

COMUNICACIÓN

*Revista Internacional de Comunicación
Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*



23

Núm. 2 · 2025

Enfoque y alcance

COMUNICACIÓN. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales es una publicación científica de periodicidad anual, cuyo objetivo es la investigación académica acerca de temas relacionados con la comunicación audiovisual, la publicidad, las relaciones públicas, la propaganda y los estudios culturales. La revista también contempla como objetivos la teoría y la investigación en comunicación.

Por todo ello, la cobertura temática de **COMUNICACIÓN** se ciñe básicamente a objetos de estudio del área de conocimiento de “comunicación audiovisual y publicidad”, si bien admite investigaciones centradas en ámbitos relacionados con dicha área, como los estudios culturales.

El público al que va dirigida la revista consiste, en general, en docentes e investigadores de Ciencias Sociales y Humanidades, y, en particular, en docentes e investigadores del Área de Conocimiento de “Comunicación Audiovisual y Publicidad”.

Indexación

DIALNET | Latindex | Dulcinea | MIAR | DOAJ | RESH | ÍndICES CSIC | PKP Index
Google Académico | Red de Investigadores en Diseño ERIH PLUS | Sherpa Romeo

COMUNICACIÓN

Revista Internacional de Comunicación
Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales

Vol. 23 · Nº 2 · Año 2025

e- ISSN: 1989-600X · ISSN: 1695-6206

<https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion/>

COMITÉ EDITORIAL

Director

Dr. Jesús Jiménez Varea
Universidad de Sevilla, España

COMITÉ TÉCNICO

Dr. Antonio Gómez-Aguilar
Universidad de Sevilla, España

Dr. Álvaro Linares Barrones
Universidad de Sevilla, España

Dra. María-Teresa Gordillo-Rodríguez
Universidad de Sevilla, España

Dr. Sergio Jesús Villén-Higueras
Universidad de Sevilla, España

Dra. Elena Bellido-Pérez
Universidad de Sevilla, España

Dra. Ana Barragán Romero
Universidad de Sevilla, España

Dr. Miguel Ángel Pérez Gómez
Universidad de Sevilla, España

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Reverté-Aguilar, S.L.
Barcelona, España

CORRECCIÓN ESTILÍSTICA

Reverté-Aguilar, S.L.
Barcelona, España

La actividad editorial de la revista cuenta con financiación del VII Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Sevilla.



Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del equipo editorial de la publicación.

CONSEJO de redacción

Dra. Mónica Barrientos Bueno
Universidad de Sevilla, España

Dr. Jorge David Fernández Gómez
Universidad de Sevilla, España

Dr. Víctor Hernández-Santaolalla
Universidad de Sevilla, España

Dr. José Antonio Jiménez de las Heras
Universidad Complutense de Madrid, España

Dra. Irene Liberia Vayá
Observatori Cultural, Universitat de València, España

Dr. Francisco Javier López Rodríguez
Aichi Prefectural University, Japón

Dra. Ángeles Martínez García
Universidad de Sevilla, España

Dra. Mar Marcos Molano
Universidad Complutense de Madrid, España

Dra. Blanca Miguélez Juan
Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Dr. Antonio Pineda Cachero
Universidad de Sevilla, España

Dra. Marina Ramos Serrano
Universidad de Sevilla, España

Dr. Juan Carlos Rodríguez Centeno
Universidad de Sevilla, España

Dra. Inmaculada Sánchez-Labela Martín
Universidad de Sevilla, España

Contacto

comunicacion@us.es
Departamento de Comunicación
Audiovisual y Publicidad
Universidad de Sevilla
Avda. Américo Vespucio s/n
41092 Sevilla



Salvo indicación contraria, todos los contenidos de la edición electrónica se distribuyen bajo una licencia de uso y distribución "Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional".

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dr. José Ignacio Aguaded
Universidad de Huelva, España

Dr. Miguel de Aguilera Moyano
Universidad de Málaga, España

Dr. Mechthild Albert
Universidad de Bonn, Alemania

Dra. Elena Barroso Villar
Universidad de Sevilla, España

Dr. Norval Baitello Junior
Pontificia Universidad Católica de São Paulo, Brasil

Dr. Juan Benavides Delgado
Universidad Complutense de Madrid, España

Dra. Carmen Caffarel Serra
Universidad Rey Juan Carlos, España

Dr. Antonio Checa Godoy
Consejo Audiovisual de Andalucía, España

Dr. Antonio Chicharro
Universidad de Granada, España

Dr. Vicente C. Ficarra
ALAIPO y AINCI

Dr. Emilio Carlos García Fernández
Universidad Complutense de Madrid, España

Dr. Jesús González Requena
Universidad Complutense de Madrid, España

Dra. Inmaculada Gordillo
Universidad de Sevilla, España

Dra. Virginia Guarinos
Universidad de Sevilla, España

Dr. Román Gubern
Universidad Autónoma de Barcelona, España

Dr. Francisco Gutiérrez Carbajo
UNED

Dr. Alberto Hermida Congosto
Universidad de Sevilla, España

Dr. Adrián Huici Módenes
Universidad de Sevilla, España

Dra. Virginia Luzón
Universitat Autònoma de Barcelona, España

Dr. José Antonio Mingolarra
Universidad del País Vasco, España

Dr. Norberto Mínguez Arranz
Universidad Complutense de Madrid, España

Dr. Nelson Orringer
Universidad de Connecticut, EEUU

Dr. Manuel Palacio
Universidad Carlos III, España

Dr. Alfonso Palazón
Universidad Rey Juan Carlos, España

Dr. José Manuel Pérez Tornero
Universidad Autónoma de Barcelona, España

Dr. Emili Prado Picó
Universidad Autónoma de Barcelona, España

Dr. Carlos Reis
Universidad de Coimbra, Portugal

Dr. Juan Rey
Universidad de Sevilla, España

Dr. Miquel Rodrigo Alsina
Universitat Pompeu Fabra, España

Dr. José Romera Castillo
UNED

Dr. Serge Salauin
Université Paris III, Francia

Dr. Vicente Sánchez Biosca
Universidad de Valencia, España

Dr. Antonio Sánchez Trigueros
Universidad de Granada, España

Dr. Jean-Claude Seguin
Université Lumière 2, Lyon, Francia

Dr. Jenaro Talens
Universidad de Ginebra, Suiza
Universidad de Valencia, España

Dr. Jorge Urrutia
Universidad Carlos III, España

Dr. Rafael Utrera Macías
Universidad de Sevilla, España

Dr. Manuel Ángel Vázquez Medel
Universidad de Sevilla, España

Dr. Ricardo Viscardi
Universidad de la República de Uruguay, Uruguay

Dr. Santos Zunzunegui
Universidad del País Vasco, España

Índice

- p. 1** Las series de televisión en el escenario posdigital. Presentación
José Patricio Pérez-Rufí, Francisco Javier Gómez-Pérez
- p. 10** «Filmin Originals»: la producción original de series de Filmin y sus estrategias de legitimación cultural (2021-2025)
«Filmin Originals»: Filmin's original series production and their cultural legitimacy strategies (2021-2025)
Santiago Lomas-Martínez, María-José Higuera-Ruiz, Juan-José Fera-Sánchez
- p. 29** La «batalla del relato» sobre ETA en la ficción contemporánea: *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020) y *La frontera* (2025)
The "battle of the narrative" about ETA in contemporary fiction: Patria (2020), The Invisible Line (2020), and The Border (2025)
Santiago Fernández Escamilla
- p. 48** Análisis de la serie *The Handmaid's Tale* (Hulu 2017-2025): distopía feminista y símbolos de resistencia en la sociedad contemporánea
Analysis of The Handmaid's Tale (Hulu, 2017-2025): feminist dystopia and symbols of resistance in contemporary society
Jorge Sánchez-Carrión
- p. 65** Las mujeres drogodependientes en las series españolas desde 2020 a 2022
Drug-addicted women in Spanish TV series from 2020 to 2022
Laura Pacheco-Jiménez, Sofia Otero-Escudero
- p. 84** Representación de la diversidad sexual y de género en las series de ficción de Playz
Representation of sexual and gender diversity in playz fiction series
Irene Tejero Fernández
- p. 105** Nuevas fórmulas en la ficción televisiva española: el *thriller* policiaco juvenil
New formulas in Spanish television fiction: the young adult crime thriller
Pablo Sánchez-Blasco
- p. 123** *Succession* y la construcción ficcional del poder en tiempos posdigitales
Succession and the fictional construction of power in post-digital times
Galo Váscuez Merino

REVISORAS/ES DEL VOL. 23, Nº 2, AÑO 2025

Han participado en las tareas de evaluación anónima de las propuestas presentadas para el presente número, las siguientes personas:

Águeda María Valverde Maestre
Universidad de Sevilla

Aurora Forteza Martínez
Universidad Internacional de la Rioja

Eladio Mateos Miera
Universidad de Granada

Javier Mateos Pérez
Universidad Complutense de Madrid

Judith Clarés Gavilán
Universitat Oberta de Catalunya

María Teresa Donstrup Portilla
Universidad Rey Juan Carlos

Miguel Chamorro Maldonado
Universidad de Granada

Milagros Expósito Barea
Universidad de Sevilla

Mireya Rocío Carballada Camacho
Universidad de Málaga

Nuria García Muñoz
Universitat Autònoma de Barcelona

Nieves Rosendo Sánchez
Universidad de Granada

Rafael Angel Rodríguez López
Universidad Internacional de la Rioja

Rosa María Ferrer Ceresola
Universidad Jaume I de Castellón

// PRESENTACIÓN

Las series de televisión en el escenario posdigital. Presentación

Recibido: 09/12/2025
Aceptado: 09/12/2025

José Patricio Pérez-Rufí

Universidad de Málaga
patricioperez@uma.es
<https://orcid.org/0000-0002-7084-3279>

Francisco Javier Gómez-Pérez

Universidad de Granada
frangomez@ugr.es
<https://orcid.org/0000-0001-7539-1681>

La expansión global de las plataformas de vídeo bajo demanda ha consolidado un escenario posdigital en el que la producción seriada ocupa un lugar central en la ecología audiovisual contemporánea (Buonanno 2007). La convergencia entre infraestructuras digitales, modelos industriales transnacionales y nuevas prácticas de consumo ha impulsado un cambio estructural que afecta a todas las fases de la cadena de valor televisiva. En este sentido, Lotz (2017, 2021) describe este cambio como una transformación sistémica en la que los portales digitales redefinen las condiciones de acceso y modifican la lógica institucional de la televisión. Simultáneamente, Lobato (2019) subraya que la geografía de la distribución digital altera el equilibrio histórico entre los sistemas televisivos nacionales y los agentes globales, lo que genera dinámicas inéditas y descentralizadas de circulación cultural.

En este contexto, las series de televisión adquieren un papel estratégico como laboratorio narrativo y como espacio privilegiado de intervención cultural (Buonanno 2007). Mittell (2015) ha demostrado que la televisión contemporánea se caracteriza por arquitecturas narrativas complejas que demandan públicos activos, intensifican la autorreflexividad del relato y amplían el rango de experimentación formal, en lo que denomina como «televisión de calidad» o *complex TV*. Por su parte, Jenner (2018, 2021) sostiene que la lógica del *streaming* reconfigura las formas de visionado y genera patrones de consumo intensivo que afectan tanto a la producción como a la recepción.

En el contexto europeo, se ha evidenciado el incremento sostenido en la producción de ficción, la multiplicación de las alianzas industriales y la ampliación del mercado interior de contenidos seriales (European Audiovisual Observatory 2024). La normativa europea reciente, especialmente la Directiva 2018/1808 y sus diversos desarrollos en los Estados miembro, ha exigido cuotas de contenido europeo y mecanismos de inversión directa en creación de obra audiovisual europea. Ello ha llevado al centro del debate el equilibrio entre identidad cultural y competitividad industrial, entre diversidad cultural y sostenibilidad del sector creativo (European Audiovisual Observatory 2024). Estos procesos se desarrollan en paralelo a una reflexión cultural sobre el papel de la ficción televisiva en la representación de la diversidad, la construcción de imaginarios colectivos y la negociación de identidades contemporáneas (Buonanno 2007; Marcos-Ramos *et al.* 2020; Martín-García *et al.* 2023).

