobiliaria, sobre otros más universales. Por último, coincide con las tendencias actuales de ficción televisiva en su duración acotada y en la presencia femenina protagonista.

### La representación policial en España

En cuanto a la representación de los agentes policiales, históricamente, la televisión franquista careció de policías autóctonos (Vilches et al. [2000] 2016) y, durante la transición, los cuerpos de seguridad del Estado actuaron como brazo ejecutor del régimen. Fue en el inicio de la democracia cuando se intentó llevar a cabo un proceso de legitimación de la policía en la ficción televisiva y, ya en los 90, se ofreció una imagen positiva y legitimadora del trabajo policial (Vilches et al. [2001] 2012). En cualquier caso, a pesar de las continuas referencias a la parte humana de los personajes y subtramas que denuncian y expulsan a los policías corruptos que se extralimitan en sus funciones, que tienen como fin promover una mayor confianza en la policía, las series siguen ofreciendo una visión pesimista sobre el cuerpo, al que relacionan con corrupción, ineficiencia, intereses personales, violencia gratuita, etcétera (González de Garay 2012). El verdadero cambio se dio a comienzos del año 2000. Es entonces cuando la ficción televisiva brinda una imagen más amable de los agentes de la ley. La clave, además de política, es también de género, puesto que aparecen determinadas series que, como se ha dicho, mezclan el drama profesional con la comedia y la vida policial con la personal, y comienzan a ganar espacios los personajes femeninos.

La transformación definitiva parece ofrecerse una vez superada la primera década, que es cuando el género policial se reformula. A partir de entonces, las mujeres abundan como protagonistas; lideran las investigaciones policiales y cumplen el rol de heroínas de relato. Esto sucede en múltiples series, como *Los misterios de Laura*, *La caza: Montepellido*, *La caza: Tramuntana* (secuela de la anterior), *Hierro*, *O sabor das margaridas*, *Néboa*, *La unidad*, *Ana Tramel*, *Rapa* o *Antidisturbios*. Aunque estos personajes femeninos sean imperfectos, arrastren sus propios errores o tengan que lidiar con diferentes problemas personales, lo cierto es que su representación policial se desmarca de características, violentas o corruptas, asociadas a los personajes policías masculinos anteriores.

En el caso de este estudio, la serie se titula *Antidisturbios* pero el foco se sitúa en Laia, la policía de Asuntos Internos, protagonista metódica y obsesiva, que abre y cierra la narración con sendas secuencias, en apariencia banales, pero que sirven para describirnos al personaje. El relato se articula en seis episodios designados con el nombre de los policías protagonistas para profundizar en la psicología de cada uno. En el primero, los antidisturbios ejecutan un desahucio en el centro de Madrid que se complica por la falta de efectivos y el error de uno de sus miembros. La consecuencia es que un hombre acaba muriendo. Asuntos Internos investiga los hechos, y los antidisturbios se enfrentan a una acusación por homicidio imprudente. Los agentes buscan una salida por su cuenta, que acaba por separarlos y complicar aún más su situación. Laia, mientras, se obsesiona con el caso, profundiza, persevera y acaba descubriendo que el suceso esconde una corrupción institucional.

El personaje de Laia es paradójico por el hecho de que, para demostrar la falta de moralidad y de la crisis ética de la sociedad, debe autoconstituirse en una autoridad moral desobedeciendo a sus superiores y llevando a cabo una investigación de manera alegal, al margen de sus compañeros, mientras ayuda en paralelo a aquellos a quienes el sistema condena y desahucia. Ella misma descubre que los antidisturbios han sido abandonados por la Policía, una institución en la que no sólo confiaba, sino en la que también tomaba parte.

