

// ARTÍCULO

# **Nuevas fórmulas en la ficción televisiva española: el *thriller policiaco juvenil***

New formulas in Spanish television fiction: the young adult crime thriller

Recibido: 24/07/2025  
Aceptado: 16/12/2025

**Pablo Sánchez-Blasco**

**UNED**

[psanchezblasco@gmail.com](mailto:psanchezblasco@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-3487-8631>

## Resumen

Con la llegada a España de Netflix y otras plataformas de *streaming*, el público generalista de la ficción televisiva española se fragmentó en una nueva realidad multiforme. La primacía de los jóvenes entre sus usuarios más fieles ha provocado el desarrollo de formatos y etiquetas dedicados a ellos, fomentando hibridaciones tan interesantes como el *thriller* policiaco juvenil, una combinación de la *teen series* con las estructuras indagatorias y retrospectivas del policiaco.

Dado el crecimiento notable que han tenido estas ficciones en la última década, este artículo se propone definirlas como un ciclo específico y diferenciado entre otros formatos de temática criminal. A pesar de la existencia de algunos precedentes literarios y cinematográficos, el subgénero juvenil guarda escasa relación con ellos, presentándose como una fórmula contemporánea surgida de las necesidades industriales de las plataformas.

Mediante un análisis cualitativo de las principales obras del ciclo, se describen una serie de rasgos que reafirman su identificación de grupo, así como sus diferencias con la fórmula tradicional del género, como la escasa presencia de adolescentes investigadores, el desinterés por explorar universos criminales o la repetición de temas asociados con los jóvenes como el acoso, los abusos sexuales o la manipulación emocional.

**Palabras clave:** *streaming*; Netflix; *series de televisión*; adolescentes; policiaco.

## Abstract

*With the arrival of Netflix and other digital content platforms in Spain, the audience for Spanish television fiction has fragmented into a new multiform reality. The primacy of young audiences among its most loyal users has led to the development of formats and labels dedicated to them, fostering hybridizations as interesting as the young adult crime thriller, a combination of the teen series with the inquisitive and retrospective structures of the crime thriller.*

*Given the remarkable growth of these fictions in the last decade, this article intends to define them as a specific cycle within other current crime dramas. Despite the existence of some literary and cinematographic precedents, this subgenre bears little relation to them, presenting itself as a contemporary formula arising from the industrial needs of the platforms.*

*Through a qualitative analysis of the main works, we describe a series of features that reaffirm its group identification, as well as its differences from the traditional formula of the genre, such as the scarce presence of teenage investigators, the lack of interest in exploring criminal universes or the reiteration of themes associated with young people such as bullying, sexual abuse, or emotional manipulation.*

**Keywords:** *streaming*; Netflix; *television show*; *teens*; *crime fiction*.

## 1. Introducción

Hace apenas seis meses, el 10 de junio de 2025, Netflix cortó el tráfico de la Gran Vía de Madrid para conmemorar los diez años transcurridos desde el lanzamiento de su servicio en España (Marcos 2025). El estreno de la plataforma estadounidense en nuestro país no solo redefinió la manera de acceder a los contenidos audiovisuales, impulsando el hábito del *binge-watching* (Jenner 2017), sino que también modificó los grupos de edad de la audiencia a través de una mayor segmentación del público (Raya, Sánchez-Labella y Durán 2018; Forni 2020). En 2015, la televisión española todavía se encontraba dominada por la «señora de Cuenca» (Sabadú 2021) y su fuerza homogeneizadora sobre los contenidos, basada principalmente en los estudios de audiencia (Neira, Clares-Gavilán y Sánchez-Navarro 2021: 5). Sus ficciones debían construirse desde una pluralidad de edades, géneros e intereses capaz de aglutinar a un público de lo más diverso mediante un producto convencional. Pongamos como ejemplo la ficción de Globomedia *Estoy vivo* (TVE 2017-2021), diseñada como un *thriller* policiaco de asesino en serie en un universo de ciencia ficción, con tono humorístico, personajes de todas las edades y una llamada a los valores tradicionales de la familia.

A través de un modelo de ingresos por suscripción mensual (VOD), Netflix prestó especial atención a un público joven inclinado a reemplazar la televisión tradicional por internet como su «recurso preferente para el entretenimiento» (Forteza 2024: 95). Estos jóvenes manifestaban una preferencia más clara que otros grupos de edad por los sistemas de visionado a la carta (Saavedra *et al.* 2021: 21). En 2017 un estudio calculaba ya que un 41 % de los usuarios de *streaming* en España eran menores de veinticinco años (Grossocordón 2017: 96) y en 2020 se constataba que solo el 1,66 % de las producciones de Netflix tenían una calificación para mayores de dieciocho (Ferrera 2020: 28).

Este público joven demostró su peso estadístico en diciembre de 2017, cuando Netflix adquirió y estrenó a nivel mundial el *thriller* de atracos *La casa de papel* (Antena 3/Netflix 2017-2021), creado por Álex Pina. La ficción de Vancouver Media se había estrenado en la televisión generalista con números de audiencia decrecientes (Neira, Clares-Gavilán y Sánchez-Navarro 2021: 10-11). Sin embargo, el público de Netflix no tardó en convertirla en la serie de habla no inglesa más vista de su historia. El fenómeno se repitió en 2018 con el estreno de la producción original *Élite* (Netflix 2018-2024), sostenida exclusivamente sobre un *fandom* de suscriptores, y otra vez en 2020 tras la emisión de *Toy Boy* (Antena 3/Netflix 2019-2021). Al igual que *La casa de papel*, esta ficción había sido cancelada por el grupo Atresmedia, pero Netflix adquirió sus derechos y produjo una última temporada tras constatar su éxito de visionados *online* (Mateos-Pérez y Sirera-Blanco 2021: 13).

Si bien el consumo de *streaming* se ha extendido hoy a todos los grupos de edad, nadie cuestiona la relación tan estrecha que se establece entre estos servicios y los consumidores más jóvenes (Palomares-Sánchez, Hidalgo-Marí y Segarra-Saavedra 2022: 233). Los estudios académicos sobre este grupo (Lacalle 2015) han demostrado que el público menor de veinticinco años otorga a las ficciones seriadas una función social y relacional clave, respondiendo a un deseo de identificación que afianza su *engagement* con la empresa (Forni 2020: 303-304). Los jóvenes se ven más afectados por las ficciones que consumen debido a que se encuentran «en la fase del desarrollo humano en la que se construye su identidad personal» (Mateos-Pérez 2021: 145). A la vez, son los

espectadores que, de forma más clara, «rompen con el consumo lineal, que acogen con normalidad la multiplicación de canales y soportes, y que exploran mayores niveles de interacción con los formatos en sí» (Saavedra *et al.* 2021: 22), compartiendo sus emociones a través de las redes sociales, reaccionando a los contenidos publicitarios o participando en sus ofertas de universos transmedia.

