

## Estrategias narrativas y género policiaco en la ficción televisiva de *Gran Hotel* (2011-2013)

Pablo Sánchez Blasco  
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)  
[psanchezblasco@gmail.com](mailto:psanchezblasco@gmail.com)

**Resumen:** *El presente trabajo analiza las estructuras narrativas de la ficción seriada Gran Hotel, la cual incorpora los cánones del género policiaco al formato del melodrama histórico, representativo del modelo de televisión pública de los años ochenta. A través de esta serie, se profundiza en los rasgos que definen a los nuevos formatos televisivos, donde la intriga resulta potenciada como elemento para proponer una relación participativa con sus espectadores. Su híbrido de géneros, épocas, formatos e ideologías configura así una red de interconexiones que conducen a una nueva significación en el nivel de sus contenidos.*

**Palabras clave:** *detective, ficción televisiva, series, televisión, misterio, melodrama, Gran Hotel*

---

**Abstract:** *This paper analyzes the narrative structure behind the TV series Gran Hotel, which has added the standards of detective genre to Spanish nineteenth-century melodrama, often adapted by Spanish public television during the eighties. Through Gran Hotel, the paper evaluates the new television formats, where intrigue is used to enhance the participation and identification of their viewers. Its postmodern pastiche of genres, ages, formats and ideologies produces, in this way, several interconnections that lead Gran Hotel to new meanings.*

**Keywords:** *detective, TV fiction, series, television, mystery, melodrama, Gran Hotel*

*Recibido:* 23 de marzo de 2015  
*Aceptado con modificaciones:* 18 de mayo de 2015

## 1. Introducción

La historia del género policiaco en la ficción televisiva española ha dejado tras de sí un reguero de cadáveres que daría trabajo al mejor de sus detectives privados. Cuando el 4 de octubre de 2011 fue estrenada la serie *Gran Hotel* (Antena 3: 2011-2013), aún se divisaban en su camino los cuerpos de *Génesis: en la mente del asesino* (CUATRO: 2006-2007), *Quart: el hombre de Roma* (Antena 3: 2007), *Círculo rojo* (Antena 3: 2007), *RIS Científica* (Telecinco: 2007), *La chica de ayer* (Antena 3: 2007), *Cuenta atrás* (CUATRO: 2007-2008), *Guante blanco* (TVE: 2008), *Cazadores de hombres* (Antena 3: 2008), *UCO: Unidad Central Operativa* (TVE: 2009), *Acusados* (Telecinco: 2009-2010), *Karabudjan* (Antena 3: 2010), *Punta Escarlata* (Telecinco: 2011) y *Homicidios* (Telecinco: 2011).

Los datos de las audiencias parecían indiscutibles para juzgar la recepción del género hasta ese momento. Por ejemplo, la privada CUATRO hizo una apuesta muy clara en sus comienzos por el género procedimental de cincuenta minutos. A pesar de su reducido *share* durante aquellos años, la cadena decidió renovar *Génesis, en la mente del asesino* y *Cuenta atrás* por dos nuevas temporadas que nunca sobrepasaron el millón quinientos mil espectadores. De las series citadas más arriba, solo *Acusados* alcanzó en su desenlace la barrera mínima de los tres millones<sup>1</sup>, gracias a los cuales obtuvo una inesperada pero, a la postre, discreta prolongación –solo un episodio de la segunda superó los dos millones–. Dos años más tarde, fue Antena 3 la que optó por renovar su apuesta por *Luna, el misterio de Calenda* (Antena 3: 2012-2013) –una serie híbrida entre el policiaco, el fantástico y la dramedia– con unos escasos números de dos millones quinientos mil. Sin embargo, su segunda temporada nunca superó esa cifra y provocó la cancelación definitiva de la serie. En cuanto a TVE, si bien *Desaparecida* (TVE: 2007-2008) fue valorada como un éxito para la cadena, su epígono *UCO: Unidad Central Operativa* tuvo que ser retirado con un seguimiento de un millón seiscientos mil espectadores.

En algunas ocasiones, el fracaso de estas series podría justificarse por una mala estrategia de programación. Así ocurrió en el caso paradigmático de *Guante blanco*, enfrentada primero a un partido de la Selección Española de fútbol y luego al estreno de temporada de *El internado* (Antena 3: 2007-2010), la serie juvenil de Antena 3. No obstante, ni siquiera excepciones tan longevas como *El comisario* (Telecinco: 1999-2009) podían mitigar la inercia seguida por el género. En esta misma época, por ejemplo, la serie fantástica y familiar *Los protegidos* (Antena 3: 2010-2012) lograba una media superior a los tres millones de espectadores; el peplum *Hispania* (Antena 3: 2010-2012) superaba los cuatro en su primera temporada; *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco: 2008-2009) despedía su segunda con cinco millones trescientos mil y las aventuras de *Águila roja* (TVE: 2009-) rozaban los seis millones en la cuarta.

Hasta la llegada en 2014 de *El príncipe*<sup>2</sup> (Telecinco: 2014-2015), que obtuvo una media superior a los cinco millones de espectadores, el envite frontal por el género

---

<sup>1</sup> Datos de audiencia facilitados por la página web de referencia <www.formulatv.com>

<sup>2</sup> La serie *El príncipe* rompió con la creencia de que el género policiaco era rechazado sistemáticamente por el público español. Su primera temporada alcanzó una cuota de pantalla regular del 26%.

negro sumaba discretos resultados, y su supervivencia se hallaba ligada a la fusión con otros formatos catódicos, ya fuera la *soap-opera* *Motivos personales* (Telecinco: 2005) o *Gran Reserva* (TVE: 2010-2013), la comedia familiar *–Hermanos y detectives* (Telecinco: 2007-2009) y *Los misterios de Laura* (TVE: 2009-2014)–, el drama profesional de origen costumbrista *El comisario* y *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3: 2000-2003) o el humor castizo y sainetesco de *Los hombres de Paco* (Antena 3: 2005-2010).