Este proceso de búsqueda de la verdad enfrenta a Laia, una mujer menuda, con una manada de hombres policías macerados en violencia. Lo femenino emerge proyectado como idea de justicia social que confronta y, a la vez, auxilia a lo masculino. Más allá de este punto, los personajes están contruidos sin maniqueísmos: los buenos y los malos se confunden y los prejuicios y los estereotipos se matizan. También se montan de forma poliédrica, a través de diferentes perspectivas, lo que mantiene la carga dramática, proporciona empatía y fomenta la intriga. Los personajes se invisten con retratos psicológicos complejos y se sitúan en atmósferas opresivas, desasosegantes y cargadas de violencia latente, cuando no explícita –incluyendo un caso de violencia de género–. Por último, resulta de sumo interés que la serie decida resaltar determinados personajes, como los inmigrantes, que la sociedad contemporánea (y, por ende, la televisión) prefiere obviar.

### **El realismo de la ficción: un trasfondo sociopolítico reconocible**

*Antidisturbios* se inspira y se compone de varios hechos reales que articulan su relato. El primero es la muerte de Mmame Mbaye, un mantero senegalés de 35 años, que falleció el 15 de marzo de 2018 en el barrio de Lavapiés, supuestamente por un fallo cardíaco mientras huía de la policía. Este evento se adapta a la serie, pero situando la defunción del inmigrante senegalés como un accidente durante el desahucio protagonizado por los antidisturbios. De la misma manera, se recrean las protestas posteriores a su muerte, que llevaron a cabo los compatriotas de Mbaye en la plaza Nelson Mandela del centro de Madrid. En esta manifestación, como en la que se representa en la ficción, se produjeron desórdenes que desembocaron en incidentes y fue necesaria la intervención de la policía. Aunque la manifestación en la ficción se muestra de día y los manifestantes claman contra la policía, el hecho real sucedió durante la noche y se dirigía contra el embajador senegalés en España (“Manifestación” 2018).

La muerte accidental de Mbaye conecta, a su vez, con otro de los acontecimientos reales que sirven como base a la construcción de la historia de la serie. La secuencia del desahucio donde muere es clave por su duración y por su valor narrativo, puesto que es el lugar donde se produce este incidente que desencadena la investigación de Asuntos Internos sobre los antidisturbios. El realismo, en este caso, procede de la alusión al tema de los desalojos, presente en la actualidad parlamentaria y mediática, y a la localización donde se rodó la escena. El espacio narrativo se emplaza en el número 7 de la calle del Ventorrillo, en el distrito de Embajadores. En esta corrala habitaron, desde la Guerra Civil, las llamadas abuelas de Ventorrillo, un grupo de mujeres que pelearon juntas frente el grupo inmobiliario que se afanaba en expulsarlas de sus domicilios. La productora decidió grabar en ese mismo edificio, con lo que estableció un vínculo de realidad y ficción.

Otra referencia fundamental que proporciona realismo a la narración es la figura del excomisario José Manuel Villarejo. Mediante una representación física análoga y un explícito juego de palabras: (Re)-villa/Villa-(re)-jo, la serie de ficción recrea un personaje trasto del célebre expolicía vinculado con el poder político, judicial y económico, que ha estado detrás de varios de los escándalos de corrupción institucionales de los últimos años. Las prácticas (que le han costado cuatro años de prisión provisional sin fianza, acusado de organización criminal, cohecho y blanqueo de capitales) traspasan a la ficción. En *Antidisturbios* su *alter ego* vende su ayuda a los agentes difundiendo noticias falsas sobre el inmigrante fallecido para que la opinión pública se posicione a su favor; despacha –y conspira– con altos cargos judiciales, políticos y policiales; está detrás del robo de los documentos de la investigación de Laia, y chantajea a ésta para ayudar a otro gerifalte que está siendo investigado por Asuntos Internos. El uso de este personaje es un instrumento que emplea la serie para recrear, con verosimilitud, corruptelas similares a las que acontecen en las cúpulas de poder españolas.