Esta situación ha propiciado un notable auge de las ficciones dedicadas al público adolescente y joven en España. Por una parte, generó un florecimiento de la llamada *teen series* con productos como *Skam España* (Movistar+ 2018-2020) o la ya citada *Élite*. Por otra, impulsó una actualización de formatos televisivos mediante una mayor apuesta por las historias de género, una focalización en personajes más jóvenes y una mayor aparición de temas relacionados con ellos, como la amistad, el amor y el sexo. Productos como el fantástico de *Paraíso* (Movistar+ 2021-2022), el terror de *Alma* (Netflix 2022) o el procedimental *Express* (Starzplay 2022-2023) no han hecho más que continuar las hibridaciones comenzadas por las cadenas generalistas (Lacalle, Gómez e Hidalgo 2021: 15) en *El internado* (Antena 3 2007-2010), *El barco* (Antena 3 2011-2013) o *Luna, el misterio de Calenda* (Antena 3 2012-2013).

Entre estos relatos híbridos ha destacado recientemente el subgénero que denominamos «*thriller* policiaco juvenil» o «*thriller* policiaco adolescente», una fórmula mixta entre el policiaco televisivo y la *teen series* con una participación variable del procedimental y el misterio. Esta vertiente supone el resultado de elevar el drama adolescente a cotas de mayor intensidad, rodeándolo de comportamientos criminales, violencia y suspense, o, en sentido contrario, de adaptar las fórmulas tradicionalmente adultas del género policiaco a un público de edades inferiores. Su fórmula pretende sacudir a los espectadores a través de historias de investigación (Forni 2020: 305) que a la vez permiten explorar temas controvertidos (Raya, Sánchez-Labella y Durán 2018: 135) e incluso exponer conflictos considerados tabúes por la sociedad. Al mismo tiempo, demuestra el influjo del público joven en la popularidad del *thriller* y el drama criminal en la ficción de las últimas décadas (Mateos-Pérez y Sirera-Blanco 2021: 9), con fenómenos tan destacados como el auge de las ficciones y documentales *true crime* (Romero 2020: 12) en los catálogos de las principales plataformas (Iglesias 2024).

El policiaco juvenil surgió como un subgénero en la literatura anglosajona de finales del siglo XIX y principios del XX. Obras como el folletín británico *The Boy Detective; or, the Crimes of London* (1865-1866) replicaban las investigaciones de la novela adulta con un detective adolescente cuya indagación en el mundo adulto simbolizaba su acceso definitivo a él (Andrew 2017: 5). Estas narraciones se establecieron como sagas juveniles de carácter iniciático, con algunas tan populares y longevas como los *Hardy Boys* (1927), *Nancy Drew* (1930), los *Cinco* (*Famous Five*, 1942) y los *Siete secretos* (*Secret Seven*, 1949) de Enid Blyton o *Encyclopedia Brown* (1963). A principios del año 2000 su modelo llegó también a la ficción televisiva con series como *Veronica Mars* (UPN/The CW 2004-2007) y la adaptación de *Nancy Drew* (The CW 2019-2023) o los largometrajes *Enola Holmes* (Harry Bradbeer 2020) y *Enola Holmes 2* (Harry Bradbeer 2022), ambos producidos por Netflix. No obstante, también han surgido *thrillers* juveniles de enfoque más maduro (Forni 2020: 306) como *Por trece razones* (Netflix 2017-2020) o *Riverdale* (The CW 2017-2023), ficciones próximas al *revival*

literario del género que lideró la autora Karen M. McManus (Mathew 2023) con su novela *Alguien está mintiendo* (*One of Us Is Lying*, 2017).

Aunque conocido y consumido en España, este subgénero ha pasado desapercibido en una literatura reacia al género policiaco hasta los años ochenta del pasado siglo (Sánchez-Zapatero y Martín-Escribà 2017: 55). Excepciones actuales como la saga de *La chica invisible* (Planeta 2018) de Blue Jeans no hacen más que confirmar la falta de un desarrollo español para esta clase de historias, extensible e incluso elevada en su versión televisiva. Tras una presencia anecdótica en la época del monopolio de RTVE, el género policiaco no se consagró en España hasta principios del 2000 con las dramedias procedimentales *El comisario* (Telecinco 1999-2009) y *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3 2000-2003). Su influencia fue constatada y presentada por el Informe Eurofiction (Vilches et al. 2000) como una evolución de las series dramáticas. Sin embargo, sus audiencias dependieron mucho del ingrediente cómico en productos como *Los hombres de Paco* (Antena 3 2005-2010, 2021) o *Los misterios de Laura* (TVE 2009-2014) hasta la llegada de una nueva generación de ficciones híbridas encabezadas por *El Príncipe* (Telecinco 2014-2016) o *Mar de plástico* (Antena 3 2015-2016). Desde entonces, el género ha sido objeto de diversos trabajos académicos (Smith 2007; Romero Santos 2015; Tous-Rovirosa 2019; Tous-Rovirosa, Hidalgo-Marí y Morales-Morante 2020; Mateos-Pérez 2023; Sánchez-Blasco 2023; Sánchez-Zapatero y Martín-Escribà 2025, entre otros) coherentes con su elevado volumen de producción actual.

El grueso de estas ficciones policiacas subordinaba, en general, la participación juvenil a las tramas adultas según el modelo de su época. Para encontrar ficciones del género destinadas mayoritariamente a un público joven, hay que recurrir a series de acción y ritmo frenético, como *Antivicio* (Antena 3 2000) o *Cuenta atrás* (Cuatro 2007-2008), o a seriados generalistas con repartos jóvenes como *Sin tetas no hay paraíso* (Telecinco 2008-2009), *Gran Hotel* (Antena 3 2011-2013) o la ya citada *El Príncipe*. No obstante, no es posible señalar una evolución directa entre estas y las ficciones actuales.

## 2. Objetivos y metodología

La fórmula del *thriller policiaco juvenil* podría considerarse una hibridación anecdótica en España si no fuera por la rapidez con la que sus títulos han superado la decena tras varias décadas de inexistencia. Al mismo tiempo, su distancia con los referentes literarios y su escasez de proyectos de adaptación —excepto la ya citada *La chica invisible* y dos novelas firmadas por guionistas, como *El desorden que dejas* (Espasa 2016) o *Ni una más* (Planeta 2021)—, parecen señalarlas como un fenómeno específico de las plataformas de *streaming*, surgido, en gran medida, de su contexto industrial.