De entre todas estas formulaciones, sin embargo, vamos a detenernos en la propuesta de la serie *Gran Hotel*, creada por Bambú Producciones para la cadena privada Antena 3. Su estrategia narrativa enriquece los cánones del melodrama histórico mediante la introducción del género policiaco tradicional. Esta anacronía entre dos formatos de diverso origen y diversas consideraciones críticas otorga así un carácter novedoso a un producto en apariencia clásico, privilegiando la participación activa del público y la mezcla de tradición y renovación que enarbola la serie: rasgos que, a nuestro juicio, explican el respaldo actual de crítica y aficionados a pesar de los apuros sufridos en su época de emisión.

En efecto, el éxito de audiencia no acompañó por completo a las tres temporadas de *Gran Hotel*. La serie debutó con grandes expectativas y su piloto logró convocar a tres millones setecientos mil espectadores. No obstante, su primera temporada comenzó un descenso de público que continuó en su segunda tanda de emisiones, la cual tuvo que competir en el *prime-time* de los miércoles con el formato musical *La Voz* (Telecinco: 2012- ), capaz de aglutinar un *share* medio del 33,9% frente al 15% aproximado de la ficción de Bambú. Antena 3 optó entonces por parcelar su segunda temporada y emitir el resto de capítulos a partir de enero de 2013, encabalgándola con la tercera en una emisión ininterrumpida de seis meses. Como era de prever, el desgaste de los espectadores acabó por evidenciarse, y la serie no se aproximó de nuevo a la barrera de los tres millones: fue cancelada con una audiencia –sorprendentemente regular– de dos millones seiscientos mil espectadores y un 15% de *share* para la cadena.

En este trabajo analizaremos la construcción dramática de la serie *Gran Hotel* y, concretamente, las repercusiones narrativas que introduce la estructura policiaca en los moldes de la tradición melodramática. A través de una hipertextualidad irónica<sup>3</sup> y de raigambre postmoderna (Cascajosa Virino, 2003), la serie establece una serie de conexiones sociales, históricas, políticas y culturales que vienen a confluir en un subgénero transversal (Sánchez y San Miguel, 2013) definible como “policiaco decimonónico español”; una aleación genérica novedosa y carente de un previo desarrollo histórico en nuestro país.

## 2. Metodología

La investigación se basa en el análisis fílmico de las tres temporadas de la serie *Gran Hotel* (2011-2013), compuesta por treinta y nueve episodios que fueron emitidos en Antena 3 desde el 4 de octubre de 2011 hasta el 25 de junio de 2013. El análisis de la

---

<sup>3</sup> *Gran Hotel* introduce la visita de una joven Agatha Christie que, en lugar de servir a la serie como inspiración, toma su inspiración precisamente de las tramas descubiertas en ella.

serie considera su narrativa en cuanto articulación de múltiples referentes, influencias, modelos y rasgos genéricos, no siempre homogéneos, que responden al concepto de género transversal más que al de género horizontal utilizado por las clasificaciones tradicionales.

Las estrategias narrativas de *Gran Hotel* serán, entonces, comparadas con los fundamentos de la novela policiaca desde la teoría de los géneros literarios. Nos remitimos para ello principalmente a las caracterizaciones realizadas por José Fernández Colmeiro (1994) y Laura Silvestri (2001), las cuales parecen entrar en conflicto a la hora de precisar sus orígenes. En este punto, nuestra tesis pretende demostrar que ambas teorías conviven en los límites de *Gran Hotel*, cuyo universo postmoderno sirve de punto de encuentro para sus distintas definiciones.

### 3. Un Realismo sin mimesis

La trama de *Gran Hotel* da comienzo en 1905, durante el período histórico conocido como la Restauración borbónica. El rey Alfonso XIII había subido al trono apenas tres años antes, cuando aquella armonía política generada por el sistema de sustituciones ofrecía los primeros signos de inestabilidad<sup>4</sup>. España vivía una época de transición entre dos siglos, pero transición entendida como crisis y enfrentamiento entre dos sistemas sociales y políticos muy distintos. De acuerdo con ello, el principal conflicto entre las protagonistas doña Teresa Aldecoa y su hija Alicia Alarcón<sup>5</sup> será, precisamente, su educación en contextos ideológicos contrapuestos. Frente a los valores clasistas de la matriarca, la joven exhibe una educación cosmopolita y deudora, en cierto modo, de las ideas renovadoras de Giner de los Ríos.

Sin embargo, en el ambiente caciquista de Cantaloya todavía no han irrumpido los efluvios modernistas y noventayochistas de aquella época. El universo descrito por *Gran Hotel* está regido aún por la actitud positivista del Realismo español, que impone su observación metódica y entomológica a un período todavía escaso de movilidad social. Representada por su narrador omnisciente y homogéneo, esta literatura no supone solo, en relación a *Gran Hotel*, el mejor documento sobre la vida de la época; significa también el momento de esplendor de un género, la novela, que va a servir de fundamento al nuevo formato. Como ha afirmado García de Castro (2002: 17), la ficción televisiva encontrará su origen en la novela por entregas del XIX a través del eslabón de la radionovela.