Otros puentes evidentes con la realidad aparecen de manera más tangencial, pero también contribuyen al realismo, como las cargas policiales a manifestantes, que evocan el 15M, la imagen de los protagonistas cuando embarcan en el crucero de los Looney Tunes, camino de Cataluña, para reforzar el operativo policial del 10, fecha en que se celebró el referéndum ilegal por la independencia. También están las cargas policiales para contener a los violentos del fútbol en los alrededores del estadio Santiago Bernabéu de Madrid durante un partido de fútbol de competición europea, que reúne a centenares de ultras franceses que acaban desatando el caos en la ciudad. Otro ejemplo son las continuas menciones a las tramas de corrupción urbanística, protagonizadas por jueces y políticos, que benefician a constructoras de pisos turísticos para echar más rápidamente a la gente de sus casas del centro de Madrid y que evocan a la Operación Malaya.

## Apuntes finales

Como cualquier género televisivo, la serie dramática policial, al margen de algunas variantes, novedades o hibridaciones, es un producto de fórmula que, al realizarse dentro del sistema comercial, depende en buena medida de la repetición y la confiabilidad. Los géneros son categorías amplias que conectan y diferencian textos, y también conjuntos de historias, espacios y personajes reconocibles que proporcionan una base sobre la

cual se pueden abordar diferentes temas. En este sentido, el policial parece un género propicio para contar historias realistas que aludan a problemas sociales del presente. Se pueden contextualizar en tiempos y lugares diferentes, pero con frecuencia buscan mostrar un reflejo pesimista y cínico de los contextos, y emplean distintos recursos para enseñar un lado oscuro de la sociedad. En cualquier caso, como dice Robert Altman, todo género audiovisual es inestable y se encuentra sometido a continuas variaciones e influencias de todo tipo, por lo que resulta natural que también se aprecien excepciones o hibridaciones que enmarañen su catalogación (2000, 79–80).

*Antidisturbios* cumple con los cánones del género policial. Narra la historia de una investigación, sus protagonistas son policías, la acción se desarrolla en un contexto urbano y realista, posee intrincadas escenas de acción, genera intriga y el relato está salpicado de violencia. La serie, a la vez, activa una serie de innovaciones significativas relativas a la identidad cultural de la sociedad a la que va dirigida, que permiten diferenciar a esta serie de otras producciones anteriores, más anodinas y próximas al cliché, y la enlaza con las narraciones que ofrecen un contenido social y político, profundo y crítico, de la realidad que nos rodea. La intención es entretener, sí, pero también exponer una denuncia en forma de espejo que nos devuelva la imagen de la sociedad española actual. Así, es interesante que se desmarque de la lógica procedural y formulista de otras series policíacas para configurarse como un producto de interés para comprender algunos de los problemas vividos en España los últimos tiempos. La narración de la ficción contribuye con una mirada diferente pero próxima de las series de no ficción, de los documentales y de los reportajes informativos.

Respecto a la representación policial, la producción se articula sobre una estructura de personajes que nos muestran, como en títulos policíacos anteriores, su dimensión profesional y privada. La novedad es la forma en que *Antidisturbios* aborda las frustraciones y agonías del trabajo policial moderno. La perspectiva que despliega apunta a mostrar cómo el uniforme policial, azul marino, de dureza heroica, se resquebraja ante las dificultades mostrando la verdadera fragilidad humana. Habla de la labor policial como un oficio peligroso, ingrato, precario, que provoca en quien lo desempeña inconvenientes físicos y desórdenes psicológicos. Nos muestran a los personajes policías como otras víctimas más de la comunidad –como los inmigrantes–, cuya condición de víctimas es resultado de la corrupción institucional y de la indecencia política. De hecho, por algo debe de ser que la corrupción es el extenso telón de fondo que aparece de forma invariable en los argumentos de todas las ficciones españolas de los últimos años que involucran a cuerpos de seguridad, jueces o políticos.