La relevancia de este microgénero en el presente nos lleva a preguntarnos si dichas ficciones pueden conformar un ciclo específico o, cuanto menos, una etiqueta dentro de las narrativas de género policiaco y de *thriller* en España. Para ello, nuestra intención ha sido realizar un análisis cualitativo-descriptivo de las ficciones que pueden englobarse bajo este término, entendido como una hibridación actual entre la *teen series* y la narrativa inquisitiva del policiaco en cualquiera de sus subgéneros o categorías.

En primer lugar, se ha revisado bibliográficamente la definición de ambos géneros. Para la narrativa policiaca se parte de la definición ya clásica de Colmeiro (1994: 55) como «toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado». Respecto a la *teen series*, recurrimos a la definición de Fedele y García-Muñoz (2010: 50) como aquellos

productos de ficción seriada, generalmente de corte dramático, dirigidos principal y específicamente al público juvenil, de entre 40 y 60 minutos de duración, producidos a partir de la década de los noventa especialmente en países anglófonos y que narran las historias y las vidas de personajes adolescentes. Pueden tener un único personaje o un grupo que se constituye como protagonista, se centran en la época de la «high school», cuando los personajes tienen entre 15 y 18 años, y se caracterizan por la centralidad de tramas sobre relaciones interpersonales, especialmente de amor y amistad [...].

La *teen series* vivió su época de mayor popularidad en España entre 1998 y 2008 (Tavárez y Saavedra 2025: 45), con productos como *Compañeros* (Antena 3 1998-2002), *Nada es para siempre* (Antena 3 1999) o *Física o química* (Antena 3 2008). Sus personajes pretendían representar los conflictos de los adolescentes españoles mediante un enfoque orientado a crear modelos de conducta cada vez más heterogéneos y abiertos. En estas ficciones «son precisamente las relaciones sociales generadas por el grupo de iguales, los amigos, las que copan las temáticas» (García-Muñoz y Fedele 2011: 135), haciendo retroceder la primacía de lo familiar en las dramedias de la época.

Puesto que se trata de un fenómeno asociado a las plataformas de *streaming*, hemos acotado el corpus a las ficciones españolas de los últimos diez años, desde 2015, año de introducción de Netflix en España, hasta la actualidad en 2025. Se consideran todas las ficciones producidas para canales tradicionales y plataformas de VOD, así como los servicios de canales autonómicos tanto en lengua española como en otras lenguas cooficiales. El resultado han sido catorce títulos aparecidos en apenas ocho años de desarrollo, como se puede apreciar en la tabla 1.

Título	Plataforma de estreno	Año
<i>Si fuieras tú</i>	RTVE	2017
<i>Élite</i>	Netflix	2018-2024
<i>Toy Boy</i>	Antena 3	2019-2021
<i>El desorden que dejas</i>	Netflix	2020
<i>Moebius</i>	TV3	2021
<i>Entrevías</i>	Telecinco	2022-2024
<i>La edad de la ira</i>	Atresplayer	2022
<i>Cucut</i>	TV3	2022
<i>La chica invisible</i>	Disney+	2023
<i>El silencio</i>	Netflix	2023
<i>La caja de arena</i>	Atresplayer	2023
<i>Ni una más</i>	Netflix	2024
<i>El jardinero</i>	Netflix	2025
<i>Desagertuta (Desaparecido)</i>	Primeran	2025

Tabla 1. *Thrillers policiacos juveniles en la ficción televisiva española (2015-2025)*

La fidelidad a la definición del policiaco nos exige eliminar ficciones más cercanas a otros géneros como *Invisible* (Disney+, 2024) o los *thrillers* de acción *Operación: Marea Negra* (Prime Video 2022-2024) y *Hasta el cielo: la serie* (Netflix 2023). En cambio, incluimos *Toy Boy* a pesar de sus divergencias por ser fiel a la estructura policiaca e incluir algunos de los temas y motivos que van a ser recurrentes en el ciclo. De igual manera, los rasgos de la *teen series* nos impiden añadir las ficciones protagonizadas por jóvenes, pero dirigidas a un público más heterogéneo, como *Memento mori* (Prime Video 2023-2025) o *Nos vemos en otra vida* (Disney+ 2024), y las ficciones con un público adolescente, pero con protagonismo adulto y otro tipo de entornos, como *La casa de papel*, *Express* (Starzplay 2022-2023) o *Tú también lo harías* (Disney+ 2023).

Finalmente, tras el visionado atento de los materiales, se pretende enumerar una selección de rasgos que señalen una identidad conjunta mediante el alejamiento de sus principales referentes. En concreto, la relación establecida entre ambos géneros, el grado de realismo y rigor procedimental, las distintas líneas temporales, el rol de los personajes adolescentes, la identidad del investigador y los valores y temáticas asociados con estas ficciones.

### 3. Resultados

#### 3.1. Hacia una mayor interacción

En el nuevo panorama de la ficción para *streaming*, el televisor familiar se ha descentralizado en múltiples y simultáneas pantallas de visionado. Los dramas televisivos se han convertido en el «motor de un flujo de contenidos» (Álvarez 2012: 22) donde conviven las emisiones por antena con las plataformas *online*. Compañías como Netflix son conscientes de que su audiencia «es también una audiencia social y multipantallas» (Benavides y García-Béjar 2021: 38), de modo que un producto seriado aumentará su penetración en cuanto se adapte a un mayor número de formatos y lenguajes.

En este sentido, pocos géneros de la narrativa han promovido la participación del espectador como la novela policiaca clásica, con su juego de pistas, sus informaciones falsas y sus «reglas fijadas» de antemano (Martín-Cerezo 2006: 24). El primer procedimental de la televisión estadounidense, titulado *Stand by for Crime* (ABC 1949), fue ya una ficción que permitía al público participar desde el teléfono para identificar al culpable. Así mismo, una de las pioneras del género en España, la serie *Los últimos cinco minutos* (TVE 1962-1963), señalaba dicho marco temporal para que los espectadores pudieran establecer su hipótesis antes de escuchar la solución.

De una manera muy semejante, la búsqueda de interacción social ha sido indudable en los antecedentes del policiaco juvenil en España. A pesar de que existen datos sobre un incremento actual de los delitos cometidos por menores (Gutiérrez y Peinado 2025), su hibridación no parece haber surgido tanto de un interés premeditado por los contextos criminales de la juventud como de la apropiación de sus recursos narrativos para estimular la actividad social del público. En el año 2007, la cadena Neox produjo la webserie *Eva y kolegas*, una ficción diaria de diez minutos producida por Rojo Vivo Producciones. La serie retrataba la vida de un grupo de amigos de Madrid,

e incorporaba para ello un videoblog interactivo y una serie de materiales complementarios en la red. Sin embargo, para estimular la reciprocidad, coronaba sus tramas con la desaparición de una chica del grupo, la excusa para un *whodunit* que solo se resolvía en la penúltima entrega. Su propuesta suponía entonces un desafío para los espectadores, una invitación secundaria a «sentarse ante el ordenador y destriparlo, comentarlo, reescribirlo, reemplearlo y asociarse en la tarea común con otras personas de parecidas expectativas» (Álvarez 2012: 22).