De forma particular, el caso español ofrece un ejemplo particularmente ilustrativo de estas dinámicas. La llegada de Netflix en 2015 aceleró la reorganización de los modelos de producción y estimuló la colaboración entre productoras locales, plataformas internacionales y operadores nacionales (Gómez-Pérez *et al.* 2022). Además, se ha constatado una transición hacia estructuras de trabajo más estandarizadas, la expansión de las coproducciones y una creciente atención a criterios de visibilidad y circulación transnacional (Castro y Cascajosa 2020; González-Neira *et al.* 2021).

El conjunto de trabajos que conforman este número monográfico se inscribe en este entramado académico, cultural e industrial. De esta forma, el objetivo de este dossier es ofrecer una aproximación crítica y documentada a un fenómeno que define la cultura audiovisual del presente y que requiere un análisis riguroso de sus implicaciones narrativas, económicas y sociopolíticas. Los editores de este monográfico consideramos que se justifica por la centralidad de las series en la vida cultural, además de por su peso creciente en las políticas públicas de comunicación

y por su capacidad para generar discursos influyentes (Mittel 2015; Cascajosa 2016; Jenner 2018; Lobato y Lotz 2020; Hidalgo Marí *et al.* 2022; Pedro 2022; European Audiovisual Observatory 2024).

A lo largo de las dos últimas décadas, el estudio de las series de televisión se ha consolidado como uno de los núcleos más dinámicos dentro de las Ciencias de la Comunicación, en un cruce entre economía, política de los medios, estudios de audiencia, análisis textual, sociología de la cultura, estudios de la representación y estudios de género. La centralidad de las plataformas de vídeo bajo demanda en la circulación global de contenidos ha exigido marcos analíticos capaces de vincular estrategias industriales, lógicas algorítmicas y mutaciones en las culturas de consumo televisivo. En el contexto internacional, trabajos sobre la consolidación de los servicios de suscripción y sus modelos de marca (Wayne 2018; Neira 2020; Lotz 2021) han mostrado cómo las plataformas configuran nuevas jerarquías de valor simbólico y reordenan las relaciones entre cadenas, productores independientes y agregadores digitales.

En el ámbito hispano y europeo, la investigación reciente ha descrito un ecosistema de plataformas caracterizado por la convivencia de actores globales y operadores nacionales, con catálogos que combinan producción original, coproducciones y compra de derechos. Estudios comparativos sobre la oferta de Netflix, Amazon Prime Video, HBO, Movistar Plus+, Filmin o Disney+ han permitido cartografiar diferencias en modelos de negocio, estrategias de programación o niveles de especialización, y han subrayado el peso de las decisiones editoriales en la construcción de la experiencia de usuario (Agustín-Lacruz y Gómez-Díaz 2021). Este enfoque se complementa con contribuciones que examinan la organización industrial y las lógicas de producción de plataformas como Netflix en contextos nacionales concretos, en los que la negociación con los marcos regulatorios establece límites y oportunidades para la inversión en ficción seriada (Taillibert y Cailler 2020; Gómez-Pérez *et al.* 2022).

En España, la investigación ha prestado atención a la manera en que las plataformas reconfiguran los vínculos entre estructura productiva, financiación y políticas públicas. El análisis del papel de Netflix en la producción de cine español y en la articulación de nuevos circuitos de distribución ha puesto en relación las decisiones de catálogo con los equilibrios entre cine independiente, *majors* y operadores televisivos (Gómez-Pérez *et al.* 2022). Desde la perspectiva de la economía política y de las industrias culturales, trabajos de corte divulgativo, pero conceptualmente estructurados, como la síntesis de Neira (2020) sobre la «guerra del *streaming*», han descrito el nuevo escenario competitivo y la transformación de las formas de consumo audiovisual en un entorno de saturación de oferta y fragmentación de audiencias.

En paralelo, el campo se ha enriquecido con aportaciones que atienden a la dimensión comunicativa y sociocultural de las series en el escenario posdigital. La estrategia de *engagement* de Netflix España en redes sociales ha revelado la importancia de los dispositivos de conversación y de la gestión de comunidades para la consolidación de la «marca plataforma» (Fernández-Gómez y Martín-Quevedo 2018). Al mismo tiempo, la medición de audiencias se ha convertido en un terreno de fricción metodológica y conceptual, donde los sistemas tradicionales tratan de incorporar consumos no lineales y visionados *multipantalla*, con implicaciones directas para la valoración publicitaria y la negociación entre agentes (González-Neira *et al.* 2020).

Asimismo, se han intensificado las investigaciones que vinculan ficción seriada, representación y diversidad, con especial atención a los grupos minoritarios en la ficción televisiva española y a la construcción de índices de diversidad que permiten evaluar la responsabilidad social de las cadenas y plataformas (Marcos Ramos *et al.* 2020; Higuera-Ruiz y Pérez-Rufí 2025). Esta línea se entrecruza con propuestas que plantean la existencia de un «nuevo canon» de ficción española creada para el VOD, donde las decisiones de desarrollo y producción se insertan en estrategias de diferenciación de marca y búsqueda de prestigio cultural (Hidalgo-Marí *et al.* 2022).

En este contexto, el monográfico que aquí se presenta se sitúa en un campo que ya dispone de una base sólida, pero que aún presenta brechas evidentes. Falta una cartografía sistemática que conecte los estudios sobre estrategias industriales, políticas públicas, formas de circulación transnacional y transformaciones narrativas con las aproximaciones centradas en audiencias, identidades y experiencias de recepción. La convergencia de miradas procedentes de la teoría de la comunicación, los estudios culturales, la sociología de los públicos, la economía política y la historia de los medios emerge como condición necesaria para comprender la especificidad de las series en el escenario posdigital. Este monográfico aspira, de este modo, a reforzar dicho cruce disciplinar y a ampliar el foco hacia contextos y objetos de estudio que suelen quedar en los márgenes de la investigación dominante sobre plataformas y ficción seriada.

Este dossier se orienta, así, hacia el desarrollo de un espacio crítico capaz de dar cuenta de las transformaciones que atraviesan la ficción seriada en el escenario posdigital. La llamada a contribuciones se concibió para estimular investigaciones que combinaran rigor metodológico, solvencia teórica y una aproximación analítica sostenida a las dinámicas industriales, narrativas y socioculturales que caracterizan el ecosistema contemporáneo de las series. Desde esta perspectiva, se tuvo por objetivo la promoción de estudios que dialogasen con los marcos interpretativos más recientes sobre plataformas, producción audiovisual y prácticas de consumo, así como con la creciente literatura dedicada a la complejidad narrativa, la hibridación de géneros y las tensiones entre globalización y singularidades locales (Mittell 2015; Lobato y Lotz 2020; Jenner 2021).

Los criterios de selección respondieron a esa voluntad integradora. Se priorizaron trabajos que explicitaban su metodología, que justificaban de manera precisa la elección del corpus y que demostraban coherencia entre objetivos, técnicas de análisis y conclusiones. Se valoró especialmente la capacidad de cada manuscrito para situar su objeto de estudio en el marco de la investigación internacional, a la vez que para atender a los debates sobre producción de plataformas, culturas de la serialidad, representaciones sociales y disputas por la legitimidad cultural. Esta orientación ha permitido configurar un número que combina investigaciones centradas en fenómenos industriales, aproximaciones sociosemióticas y análisis de representación.

Asimismo, se fomentó la diversidad temática y metodológica. El monográfico integra estudios que abordan desde relatos de poder en la ficción contemporánea hasta la representación de minorías, pasando por la revisión de géneros emergentes, la exploración de formatos juveniles, la representación de asuntos sociales de enorme actualidad o el análisis de estrategias de legitimación cultural desarrolladas por plataformas nacionales como Filmin o Playz. Estos criterios han respondido a la idea de que la televisión posdigital constituye un campo en rápida mutación

que exige enfoques plurales, capaces de combinar perspectivas industriales, socioculturales y estéticas.

Finalmente, el proceso editorial buscó preservar la coherencia del conjunto mediante una evaluación atenta a la calidad argumental, la claridad expositiva y la pertinencia de los marcos teóricos empleados. El resultado es una selección que refleja la vitalidad del área y que propone un mapa actualizado de debates, metodologías y objetos de estudio en un momento de especial densidad investigadora.

La selección de artículos confirma que la ficción seriada opera como un laboratorio desde el que interpretar las mutaciones culturales e industriales del ecosistema audiovisual posdigital. Los trabajos reunidos muestran cómo la diversificación de formatos, la reconfiguración de vínculos entre creadoras y plataformas y la centralidad de las audiencias en los procesos de circulación han redefinido hoy las coordenadas del análisis televisivo.

En este marco, varias investigaciones exploran las series como espacios donde se articulan identidades, memorias y discursos sobre la diferencia. Los estudios examinan representaciones vinculadas a género, sexualidad, edad o pertenencia comunitaria, y atienden a las tensiones entre modelos narrativos heredados y relatos que aspiran a renovar la figuración de lo social. Otros artículos desplazan la mirada hacia la dimensión pública de las ficciones y analizan cómo determinados títulos dialogan con debates contemporáneos asociados a la violencia, la desigualdad o la crisis de autoridad. Estas aproximaciones permiten situar la producción seriada en un entramado institucional donde convergen estrategias de posicionamiento cultural y dinámicas propias de los servicios públicos y de las plataformas.

Finalmente, el dossier incorpora líneas emergentes que amplían el perímetro del campo, como el desarrollo de géneros híbridos orientados a audiencias jóvenes o el creciente uso de formatos documentales como herramienta de legitimación cultural. El conjunto evidencia la vitalidad del área y la necesidad de marcos analíticos que permitan dar cuenta de un ecosistema posdigital en continua transformación.

Abriendo el monográfico, el artículo «Filmin Originals: la producción original de series de Filmin y sus estrategias de legitimación cultural (2021-2025)», firmado por Santiago Lomas-Martínez, María José Higuera-Ruiz y Juan José Fera-Sánchez, examina el papel de Filmin como agente singular dentro del ecosistema del *streaming* español. Este trabajo sitúa la producción propia de la plataforma en un marco donde identidad de marca, cinefilia y estrategias de legitimación convergen en un contexto dominado por dinámicas transnacionales y por la necesidad de crear prestigio en mercados altamente competitivos. El artículo analiza las cinco series producidas entre 2021 y 2023 bajo el sello «Filmin Originals», con el objetivo de determinar hasta qué punto refuerzan la identidad cinéfila de la plataforma y qué discursos de legitimación cultural acompañan su lanzamiento. Se identifica una marcada voluntad autoral, el uso de estéticas asociadas a la escritura moderna y una presencia constante de referencias cinéfilas. El estudio concluye que estas series consolidan el perfil distintivo de la plataforma, aunque su impacto crítico y social resulta desigual.

El siguiente artículo es «La “batalla del relato” sobre ETA en la ficción contemporánea: *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020) y *La frontera* (2025)», de Santiago Fernández Escamilla, que examina cómo tres series recientes abordan el terrorismo etarra desde perspectivas complementarias y con una clara voluntad de intervenir en los debates sobre la memoria histórica. Su aportación sitúa estas ficciones en el centro de las disputas narrativas que intentan definir cómo se recuerda el conflicto vasco en el contexto posterior a la disolución de la banda terrorista. El artículo analiza *Patria* (HBO Max 2020), *La línea invisible* (Movistar+ 2020) y *La frontera* (Prime Video 2025) a partir del modelo erotético de Noël Carroll (2019), con el objetivo de identificar cómo combinan hechos reales y elementos ficcionales para estructurar relatos emocionalmente significativos. El estudio subraya el peso del trauma, la tensión entre víctimas y verdugos, y la función pedagógica de estas ficciones en la transmisión de memoria colectiva. Concluye que las tres series participan activamente en la construcción de interpretaciones plurales sobre la violencia etarra y el legado del terrorismo.