No debe sorprendernos, por lo tanto, la cantidad de adaptaciones seriadas de clásicos del Realismo que van a apoderarse de su descendiente directo: *Cañas y barro* (R. Romero, 1978), *La barraca* (L. Klimovsky, 1979), *Fortunata y Jacinta* (M. Camus, 1980), *Juanita la Larga* (E. Martín, 1982), *Los pazos de Ulloa* (G. Suárez, 1985) o las epigonales *La Regenta* (F. Méndez Leite, 1995), *Entre naranjos* (J. Molina, 1998) y *El*

---

<sup>4</sup> La serie no profundiza en los acontecimientos históricos de su época. En 1905 tuvieron lugar unas elecciones que nombraron presidente a Eugenio Montero Ríos, quien tuvo que dimitir tras el escándalo del “¡Cu-Cut!” en Cataluña. Tras él se sucedieron varios gobiernos breves que terminaron por devolver la presidencia a Antonio Maura, quien trató sin éxito de reformar el Estado español.

<sup>5</sup> Los protagonistas Alicia Alarcón y Julio Olmedo deben investigar los secretos que oculta la familia Alarcón, dirigida por la matriarca doña Teresa. Su juventud se opone a una sociedad corrupta y envilecida por el sistema de clases.

*abuelo* (J. L. Garci, 1998). El cuerpo de estas series remite a la producción de TVE durante los años de la Transición, época de auge del modelo público europeo basado en prestigiar los productos televisivos a través del canon literario de cada país. Durante esta época, los cineastas españoles establecerán un modelo de serie de *calidad* con una base cinematográfica que abandona “los modos de puesta en escena, movimientos de cámara y tipo de montaje característico de los dramáticos en plató de origen teatral” (Palacio, 2001: 146) y que se escinde en dos opciones principales: adaptaciones de textos literarios clásicos o biografías históricas como *Cervantes* (Eugenio Martín, 1981), *Teresa de Jesús* (Josefina Molina, 1984) o *Goya* (J. R. Larraz, 1985).

“A partir de 1976, existe en TVE una voluntad por realizar series filmadas de gran calidad” (García de Castro, 2002: 65) cuyo objetivo consiste en competir con las grandes producciones norteamericanas y europeas para la pequeña pantalla. Si bien la mayor notoriedad le corresponde a *Curro Jiménez* (TVE: 1976-1978), la iniciadora de las sagas familiares será *La saga de los Rius* (Pedro Amalio López, 1976-1977), adaptación de la novela *Mariona Rebull* del autor catalán Ignacio Agustí. En esta serie son ya reconocibles la narración lineal, la estratificación del relato en tramas y subtramas, la progresión de varias generaciones, el centro de atención en la familia burguesa, el deseo de retratar un panorama social de la época, un realismo austero de voluntad mimética así como la intención de crear “mitologías simbólicas a base de conectar el pasado con el tiempo y el espacio social del presente” (Palacio, 2001: 154).

En series como *La saga de los Rius* o *Cañas y barro* es donde *Gran Hotel* encuentra una iconografía idónea para contextualizar su ficción novelesca. No obstante, no debemos sobrevalorar tanto su adscripción a esta línea clásica como al renacimiento actual del género, inaugurado por Diagonal TV con la telenovela de posguerra *Amar en tiempos revueltos* (TVE: 2005-2012). Basada en la ficción catalana *Temps de silenci* (TV3: 2001-2002), la serie de TVE, acorde con una “lenta reorientación hacia la calidad de su producción seriada” (Barrientos, 2012: 615), se distinguía por un esmerado trabajo técnico y de ambientación y por una narrativa inspirada en el melodrama popular. Por una parte, la serie trataba de reactivar la franja de tarde mediante contenidos de producción propia. Pero en un segundo lugar, *Amar en tiempos revueltos* suponía una revisión de un género conservador desde posturas progresistas y, en general, afines al nuevo gobierno del PSOE instaurado en 2004. Al igual que había ocurrido durante los años de la Transición, el pasado nacional volvía a la “red pedagógica de circulación de significados” creada por la televisión pública (Palacio, 2001: 145).

El éxito de esta serie facilitó el camino a un producto más ambicioso como *La señora* (TVE: 2008-2010), que retrocedía hasta la década de 1910 para narrar los movimientos obreros anteriores a la guerra civil. La biblia original de Virginia Yagüe podía inspirarse en la literatura de su tiempo, pero siempre desde una reescritura contemporánea que intenta “ajustar el pasado a las necesidades de lo nuevo” (Palacio, 2001: 144), y que coincide con el enfoque postmoderno de *Gran Hotel*. De hecho, el productor de esta, Ramón Campos, ha declarado que la serie fue ofrecida en origen a TVE como un melodrama de época (Fórmula TV, 2013) en el que más tarde se incorporó el elemento de misterio.

Dentro de este resurgir del modelo histórico podemos citar series tan diversas como *Hispania, la leyenda* (Antena 3: 2010-2012), *Tierra de lobos* (Telecinco: 2010-2014), *Bandolera* (Antena 3: 2011-2013), *Piratas* (Telecinco: 2011), *Toledo* (Antena 3: 2012) o la más reciente *Seis hermanas* (TVE: 2015- ). Se trata de productos cuya narrativa parte del modelo implantado en España durante los años noventa pero que, al mismo tiempo, tratan de superarlo con mayores medios y un estilo visual dotado de “elementos configuradores del estilo cinematográfico” (Cortés y Rodríguez Rosell, 2014: 83). Sus rasgos se pueden definir a partir del reparto coral, la multitrama, la hibridación de géneros, las referencias fílmicas, la duración de sesenta o setenta minutos, el abandono del costumbrismo, un tratamiento más atrevido de temas y personajes, la atención a distintos sectores demográficos con prevalencia del “espectador joven” (Lacalle, 2012: 112), una notable variedad de tonos o una puesta en escena dinámica que evita “los esquemas clásicos televisivos de plano máster, plano medio, primer plano” (2014: 84).