Este deseo se reflejó de nuevo en la hiperficción explorativa de Atomis Media *Si fueras tú, remake* de un producto neozelandés. En ella, el público podía escoger entre dos opciones al final de cada capítulo. El equipo comprobaba los resultados, escribía el guion y rodaba el siguiente episodio en el plazo de una semana. En paralelo, los espectadores podían comunicarse con la protagonista a través de Facebook para darle consejos o compartir sus ideas. De nuevo, la interacción se fortalecía con un argumento de misterio y apariencia criminal que, no obstante, terminaba por diluirse en fantasía psicológica en sus últimos episodios. La serie no tenía intención de horadar en ningún universo delictivo. A sus guionistas les bastaba con generar una expectativa de *thriller* que mantuviera la conversación abierta hasta el final.

Esta apropiación del policiaco como base para el «juego» (Álvarez 2012: 23) ha llegado a convertirse en una constante de la ficción televisiva. Entre sus recursos más extendidos destaca, sin duda, el *cliffhanger*, definido como «la suspensión de la resolución de un suceso, dejando la trama en su momento más álgido» (Naranjo y Fernández-Ramírez 2020: 142). Sin embargo, también podemos citar la abundancia de giros narrativos que transforman su planteamiento, la multiplicación de los puntos de vista, el empleo de narradores voluntariamente restringidos o la alternancia de distintas líneas temporales (Colmeiro 1994: 77) que interactúan y fluctúan entre sí, en una estructura que rompe con la linealidad narrativa y crea un diálogo entre pasado, presente y, en muchos casos, futuro.

Pongamos como ejemplo *Desaparecido*, una ficción de ocho episodios creada por Xabi Zabaleta y Marta Grau para Zebra Producciones y Pausoka. En ella, la desaparición del adolescente Jon conduce a una investigación policial sobre su cuadrilla y su entorno familiar. Cada episodio, titulado con el nombre de uno de sus amigos, nos traslada a una trama del pasado que apela a distintos conflictos de la juventud, como el *cyberbullying*, la competitividad académica o la conducción temeraria. De este modo, el misterio constituye un simple catalizador para penetrar en las interioridades del grupo. De hecho, su asesinato acaba justificándose como la expresión accidental de los conflictos existentes entre los chicos. Es decir, imponiendo la teen series sobre el retrato criminal.

### 3.2. Hiperrealismo y retrospección

El corpus de lo que podemos denominar «*thriller policiaco juvenil*» en España no ha tratado tanto de rejuvenecer el misterio o de incluir a los jóvenes en el espectáculo deductivo, como de espectacularizar sus dramas para seducir a una audiencia menor de edad. En estas ficciones, los conflictos adolescentes desbordan el trabajo del asistente social o el psicólogo de instituto, como ocurría en *La pecera de Eva* (Telecinco 2010-2011), para volverse una labor del inspector de policía. Este salto se percibe en la ficción *Entrevías*, creada por David Bermejo para Mediaset

España. Su drama comienza con la violación de la chica protagonista y escala hacia una guerra con bandas de narcotraficantes o la búsqueda de un asesino en serie en el barrio.

Aunque *La casa de papel* fue la serie que creó las condiciones para su éxito, el ciclo arranca como tal en 2018 con el estreno de *Élite* en la plataforma Netflix. Este culebrón adolescente con grandes dosis de morbo, voyerismo y suspense fue creado por el escritor Carlos Montero, quien, diez años antes, ya había defendido una representación más amplia de la sexualidad adolescente en *Física o química* (Masanet, Medina y Ferrés 2012: 1546). Desde el eslogan de la serie, «*Élite* es poder, placer, libertad, dinero, fama, sexo, vida», la ficción se presenta como una evolución lógica de la *teen series* de instituto a la hiperrealidad de la metatelevisión para plataformas. Sus historias actualizan las tensiones entre clases de las *soap operas* de los años ochenta incluso «a costa de perder verosimilitud respecto a la edad y vivencias de los protagonistas» (Tavárez y Saavedra 2025: 48). Hasta sus referencias se alejan de la enseñanza pública nacional para presentarnos un centro privado de corte anglosajón y, por lo tanto, más coherente con la apuesta de Netflix por «el desarrollo de un discurso transnacional en detrimento de las tramas locales» (Ferrera 2020: 38).

*Élite* trata de superar la clásica *teen series* española mediante la apropiación de subgéneros y temas más adultos (Tavárez y Saavedra 2025: 54) que, a su vez, favorecen la hibridación con el *thriller* y el relato policiaco. No obstante, sus guiones también desafían al género mediante la supresión de una de las «historias» características de su estructura dual. La serie comienza con unas imágenes confusas del protagonista Samuel, ensangrentado e interrogado por una inspectora de policía. En ese momento, la trama retrocede para desvelar los hechos que han desembocado en un crimen aún sin asesino, sin víctima, sin motivaciones ni huellas que seguir. La «historia de la investigación» (Colmeiro 1994: 73) resulta descabezada salvo por algunos insertos incompletos y banales del interrogatorio. Sus guiones se focalizan en la «historia del crimen» dejando que el espectador ocupe el papel de un hermeneuta extradiegético a sus imágenes.

Esta estructura, repetida en las series *La edad de la ira*, *La caja de arena* y *Ni una más*, obedece a la misma estrategia exhibida, unos años antes, en *Cuenta atrás*. Consiste en comenzar el relato por su clímax, con una promesa de emociones, un *clickbait* narrativo que refresque sus prolegómenos. Al mismo tiempo, la ausencia de investigación vuelve anecdótica la presencia de la policía. Al final de la primera temporada, los inspectores detienen al asesino equivocado. Su trama no se cierra hasta la tercera entrega, cuando el asesino de Marina muere en un episodio accidental que tampoco tendrá consecuencias penales. El universo de la serie está definido antes por el ideal de vida de sus espectadores que por su realidad (Forni 2020: 305), de modo que nunca plantea llevar las consecuencias de sus actos al extremo. Los personajes principales cierran el ciclo con una defensa de la amistad desde un hedonismo festivo y una conciencia explícita de los deseos del *fandom*.