En esta misma línea de reflexión sobre las potencias simbólicas de la ficción televisiva, el artículo «Análisis de la serie *The Handmaid’s Tale* (Hulu 2017-2025): distopía feminista y símbolos de resistencia en la sociedad contemporánea», de Jorge Sánchez-Carrión, examina la vigencia cultural de la distopía imaginada por Margaret Atwood (1985) en un periodo marcado por debates globales en torno a los derechos de las mujeres, el autoritarismo y el control biopolítico. Su enfoque permite comprender por qué la serie se ha consolidado como un referente crítico en la cultura popular reciente. El artículo analiza los recursos narrativos y visuales que articulan la opresión en el universo representado y, especialmente, los símbolos que estructuran la resistencia –el atuendo rojo, el rito de la lectura proscrita, los gestos colectivos– para evaluar su circulación en el imaginario social contemporáneo. De esta forma, *El cuento de la criada* opera como un dispositivo de alerta cultural cuya fuerza radica en la capacidad de convertir la distopía en una herramienta de interpretación política del presente.

En continuidad con este recorrido por las representaciones sociales en la ficción televisiva, el artículo «Las mujeres drogodependientes en las series españolas desde 2020 a 2022», de Laura Pacheco-Jiménez y Sofía Otero-Escudero, examina cómo distintos relatos recientes construyen personajes femeninos con adicciones en un contexto atravesado por cambios sociales y debates sobre salud mental. Este trabajo revela la persistencia de imaginarios que vinculan drogodependencia, trauma y vulnerabilidad estructural. Así, concluye que, aunque la visibilidad de estas figuras aumenta, las narrativas continúan reproduciendo lógicas estereotípicas que reducen la complejidad de las experiencias vinculadas a la adicción femenina.

Desde la profundización en las representaciones que construyen las ficciones dirigidas a públicos jóvenes, el artículo «Representación de la diversidad sexual y de género en las series de ficción de Playz», de Irene Tejero Fernández, analiza cómo la plataforma juvenil de RTVE incorpora identidades LGTBQ+ en un contexto mediado por la misión de servicio público. Su aportación permite valorar hasta qué punto estas producciones responden al compromiso institucional de reflejar la pluralidad social. El estudio examina 18 series y 553 personajes mediante un enfoque mixto que combina análisis cuantitativo y cualitativo. Sus resultados indican un 7,4 % de personajes LGTBQ+ y una representación mayoritariamente integradora, aunque persistente en ciertos estereotipos

y con escasa presencia de interseccionalidades. El trabajo concluye que Playz ha avanzado en diversidad y visibilidad, pero señala márgenes de mejora en la complejidad narrativa y en la ampliación de realidades no normativas.

En el marco de las transformaciones recientes de la ficción seriada española, el artículo «Nuevas fórmulas en la ficción televisiva española: el *thriller* policiaco juvenil», de Pablo Sánchez Blasco, examina la consolidación de una línea de producciones dirigidas a audiencias jóvenes que combinan códigos del policiaco con estructuras narrativas propias del *coming-of-age*. Su enfoque permite apreciar cómo estos relatos adoptan claves de género tradicionales para adaptarlas a sensibilidades contemporáneas y a consumos audiovisuales marcados por la inmediatez y la fragmentación. El estudio analiza varios títulos recientes atendiendo a la configuración del enigma, la construcción del suspense y la articulación del conflicto generacional, así como a la representación de cuerpos jóvenes sometidos a dinámicas de riesgo y vigilancia. La investigación concluye que este híbrido genérico ha permitido renovar el *thriller* televisivo español y conectar con un público juvenil mediante relatos donde la representación de la investigación policial y el desarrollo de cuestiones ligadas a la identidad adolescente avanzan de forma entrelazada.

Cierra este recorrido por las transformaciones del poder en la ficción contemporánea el artículo «*Succession* y la construcción ficcional del poder en tiempos posdigitales», de Galo Váscquez Merino, que analiza la serie de HBO como un laboratorio narrativo donde se articulan concentración mediática, posverdad, *espectacularización* informativa y lógica algorítmica. Su aportación permite situar *Succession* (HBO 2018-2023) como un texto crítico que interroga las mutaciones del capitalismo mediático y los mecanismos simbólicos que sostienen la autoridad política en la era de las plataformas. El estudio, basado en un análisis cualitativo de diez episodios, examina cómo la manipulación narrativa, la fabricación de consensos y la legitimación empresarial se plasman mediante recursos estéticos y discursivos. Así, la serie aparece como un dispositivo cultural que expone tensiones estructurales del ecosistema posdigital y evidencia el modo en que los conglomerados mediáticos moldean la esfera pública en un contexto de creciente concentración y control algorítmico.

En conjunto, los trabajos reunidos en este monográfico confirman la vitalidad de un campo de estudio que avanza al ritmo de una industria en transformación constante. Como se ha apuntado, las series contemporáneas, atravesadas por lógicas posdigitales que redefinen la creación, circulación y recepción de los contenidos, se han convertido en un observatorio privilegiado para comprender cómo se reconfiguran los imaginarios culturales y las dinámicas industriales que los sostienen. Frente a un ecosistema marcado por la saturación de la oferta, la fragmentación de audiencias y la creciente sofisticación narrativa, este dossier ofrece un recorrido crítico que permite interpretar los procesos que moldean la ficción seriada actual y las fuerzas que orientan su evolución.

En este marco, las aportaciones incluidas aquí dialogan entre sí y proyectan una mirada amplia sobre el presente del medio: examinan sus mutaciones industriales, su densidad estética, sus tensiones representacionales y su inserción en debates sociales de alcance global. El lector encontrará en ellas claves para comprender cómo las series articulan sentidos, interpelan a sus públicos y negocian su lugar en un entorno competitivo y expansivo.

Con ello, este monográfico aspira a consolidar un espacio de reflexión que acompañe el desarrollo de un área de investigación consolidada, aunque en continua expansión, e invita a seguir pensando críticamente un fenómeno que continúa transformando el paisaje audiovisual contemporáneo. No queremos concluir esta presentación sin dar las gracias al equipo editorial de *Comunicación. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, así como a todos aquellos y aquellas revisores y revisoras que, tan generosamente, han cedido su tiempo y compartido su vasto conocimiento sobre series y televisión, haciendo posible esta edición.

Referencias bibliográficas

- Agustín-Lacruz, Carmen y Raquel Gómez-Díaz (2021): «En el laberinto de las plataformas VOD: Un estudio comparativo de Netflix, Amazon Prime Video, HBO, Movistar+ Lite, Filmin y Disney+», *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 32, e79113. <https://doi.org/10.5209/cdmu.79113>
- Buonanno, Milly (2007): *The age of television: Experiences and theories*. Chicago: Intellect.
- Carroll, N. (2019): «Movies, narration and the emotions», en C. Rawls, D. Neiva, y S. S. Gouveia (eds.), *Philosophy and film*. Routledge, 209-221.
- Castro, Deborah y Concepción Cascajosa (2020): «From Netflix to Movistar+: How subscription video-on-demand services have transformed Spanish TV production», *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 59, 3, 154-160. <https://doi.org/10.1353/cj.2020.0019>
- Cascajosa Virino, Concepción (2016): *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- European Audiovisual Observatory (2024): *Audiovisual fiction production in Europe – 2023 figures*. European Audiovisual Observatory. <https://rm.coe.int/adaptations-av-fiction-production-2023-figures-may-2025-a-schneeberger/1680b5f8f8>
- Fernández-Gómez, Erika y Juan Martín-Quevedo (2018): «La estrategia de *engagement* de Netflix España en Twitter», *Profesional De La información*, 27, 6, 1292-1302. <https://doi.org/10.3145/epi.2018.nov.12>
- Gómez-Pérez, Francisco Javier, Antonio Castro-Higueras y José Patricio Pérez-Rufí (2022): «Producción cinematográfica de Netflix en España: políticas de comunicación y relaciones con la estructura de la producción de cine español», *ZER. Revista De Estudios De Comunicación*, 27, 53, 145-164. <https://doi.org/10.1387/zer.23784>
- González-Neira, Ana, Natalia Quintas-Froufe, y Jorge Gallardo-Camacho (2020): «La medición de la audiencia televisiva: desafíos ante las nuevas plataformas de video», *Comunicación y Sociedad*, 17, 1-23. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7284>
- González-Neira, Ana, Jorge Vázquez-Herrero y Natalia Quintas-Froufe (2021): «Convergence of linear television and digital platforms: An analysis of YouTube offer and consumption», *European Journal of Communication*, 37, 4, 426-442. <https://doi.org/10.1177/02673231211054720>

- Hidalgo Marí, Tatiana, Jesús Segarra-Saavedra y Patricia Palomares-Sánchez (2022): «Hacia un nuevo canon televisivo: La historia reciente de la ficción española creada para el VOD (2016-2020)», *Revista Latina De Comunicación Social*, 80, 119-134. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2022-1533>
- Higueras-Ruiz, María José y José Patricio Pérez-Rufí (2025); «Presence and representation of mental health in fiction TV series: King George in *Queen Charlotte* (Netflix, 2023)», *Communication & Society*, 38, 1, 94-109. <https://doi.org/10.15581/003.38.1.009>
- Jenner, Mareike (2018): *Netflix and the re-invention of television*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Jenner, Mareike (ed.) (2021): *Binge-watching and contemporary television studies*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Lobato, Ramón (2019): *Netflix nations: The geography of digital distribution*. Nueva York: New York University Press.
- Lobato, Ramón y Amanda D. Lotz (2020): «Imagining global video: The challenge of Netflix», *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 59, 3, 132-136. <https://doi.org/10.1353/cj.2020.0034>
- Lotz, Amanda D. (2017): *Portals: A treatise on Internet-distributed television*. Ann Arbor: Michigan Publishing. <https://doi.org/10.3998/mpub.9699689>
- Lotz, Amanda D. (2021): *Media disrupted: Surviving pirates, cannibals, and streaming wars*. Cambridge: MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/13868.001.0001>
- Marcos-Ramos, María, Beatriz González-de-Garay y Carlos Arcila-Calderón (2020): Grupos minoritarios en la ficción televisiva española. *Cuadernos.info*, 46, 307-341. <https://doi.org/10.7764/cdi.46.1739>
- Martín-García, Teresa, María Marcos-Ramos y Ariadna Angulo-Brunet (2023): «¿Son las series españolas diversas? Un análisis sobre la inclusión en las plataformas», *Cuadernos.info*, 56, 206-229. <https://doi.org/10.7764/cdi.56.62707>
- Mittell, Jason (2015): *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nueva York: New York University Press.
- Neira, Elena (2020): *Streaming Wars. La nueva televisión*. Barcelona: Libros Cúpula.
- Pedro, Josep (2022): «Descubriendo Netflix: identidad de marca y representaciones de la diversidad», *Revista de Comunicación*, 21, 2, 179-196. <https://doi.org/10.26441/RC21.2-2022-A9>
- Taillibert, Christel y Bruno Cailler (2021): «Video-on-demand platforms: Editorial strategies and logics of production. The case of Netflix France». En Luca Barra y Massimo Scaglioni (eds.), *A European television fiction renaissance: Premium production models and transnational circulation*. Oxfordshire: Routledge, 103-117.
- Wayne, Michael L. (2018): «Netflix, Amazon, and branded television content in subscription video on-demand portals», *Media, Culture & Society*, 40, 5, 725-741. <https://doi.org/10.1177/0163443717736118>

// ARTÍCULO

«Filmin Originals»: la producción original de series de Filmin y sus estrategias de legitimación cultural (2021-2025)