En estas series, cualquier remanente de mimesis histórico-literaria debe desaparecer para acomodarse al modelo actual de la “metatelevisión” (Tous Rovirosa, 2009: 177), caracterizado por “las referencias televisivas (autorreferencialidad), la intertextualidad y la mezcla de géneros” así como por el uso en su relato de la intriga y el suspense. Estas nuevas series ya no temen a la antigua polémica entre literatura y “subliteratura” –drama histórico y thriller de suspense– que ha sido zanjada por un arte postmoderno basado en la “interfecundación del arte culto y el popular” (Fernández Colmeiro: 27). Una vez convencidos de la “impureza” (G. Sánchez y G. San Miguel, 2013) inherente a toda forma narrativa, resulta innegable que la novela policiaca se ha ofrecido a la ficción española de prestigio como “un subgénero muy codificado que favorece su deconstrucción, facilita el proceso de distanciamiento (...), anula el efecto mimético (...) y simplifica el juego lingüístico metaliterario que caracteriza a la última literatura actual” (Izquierdo Paredes, 2002). Y este conjunto aporta a *Gran Hotel* una libertad narrativa que busca “atrapar la atención del lector fascinándole con técnicas de identificación, reconocimiento e intriga”.

La serie describe el conflicto generacional de una familia de clase alta que dirige un prestigioso hotel en el norte de España. A lo largo de tres temporadas, *Gran Hotel* desgrana esta autodestrucción familiar –acelerada por las amenazas externas– con la precisión propia de la literatura realista, pero también con las estrategias que incorpora la intriga (Fernández Colmeiro: 76-84): la búsqueda constante de sentido —es decir, la reorganización del texto para dotarlo de nuevos significados—, la diversidad de perspectivas, la retardación, la fragmentación o la autorrestricción comunicativa del narrador. No obstante, el género policiaco en *Gran Hotel* no implica resolver las complejidades de la novela realista en una intriga nuclear, sino que sitúa esta en función de “hipernúcleo” (Palao Errando, 2012: 105) desde el que se diseminan, se problematizan y entrecruzan múltiples tramas paralelas.

Cada elemento de este juego sufre, en consecuencia, una compresión que fuerza los límites de la verosimilitud desechando el realismo convencional. En cuanto al espacio, la serie transcurre en el escenario único de un hotel de lujo, cuya construcción simbólica distribuye las clases sociales en los distintos pisos del establecimiento: los pisos superiores pertenecen a las clases acomodadas, la clase media dirige y organiza el hotel, mientras la clase obrera ocupa el piso bajo, invisibles para el resto de estamentos. Este análisis jerárquico define el espacio como una fortaleza que ahoga

con su peso las vidas de las clases inferiores. Se trata de un escenario laberíntico, sinuoso y propicio a los encuentros inesperados, aunque también a ese secretismo que facilita, por ejemplo, una historia de amor interclasista en sus espacios de tránsito.

En relación al tiempo del relato, la novela realista del siglo XIX se había caracterizado por una amplia extensión cronológica unida a una amplia extensión horizontal, colectiva, de su entramado social. El tiempo, en aquellas novelas, adoptaba el papel de asesino que desgastaba con el desengaño la vida humana y sus ideales. No obstante, *Gran Hotel* también renuncia a esta narrativa mediante la condensación del tiempo del relato. Al reducir su horizonte de acciones, la serie focaliza la tensión entre el individuo y la sociedad que le rodea. Emerge entonces la angustia psicológica del sistema de estamentos y el choque entre los distintos intereses de cada personaje. Emerge, en definitiva, el thriller con su amplio repertorio de técnicas y estrategias narrativas<sup>6</sup>.

La estructura seriada de *Gran Hotel* exhibe, por lo tanto, una complejidad muy superior a la encontrada en las adaptaciones del Realismo literario de TVE, basadas en una narrativa cinematográfica y de corte clásico. Su proceso de reescritura afecta a todas las instancias del relato en cuanto hallazgo de una nueva forma de contar que implica nuevas opciones dramáticas dentro de su estructura. De acuerdo con ello, las ficciones seriadas contemporáneas renuevan necesariamente sus contenidos al renovar la disposición que asumen los mismos.

#### 4. *Unheimliche* y Restauración

A partir de 18847, la estética del Realismo comenzó a recibir influencias de las tesis del Naturalismo propugnadas por Emile Zola. En este paso entre un polo estético positivista y otro determinista latía un pesimismo que podemos tildar de crisis ideológica y generacional. Siguiendo las palabras de Laura Silvestri, “es la pérdida de fe en el progreso lo que provoca la ruptura de la armonía entre autor y universo novelesco y descubre los límites y errores de la técnica realista” (2001: 20). Enseguida, el naturalismo literario dedicará su atención a los criminales, los marginados o los perturbados en novelas que subrayan los aspectos más oscuros de aquella sociedad.

La Restauración borbónica no había acarreado el progreso ni la riqueza del país, y un evidente malestar se iba extendiendo por aquel sistema homogéneo. Su *unheimliche*, su lado siniestro, se hacía perceptible desde la propia constitución del sistema, bajo la que subyacía una democracia bipartidista y simulada. Esta inquietud latente y paranoica del contexto político-social liberada finalmente en *Gran Hotel* como una plaga de cólera no encuentra mejor representación narrativa que el asesinato, metonimia de todos los crímenes reales, imaginados o elididos; es la época del famoso crimen de la calle Fuencarral que hoy se expresaría bajo los cánones de la novela negra: el género enfermo de la literatura contemporánea.