### 3.3. Nuevos roles en el género

Una de las principales diferencias entre esta fórmula y sus predecesoras es la ausencia casi total de detectives adolescentes. Aunque los jóvenes no tienen la edad mínima para arrogarse tareas policiales, tampoco asumen tareas simbólicas basadas en el pensamiento deductivo. Por el contrario, su rasgo más sobresaliente es la inseguridad (Forteza 2019: 18) en sus ideas y creencias, lo

que suele corresponderse en estas ficciones con los roles de víctima (en el 78,5 % de las series), de sospechoso (85,7 %) o incluso de culpable (21,4 %). Los jóvenes no imponen sobre el mundo un conjunto de creencias que reevalúen la realidad adulta, y rara vez establecen unos valores firmes sobre el relato. De hecho, en sus historias es frecuente que estos cometan al mismo tiempo las acciones correctas, incorrectas y ambiguas (Mathew 2023: 112), lo que exige al espectador un esfuerzo crítico para juzgarlas.

Si descartamos a Alba, de *Si fueras tú*, cuya búsqueda se encuadra en un proceso psicoafectivo de otra naturaleza, la única niña detective de esta etapa es Julia, de *La chica invisible*, una adaptación de Blue Jeans creada por Carmen López-Areal, Marina Efron, Norberto López Amado y Pedro Uriol. En los libros, el personaje constituye una actualización de los investigadores clásicos del género. Julia expresa en varias ocasiones su admiración por la obra de Agatha Christie (Blue Jeans 2018: 262) y muestra unas dotes excepcionales para resolver acertijos y jugar al ajedrez. Sin embargo, los guionistas de la serie matizan estos rasgos con nuevas capas de significación. La Julia audiovisual acaba de perder a su madre, de manera que se encuentra en un proceso de luto, en conflicto con su padre viudo y confusa sobre sus deseos sexuales de preadolescente. Su investigación de asesinato resulta, así, una travesía simbólica de la pérdida mediante el empleo de la razón, el reforzamiento de sus lazos personales y su identidad.

Un caso particular ha sido el de la serie *Toy Boy*, creada por César Benítez, Rocío Martínez y Juan Carlos Cueto para Plano a Plano. En ella, el *stripper* Hugo sale de la cárcel para investigar una trama de asesinato relacionada con dos clanes de Marbella. Se trata de un falso culpable que investiga para limpiar su nombre y averiguar la verdad en un mundo de falsas apariencias. No obstante, Hugo supone un modelo demasiado idealizado para los jóvenes espectadores de la ficción. El personaje que les ofrece una identificación más próxima es el adolescente Emi, un chico homosexual marcado por la incomunicación y a quien, finalmente, descubriremos como víctima de abusos sexuales. Con su historia romántica y sus actuaciones en el club, *Toy Boy* pretendía seducir a la audiencia femenina, pero también a los espectadores del colectivo LGTBIQ+, al que Emi pone un rostro verosímil y poco frecuentado en otras ficciones.

Este tema de los abusos reaparece en *El desorden que dejás*, una serie creada de nuevo por Carlos Montero según su propia novela. Destinada a un público más heterogéneo, presenta a una profesora en un pueblo gallego que investiga la muerte de su antecesora en el cargo, la enigmática Viruca. En ella, los adolescentes aparecen definidos por comportamientos tóxicos según la imagen más sensacionalista de los medios de comunicación. Concretamente el personaje de Iago, interpretado por uno de los actores de *Élite*, Arón Piper, adopta ante los demás el rol de sospechoso para ocultar, en cambio, su papel de víctima de unos abusos permitidos por su progenitor. La violencia que exudan estos jóvenes es la huella de las agresiones que han sufrido, de modo que el policiaco aparece para romper el círculo vicioso del que ellos solos no pueden salir.

El conflicto vivido por Iago aumenta en las ficciones *El silencio*, creada por Aitor Gabilondo; *El jardinero*, de Miguel Sáez Carral, e incluso en *Memento mori*, una adaptación de César Pérez Gellida que difiere en su público y escenario de la definición canónica de *teen series*. En ellas, aparece con fuerza el estereotipo del *friki* asocial (García 2011: 175) elevado a comportamientos criminales y homicidas. Tanto Sergio, de la primera, como Elmer, de la segunda, son adolescentes

traumatizados por sus madres, seres angustiados e incomprendidos como un Segismundo incapaz de objetivar sus vivencias o de aliviarlas a través de las relaciones humanas. Sergio sale de la cárcel tras ser condenado por parricidio y se convierte en el sujeto de un grupo de psicólogos deseosos de etiquetarle como un peligro para la sociedad. Elmer sufre un accidente en su infancia que le impide sentir emociones, de modo que su madre lo utiliza como un asesino por encargo para mantener su nivel de vida.

Estos policiacos destinan el rol de culpable a los protagonistas de menor edad, idealizando el *angst* adolescente a través de los géneros de la violencia. En ellos, la ley aparece como una forma de control para el individuo, una institución que promete una liberación del sufrimiento a cambio del pago de la normalidad, entendida como una tortura a largo plazo. Escritas desde el punto de vista del adolescente, buscan la redención del crimen mediante una sublimación amorosa que se demuestra imposible o, a lo sumo, insuficiente ante las consecuencias de sus actos. En ambos casos, la justicia se equipara a una madurez aterradora, una integración en el mundo adulto que amenaza con asimilarlos a la masa y asfixiar sus deseos.

### 3.4. De la rebeldía al individualismo

Esta consideración de la policía como una amenaza se corresponde, asimismo, con un cuestionamiento de la figura paterna heredado de las *teen series* anteriores, donde «se observa una tendencia del progenitor a generar gran parte de los problemas que afectan al personaje adolescente» (Ferrera 2020: 36). En su versión policiaca, el conflicto con la autoridad adulta se extiende desde la familia a las instituciones educativas o judiciales del país. Incluso en los casos en los que aparece el estereotipo del profesor «bueno», como en *Moebius* (TV3 2021), este debe enfrentarse a sus colegas para generar un cambio, demostrando así que «la rebeldía de los personajes se manifiesta casi de forma constante contra las instituciones en las que participan y contra el mundo adulto que les precede» (Oliva y Calvo 2019: 68).

A diferencia de las ficciones procedimentales, el policiaco juvenil dedica menos tiempo al trabajo de los inspectores y se muestra mucho más desinteresado por reflejar con fidelidad sus procedimientos. En cuatro series del corpus no hay investigador o este resulta irrelevante, mientras que en otras cuatro asume la tarea un detective aficionado, como el *stripper* de *Toy Boy*, la profesora de *Moebius* o la psicóloga de *El silencio*. A menudo, la tarea policial se fusiona con otros roles, como la inspectora y madre de *Desaparecido*, identificada con una represión «suave» y comprensiva, o la inspectora y amiga de *Entrevías*, ambas interpretadas por la actriz Itziar Atienza. En esta última, el personaje no duda en amañar las pruebas de un juicio con una dudosa coartada moral, permitiendo que un asesinato quede sin castigo por el bien de los personajes y, especialmente, de la ficción.