Una de las innovaciones de *Antidisturbios* estriba en la representación policial femenina. La protagonista sobrevuela los estereotipos machistas anteriores para proponer un modelo nuevo de personaje que suma características que, en el histórico del género policial español, se han atribuido al género masculino. Así, Laia es obcecada, inflexible, se enfrenta a la autoridad –a su familia y sus superiores–, actúa de manera independiente –de su pareja, de sus compañeros–, y desafía la ética situando sus propios órdenes de moralidad. Por ejemplo, no vacila en filtrar información al enemigo con tal de sacar adelante su investigación, o es ella quien busca y toma la iniciativa a la hora de consumir un acto sexual con uno de sus investigados en el baño de una discoteca. En este momento contemporáneo de cambio de mentalidad feminista que persigue la igualdad entre los géneros, es valioso el subtexto de situar a una mujer físicamente

500 endeble, pero psicológicamente firme y valiente, que se enfrenta a un mundo masculino violento. Sea como fuere, no hay duda de que el protagonismo femenino es ya una realidad del género policial y *Antidisturbios* parece otro eslabón más de la cadena que ya une un buen puñado de producciones de ficción españolas que normalizan la figura de las protagonistas femeninas: *Homicidios*, *Los misterios de Laura*, *Néboa*, *La caza: Monteperdido*, *Criminal: España*, *Hierro*, *Nit i día*, *O sabor das margaridas*, *La caza. Tramuntana*, *Ana Tramel*, *La unidad*, *Rapa*, entre otras.

505 Los temas habituales del género policial en España hasta ahora han sido el tráfico de drogas, los abusos sexuales, los psicópatas, la corrupción policial o los escándalos inmobiliarios. En *Antidisturbios* los temas que se exponen se concentran en la corrupción, en la línea de anteriores trabajos de sus creadores, como *El reino* (Rodrigo Sorogollen, 2018), *Que dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen, 2016) y del referente de las series españolas del género negro: *Crematorio* (Canal+, 2011) (García-Mainar 2016). Estas producciones audiovisuales abordan la corrupción política y tratan de mostrar la realidad española con la crisis de valores que esta encarna, donde el enriquecimiento rápido e ilícito o el urbanismo desmedido han agrietado el sistema económico y social español, instalado la incertidumbre a todos los niveles y generado un clima general de ansiedad, frustración y malestar social. Ya no se trata sólo de poner en cuestión los valores de un capitalismo desahogado o de desmentir la idealización de una sociedad que se proyecta como modelo del progreso del mundo moderno. Lo que persigue es señalar unas estructuras sociales que forman parte intrínseca del sistema y, como consecuencia de la corrupción, son inútiles y disfuncionales.

510 *Antidisturbios* es una ficción que cobra vida a través de la realidad extraída del periodismo y de la política, configurando un retazo actual que habla sobre la identidad española. Es una historia heredada de la crisis económica y de los desahucios; del 15M y de las protestas contra las fuerzas policiales; del problema de la inmigración y la xenofobia, y también del virus nacionalista, que lleva años amenazando a la concordia estatal. Por eso, esta historia sobre la policía cuenta algo más que una investigación criminal, puesto que permite reflexionar sobre algunos de los problemas sociales más apremiantes, como el sentido de comunidad en el seno de una sociedad corrupta, o cómo hacer valer nuestras responsabilidades como ciudadanos.

515 520 525 530 En resumen, *Antidisturbios* se puede calificar como un programa eminentemente televisivo, en el sentido de la dinámica cultural del medio. Es decir, posee la habilidad de la televisión para devorar elementos culturales y, simultáneamente, proyectarlos de regreso al espacio público en forma de historias entretenidas.

## Declaración de divulgación

535 El autor informa que no existen intereses en competencia que declarar.

## Financiación

- 540 **Q1** El presente trabajo ha sido financiado por el Programa de Atracción al Talento Investigador de la Comunidad de Madrid [REF. 2019-T1/SOC-12886] y forma parte del proyecto de investigación "Las series españolas de televisión del siglo XXI. Narrativas, estéticas, representaciones históricas y sociales".