«Filmin Originals»: Filmin's original series production and their cultural legitimacy strategies (2021–2025)

Recibido: 28/07/2025
Solicitud de modificaciones: 28/10/2025
Aceptado: 29/10/2025

Santiago Lomas-Martínez

Universidad de Salamanca
slomas@usal.es
<https://orcid.org/0000-0002-2581-5818>

María-José Higuera-Ruiz

Universidad de Málaga
mariahiguera@uma.es
<https://orcid.org/0000-0002-6849-3433>

Juan-José Fera-Sánchez

Universidad de Granada
juaferan@ugr.es
<https://orcid.org/0000-0003-3199-8398>

Resumen

Filmin es una plataforma de VoD española especializada en cine de autor e independiente que ha comenzado a producir series de ficción originales con la etiqueta «Filmin Originals». Este trabajo tiene como objetivos determinar si estos proyectos desarrollan la identidad cinéfila de la marca y explorar qué estrategias de legitimación cultural desarrolla Filmin con sus series para avalarlas como obras de calidad (mediante notas de prensa, presencia en festivales o estrenos en cines). Desde una metodología cualitativa se presentan las fichas técnicas, se analiza textualmente si las series desarrollan estrategias narrativas y estéticas características del cine de autor, y discursivamente la cobertura mediática de estas series de ficción, evaluando también qué resultados han generado estas en críticas y reconocimientos. Los resultados muestran que las obras presentan una escritura audiovisual autoral y moderna con frecuente intertextualidad cinéfila, que han tenido una recepción crítica positiva pero sin unanimidad, y que su presencia en festivales está muy relacionada con el equipo directivo de Filmin. Se concluye el carácter innovador e independiente de estas ficciones, coherente con la identidad de la plataforma, aunque las estrategias de legitimación enfatizan más discursos relacionados con lo cinematográfico que con lo televisivo.

Palabras clave: *streaming; Filmin; cinefilia; legitimación cultural.*

Abstract

Filmin is a Spanish VoD platform specializing in art and independent cinema that has begun producing original fiction series under the label «Filmin Originals». This study aims to determine whether these projects develop the brand's cinephile identity and explore the cultural legitimization strategies Filmin develops with its series to endorse them as quality works (through press releases, presence at festivals, or theatrical releases). Using a qualitative methodology, the technical specifications are presented, and a textual analysis is carried out to determine whether the series develop narrative and aesthetic strategies characteristic of auteur cinema. The media coverage of these fiction series is also analyzed discursively, evaluating the results they have generated in terms of reviews and awards. The results show that the works feature modern, auteur-style audiovisual writing with frequent cinephile intertextuality, that they have received positive but not unanimous critical reception, and that their presence at festivals is closely related to Filmin's management team. The conclusions are that these fictions are innovative and independent, consistent with the platform's identity, although the legitimization strategies emphasize discourses related to cinema rather than television.

Keywords: *TV series; streaming; Filmin; cinephilia; cultural legitimacy.*

1. Introducción

La implantación de los servicios OTT (*over-the-top*) en el tejido industrial español ha modificado los procesos de producción y distribución audiovisual, así como las dinámicas de recepción: en España, «el 63,3 % de los hogares con acceso a Internet usó, al menos, una plataforma de contenido audiovisual de pago» (CNMC 2024). Ello evidencia la consolidación de unos hábitos de consumo desarrollados con la llegada de operadores audiovisuales como Netflix en 2015, HBO/Max en 2016 y Amazon Prime Video en 2018.

Filmin es una plataforma de distribución de video bajo demanda (VoD) pionera en el mercado español: ha apostado por desarrollar una identidad clara y reconocible basada en la oferta en *streaming* de cine de autor e independiente predominantemente europeo, filosofía presente en la producción y co-producción original de películas iniciada en el 2008, diferenciándose como una ventana a productos culturales con elementos de calidad estética y artística. Por ello, ha sido reconocida como la plataforma mejor valorada por los usuarios en 2022 y 2023 según la Organización de Consumidores y Usuarios (OCU 2022), y la mejor propuesta cultural en formato digital en 2022 y 2023 por el Observatorio de la Cultura (Observatorio de la Cultura 2024). Desde el ámbito académico, García Leiva (2020) ha destacado su veteranía, visibilidad y proyección internacional en el panorama local.

Durante la última década, Filmin ha ido integrando la distribución de algunas series en su catálogo y, desde 2021, ha empezado a crear sus propias series originales, utilizando el sello «Filmin Originals». Así, se ha sumado a una tendencia creciente: la producción original de contenidos propios por parte de plataformas de VoD como estrategia para atraer y retener a posibles consumidores.

Frente a otras plataformas internacionales, como Netflix, HBO/Max o Prime Video, Filmin no es objeto recurrente de atención académica. Sin embargo, pueden destacarse varias investigaciones que sirven de contexto teórico para este trabajo: los proyectos de tesis doctoral de Clares-Gavilán (2014) y Capapé (2017) abordan los nuevos modelos de distribución y consumo en el contexto digital, seleccionando Filmin como caso de estudio; Clares-Gavilán y Medina-Cambrón (2018) indagaban en la línea editorial y catálogo, el modelo de negocio y líneas de actividad y la estrategia de internacionalización de la compañía; Agustín-Lacruz y Gómez-Díaz (2021) clasifican y comparan las plataformas que operan en España, entre las que se incluye Filmin; y Blázquez Jordán y de la Torre-Espinosa (2025) examinan la contribución del operador a la plataformización de los festivales de cine en España. En todos los casos se destaca la idea de que Filmin tiene una identidad corporativa muy diferenciada, basada en ofrecer cine independiente y de autor, así como nociones de «calidad», que permite generar una comunidad basada en la cinefilia (Capapé 2017: 452-453).

A partir de estos trabajos, este artículo tiene el objetivo de analizar cómo participa Filmin en la estrategia de producción original de series de ficción. Estas son, hasta julio de 2025, cinco: *Doctor Portuondo* (2021), *Autodefensa* (2022), *selftape* (2023), *Oswald. El falsificador* (2023, con versión largometraje) y *Terenci. La fabulación infinita* (2023, con versión largometraje). En concreto, se busca investigar cómo son las series lanzadas con la etiqueta «Filmin Originals» y qué discursos de legitimación cultural ha desarrollado la plataforma, en sintonía con su identidad asociada al cine más autoral y sofisticado.

Por ello, se plantean las siguientes preguntas de investigación:

1. ¿Cómo son las obras audiovisuales que está creando Filmin?
2. ¿Cómo dialogan esas series con la identidad de la plataforma?
3. ¿Qué discursos de legitimación cultural rodean a las series?
 - 3.1. Por un lado, ¿con qué ideas/discursos avala Filmin el lanzamiento de cada obra?
 - 3.2. Por otro lado, ¿qué recepción tienen esas obras (críticas, reconocimientos, premios)?

1. Marco teórico: Filmin, *streaming* de autor

En la era digital la implantación de los servicios de *streaming* ha transformado todas las fases de la producción audiovisual cinematográfica y televisiva. Estos operadores, nacionales e internacionales, compiten en lo que se ha denominado *streaming wars* por atraer al mayor número de audiencia con un catálogo audiovisual amplio y variado compuesto por proyectos licenciados a terceros y, especialmente, producción original (Neira 2020). Dicho panorama motiva superar la Tercera Edad de Oro de la Televisión para dar paso a una nueva etapa, la *Peak TV*, iniciada en 2015 hasta la actualidad y caracterizada por la sobreproducción de ficción audiovisual y la multiplicación de la oferta de las plataformas para satisfacer las demandas de los usuarios (Clares-Gavilán et al. 2019). Además, la reformulación de este tejido industrial ha dado lugar a una nueva era donde las series de ficción se han convertido en productos de culto: proyectos de nicho que buscan atraer a una audiencia específica con propuestas innovadoras y de calidad cinematográfica (Weeks 2024).

En el mercado televisivo español, Filmin se ha posicionado en este entorno digital con una propuesta propia que busca, no tanto competir con los operadores de *streaming* internacionales, sino diferenciarse de los mismos con una oferta alternativa (Clares-Gavilán y Medina-Cambrón 2018). La Comunidad Filmin S. L. fue fundada en mayo de 2007 por José Antonio de Luna como director de negocios, Juan Carlos Tous como director general y Jaume Ripoll como director editorial, todos empresarios de la compañía catalana de distribución de cine independiente Cameo. A ellos, se sumarían otras empresas de producción, distribución y exhibición cinematográfica, como Alta Films, Vértigo Films, Wanda Films o El Deseo (Capapé 2017, 2020; Clares-Gavilán 2014).

En un contexto caracterizado por la descarga ilegal de películas, los fundadores de Filmin apostaron por una selección de cine por la que la gente estuviera dispuesta a pagar; a ello, se unía la inestabilidad del sector de la producción audiovisual independiente, que necesitaba incorporarse a la red de Internet (Catà Figuls 2025). El resultado fue una página web que ofertaba películas para su descarga y visionado. Posteriormente, en 2010, Filmin se relanzó como plataforma de VoD, siendo la primera en ofrecer una tarifa plana para el visionado de cine online en Europa (Agustín-Lacruz y Gómez-Díaz 2021).

Filmin destacó por su carácter innovador, con películas que tuvieron en la plataforma un estreno simultáneo a las salas de cine, como *Tiro en la Cabeza* (Jaime Rosales 2008) o *Carmina y Revienta* (Paco León 2012). Igualmente, fue relevante el estreno directamente en Filmin de *Diamond flash*

(Carlos Vermut 2011), película muy apreciada por la crítica que no tuvo distribución comercial en salas (Navarro Sierra 2015).

En 2015, Filmin comenzó su expansión internacional, primero en México donde, gracias a la colaboración del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), se establece Filmin Latino; y en el año 2016, en Portugal, convirtiéndose en el primer servicio de VoD con un modelo de suscripción de tarifa plana en este país (Capapé 2017). En 2020, el fondo de inversión Nazca Capital, junto con Seaya Venturas, se convierte en el máximo accionista de la compañía, siendo propietario del 84 % de la misma, y en enero de 2025 se anuncia la venta de esta participación mayoritaria (Forbes 2025), cuando Filmin tiene entre el 5-10 % de la cuota de mercado y cuenta con más de 15.000 películas en su catálogo (Meeks 2025), sumando 486 series de ficción, docu-series y series de animación.

El operador también desarrolla una actividad como gestor de derechos cinematográficos, con cuya propiedad cuenta gracias a la participación de empresas de distribución de cine independiente, lo que, junto al conocimiento del sector, supone una ventaja competitiva para Filmin (Capapé 2017). Ello contribuye a la configuración de un catálogo caracterizado principalmente por cine independiente europeo, cine de autor y cine clásico (García Leiva 2020), que se dirige a un público muy específico con gustos cinematográficos concretos (Agustín-Lacruz y Gómez-Díaz 2021). Así lo expresa Neira (2020):

Su mayor activo es, precisamente, el tener muy claro su público objetivo (de nicho), no tener un servicio que compita con ellos (los operadores de *streaming* internacionales) con el mismo tipo de oferta, una relación fluida con sus suscriptores y una oferta en constante crecimiento, con acuerdos que les ha permitido incorporar, por ejemplo, clásicos de la Metro-Goldwyn-Mayer (p. 136).

En el catálogo de Filmin también destacan proyectos recientes, especialmente derivados de premios y festivales de cine europeo. De hecho, la plataforma establece alianzas con estos mercados de cine para incluir los títulos en su catálogo durante un tiempo determinado. Asimismo, desde 2011 Filmin organiza el primer festival de cine online en España, el *Atlántida Film Fest*, liderando un proceso de plataformización de los festivales de cine independiente y de autor en este país (Blázquez Jordán y de la Torre-Espinosa 2025).