La rebeldía indefinida de estos policiacos de público juvenil conlleva, por lo tanto, «la construcción de personajes cada vez más individualistas» (Lacalle, Gómez e Hidalgo 2021: 18) que reniegan de los valores transmitidos por la sociedad. En varios de ellos, la justicia se vuelve un concepto inseguro y hasta subjetivo. El responsable evita la ley en *Élite*, *Entrevías*, *El jardinero* y *Desaparecido*, mientras asume una culpa ajena en *La edad de la ira* o elige huir de la realidad en *El silencio*.

La identificación del culpable, en definitiva, no siempre conlleva su detención ni la condena por sus acciones.

### 3.5. Compromiso y valores de marca

A la nómina anterior de adolescentes criminales todavía falta sumarle Marcos, de *La edad de la ira*, interpretado por el actor Manu Ríos, también visto en *Élite* y *El silencio*. Sin embargo, el suyo supone un argumento muy distinto a los anteriores, pues Marcos infringe la ley en defensa propia contra un padre maltratador y homófobo. *La edad de la ira*, creada por Juanma Ruiz Córdoba, utiliza la estructura retrospectiva del policiaco para describir el despertar sexual de tres adolescentes para quienes el «deseo de estar juntos y de experimentar han sustituido al compromiso y al romanticismo» (Lacalle, Gómez e Hidalgo 2021: 18). La investigación del parricidio es solo una excusa que mide la investigación del protagonista sobre sí mismo, el descubrimiento de su identidad y de sus deseos en un entorno marcado por el *bullying* y los prejuicios sociales.

En otros títulos recientes del ciclo, la ambigüedad en el retrato adolescente ha decaído para convertirse en un proceso de «actualización de la individualidad y la diferencia» (Mateos-Pérez 2021: 145) destinado crear conciencia sobre distintas problemáticas de la juventud. Las compañías de *streaming* conocen los beneficios que obtiene la imagen de marca al asociarse con valores previamente aprobados por su público potencial. Estos valores son, además, propensos a convertirse en ficciones cuya estructura policiaca profundiza en el conflicto e incluso puede ofrecer propuestas de reforma para solucionarlo.

Los jóvenes actuales parecen respaldar estas campañas que han redirigido el sensacionalismo de productos como *Élite* hacia un cierto compromiso, permitiendo que «una parte de la audiencia juvenil pueda convertirse en espectador activo y crítico de los productos de ficción seriada» (Fedele y García-Muñoz 2010: 57). En estas ficciones, el crimen obliga a recordar y juzgar de nuevo los comportamientos que han causado, permitido o simplemente tolerado determinadas actuaciones negativas. Por ello, es más común que los personajes jóvenes acepten el rol de víctima potencial del aparato social (Oliva y Calvo 2019: 57) que asomaba ya en otras ficciones como *Toy Boy*.

Las miniseries *Moebius* y *La caja de arena* tratan el acoso escolar de una manera semejante. La primera, creada por Eduard Cortés y Piti Español, asume el punto de vista de una profesora que investiga por su cuenta la muerte de un alumno. Con una mínima parte de investigación conformada como *whodunit*, la serie pretende extender la idea del *bullying* a toda la sociedad. A su vez, *La caja de arena* invierte ese *whodunit* para buscar a la víctima del caso en lugar de al asesino. Al principio de esta serie, creada por Pedro Rodríguez Pérez, se nos muestra desde lejos el suicidio de un estudiante anónimo. Cada episodio nos ofrece entonces el retrato de un joven que sufre un episodio de *bullying* y se vuelve susceptible de ser la víctima. El acoso adopta así la forma de un virus que se transmite de unos a otros, que carece de principio y de final y que debe ser tratado de manera clínica, comunitaria.

El segundo gran tema de este ciclo han sido los abusos sexuales a menores de edad. En 2019, la TV3 produjo ya la miniserie *Cucut*, creada por Isona Passola como secuela de la película *La vida sin Sara Amat* (*La vida sens la Sara Amat*; Laura Jou 2019). Mientras esta componía un *coming of*

age cálido y centrado en sus dos adolescentes, la serie adopta naturaleza de *thriller* con una denuncia explícita de un caso de abusos. Sin embargo, la trama ha de dividirse en dos realidades paralelas para poder amparar el género. Mientras los adolescentes huyen hacia la frontera en un viaje de autodescubrimiento, los adultos conducen una investigación policiaca que marca las consecuencias penales para el culpable de los actos.

La temática se repite en la serie *Ni una más*, creada por el autor de su novela homónima, Miguel Sáez Carral. Producida para la plataforma Netflix, que recurre al policiaco como una expectativa ya convencional, pero efectiva, a la hora de fidelizar a su audiencia. *Ni una más* comienza cuando su protagonista, la adolescente Alma, despliega en su instituto una pancarta señalando la existencia de un violador. Tras este gesto, retrocedemos varios meses en busca de una respuesta o de un nombre que resuelva este enigma. El género policiaco preside así, de manera casi simbólica, una estrategia de la sospecha imprescindible para un grupo de jóvenes rodeadas por la violencia machista, los prejuicios sociales y la presión del ambiente escolar. En ningún momento se duda de que exista un violador en la escuela. Sin embargo, el problema es denunciarlo, superando los prejuicios y condicionantes que frenan a las víctimas de abusos.

*Ni una más* tuvo un gran éxito de visionados tras su estreno en Netflix. La serie escaló hasta los primeros puestos de lo más visto y confirmó que la unión del *thriller* y la *teen series* conforma una alianza contundente para generar *engagement* y transmitir la denuncia social a través de un lenguaje comprensible y disfrutable por el público joven.

#### 4. Conclusiones

La fórmula actual que se denomina «*thriller policiaco juvenil*» surge en España a finales de 2010 como una estrategia narrativa impulsada por los condicionamientos económicos e industriales de las plataformas de *streaming*. Su principal impulsor fue la compañía Netflix, con cinco ficciones apegadas al modelo, aunque también se han sumado plataformas de grupos generalistas como Atresmedia, TV3 y EITB. En apenas una década se ha superado la decena de títulos con un *star system* recurrente —actores como Arón Piper, María Pedraza o Mateo Ríos—, una serie de profesionales asiduos como Carlos Montero o Miguel Sáez Carral y varios éxitos de audiencia como *Élite* o *Ni una más*. Sus rasgos responden a la necesidad de crear productos de ficción adaptados al público joven que domina entre los usuarios del VOD, así como a la creación de ficciones que fomenten y aseguren la fidelidad y la interacción de los espectadores.