## Nota biográfica

**Javier Mateos-Pérez** es investigador posdoctoral en el Departamento de Periodismo y Comunicación Global, de la Universidad Complutense de Madrid, e investigador principal del proyecto 2020–2024: “Las series de televisión españolas del siglo XXI. Narrativas, estéticas y representaciones históricas y sociales”, financiado por la Atracción al Talento Investigador de la Comunidad de Madrid. Su investigación académica se centra en el análisis de la televisión, la imagen y la ficción televisiva, temas sobre los que ha publicado libros y artículos en revistas como *Television & New Media*, *European Journal of Communication*, *Profesional de la Información*, *Comunicación y Sociedad*, *Historia Crítica* o *Cuadernos.info*, entre otras. Ha sido profesor Titular en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile, donde también fue director de investigación. Trabajó como editor general de la publicación científica *Comunicación y Medios*. Email: [jmateosperez@ucm.es](mailto:jmateosperez@ucm.es)

## ORCID

Javier Mateos-Pérez  <http://orcid.org/0000-0003-2056-8704>

## Referencias

Aguiado, Delicia. 2017. “Feminicidios con perspectiva de género: Un análisis interseccional de *The Fall* (La caza).” *Revista de Investigaciones Feministas* 8 (1): 183–201. <https://doi.org/10.5209/INFE.54868>.

Altman, Robert. 2000. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.

Cascajosa, Concepción. 2018a. “Un sentido del lugar: Las narraciones del sur y la geopolítica en el proceso de renovación de la ficción televisiva española de género criminal.” *Arbor* 194 (789): 1–11.

Cascajosa, Concepción. 2018b. “The Rise of Noir in the Sun: Spanish Crime Drama and Contemporary Television Drama Production.” En *European Television Crime Drama and Beyond*, editado por Kim Toft Hansen, Steven Peacock, y Sue Turnbull, 157–172. Cham: Palgrave Macmillan.

Cassetti, Francesco, y Federico Di Chio. 1999. *Análisis de la televisión: Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Paidós: Barcelona.

Colmeiro, José F. 1994. *La novela policiaca en España: Historia y crítica*. Barcelona: Anthropos.

Diego, Patricia, y Marimar Grandío. 2018. “El asentamiento de la ficción seriada española en el extranjero (2005–2017): El caso de la adaptación norteamericana de *Los misterios de Laura* desde el punto de vista de sus creadores.” *Revista Latina de Comunicación Social* 73 (8): 828–844. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2018-1284>.

Durkheim, Émil. 1993. *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza.

Eco, Umberto. 2012. *Construir al enemigo*. Barcelona: Lumen.

García-Mainar, Luis M. 2016. “Crematorio or a Local Case of a Global Crime Film/Television.” *Hispanic Research Journal* 17 (1): 49–61. <https://doi.org/10.1080/14682737.2015.1125104>.

González de Garay, Beatriz. 2012. “Hacia una contextualización histórico-cultural de *Brigada Central* (TVE1, 1989): Leyendo la transición democrática en España en el drama televisivo de calidad y el género policiaco.” *Área Abierta* 12 (2): 1–17.

Hernández, Elisa. 2014. “Bron/Broen: Pervivencia televisiva del noir clásico en el contexto contemporáneo.” *F@ro: Revista teórica del departamento de Ciencias de la Comunicación* 2 (20): 43–54.

Kotsko, Adam. 2016. *Por qué nos encantan los sociópatas*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.

Lipovetsky, Gilles, y Jean Serroy. 2009. *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

López, Miriam. 2013. “El cine negro nórdico.” En *Novela y cine negro en la Europa actual (1990–2010)*, editado por María José Álvarez, 245–268. Madrid: Biblioteca Nueva.

López, Encina Isabel. 2021. "La nueva novela policíaca como fenómeno global: Influencias entre cine, televisión y literatura." *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos* 40:1–20.

"Manifestación en Lavapiés en protesta por la muerte de Mame Mbaye y el rechazo a los disturbios, en imágenes." 2018. *El País*, 17 de marzo. Acceso 16 mayo 2022. [https://elpais.com/elpais/2018/03/16/album/1521221437\\_155224.html](https://elpais.com/elpais/2018/03/16/album/1521221437_155224.html).