Filmin brinda así una vía de distribución a través de internet para obras con poco presupuesto que tienen escasas posibilidades de comercialización en las ventanas tradicionales (Clares-Gavilán 2014), pero también cuenta con «títulos locomotora»: «películas de autor que cosechan grandes éxitos en taquilla y que hacen posible mantener otras con menos posibilidades comerciales, pero que enriquecen su catálogo y su diversidad» (Clares-Gavilán y Medina-Cambrón, 2018, p. 913). En menor medida, el catálogo se completa con una parte de cine comercial, junto con series de televisión y anime (Capapé 2020).

La compañía empieza a producir series audiovisuales originales en 2021 con *Doctor Portuondo*, del director Carlo Padial y el guionista Carlos de Diego. Surge así la etiqueta de «Filmin Originals», a la que se suman *Autodefensa* (2022), creada por Belen Barenys, Berta Prieto y Miguel Ángel Blanca; *Oswald. El falsificador* (2023) de Kike Maíllo; *selftape* (2023) creada y protagonizada por las

hermanas Joana y Mireia Vilapuig; y *Terenci: La fabulación infinita* (2023), dirigida por Marta Lallana con guion de Álvaro Augusto. En 2025, la compañía ha anunciado nuevos proyectos originales de ficción seriada, como *Millennial Mal* (2025) de Lorena Iglesias y *Segunda temporada* (2026) de Miguel Ángel Blanca.

2. Metodología

El objetivo principal de este trabajo es determinar las características de las series de producción propia de la plataforma Filmin («Filmin Originals») y los discursos de legitimación cultural que ha desarrollado a través de las mismas en relación con su identidad asociada al cine autoral. Con esta finalidad, desde una metodología cualitativa se aplican diferentes herramientas de investigación que permitirán dar respuesta a las preguntas planteadas.

En primer lugar, se realiza una ficha con los principales datos de producción de cada serie, indicando su título, año de estreno, creador/es, director/es, guionista/s, empresa productora, reparto, número de temporadas y episodios, duración media de episodios, géneros audiovisuales, sinopsis. A estos aspectos se añaden otras categorías para conocer la distribución y recepción: premios y nominaciones, circulación en festivales de cine/series o no, y estreno en salas de cine o no. Se integran aquí los festivales de cine y las salas de cine porque, tradicionalmente, se ha considerado un ámbito cultural artísticamente superior a la televisión: la retórica sobre cualidades «cinematográficas» se ha utilizado durante décadas por críticos, creadores o espectadores para legitimar algunos contenidos televisivos, especialmente ficciones, como obras destacadas (Cascajosa 2016). Lomas-Martínez *et al.* (2025) han señalado asimismo que el estreno de series en festivales de cine es una estrategia de legitimación (Muñoz-Fernández 2016) frecuentemente aplicada por plataformas como Movistar Plus+.

A continuación, se efectuará un análisis textual de cada serie, partiendo de la propuesta analítica de Casetti y Di Chio (1991) y prestando particular atención al primer episodio por ser aquel que establece los rasgos narrativos y estéticos básicos del resto de capítulos (Dunleavy 2018). En ese análisis, se determinará si estas series de ficción son obras de carácter autoral, qué aspectos de innovación estética o artística exploran y cómo dialogan con la cultura cinéfila que caracteriza y rodea a Filmin.

Por último, se analizan los discursos existentes en torno a estos proyectos realizando un análisis del discurso (Van Dijk 2016) de las notas de prensa con las que Filmin presenta el estreno de cada obra y de los artículos de prensa especializada que componen la recepción mediática y crítica de estas series. Asimismo, se examinan en este punto las iniciativas de distribución de la plataforma más allá de su catálogo, tales como la presencia en festivales de cine y series, o las nominaciones y premios recibidos, prestando atención a cómo Filmin documenta estas cuestiones. Dichos aspectos permitirán evaluar si está funcionando la estrategia de legitimación cultural llevada a cabo por la plataforma, especialmente pertinente en la actualidad, cuando se debate la posición cultural y social que la ficción seriada está adquiriendo en el mercado televisivo contemporáneo (Muñoz-Fernández 2016).

3. Resultados

3.1. Series etiquetadas como «Filmin Originals»

A continuación, se recogen las fichas con los datos principales de producción y distribución de cada serie, así como sus nominaciones y premios.

Título (año)	<i>Doctor Portuondo</i> (2021)
País	España
Creador/es	Carlo Padial
Director/es	Carlo Padial
Guionista	Carlos de Diego, Carlo Padial
Empresa productora	Filmin, La chica de la curva
Reparto	Nacho Sánchez, Jorge Perugorria, Berto Romero, Olivia Delcán, Arturo Valls, Elisabeth Casanovas, David Pareja, Carlos de Diego, Llimoo, Judit Martí, Aleix Ortuño.
Número de temporadas/episodios	1 temporada / 6 episodios
Duración media de episodios	30 minutos
Género	Dramedia
Sinopsis	Un joven paciente increíblemente neurótico, y agobiado por miles de pequeños problemas cotidianos sin importancia, empieza una terapia psicoanalítica con el doctor Portuondo, un extravagante psicoanalista cubano exiliado en Barcelona.
Premios/nominaciones	
Circulación en festivales de cine/series	Serializados Fest, Barcelona, Madrid y Filmin (Proyección Especial)
Estreno en salas de cine	No

Tabla 1. Ficha *Doctor Portuondo*

Fuente: elaboración propia a partir del catálogo de Filmin

Título (año)	<i>Autodefensa</i> (2022)
País	España
Creador/a	Miguel Ángel Blanca, Berta Prieto, Belén Barenys
Director/a	Miguel Ángel Blanca
Guionista	Miguel Ángel Blanca, Berta Prieto, Belén Barenys
Empresa productora	Filmin
Reparto	Berta Prieto, Belén Barenys, Eloy Fernández Porta, Daniel Rived, Daniel Rissech, Carlos Bauzá, Marta Aguilar, Roman Rymar, Gerard Vidal
Número de temporadas/episodios	2 partes / 5 episodios cada una
Duración media de episodios	5-23 minutos
Género	Dramedia
Sinopsis	<i>Autodefensa</i> va de dos amigas que hacen lo que les da la gana sin tener que pedir permiso a nadie. Va de tener veintitantos, vivir en Barcelona y querer pisar todas las líneas rojas emocionales posibles para descubrir quién eres realmente.
Premios/nominaciones	Premios Feroz (Nominación a Mejor Serie de TV; Nominación a Mejor Guion), Festival Internacional de Series Séries Mania, Lille, Francia (Premio a Mejor Serie en Formato Corto)

Circulación en festivales de cine/series	Festival de Cine Europeo de Sevilla (Proyección Especial), Festival de Cine L'Alternativa, Barcelona (Proyección Especial)
Estreno en salas de cine	No

Tabla 2. Ficha Autodefensa

Fuente: elaboración propia a partir del catálogo de Filmin.

Título (año)	<i>selftape</i> (2023)
País	España
Creador/a	Joana Vilapuig, Mireia Vilapuig
Director/a	Bàrbara Farré
Guionista	Joana Vilapuig, Mireia Vilapuig, Carlos Robisco Peña, Clara Esparrach, Ivan Mercadé
Empresa productora	Filmin, Filmax
Reparto	Joana Vilapuig, Mireia Vilapuig, Joan Esteve, Lluís Marqués, Yolanda Sey, Marc Ribera, Pablo Derqui, Abril Zamora, Camila Ruiz, Pablo Álvarez
Número de temporadas/episodios	1 temporada/ 6 episodios
Duración media de episodios	35 minutos
Género	Drama, autobiográfico
Sinopsis	Las hermanas Joana y Mireia son dos jóvenes actrices que conocieron el éxito a muy temprana edad. Años después, saldrán a la luz secretos, mentiras y traumas del pasado que obligarán a las dos hermanas a replantear muchos aspectos personales de sus vidas, como el trabajo, el amor, la amistad o su propia relación.
Premios/nominaciones	Premios Feroz (Nominación a Mejor Serie Dramática)
Circulación en festivales de cine/series	Festival de Cine de Málaga (Proyección Especial), D'À Film Festival, Barcelona (Proyección Especial), Crossover Series Festival, San Sebastián (Proyección Especial)
Estreno en salas de cine	No

Tabla 3. Ficha *selftape*

Fuente: elaboración propia a partir del catálogo de Filmin.

Título (año)	<i>Oswald. El falsificador</i> (2023)
País	España
Creador/a	Kike Maíllo
Director/a	Kike Maíllo
Guionista	Marta Castillo
Empresa productora	Filmin, Playtime Movies, Sábado Películas, El Terrat
Reparto	---
Número de temporadas/episodios	1 temporada/ 3 episodios
Duración medio de episodios	40 minutos
Género	Documental, biopic
Sinopsis	<i>El falsificador</i> recorre la fascinante historia de la vida de Oswald Aulestia Bach, llena de excesos, trapicheos y engaños. Es un personaje singular a través del cual la película reflexiona sobre los conceptos de original y copia, realidad y leyenda, verdad y mentira.
Premios/nominaciones	---

Circulación en festivales de cine/series	---
Estreno en salas de cine	

Tabla 4. Ficha *Oswald. El falsificador*
Fuente: elaboración propia a partir del catálogo de Filmin.

Título (año)	<i>Terenci. La fabulación infinita</i> (2023)
País	España
Creador/a	Álvaro Augusto
Director/a	Marta Lallana
Guionista	Álvaro Augusto
Empresa productora	Filmin, RTVE
Reparto	---
Número de temporadas/episodios	1 temporada/ 4 episodios
Duración media de episodios	45 minutos
Género	Documental, biopic
Sinopsis	El documental sobre una de las figuras más relevantes y populares de la literatura y la televisión en España es un recorrido por su vida personal y su obra literaria a través de sus amigos, su familia y sus ex-parejas.
Premios/nominaciones	---
Circulación en festivales de cine/series	---
Estreno en salas de cine	

Tabla 5. Ficha *Terenci. La fabulación infinita*
Fuente: elaboración propia a partir del catálogo de Filmin.

Las dos series documentales tienen versiones en formato largometraje, también etiquetadas con la categoría «Filmin Originals» en la plataforma online. *Oswald. El falsificador* (2022), con una duración de 95 minutos, estuvo nominado a los Premios Goya y a los Premios Gaudí, en ambos casos como Mejor Documental, participó en el Atlàntida Mallorca Film Fest como película de clausura y tuvo estreno en salas de cine, con 504 espectadores. Por su parte, el documental *Terenci. La fabulación infinita* (2023), de 91 minutos, participó en el Atlàntida Mallorca Film Fest, dentro de la sección oficial, y fue estrenado en salas de cine, con 207 espectadores¹.

3.2. Características de las obras: autoría, exploraciones estéticas y cinefilia

Las cinco series «Filmin Originals» son obras de marcado carácter autoral, creadas por pocas personas (máximo excepcional de 5), lejos de las dinámicas colectivas de la ficción más industrial. En todos los casos, la dirección es desempeñada por una única persona, y frecuentemente se producen desdoblamientos con dos o más roles creativos, aproximando la autoría a voces y visiones más personales.

¹ Ambos datos de espectadores obtenidos de la web del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales): <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA>

En las ficciones existen múltiples aspectos narrativos y estilísticos que las alejan de la narración clásica, la cual apuesta por una invisibilización de la forma audiovisual, supeditándola a la acción y el entretenimiento. Como señalan Casetti y Di Chio (1991), la «escritura moderna» se caracteriza por elecciones lingüísticas y expresivas heterogéneas:

que manifiesta[n] en toda su evidencia la función de mediación lingüística. En oposición a la escritura «clásica» (también llamada «transparente» porque no se da a ver [...]), la escritura «moderna» (llamada «opaca») exagera la parcialidad de los propios puntos de vista, exalta las manipulaciones del montaje, se muestra desnuda en sus propias intervenciones, proponiéndose como filtro explícito de la realidad (p. 118).