---

<sup>6</sup> Entre otras, las técnicas de ocultación, dosificación, retardación, elipsis, paralelismo, *flash-back* y *flash-forward*.

<sup>7</sup> Tomamos como referencia la fecha de publicación de *La cuestión palpitante*, la serie de artículos de Emilia Pardo Bazán que presentaron el naturalismo en España.

Este lado siniestro e institucionalizado de la vida española, por lo tanto, será canalizado en la serie mediante las tramas policiacas. *Gran Hotel* inicia su narración con la reciente muerte de don Carlos Alarcón, figura del patriarca que actúa como garante del orden social. Su asesinato inaugura la crisis del Gran Hotel y abre las puertas a un nuevo orden que ha de heredar Alicia como hija menor. Citando de nuevo a Laura Silvestri (2001: 100): “Al hacer de la muerte su comienzo, el género negro libera el sentido que, no pudiendo ya ser definido a priori, se abre a siempre nuevos y sorprendentes significados”. Desde este principio huérfano, liberado de la autoridad y a la vez obligado a reinterpretarla, flota sobre la serie cierta similitud con *Hamlet* de William Shakespeare, la novela negra desbarata los dictados del melodrama e indaga así en su herida lógica.

El mal, en su forma más pura, accede a *Gran Hotel* a través del “asesino del cuchillo de oro”, un castizo destripador que extiende su violencia por Cantaloya a la vez que nos alerta, nos predispone, sobre el lado oculto y siniestro que lucen otros personajes del hotel: Julio Olmedo, nuestro protagonista, se oculta tras su empleo de camarero para investigar un asesinato; su rival amoroso, Diego Murquía, utiliza un seudónimo con el fin de ocultar sus crímenes del pasado; y Samuel, o Jesús, el maître del hotel o el cirujano encubierto, alimenta un odio profundo que amenaza con destruir el delicado orden del hotel. En mayor o menor medida, ningún personaje se libra de vestir una máscara disuasoria ante sus secretos. Esta corriente de tensiones subrepticias sobrepasa entonces los límites de la observación objetiva, característica del drama histórico, y exige el trabajo investigador de la narrativa de género.

La novela negra, junto a su indagación en los aspectos más oscuros de la psique humana, supone también una encarnación de la hermenéutica de la sospecha definida por Paul Ricoeur. Sus análisis bajo las apariencias del sistema congregan las verdades disolutas de lo subjetivo para tratar de construir, en último caso, una sombra del viejo concepto de verdad. Por ello, *Gran Hotel* incorpora las teorías modernas que la novela de la época no pudo prever, “haciendo hincapié en el sistema de estratificación social y en la situación de la mujer” (Chicharro-Merayo, 2012: 508) igual que hacía *La señora* en TVE. El feminismo, por ejemplo, se incardina en los personajes de Alicia y su amiga Maite, dos modelos femeninos que adelantan su liberación y su “acceso creciente al poder” durante el siglo XX. De igual manera, las ideas marxistas pueden reconocerse en el retrato de Ángela, la gobernanta que ha asimilado la ideología de sus señores, o en el personaje de Javier Alarcón, el heredero caprichoso e irresponsable que anuncia la caída en desgracia de la clase aristócrata española.

Cada piso de ese edificio constituye un espacio simbólico de enfrentamientos donde solo puede nacer la perversión. De acuerdo con ello, *Gran Hotel* retrata el envilecimiento personal causado por los condicionamientos sociales. Podemos verlo con claridad en los agudos retratos de Belén Martín y Cristina Olmedo, las dos camareras del hotel dispuestas a todo para mejorar su estado. Ambas han sufrido una vida de penalidades que acaba por transformarlas en mujeres ruines y abocadas a su autodestrucción: Cristina será asesinada antes de cometer un sabotaje y Belén hallará en el suicidio la única salida a sus dificultades.

Debido a su mayor perspectiva histórica, el espectador actual conoce por adelantado las injusticias que aquejaban a aquella sociedad, de modo que su recreación ha de

enfocarse desde unas formas comprensivas con ese mal y dotadas, a la vez, de cierto efecto catártico.

## 5. El policiaco español

La novedad más relevante de *Gran Hotel*, sin embargo, no reside en los matices de su representación histórica, sino en su perversión de la misma al introducir los rasgos del género policiaco en el universo culturalmente codificado del cambio de siglo español. Solo por medio de este hibridismo propio de la estética postmoderna es posible que florezca un subgénero que nunca se desarrolló en la realidad: el “policiaco decimonónico español”.

Fernández Colmeiro (1991) ha sido uno de los primeros en realizar un análisis sistemático de los orígenes del género en España. Su tesis defiende la inexistencia de un “eslabón perdido” con el modelo clásico anglosajón, cuya búsqueda supondría una “empresa abocada al fracaso” (89). Según el autor, prácticamente hasta mediados del siglo XX no fue “factible la aparición de una novela policiaca española” (89). Para combinar la llamada novela-enigma con la literatura nacional era necesaria una cierta consciencia metaliteraria y el complemento de la ironía, dos características imprescindibles en *Gran Hotel*.

A diferencia de Fernández Colmeiro, otros investigadores como Laura Silvestri (2001) rechazan la búsqueda del policiaco nacional en una reproducción del modelo anglosajón, sino en un movimiento más general para rehacer el sentido desperdigado por la crisis de fin de siglo, “un declive total e irreversible porque sucede en una época de desilusión colectiva, una época póstuma en la cual también las revoluciones han sido traicionadas” (2001: 152).