Este ciclo mantiene escasa relación con los orígenes literarios del subgénero, pues conforma una hibridación innovadora de la *teen series* con el *thriller* de suspense o el procedimental. Los protagonistas rara vez ocupan el rol activo del investigador. Por el contrario, aparecen como víctimas, sospechosos o culpables en una postura caracterizada por la inseguridad identitaria y el individualismo. Los guiones emplean, en líneas generales, los recursos clásicos del policiaco, pero con frecuencia independizan estos recursos tanto de una exploración de los entornos criminales como de un retrato fiel de los procedimientos de la ley, hacia los que muestran un rechazo y un desinterés recurrentes. En vez de enfocarse en lo político, sus ficciones inciden en problemáticas actuales de la adolescencia que han redirigido progresivamente el hedonismo de las primeras obras hacia la denuncia de conductas agresivas y sexuales.

Este corpus de series ha permitido al género policiaco rejuvenecer sus tramas y acercarlas a los usuarios de *streaming*, a la vez que sus inquisiciones han autorizado el tratamiento de temáticas delicadas o difíciles de integrar en otros formatos, como el abuso sexual, la violencia doméstica o el *bullying*. Asimismo, ha servido para ilustrar muchas de las dudas y conflictos de los preadolescentes españoles, proponiendo modelos de comportamiento atractivos en los que poder mirarse.

En contrapartida, el *thriller* policiaco juvenil ha contribuido inevitablemente a un retrato sensacionalista de los jóvenes que alimenta los prejuicios contra su grupo de edad. Su formulación como suspense puede banalizar la violencia real entre los menores al presentarla como una simple convención. Por el lado del policiaco, además, perpetúa la omnipresencia del género en toda clase de híbridos que reciclan su esquema sin un interés consistente en las actividades criminales de la sociedad. Su estrategia puede fomentar el cansancio del espectador hacia las tramas de *thriller* o a sobresaturar el género en los catálogos de las plataformas VOD, ya dominados por los procedimentales episódicos, los narcothrillers o los documentales *true crime*.

---

## Referencias bibliográficas

- Álvarez Berciano, Rosa (2012): «Retos narrativos en el nuevo escenario audiovisual», en Miquel Francés i Domènec y Germán Llorca Abad (coords.) *La ficción audiovisual en España. Relatos, tendencias y sinergias productivas*. Barcelona: Gedisa.
- Andrew, Lucy (2017): *The Boy Detective in Early British Children's Literature: Patrolling the Borders between Boyhood and Manhood*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-62090-9>
- Benavides Almarza, Cristóbal Fernando y Ligia García-Béjar (2021): «¿Por qué ven Netflix quienes ven Netflix?: experiencias de engagement de jóvenes mexicanos frente a quien revolucionó el consumo audiovisual» *Revista de Comunicación*, 20, 1, 29-47. <https://doi.org/10.26441/RC20.1-2021-A2>
- Blue Jeans (2018): *La chica invisible*. Barcelona: Planeta.
- Colmeiro, José F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- De Bruin, Joost (2010): «Young people and police series: A multicultural television audience study», *Crime Media Culture An International Journal* 6, 3, 309-328. <https://doi.org/10.1177/1741659010382331>
- Fedele, Maddalena, y Nuria García-Muñoz (2010); «El consumo adolescente de la ficción seriada», *Vivat Academia*, 111, 47-64. <https://doi.org/10.15178/va.2010.111.47-64>
- Ferrera, Daniel (2020): «Construcción del personaje adolescente en la ficción seriada europea. las series originales de Netflix como caso de estudio», *Fonseca Journal of Communication*, 21, 27-41. <https://doi.org/10.14201/fjc2020212741>

- Forni, Dalila (2020): «Young Adults and Tv Series: Netflix and New Forms of Serial Narratives for Young Viewers», *MeTis. Mondi educativi. Temi, indagini, suggestioni*, 10, 1, 296-312. <https://doi.org/10.30557/MT00124>
- Forteza Martínez, Aurora (2019): «Las emociones en las series de televisión para adolescentes: estudio de *Élite*», *Creatividad y sociedad: revista de la Asociación para la Creatividad*, 29, 105-128. <https://doi.org/10.12795/Comunicacion.2024.v22.i01.05>
- Forteza Martínez, Aurora (2024): «Los adolescentes en las series de televisión: *Élite* como estudio de caso», *COMUNICACIÓN. Revista Internacional De Comunicación Audiovisual, Publicidad Y Estudios Culturales*, 22, 1, 93-113. <https://doi.org/10.12795/Comunicacion.2024.v22.i01.06>
- García de Castro, Mario (2002): *La ficción televisiva popular*. Barcelona: Gedisa.
- García García, Pedro J. (2011): «Lo geek vende. Transformaciones de los *topoi* sobre el adolescente inadaptado en las series de televisión norteamericanas», *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 7, 159-190.
- García-Muñoz, Nuria y Maddalena Fedele (2011): «Television fiction series targeted at young audience: Plots and conflicts portrayed in a teen series», *Comunicar*, 37, 133-140. <https://doi.org/10.3916/C37-2011-03-05>
- Grossocordón Cortecero, Carlos (2017): *Análisis y comparación de las plataformas de video on demand (VOD) por streaming en España: Filmin, Wuaki.TV, Movistar+ y Netflix* [trabajo final de máster]. Madrid: Universidad Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/20019>
- Gutiérrez, Daniela y Fernando Peinado (17 de septiembre de 2025): «La Fiscalía califica como “preocupante” el crecimiento sostenido de los delitos cometidos por menores de edad en Madrid», *El País*.
- Iglesias, Eugenia (25 de junio de 2024): «Por qué las historias de crímenes alimentan las arcas de las plataformas de streaming», *El Cronista*.
- Jenner, Mareike (2017): «Binge-watching: Video-on-demand, quality TV and mainstreaming fandom», *International Journal of Cultural Studies*, 20, 3, 304-320. <https://doi.org/10.1177/1367877915606485>
- Lacalle, Charo (2015): *Young People and Television Fiction. Reception Analysis. Communications*, 40(2), 237-255. <https://doi.org/10.1515/commun-2015-0006>
- Lacalle, Charo, Beatriz Gómez y Tatiana Hidalgo (2021): «Historia de las *teen series* en España: evolución y características», *Comunicación Y Sociedad*, 1-22. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7979>
- Marcos, Natalia (10 de junio de 2025): «Netflix cumple 10 años en España y anuncia una inversión de 1.000 millones de euros en el país», *El País*.
- Martín-Cerezo, Iván (2006): *Poética del relato policiaco*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Masanet Jordà, María Pilar, Pilar Medina Bravo y Joan Ferrés i Prats (2012): «Representación mediática de la sexualidad en la ficción seriada dirigida a los jóvenes. Estudio de caso de