Así, se utilizan estrategias estilísticas como el *jump-cut* o planos autónomos sin contraplanos (pp. 168-169) y, frente a la narración clásica centrada en la acción y personajes claramente definidos, se enfatizan personajes sin motivaciones claras, ambientes con tiempos muertos y dispersos y la acción pierde relevancia en narraciones fragmentarias y dispersas (pp. 212-215).

Tales tendencias pueden verse en las tres primeras ficciones. En *Doctor Portuondo* se muestra la fascinación de su protagonista por un enigmático psicoanalista latinoamericano, ante quien inventa situaciones y conflictos para tratar de sorprenderle, huyendo de su existencia anodina. La serie híbrida elementos de humor, pero planteados de forma sobria y distanciada, combinados con elementos narrativos y estéticos del *thriller* que reflejan la creciente inquietud de su protagonista. La estructura narrativa no es lineal ni está claramente ordenada. Así, por ejemplo, el primer capítulo empieza con el protagonista relatando en la consulta un incidente que se muestra en *flashback*. Tras el rótulo con el título de la serie, el protagonista explica con voz *over* el origen de su fascinación con el psicoanálisis (pero no queda claro a quién) mientras se le muestra caminando por la calle en distintos espacios. Se revela entonces que está en la consulta y, mientras empieza a hablar sobre su novia, se inserta una escena con ella.

En términos estilísticos, se introducen frecuentes insertos visuales que no responden a puntos de vista claros en situaciones narrativas identificables: por ejemplo, al contar los orígenes de su fascinación por el psicoanálisis, se insertan planos detalle de distintos libros o, al empezar a hablar de su novia, se muestra el perfil de esta en la red social Facebook. También son frecuentes los *jump cuts*, por ejemplo, en los momentos en los que se le ve paseando.

En *Autodefensa*, se plantean distintos momentos en la relación de dos jóvenes amigas, Berta y Belén que viven en Barcelona, proponiéndose una visión feminista de la sororidad en un contexto urbano, pero lejos de toda corrección política. En su primer capítulo las dos protagonistas comen unas toscas hamburguesas después de una noche de fiesta, sexo y drogas, que se muestra mediante *flashbacks*. La serie desarrolla así un tono irreverente con humor transgresor, con chistes que requieren cierto bagaje cultural, haciendo reciclaje irónico de ciertos referentes culturales (por ejemplo, antes de tener sexo, Berta canta el *Virolai*, un himno a la virgen de Montserrat). Visualmente, destaca el uso recurrente de los *jump cuts*, y se utiliza como elemento de transgresión el tratamiento crudo y sin erotismo del sexo, así como, dentro de una escena, la mostración de un pene erecto.

Por su parte, *selftape* presenta a dos hermanas en crisis por razones que no acaban de entender y que tampoco se explican explícitamente, sino que se muestran mediante indicios que las protagonistas exteriorizan en distintas situaciones. Por un lado, Mireia se encuentra sola y sin casa en Oslo, donde ha emigrado para ser actriz, confusa y desorientada, y decide volver a Barcelona. Los momentos en los que camina por la ciudad o los tiempos muertos en los que se siente desubicada aun con gente alrededor sugieren un malestar que no se nombra. Por otro lado, Joana no se siente cómoda en una serie de época donde el equipo quiere erotizar su actuación y acaba apartándola de la producción, mostrándose particularmente en crisis durante una fiesta donde se muestra agresiva con una persona porque cree que le ha tomado una foto.

Además de con ritmos lentos y planos duraderos que a veces no tienen contraplano, el estilo se hace particularmente perceptible en alguna escena con *jump cuts* o, por ejemplo, cuando un productor comunica a Joana que se ha equivocado al elegirla y su desconcierto se representa suprimiendo todo sonido. Asimismo, la serie entra en el terreno postmoderno de la autoficción, erosionando los límites entre realidad y ficción (algo compartido con *Autodefensa*, cuyas protagonistas se llaman igual que sus intérpretes), y literalmente integrando imágenes documentales de archivo de las dos hermanas.

En las tres ficciones se apela a una cultura cinéfila basada en la acumulación de referentes audiovisuales, incluyendo referencias y citas a obras previas que establecen relaciones de intertextualidad (Allen 2011). Además, esas referencias suelen aparecer sin identificar, como guiño o reto a los más cinéfilos, público que aparentemente se espera entre los espectadores de Filmin. Así, por ejemplo, en el primer capítulo de *Doctor Portuondo*, uno de los pacientes explica que ha ido a una fiesta «tipo *Eyes Wide Shut*», aludiendo a las enigmáticas orgías de personajes enmascarados de la película de Stanley Kubrick de 1999. También se integran fragmentos del clásico *Detour* (Edgar G. Ulmer 1946), pero sin identificarlos, como retando al público a adivinar la citación. En *Autodefensa* la cinefilia aparece particularmente en su capítulo 9, donde los créditos imitan los de la película *El evangelio según San Mateo* (Pier Paolo Pasolini 1964), con sobrias letras negras sobre fondo blanco, aquí con el título «El evangelio según Berta y Belén». Después se replican los diversos sermones de Jesucristo que Pasolini filmaba en primer plano, enlazando fragmentos de unos y otros, pero aquí con sus protagonistas «predicando» sus personales formas de ver la vida. En *selftape* la intertextualidad aparece, pero más enfocada al medio televisivo, con imágenes de archivo de momentos de celebridad de las hermanas protagonistas, sobre todo en relación con el éxito de la serie *Polseres vermelles* (TV3 2011-2013).

En cuanto a las series documentales, *Oswald. El falsificador* se centra en la figura de Oswald Aulestia, un enigmático falsificador de obras de arte que durante décadas acumuló dinero con sus creaciones. La serie innova sobre todo jugando con las convenciones de un género en boga en las plataformas de *streaming* actuales, el *true crime* (Lomas-Martínez et al. 2025), pero utilizándolo para proponer una reflexión sobre el arte y qué es auténtico o no, especialmente en los círculos comerciales e intelectuales que lo rodean. Su director, Kike Maíllo, se persona como voz conductora desde el inicio y reaparece en distintos momentos de entrevistas. Entre tanto, el documental combina entrevistas a personajes relacionados con la historia con imágenes de archivo como fotografías de Oswald o planos televisivos del pasado. Por ello, la innovación creativa en

este documental es, sobre todo, temática, aunque formalmente a veces se añaden toques, como combinar texturas propias del vídeo en algunos planos con la nitidez de la grabación digital en otros. En todo caso, la cinefilia aparece en algunos momentos, sobre todo en el arranque, con fragmentos de películas como *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky 2001) y del principal documental existente centrado en la reflexión sobre el arte y la autenticidad, *F for Fake* (Orson Welles 1973). Aunque en general los contenidos son los mismos en las dos versiones (largometraje y serie), la forma de presentarlos varía en ocasiones: si bien en el largometraje Oswald aparece en el minuto 17, en la serie se pospone al 33, al final del primer capítulo, utilizándolo como un *cliffhanger* que retener al espectador.

Por último, *Terenci. La fabulación infinita* tiene como principal rasgo de innovación su puesta en crisis del modelo narrativo del biopic. Frente a los enfoques tradicionales que tienden a exaltar las virtudes y los logros del personaje evocado (en este caso, el escritor catalán Terenci Moix), aquí se pone el foco del relato en los aspectos menos destacables de su personalidad, como cierto narcisismo o que se victimizara públicamente tras una ruptura sentimental. La apuesta por ir contra las convenciones del biopic siguiendo esa línea se prioriza tanto que se sacrifica al propio personaje, del que no se busca valorar su relevancia cultural, destacar alguna de sus obras o analizarlo con rigor histórico (por ejemplo, cuidando la cronología de los hechos relatados), sino más bien sacar sus trapos sucios para destacar en un mercado audiovisual saturado de oferta. Las entrevistas y los no muy abundantes materiales de archivo se combinan con algunos planos con imágenes de vocación abstracta que visibilizan el estilo y la voluntad de legitimarse como una obra con aires artísticos.

3.3. Cobertura mediática y reconocimientos de las series

A continuación, a través del análisis de las notas de prensa de Filmin y la cobertura mediática de sus series, abordamos qué discursos existieron en torno a esta producción original de la plataforma. En primer lugar, para explicar el sello «Filmin Originals» se acude a las palabras de Jaume Ripoll:

Uno de los planteamientos que tenemos es el de trabajar ese concepto de «Filmin Originals» con talento emergente y de la casa [...] La clave es pensar que ese proyecto no puede estar en otro espacio que no sea Filmin. No significa que deban tener relación entre ellos, pero sí que son proyectos que creemos que Filmin es su hogar e intentamos que los directores y guionistas tengan total libertad y autonomía. Eso lo lleva el respeto al trabajo (Ripoll en González Manzano 2022).

Con los «Filmin Originals» la plataforma busca «llevar el cine de calidad a todos los hogares, dando valor a la cultura y al talento, integrando la sostenibilidad en todos los ámbitos y trabajar con y para las personas, el planeta y la comunidad» (Filmin, s.f.). Como se puede ver, así quedaban establecidos ciertos rasgos identitarios básicos del operador: obras originales, autorales, hechas con libertad creativa, basadas en el «cine de calidad» y con un enfoque principalmente artístico.

En febrero de 2021, Filmin publicó la primera nota de prensa sobre *Doctor Portuondo*, que adaptaba el libro homónimo del propio Carlo Padial. El texto destaca que es la primera producción original de la plataforma, que, a partir de ahora, utilizará el sello de «Filmin Originals»: «nuestra

primera serie reafirma la voluntad de Filmin por evolucionar constantemente ofreciendo a la audiencia una oferta diferenciada y completa», puntualiza Juan Carlos Tous (Tous en Filmin 22 febrero 2021). La prensa especializada puntualiza que será la primera producción original de Filmin y la primera que dirige Carlo Padial (Arias Romero 2021). Además, según Jaume Ripoll, la serie nacía con una clara vocación internacional: «Estamos pendientes de su distribución internacional en otras plataformas [...] Estoy convencido de que se va a ver en toda Europa» (Moreno 2021).

El siguiente proyecto con el sello «Filmin Original» fue *Oswald. El falsificador*, que se presentó en la 12ª edición del Atlàntida Mallorca Film Fest (Filmin 22 junio 2022), anunciándose que, además del largometraje, habría una serie de 3 episodios que se estrenaría a principios de 2023. En otra publicación se indica que este formato incluirá nuevo material y ampliará la historia presentada en el largometraje (Filmin 27 enero 2023). La prensa especializada se focaliza en la información técnica, así como el proceso de producción del proyecto mediante una entrevista con el director del documental (privilegiándose así una visión de la obra como autoral), donde explica el proceso de rodaje y su relación con Oswald Aulestia (Cano 30 septiembre 2022). Esta serie, junto con las tres siguientes, conformarían los cuatro nuevos «Filmin Originals» que se presentaron en el hotel *The Social Hub* de Barcelona en un evento conducido por Jaume Ripoll (verTele 22 noviembre 2022).

Autodefensa fue anunciada como «una autoficción sobre los conflictos de los centennials pero sin dramas, solo dos amigas pasándoselo bien sin pedir permiso a nadie» (Filmin, 19 octubre 2022). El texto proporciona datos biográficos sobre las creadoras del proyecto, Berta Prieto y Belén Barenys, que se interpretan a sí mismas en la narrativa de la serie, y el cineasta Miguel Ángel Blanca, que contactó con ellas a partir de un vídeo que publicaron en redes sociales sobre sus miedos y frustraciones ante la presión social. La incorporación de Filmin como productora y distribuidora permitió transformar esta idea en *Autodefensa*, como explicarían las creadoras incidiendo en las nociones de autoría y autenticidad:

Nos dan libertad total para ser nosotras mismas y poner sobre la mesa nuestros conflictos, frustraciones, exponer nuestras vidas. Aprendemos a valorar nuestra opinión, nuestro *punkismo* y mala leche, nuestras inseguridades y complejos. Aprendemos el valor de no ser complacientes, de contar las cosas desde nuestro punto de vista, de comprometernos hasta el fondo, de no tener miedo a lo raro, a lo diferente. Aprendemos que la curiosidad, el entusiasmo, y la locura nos pertenecen, como personas y como creadoras (Prieto y Barenys en Filmin 19 octubre 2022).