Silvestri prefiere rastrear los antecedentes de este género en el último Galdós, por ejemplo, con su persistencia en reconstruir, o en reagrupar, los valores de la sociedad de su tiempo. En este sentido, la verdadera tarea del detective sería reunir los fragmentos escindidos de la realidad para conformar un paradigma de conocimiento nuevo, usando herramientas más próximas a las de un poeta que al racionalista retratado por la tradición.

Ambas teorías, la de Fernández Colmeiro y la de Silvestri, pueden aplicarse sin contradicciones a *Gran Hotel*. Por un lado, la serie propone una recreación intertextual de la pionera novela anglosajona a través del inspector Horacio Ayala y su colaborador el detective Hernando. Por el otro, incluye un detective amateur como protagonista que investiga los secretos del hotel para cuestionar una filosofía de vida en franca decadencia. Las dos épocas y las dos teorías sobre el género logran convivir, de este modo, dentro de un mismo universo ficcional.

### 5.1. El detective Ayala

Horacio Ayala es presentado en *Gran Hotel* como la reencarnación de un Hércules Poirot que nunca tuvieron las letras españolas. Su caracterización remite antes a Agatha Christie que a Edgar Allan Poe debido al tono bufonesco que le acompaña siempre. Ayala no solo exhibe unas “facultades superiores al resto de los mortales” (Fernández Colmeiro, 1991: 56) y “la eficacia de un saber enciclopédico” (Aurora

Aragón, 1989-1990: 84), sino que también tiene un compañero que pone el contrapunto cómico a su trabajo policial: el detective Hernando.

Los métodos exhibidos por Ayala obedecen, por lo general, a la técnica deductiva de la novela policiaca clásica, pero la novedad que introduce en Cantaloya será la aplicación de la ciencia a las técnicas policiales, un rasgo característico de la línea más empírica del género (Narcejac: 1986). Al final de la primera temporada, por ejemplo, el caso de Cristina será revolucionado por el uso de las huellas digitales, una técnica experimental que asusta a las clases altas por su temible exactitud. La figura de Ayala, por lo tanto, solo puede resultar positiva para los protagonistas Julio y Alicia, ya que defiende la igualdad de los derechos, contradice la “postura moral conservadora que protege la estructura social” en las novelas pioneras (2001: 60) y aplica una justicia universal con un conocimiento profundo, e incluso poético, de la realidad histórica. En este sentido, Ayala predice la aparición de las instituciones modernas como garantía para una sociedad democrática.

La relación entre el detective y su compañero, no obstante, se diferencia de la establecida entre un Sherlock y un Watson o entre Auguste Dupin y su narrador. Hernando añade, por un lado, una nota castiza y popular al tono pretencioso de Ayala, pero por el otro, también le devuelve a la realidad de la Restauración y su sistema amañado, que frena con frecuencia sus investigaciones. Esta ineficacia última de Ayala matiza así la relación entre el género canónico y la tradición española, más inclinada a un Don Quijote desmitificador que a un heroico Amadís de Gaula.

## 5.2. Julio Olmedo

El segundo rol detectivesco en *Gran Hotel* corresponde al joven Julio Olmedo, que viene arropado con unos rasgos más cercanos al modelo *hard-boiled* de la novela negra (1991: 70). Su primera característica será, por supuesto, la situación de independencia respecto a su entorno, su papel de “intruso” en el ambiente de la clase aristócrata. Julio llega al Gran Hotel en busca de una hermana cuya desaparición constituye el primer misterio. De él parte el movimiento inquisitivo que fundamenta la serie, y que arrastrará tras de sí a los demás personajes. Sin embargo, poco sabemos de su vida pasada salvo que ha estado en la cárcel, que ha participado en combates de boxeo –por lo que añade la fuerza física a la inteligencia deductiva– o que tiene, así mismo, la capacidad de adoptar distintas personalidades (el camarero Julio, el heredero Molins, el joven detective Ayala) igual que los primeros detectives del género clásico.

Julio Olmedo se impone como el verdadero protagonista de *Gran Hotel* debido a su papel como agente del cambio. Su investigación comienza por la hermana ausente (a quien se acusa de un robo, por lo que supone también una restauración del honor familiar) y se extiende a la corrupción política y social que sustenta la vida en el hotel. El objetivo de su personaje consiste en localizar la “verdad”, que ha sido secuestrada por las clases altas, y destruir el orden de relaciones que rigen esa sociedad. De forma semejante a los detectives canónicos, Julio “cura la herida social que el crimen simboliza. Recompone el desorden que el crimen ha desencadenado” (Martín, 2005).

En último término, Julio encarna la búsqueda de sentido del espectador. A través de su movimiento, el detective enlaza aquello que se encuentra separado y crea un nuevo

significado dentro del texto. Silvestri, de hecho, duda que el verdadero detective deba simbolizar la inteligencia analítica de un Ayala. El suyo sería un conocimiento más poético que práctico de un mundo donde la razón ha desbordado su límite. La solución al misterio “no es una categoría de verdad, sino más bien un sistema de relaciones, un modo de establecer nexos más o menos nuevos entre los acontecimientos” (2001: 101).

En consecuencia, los asuntos sentimentales de Julio serán tan acreedores de nuestra atención como sus razonamientos. Su figura vincula el rol del antihéroe postclásico (Crisóstomo Gálvez, 2014: 37) con el rol del galán romántico de melodrama. Muy pronto veremos que la serie ha de progresar hacia el enlace entre este, perteneciente a la clase baja, y Alicia Alarcón, la hija rebelde de la clase alta influida por el profotofeminismo de su tiempo. Juntos incorporan un propósito regenerador, una esperanza de rearme moral, consignado a restablecer el equilibrio roto de Cantalao. Son la clase de personajes jóvenes, vigorosos, resolutivos, que, en su etapa intermedia, había solicitado Benito Pérez-Galdós para reemplazar las viejas hechuras del sistema.