Marcos, María. 2013. "Dos formas de representar el género negro y policíaco en la televisión española: *Los misterios de Laura* vs. *Homicidios*." En *Historia, memoria y sociedad en el género negro: Literatura, cine, televisión y cómic*, editado por Javier Sánchez y Alex Martín, 347–355. Santiago de Compostela: Andavira.

Martínez-Sáez, Celia. 2021. "Romance interracial, liminalidad y heroicidad española en series de televisión policíacas del siglo XXI." *Journal of Spanish Cultural Studies* 22 (3): 387–404. <https://doi.org/10.1080/14636204.2021.1960717>.

Nichols-Pethick, Jonathan. 2012. *TV Cops: The Contemporary American Television Police Drama*. New York: Routledge.

Pertusa, Inmaculada. 2013. "Lo negro criminal femenino en el nuevo milenio: Investigadoras en la televisión española." En *Historia, memoria y sociedad en el género negro: Literatura, cine, televisión y cómic*, editado por Javier Sánchez y Alex Martín, 365–369. Santiago de Compostela: Andavira.

Romero, Rubén. 2015. "Mucha policía, mucha diversión: La ficción criminal en la televisión española." En *Ficciónando en el siglo XXI: La ficción televisiva en España*, editado por Belén Puebla, Nuria Navarro, y Elena Carrillo, 261–276. Madrid: Icono14.

Rubio Hancock, Jaime. 2016. "Por qué nos fascinan los villanos." *El País*, enero 13. Acceso junio 15, 2023. [https://verne.elpais.com/verne/2016/01/12/articulo/1452610957\\_424328.html](https://verne.elpais.com/verne/2016/01/12/articulo/1452610957_424328.html).

Sánchez, Pablo. 2015. "Estrategias narrativas y género policíaco en la ficción televisiva de *Gran Hotel* (2011–2013)." *Index Comunicación* 13:48–61.

Sevilla, José M. 2017. "Abisalidad y nihilismo: Una aproximación en perspectiva ontológica al existencialismo trágico en series negras televisivas." *Fedro: Revista de Estética y Teoría de las Artes* 17:1–42.

Q6

Smith, Paul Julian. 2007. "Crime Scenes: Police Drama on Spanish Television." *Journal of Spanish Cultural Studies* 8 (1): 55–69. <https://doi.org/10.1080/14636200601148819>.

Souriau, Etienne. 1998. *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Akal.

Tous, Anna. 2019. "El género policíaco en la ficción española (1990–2010): El auge de las cadenas privadas y los valores conservadores." *Journal of Spanish Cultural Studies* 20 (1): 1–21.

Tous, Anna. 2020. "Intertextualidad y género policíaco en España (1990–2010): Evolución del ámbito literario al metatelevisivo y recurrencia de la víctima femenina como motivo." *Communication & Society* 33 (4): 89–106.

Tous, Anna, Tatiana Hidalgo-Marí, y Luis Fernando Morales. 2020. "Serialización de la ficción televisiva: El género policíaco español y la narrativa compleja. Cadenas generalistas (1990–2010)." *Palabra Clave* 23 (4): 1–34. <https://doi.org/10.5294/pacla.2020.23.4.2>.

Vilches, Lorenzo, Rosa A. Berciano, Charo Lacalle, Sonia Algar, y Sonia Polo. (2000) 2016. "Evolución del consumo de TV y cuota de cadenas 1990–1999." *ZER: Revista de Estudios de Comunicación* 5 (9). <https://doi.org/10.1387/zer.17431>.

Vilches, Lorenzo, Rosa A. Berciano, Charo Lacalle, Sonia Algar, y Sonia Polo. (2001) 2012. "Informe Eurofiction 2000: 'Entre la innovación y el conformismo'." *ZER: Revista de Estudios de Comunicación* 6 (11). <https://doi.org/10.1387/zer.6066>.