La prensa especializada, por su parte, presenta *Autodefensa* adoptando el adjetivo «generacional» que utiliza Filmin para promocionarla, aunque Berta Prieto lo considera limitante y reduccionista, ya que al ser una serie que «habla de una generación con unas características concretas, se sentirán identificados los jóvenes de ciudad con un mínimo privilegio y que estén en contacto con la cultura y el arte» (Prieto, en Audiovisual 451, 28 noviembre 2022). En este sentido, cabe intuir al respecto que ese es, en buena medida, el público objetivo al que Filmin quería apelar con la serie.

selftape, coproducida con Filmax, fue anunciada como una ficción rodada en Barcelona y otros municipios de la provincia (Filmin 7 septiembre 2022), destacando el carácter autobiográfico y personal de esta serie de ficción, que presenta los conflictos emocionales y crisis laborales de las hermanas Joana y Mireia Vilapuig, actrices de la serie catalana *Polseres vermelles*, subrayando

de nuevo ideas de autoficción, autoría y autenticidad como elementos diferenciadores. Por su parte, la prensa especializada resaltaría el tono autoral e intimista que desarrolla este proyecto, siguiendo la estela de las series precedentes y la marca de la plataforma: «En este caso, las voces que obtienen la oportunidad para expresarse son las de las hermanas Joana y Mireia Vilapuig, que unen fuerzas delante y detrás de las cámaras» (Fórmula TV s.f.).

Terenci. La fabulación infinita fue anunciada como una serie documental que «se sumerge en la vida y obra del mítico Terenci Moix (1942-2003) mediante anécdotas y entrevistas a sus amigos y familiares más cercanos» (Filmin 31 agosto 2023). En su versión largometraje, el proyecto fue presentado en la 13ª edición de Atlàntida Mallorca Film Fest y la prensa especializada celebraría la producción de un documental que recuperaba al brillante novelista español Terenci Moix (verTele 31 agosto 2023), obviado por su carácter irreverente a pesar de ser un fenómeno popular (Borrull 22 marzo 2023).

Más allá de la cobertura informativa, distintos medios publican críticas sobre las series «Filmin Originals» que, en términos generales, resaltan una recepción positiva de estas producciones por parte de los críticos cinematográficos y televisivos de la prensa. Precisamente, conquistar a la crítica especializada es una de las prioridades de Filmin para legitimarse como plataforma con contenidos más artísticos y sofisticados. Por ello, la plataforma, en cada una de sus producciones, incluye una pestaña, llamada «Valoraciones», donde destaca las «Críticas de prensa», recogiendo solo las impresiones más positivas, para moldear así las percepciones de sus posibles espectadores. Sin embargo, resulta elocuente el número variable de críticas positivas recogidas, que deja implícito que la recepción de cada serie no ha sido igual de buena. *Doctor Portuondo* tiene 13 críticas destacadas y *selftape* 10; sin embargo, *Autodefensa* solo 7 y *Terenci* apenas 5, evidenciando reacciones mixtas o más tibias. Ninguna de las versiones de *Oswald* ni la versión largometraje de *Terenci* tienen críticas vinculadas.

Sobre *Doctor Portuondo*, algunas críticas consideraron que el humor de la serie es absurdo y exagerado, y requiere conectar con los referentes que el autor utiliza para comprender el sentido de la ficción (Cano, 23 octubre 2021). Sobre *Autodefensa* surgen más comentarios desfavorables: algunas críticas señalan que el proyecto es presuntuoso y sorprende negativamente (Méndez, 28 noviembre 2022), pues no siempre cumple con lo que promete:

Es un producto que quiere ser vanguardista y original, con un discurso sobre la representación de la creatividad y su reflejo generacional, pero al mismo mantener con toda esa trascendencia cierta distancia irónica para no resultar engolado y demostrar la inteligencia de quienes están detrás. A veces lo consigue, a veces no, en otras es una serie burbuja que ni siquiera sabe que no está siendo accesible (Cano 28 noviembre 2022).

selftape fue mejor valorada por los críticos, siendo considerada «una de las grandes series de la temporada» o «la ficción más redonda de Filmin Originals hasta el momento» (Pascual 6 abril 2023), destacándose que «es diferente a casi todo lo que se ha hecho últimamente en las series españolas» (Cano 3 abril 2023). Pascual apuntó su enfoque feminista que no cae en una narrativa fácil y tópica:

Lo curioso, es que, aunque estamos viendo una historia muy concreta, proyectada a través del oficio de actriz, la serie siempre conecta con la universalidad de la experiencia femenina. Ya no solo en términos de imagen, sino en términos de estandarización, de aquello que se espera de nosotras. De como siempre acabamos siendo encorsetadas y obligadas a pasar por ciertos filtros, para encajar en unos determinados cánones sociales y laborales (6 abril 2023).

Las series documentales no despertaron tanta atención en términos generales. A pesar de la buena acogida del largometraje, la serie *Oswald* pasó desapercibida para la prensa, y sobre *Terenci* se destacó una realización precisa de personas hablando a cámara con un montaje en paralelo con material de archivo pertinentemente seleccionado (Cano 13 septiembre 2023).

En cuanto a la circulación y reconocimientos, las producciones originales de Filmin han estado en espacios de legitimación audiovisual como festivales de cine. *Autodefensa* y *selftape* son las que más atención han recibido en este sentido: la primera participando como proyección especial en festivales de cine como el de Cine Europeo de Sevilla o L'Alternativa de Barcelona, y la segunda como proyección especial en el Festival de Cine de Málaga o el D'A Film Festival de Barcelona. Las dos quedan así avaladas como obras de una calidad suficiente para ser consideradas en el ámbito cinematográfico. En los otros tres casos, *Doctor Portuondo* participó en el Serializados Fest y las versiones largometraje de los dos documentales en el Atlàntida Mallorca Film Fest. Sin embargo, aunque estas obras eran vinculadas así al prestigio de dos festivales, en el primer caso Filmin era coorganizadora y Jaume Ripoll es el director del festival mallorquín, por lo que se presupone que estas obras no fueron seleccionadas por un comité independiente. Los dos largometrajes circularon también en salas de cine, quedando así avaladas como obras que exceden el marco televisivo.

Filmin ofrece en su plataforma, vinculada a cada obra, una sección llamada «Premios y nominaciones», mostrando una clara preocupación por legitimarse también en este sentido. Curiosamente, incluye como nominaciones las proyecciones especiales en festivales, y, además, en casos como los de *Doctor Portuondo* y los documentales, tales participaciones en festivales fueron propiciadas por la propia plataforma Filmin, como se ha señalado. En todo caso, tres de las producciones tuvieron nominaciones por su calidad. Los Premios Feroz nominaron *Autodefensa* a Mejor Serie de Televisión y Mejor Guion, y *selftape* a Mejor Serie Dramática. La versión largometraje de *Oswald. El falsificador* fue nominada a Mejor Documental en los Premios Goya y los Premios Gaudí. Sin embargo, solo una producción recibió un premio relevante: *Autodefensa* como Mejor Serie en Formato Corto en el Festival Séries Mania, en Francia.

4. Conclusiones

Los resultados de este trabajo permiten concluir que las series de producción original de Filmin, «Filmin Originals», reflejan las características de identidad de la plataforma: la estrategia de internacionalización, la alianza y creación de festivales, y la especificidad de su catálogo (cine independiente, autoral y de calidad) (Clares-Gavilán y Medina-Cambrón 2018).

Las series son autorales, tienen voluntad de innovación e introducen componentes cinéfilos. En las ficciones se desarrolla una «escritura moderna» (Casetti y Di Chio 1991) que hace visible las costuras de la realización audiovisual con *jump-cuts* o planos largos y autónomos y narraciones

fragmentarias con personajes ambiguos; también se detectan elementos de autoficción e intertextualidad, integrando múltiples referencias cinéfilas y culturales. En las docu-series se advierte la innovación a través del tratamiento temático de la primera y el cuestionamiento de las convenciones del *biopic* en la segunda.

En las notas de prensa de la plataforma se incide en el sello de «Filmin Originals» y en la producción propia de los proyectos, con énfasis en lo novedoso de estas producciones y su carácter independiente frente a la concepción tradicional de series de ficción. Esta idea, unida a la parcial selección de «Valoraciones» de los proyectos en la plataforma de Filmin y la consideración de «Premios y nominaciones» (donde también se incluyen las proyecciones especiales, algunas de ellas en festivales organizados por el propio operador) ponen de manifiesto la preocupación de Filmin por legitimar culturalmente sus proyectos como obras de calidad.

Así, se concluye un éxito relativo en esta estrategia, ya que, si bien las series han seguido reforzando la identidad de marca de la plataforma, no han tenido un impacto social destacable ni críticas positivas unánimes (a excepción de *Doctor Portuondo* y *selftape*) y, a pesar de las nominaciones recibidas, los premios obtenidos son limitados en todos los casos.

El caso de Filmin es singular dentro del panorama español: es una marca reconocida cuyo paso a la producción de televisión en *streaming* revela abundantes sintonías, pero también tensiones, entre la cultura de la cinefilia y la televisiva. Sintonías en cuanto al desarrollo de innovaciones narrativas y estéticas, tensiones por cuanto siempre parece omitirse su condición de productos televisivos para priorizarse discursos ligados al ámbito cinematográfico, tradicionalmente mejor considerado en círculos artísticos e intelectuales. Por tanto, si bien Filmin produce series originales como otras plataformas VoD para atraer espectadores, también enfatiza mucho la idea de ofrecer una producción diferenciada vinculada al cine de autor. Será pertinente atender a cómo evolucionan estas estrategias de producción y legitimación en el futuro para analizar cómo sigue dialogando Filmin con lo cinematográfico y lo televisivo.