El amor entre Julio y Alicia, codificado por el melodrama más clásico, constituye por tanto una tesis social incrustada en el relato. Porque en *Gran Hotel* no asistimos a lo que sucedió –como propone el discurso histórico– ni tampoco a lo que pudo haber sucedido –como en la ficción histórica–, sino a lo que nosotros hubiéramos deseado que sucediera –más próximo a la especulación o la fabulación histórica–. A través de la investigación detectivesca, del empleo de técnicas científicas, de la llegada al hotel de ideas modernas o del esfuerzo de los personajes positivos, la serie de Bambú hace desembocar aquella España de 1905 en la España contemporánea, pasando por alto el desarrollo del siglo XX hasta hoy.

En este sentido, el final de *Gran Hotel* resulta decepcionante cuando entierra el escepticismo del policiazo y se despide con las formas de un melodrama de época. El Gran Hotel, por ejemplo, es heredado por la gobernanta doña Ángela, quien parece dispuesta a prolongar las mismas jerarquías de la familia Alarcón. Sus jóvenes protagonistas, por supuesto, han de casarse y fundar una familia, pero también tendrán que imitarles los dos personajes secundarios (Andrés y la feminista Maite), reunidos en el desenlace para satisfacer las expectativas conservadoras de su audiencia (Lacalle, 2012: 113).

En el fondo, ninguno de los protagonistas alcanza a cuestionar las estructuras de su sistema, aunque sospechemos que hayan logrado refundarlas desde un nuevo compromiso personal. El final de *Gran Hotel* sorprende entonces como una conclusión tan conciliadora como amnésica con el futuro inminente del país.

## 6. Conclusiones

La rotunda explosión de las narrativas televisivas de los últimos años ha acelerado el proceso de mutación en todos sus géneros canónicos. Las series españolas están evolucionando a una velocidad vertiginosa, y su principal destino parece ser el establecimiento de un lenguaje que sitúa al espectador en el centro de su dispositivo. En estas nuevas series, la intriga ha pasado a ser un elemento imprescindible que reúne las líneas narrativas en un punto de foco y genera formas de participación activa como la sorpresa y el suspense. Por su necesidad de prolongarse en el tiempo, además, esta ficción televisiva debe recurrir a distintas líneas temporales que han hallado su

disposición más natural en el género policiaco, caracterizado desde sus orígenes por un presente volcado hacia la relectura del pasado.

En el caso de *Gran Hotel*, la introducción del policiaco suministra al relato histórico una capacidad de análisis complementaria al modelo. Sustituye el narrador omnisciente del positivismo por un narrador autorrestringido que debe confrontar otras visiones para cancelar la suya. Distribuye la realidad en una intertextualidad de perspectivas resuelta por la colaboración del detective/lector, al cual también exige un mayor esfuerzo retentivo. En definitiva, el policiaco aporta una escritura postmoderna del género histórico español, más escéptica, polifónica y susceptible de análisis sociales y políticos contemporáneos.

Los rasgos del canal televisivo actual, sin embargo, no son comparables a los rasgos de la televisión pública donde surgió esta ficción. La influencia directa del público y la competitividad entre canales aporta una ansiedad creativa que desemboca en la acumulación de motivos y el pastiche de la que no es inocente, ni lo pretende, *Gran Hotel*. La serie de Bambú nunca ha ocultado una prioridad de entretenimiento que se impone a su sentido histórico y lo hace peligrar. En palabras de Fredric Jameson (1984), “el modo más seguro de comprender el concepto de lo postmoderno es considerarlo como un intento de pensar históricamente el presente en una época que ha olvidado cómo se piensa históricamente”. Y es que, a pesar de intentos aislados de clara voluntad realista (*Padre Coraje* (Antena 3: 2002), el futuro de la ficción televisiva española se encamina hacia unos formatos donde la autorreferencialidad, la “impureza” y la autonomía artística se alzan como principales características de sus imágenes. De forma coherente con ello, la última evolución del género histórico ha sido *El ministerio del tiempo* (TVE: 2015- ), una serie con imaginario de ciencia-ficción y una visión desprejuiciada y popular de la historia de España, ahora convertida en parque de atracciones atravesado de múltiples referencias culturales.

La serie *Gran Hotel* figura, por todo ello, como una de las ficciones seriadas que mayor equilibrio han conseguido entre el pasado y el presente de la televisión española. Su modelo constituye una fusión afortunada entre las posibilidades industriales y expresivas de un formato que hoy afronta cambios trascendentales para seguir la estela que marca, a gran velocidad, “un nuevo tipo de espectador más activo que se caracteriza por la participación, la colaboración y el nomadismo” (Bellón Sánchez de la Blanca, 2012: 18); un espectador interactivo, individualizado, hiperconectado y global.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AURORA ARAGÓN, M. (1989-1990): “Técnicas narrativas y suspense en el relato breve policiaco” en *Archivum: Revista de la Facultad de Filología*, Oviedo: Universidad de Oviedo, Tomo 39-40, pp. 75-100.
- BELLÓN SÁNCHEZ DE LA BLANCA, Teresa (2012): “Nuevos modelos narrativos. Ficción televisiva y transmediación” en *Revista Comunicación*, nº10, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 17-31.