*Los protegidos y Física o química», Comunicación 10, 1, 1537-48. <https://doi.org/10.12795/comunicacion.2012.v01.i10.112>*

Mateos-Pérez, Javier (2021): «Modelos de renovación en las series de televisión juveniles de producción española. Estudio de caso de *Merlí* (TV3, 2015) y *Skam España* (Movistar, 2018)», *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar De Estudios De Comunicación Y Ciencias Sociales*, 32, 143-157. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n32a7>

Mateos-Pérez, Javier y Rebeca Sirera-Blanco (2021): «Taxonomía de las series de televisión españolas en la era digital (2000-2020)», *Profesional de la información*, 30, 6. <https://doi.org/10.3145/epi.2021.nov.08>

Mateos-Pérez, Javier (2023): «Antidisturbios (Movistar+, 2020): la innovación en la ficción televisiva española del género policial», *Journal of Spanish Cultural Studies* 24, 2, 1-14. <https://doi.org/10.1080/14636204.2023.2244679>

Mathew, Katelyn (2023): «How Young Adult Crime Fiction Influences and Reflects Modern Adolescents: An Examination of Karen M. McManus's *One of Us Is Lying* and *One of Us Is Next*», *Digital Literature Review*, 10, 1, 108-119. <https://doi.org/10.33043/DLR.10.1.108-119>

Naranjo, Adrià y Laura Fernández-Ramírez (2020): «Cambios en la estructura narrativa de las series de Netflix. El caso de *Mindhunter*», *ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación*, 18, 137-153. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7655039>

Neira, Elena, Judith Clares-Gavilán y Jordi Sánchez-Navarro (2021): «New audience dimensions in streaming platforms: the second life of Money heist on Netflix as a case study», *Profesional De La información*, 30, 1. <https://doi.org/10.3145/epi.2021.ene.13>

Oliva Cantín, Héctor J. y Javier Calvo Anoro (2019): «En busca del espectador pródigo: adolescentes y series de grupos de personajes juveniles basado en cómic en plataformas digitales», en Mayte Donstrup (ed.), *Discurso mediático y audiencias: Una aproximación crítica a la comunicación de masas*. Sevilla: Egregius Ediciones. <https://hdl.handle.net/11441/91644>

Palomares-Sánchez, Patricia, Tatiana Hidalgo-Marí y Jesús Segarra-Saavedra (2022): «El consumo de alcohol, tabaco y drogas en los jóvenes: un estudio sobre las teen series españolas recientes (2015-2021)», *Dígitos. Revista de Comunicación Digital*, 8, 231-250. <https://doi.org/10.7203/drddcd.v1i8.227>

Phillips, Nick (2022): «The Thrill of the Crime in a Decade of Crisis: Carlos Montero's *El desorden que dejas*», en Diana Aramburu y Nick Phillips (eds.), *Crisis Unleashed: Crime, Turmoil, and Protest in Hispanic Literature and Visual Culture, Hispanic Issues On Line*, 29, 160-179. <https://hdl.handle.net/11299/227793>

Raya, Irene, Inmaculada Sánchez-Labella y Valeriano Durán (2018): «La construcción de los perfiles adolescentes en las series de Netflix *Por trece razones* y *Atípico*», *Comunicación y Medios*, 37, 131-143. <https://dx.doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48631>

- Romero Domínguez, Lorena R. (2020): «Narrativas del crimen en los documentales de no ficción: éxito del *true crime* en las plataformas VOD», *RPC*, 2, 11-20. <https://doi.org/10.21555/rpc.v0i2.2332>
- Romero Santos, Rubén (2015): «Mucha policía, mucha diversión: la ficción criminal en la televisión española», en Belén Puebla Martínez, Nuria Navarro Sierra y Elena Carrillo Pascual (coords.), *Ficcionando en el siglo XXI: la ficción televisiva en España*. Madrid: Icono 14, 261-276.
- Saavedra Llamas, Marta, Rocío Gago Gelado, Nicolás Grijalba de la Calle y Andy Damián Tavárez Pérez (2021): «Evolución de los intereses y hábitos de consumo televisivo de la audiencia española», *Océanide*, 14, 17-24. <https://doi.org/10.37668/oceanide.v14i.60>
- Sabadú, Jimina (15 de agosto de 2021): «Señora de Cuenca», *El País*.
- Sánchez-Blasco, Pablo (2023): «Orígenes y desarrollo del género policiaco en la ficción televisiva española (1956-2016)», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7, 174-202. <https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.008>
- Sánchez-Zapatero, Javier y Àlex Martín-Escribà (2017): *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policiaco español*. Barcelona: Al revés.
- Sánchez-Zapatero, Javier y Àlex Martín-Escribà (2025): «El procedimiento policial en la ficción televisiva española: fuentes literarias y cinematográficas», en Héctor Fernando Vizcarra y Sergio García García (coords.), *Crímenes de tinta y celuloide: cine, series y literaturas policiales en México y España*. México D.F.: UNAM, 17-42.
- 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>
- Tavárez Pérez, Andy Damian, Begoña Álvarez Rojas y José Ramón Ayerra Díaz (2022): «El retorno de las *teen series*: *Skam*, *Élite*, *El internado*: *Las cumbres y Paraíso*», en Rocío Gago, Marta Saavedra y Nicolás Grijalba (coords.), *La edad de oro de las series de ficción en España: mercado, narrativas y públicos*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 237-256.
- Tavárez Pérez, Andy Damian y Marta Saavedra Llamas (2025): «Propósitos sociales y preocupaciones juveniles en las campañas promocionales de las *teen series*: el caso de Netflix España», *IROCAMM: International Review of Communication and Marketing Mix*, 8, 1, 43-58. <https://doi.org/10.12795/IROCAMM.2025.v08.i01.03>
- Tous-Rovirosa, Anna (2019): «El género policiaco en la ficción española (1990-2010): el auge de las cadenas privadas y los valores conservadores», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 20, 4, 483-503. <https://doi.org/10.1080/14636204.2019.1689705>
- Tous-Rovirosa, Anna, Tatiana Hidalgo-Marí y Luis Morales-Morante (2020): «Serialización de la ficción televisiva: El género policiaco 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): «Informe Eurofiction 1999: Menos familia y más policía», *Zer: Revista de estudios de comunicación* 5, 9, 27-59. <http://hdl.handle.net/10810/40761>

Vilches, Lorenzo, Rosa A. Berciano, Charo Lacalle, Sonia Algar y Sonia Polo (2001): «Informe Eurofiction 2000: Entre la innovación y el conformismo», *Zer: Revista de estudios de comunicación* 6, 11, 35-45. <http://hdl.handle.net/10810/40789>