- BARRIENTOS BUENO, Mónica (2012): “La apuesta por las series de calidad en TVE desde la respuesta de la audiencia” en AA.VV.: *Crisis y políticas: la radiotelevisión pública en el punto de mira*, Vizcaya: Universidad del País Vasco, pp. 615-631.
- BUONANNO, Milly (1999): *El drama televisivo*, Barcelona: Gedisa.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción Carmen (2003): “Procesos de hipertextualidad en la ficción televisiva norteamericana” en *Área abierta*, nº5, Madrid: Universidad Complutense, pp. 1-12. Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/ARAB0303120001A>>
- CHICHARRO-MERAYO, Mar (2012), “14 de abril, La República: la intrahistoria española desde la ficción televisiva” en *Palabra clave*, nº3, Colombia: Universidad de La Sabana, pp. 505-523.
- CORONADO RUIZ, Carlota y RUEDA LAFFOND, José Carlos (2009): *La mirada televisiva: ficción y representación histórica en España*, Madrid: Fragua.
- CORTÉS, Laura y RODRÍGUEZ ROSELL, María del Mar (2014): “La influencia del estilo visual cinematográfico en las series de ficción televisivas” en PÉREZ GÓMEZ, Miguel Á. (ed.): *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la televisión*, Sevilla: FRAME, pp. 71-87.
- CRISÓSTOMO GÁLVEZ, Raquel (2014): “Dr. Lecter y Mr. Dexter Morgan: mutaciones del héroe postclásico en la ficción televisiva” en *Área abierta. Nueva época*, nº35, Madrid: Universidad Complutense, pp. 35-52.
- DIEGO, Patricia (2007): “La producción de miniseries durante la época hegemónica de TVE (1956-1990)”, en VV.AA, *Los desafíos de la televisión pública en Europa*, Pamplona: EIUNSA, pp. 445-455.
- (2008): “Innovación y tendencias de la ficción televisiva en España” en *La televisión en España. Informe 2008*, Barcelona: Deusto, pp. 245-258.
- (2010): *La ficción en la pequeña pantalla. Cincuenta años de series en España*, Navarra: Eunsa.
- FERNÁNDEZ COLMEIRO, José (1994): *Historia crítica de la novela policiaca española*, Barcelona: Anthropos
- FÓRMULA TV (2013): “Presentamos una idea de Gran Hotel a TVE pero se decantaron por Guante blanco”, en *Fórmula TV*, 7 de diciembre de 2013, vídeo online. Disponible en <<http://www.formulatv.com/videos/5266/ramon-campos-presentamos-gran-hotel-tve-eligieron-guante-blanco/>>
- (2013): “Audiencias Gran Hotel”, en *Fórmula TV*, online. Disponible en <<http://www.formulatv.com/series/gran-hotel/audiencias/>>
- FRANCÉS I DOMÈNEC, Miquel (2012): *La ficción audiovisual en España: relatos, tendencias y sinergias productivas*, Barcelona: Gedisa.
- GARCÍA DE CASTRO, Mario (2002): *La ficción televisiva popular: Una evolución de las series de televisión en España*, Barcelona: Gedisa.

- (2003): "Propiedades de la hegemonía de la ficción televisiva doméstica en España en 1995-2000" en *Zer*, nº14, pp. 151-167.
- GONZÁLEZ SÁNCHEZ, José Félix y GUTIÉRREZ SAN MIGUEL, Begoña (2013): "El concepto de transversalidad en la enunciación del género cinematográfico" en *Ámbitos*, nº22, Sevilla: Universidad de Sevilla.
- IZQUIERDO PAREDES, José María (2002): "El modelo de la narrativa policiaca en la narrativa española actual (desde 1975 hasta hoy)" en *Vervuert*, 7, Frankfurt: Iberoamericana, pp. 119-133.
- JAMESON, Fredric (1984): "Postmodernism, or the Cultural logic of capitalism", *New Left Review*, nº146, pp.53-92
- LACALLE, Charo (2012): "Género y edad en la recepción de la ficción televisiva" en *Comunicar*, nº39, Andalucía: Grupo Comunicar, pp. 111-118.
- LÓPEZ-PUMAREJO, Tomás (1987): *Aproximación a la telenovela: Dallas, Dynasty, Falcon Crest*, Madrid: Cátedra.
- MARTÍN CERESO, Iván (2005): "La evolución del detective en el género policiaco" en *Tonos Digital*, nº10, sección Estudios, Madrid.
- MEDINA, Mercedes (coord). (2008), *Series de televisión: el caso de Médico de familia, Cuéntame cómo pasó y Los Serrano*, Madrid: EIUNSA.
- NARCEJAC, Thomas (1986): *Una máquina de leer: la novela policiaca*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PALACIO, Manuel (2001): *Historia de la televisión en España*, Barcelona: Gedisa.
- PALAO ERRANDO, José Antonio: "Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico" en *Revista Comunicación*, nº10, Vol.1, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 94-114.
- PEÑAMARÍN, Cristina y LÓPEZ DÍEZ, Pilar (coords.) (1995): *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Madrid: Dirección General de la Mujer.
- PEÑATE RIVERO, Julio (ed.) (2010): *Trayectorias de la novela policial española: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Barcelona: Visor Libros.
- SILVESTRI, Laura (2001): *Buscando el camino. Reflexiones sobre la novela policiaca en España*, Colmenar Viejo: Bercimuel.
- TOUS ROVIROSA, Anna (2009): "Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses" en *Comunicar*, nº33, Grupo Comunicar, pp. 175-183.
- (2010): *La era del drama en televisión: Perdidos, CSI, El ala oeste de la Casa Blanca, Mujeres desesperadas y House*, Barcelona: UOC.
- VERÓN, Eliseo (1997): *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona: Gedisa.