Referencias bibliográficas

- Agustín-Lacruz, Carmen y Raquel Gómez-Díaz (2021): En el laberinto de las plataformas VOD: Un estudio comparativo de Netflix, Amazon Prime Video, HBO, Movistar+ Lite, Filmin y Disney+. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 32, e72919. <https://doi.org/10.5209/cdmu.79113>
- Allen, Graham A. (2011): *Intertextuality* (2.ª ed.). London: Routledge.
- Arias Romero, Gabriel (29 octubre, 2021): ‘Doctor Portuondo’, la serie que engrandece a Filmin y encumbra a Nacho Sánchez con la terapia que necesitamos. *verTele!* https://www.eldiario.es/vertele/analisis/filmin-doctor-portuondo-primera-serie-original-nacho-sanchez-terapia-necesitamos_1_8436427.html
- Blázquez Jordán, José Manuel y Raquel de la Torre-Espinosa (2025): La plataformización de los festivales de cine en España: el caso de Filmin (2020-2024). *Revista de Comunicación*, 24(1), 51-67 <https://doi.org/10.26441/RC24.1-2025-3721>

- Borrull, Mariona (22, marzo 2023): 'Terenci. La fabulación infinita': RTVE y Filmin reivindican a Terenci Moix en el BCN Film Fest 2023. *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a43674167/terenci-la-fabulacion-infinita-filmin-serie-terenci-moix/>
- Cano, José Antonio (23 octubre, 2021): Doctor Portuondo: No intelectualices tanto, compadre. *Cineconñ*. <https://cineconn.es/critica-de-doctor-portuondo-carlo-padial-filmin/>
- Cano, José Antonio (30 septiembre, 2022): Entrevistas: «Los timadores no matan a nadie, roban poco, no extorsionan... eso facilita empatizar con el personaje». *Cineconñ*. <https://cineconn.es/kike-maillo-oswald-el-falsificador-filmin-documental/>
- Cano, José Antonio (28 noviembre, 2022): Autodefensa: Cada generación se cree muy original a su manera. *Cineconñ*. <https://cineconn.es/critica-de-autodefensa-filmin-berta-prieto-meme/>
- Cano, José Antonio (3 abril 2023): selftape: Las paredes hablan. *Cineconñ*. <https://cineconn.es/critica-de-selftape-filmin-serie-joana-mireia-vilapuig/>
- Cano, José Antonio (13 septiembre 2023): Terenci: la fabulación infinita: Si vas a hacer un biopic, hazlo así. *Cineconñ*. <https://cineconn.es/terenci-la-fabulacion-infinita-documental-moix-critica/>
- Capapé, Elena (2017): Modelos de negocio emergentes en la distribución online de contenidos audiovisuales en España: el caso de Filmin [Tesis Doctoral]. Universidad San Jorge. Zaragoza, España. <https://repositorio.usj.es/entities/publication/906a9a91-08dc-479a-8c22-a61c3415a4c3>
- Capapé, Elena (2020): Nuevas formas de consumo de los contenidos televisivos en España: una revisión histórica (2006-2019): *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 26(2), 451-459. <http://dx.doi.org/10.5209/esmp.67733>
- Cascajosa, Concepción (2016): *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- Casetti, Federico y Francesco Di Chio (1991): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Catà Figuls, Josep (20 enero 2025): Filmin, una pequeña joya de autor perfecta para plataformas en búsqueda de diferenciación. *El País*. <http://bit.ly/4nHjRD6>
- Clares-Gavilán, Judith (2014): *Estructura y políticas públicas ante los nuevos retos de la distribución y consumo digital de contenido audiovisual. Los proyectos de Vídeo bajo Demanda de cine Filmin y Universciné como estudio de caso* [Tesis Doctoral]. Barcelona: Universitat Ramon Llull. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/247706>
- Clares-Gavilán, Judith y Alfons Medina-Cambrón (2018): Desarrollo y asentamiento del video bajo demanda (VOD) en España: el caso de Filmin. *El profesional de la información*, 27(4), 909-920. <https://doi.org/10.3145/epi.2018.jul.19>
- Clares-Gavilán, Judith, Elena Neira y Cristina Merino-Álvarez (2019): *La revolución over the top. Del video bajo demanda (VOD) a la televisión por Internet*. Barcelona: Editorial UOC.
- CNMC (2024): Panel de Hogares CNMC: Cada vez más plataformas en casa. *CNMC Blog*. <https://blog.cnmc.es/2025/06/09/panel-de-hogares-cnmc-cada-vez-mas-plataformas-en-casa/>

- Dunleavy, Trisha (2018): *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*. New York: Routledge.
- Filmin (s.f.): Filmin Cultura. *Filmin*. <https://comunidadfilmin.com/cultura/>
- Filmin (22 febrero, 2021): La adaptación de «Doctor Portuondo» a cargo de Carlo Padial será la primera serie original de Filmin. *Filmin*. <http://bit.ly/3TRpeSK>
- Filmin (22 junio, 2022): El estreno mundial de «El falsificador» dirigida por Kike Maillo clausurará la 12ª edición del Festival. *Filmin*. <http://bit.ly/3GTro1b>
- Filmin (7 septiembre, 2022): Empieza el rodaje de «SELFTAPE», la segunda serie original de Filmin, producida por Filmax. *Filmin*. <http://bit.ly/4nZb3Zq>
- Filmin (19 octubre, 2022): «Autodefensa», de Berta Prieta, Belén Barenys y Miguel Ángel Blanca será la nueva serie original de Filmin. *Filmin*. <http://bit.ly/3H0aOfY>
- Filmin (27 enero, 2023): 27 de enero: estrenos de la semana en Filmin. *Filmin*. <http://bit.ly/44DWdjA>
- Filmin (31 agosto, 2023): Presentamos el trailer oficial de «Terenci: La fabulación infinita», el nuevo Filmin Original. *Filmin*. <https://www.filmin.es/blog/presentamos-el-trailer-oficial-de-terenci-la-fabulacion-infinita-el-nuevo-filmin-original>
- Forbes (15 enero 2025): Nazca saca Filmin a la venta. *Forbes*. <http://bit.ly/44GNhIS>
- Fórmula TV (s.f.): Selftape. *Fórmula TV*. <https://www.formulatv.com/series/selftape/>
- García Leiva, María Trinidad (2020): *Plataformas audiovisuales y diversidad: mucho (y muchas) más que Netflix*. Actas del VII Congreso Internacional de la AE-IC 'Comunicación y Diversidad' (pp. 679-703): Valencia.
- González Manzano, Carlos (23 noviembre 2022): Filmin presenta los 'Filmin Originals': Cuatro producciones originales que se estrenarán los próximos meses. *E-Cartelera*. <http://bit.ly/44ICnCq>
- Lomas-Martínez, Santiago, María José Higuera-Ruiz, Teresa Martín-García y María Marcos-Ramos (2025): La serialización del documental como estrategia de innovación en las plataformas de streaming españolas: cartografía y tendencias dominantes (2016-2024): *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 31(1), 103-114. <https://dx.doi.org/10.5209/emp.98884>
- Meeks, Randy (15 enero 2025): Filmin afronta su momento más duro. Amazon y Telefónica, dispuestas a comprar el servicio de streaming por 50 millones de euros. *Espinof*. <http://bit.ly/45YuGKL>
- Méndez, Marcos (28 noviembre 2022): 'Autodefensa', la presuntuosidad hecha serie maquillada de sorpresa. *verTele!* <https://bit.ly/4lNd4X8>
- Moreno, José (30 septiembre, 2021): Filmin presenta «Doctor Portuondo» su primera serie original: «Psicoanaliza nuestra personalidad». *Formula TV*. <https://bit.ly/3lXnWt>
- Muñoz-Fernández, Horacio (2016): ¿Son arte las series de televisión? *Index-Comunicación*, 2(6), 69-82. <http://bit.ly/3Jx4pKC>

- Navarro Sierra, Nuria (2015): Del patio de butacas a los nuevos espacios del cine. Sistemas online de distribución cinematográfica. *Comunicación y Sociedad*, (4), 187-214. <https://doi.org/10.32870/cys.v0i24.2527>
- Neira, Elena (2020): *Streaming Wars*. La nueva televisión. Barcelona: Libros Cúpula.
- Observatorio de la Cultura (2024): *Lo mejor de la cultura 2023*. Fundación Contemporánea. La Fábrica. <https://bit.ly/4o9ABmO>
- OCU (2022): Filmin, la plataforma mejor valorada por los usuarios. *Organización de Consumidores y Usuarios*. <https://bit.ly/4f7YdUV>
- Pascual, Alba (6 abril, 2023): 'selftape': sangre de mi sangre. *Serializados*. <https://bit.ly/44S7FrS>
- Redacción AV451 (28 noviembre 2022): Filmin estrena 'Autodefensa', una serie generacional de autoficción que busca huir de todas las etiquetas. *Audiovisual 451: el medio online de la industria audiovisual*. <https://bit.ly/45mNQJs>
- Redacción verTele (22 noviembre, 2022): Filmin presenta sus nuevos proyectos originales de ficción: de «Autodefensa» a «Selftape». *verTele*. <https://bit.ly/40DG5MF>
- Redacción verTele (31 agosto, 2023): Filmin anuncia una docuserie original para redescubrir a Terenci Moix, 20 años después de su Muerte. *verTele!* <https://bit.ly/3IGTqh5>
- Van Dijk, Teun A. (2016): Análisis crítico del discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 30, 203-222. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2016.n30-10>
- Weeks, Rebecca (2024): History, Horror, and Peak TV: Experimental History Series. *Television & New Media*, 25(4), 386-401. <https://doi.org/10.1177/15274764231213812>

// ARTÍCULO

La «batalla del relato» sobre ETA en la ficción contemporánea: *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020) y *La frontera* (2025)

The “battle of the narrative” about ETA in contemporary fiction: *Patria* (2020), *The Invisible Line* (2020), and *The Border* (2025)

Recibido: 04/09/2025
Solicitud de modificaciones: 03/11/2025
Aceptado: 20/11/2025

Santiago Fernández Escamilla

Universidad de Sevilla
santi31escamilla@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-6098-7770>

Resumen

El artículo analiza la representación del terrorismo de ETA en las series de televisión *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020) y *La frontera* (2025). Mediante un análisis mixto basado en el modelo erotético de Noël Carroll (2010, 2019), se explora cómo estas producciones combinan hechos reales con ficción para construir relatos emocionalmente impactantes y socialmente relevantes. Las series ofrecen diferentes perspectivas sobre el conflicto vasco, alternando entre víctimas y verdugos, y muestran las consecuencias individuales y colectivas de la violencia etarra. Además, se destaca la función de estas ficciones como herramientas para preservar la memoria histórica y fomentar la reflexión crítica, especialmente en generaciones con escaso conocimiento sobre ETA. El estudio concluye que estas narrativas participan activamente en la «batalla del relato», al proponer diversas interpretaciones del pasado reciente. Así, *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020) y *La frontera* (2025) consolidan su papel en la cultura de masas como catalizadores de memoria colectiva y debate social, contribuyendo a la construcción plural de la historia y la identidad en torno al conflicto vasco.

Palabras clave: batalla del relato; ETA; terrorismo; historia; audiovisual.

Abstract

*The article analyzes the representation of ETA terrorism in the television series *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020), and *La frontera* (2025). Through a mixed analysis based on Noël Carroll's erotetic model (2010, 2019), it explores how these productions combine real events with fiction to construct emotionally impactful and socially relevant narratives. The series offer different perspectives on the Basque conflict, alternating between victims and perpetrators, and show the individual and collective consequences of ETA's violence. Additionally, the role of these fictions as tools to preserve historical memory and encourage critical reflection is highlighted, especially among generations with limited knowledge of ETA. The study concludes that these narratives actively participate in the "battle of the narrative" by proposing diverse interpretations of recent history. Thus, *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020), and *La frontera* (2025) consolidate their role in mass culture as catalysts of collective memory and social debate, contributing to the plural construction of the history and identity surrounding the Basque conflict.*

Keywords: battle of the narrative; ETA; terrorism; history; audiovisual.

1. Introducción

La representación del terrorismo de ETA (Euskadi Ta Askatasuna) en la cultura audiovisual española se ha convertido en los últimos años en un tema de creciente interés. Desde que la organización anunciara en 2011 el cese definitivo de su actividad armada y, posteriormente, en 2018, su disolución total, se ha abierto un espacio de reflexión colectiva sobre cómo narrar y recordar las décadas de violencia que marcaron la historia reciente de España. En este contexto surge la denominada «batalla del relato», un concepto que alude a la pugna por definir el marco narrativo

a través del cual se explica el pasado, se asignan responsabilidades y se construye memoria histórica. Este tipo de memoria se sustenta en «la construcción identitaria y la modificación –o conservación– de unparticular imaginario social, siendo siempre selectiva y materializándose a través de un discurso específico» (Vázquez y Leetoy 2016: 72). Se produce una lucha simbólica, la cual se desarrolla en la esfera de la cultura de masas, donde las series de televisión, las novelas y las películas desempeñan un papel central en la transmisión de memorias y valores a las nuevas generaciones.

El presente estudio se centra en tres producciones televisivas: *Patria* (2020), de HBO Max; *La línea invisible* (2020), de Movistar+, y *La frontera* (2025) de Prime Video, que, desde diferentes ángulos, abordan el conflicto vasco. Estas series no solo relatan acontecimientos inspirados en hechos reales, como asesinatos emblemáticos, sino que también exploran las emociones, dilemas morales y consecuencias psicológicas de los protagonistas, tanto de las víctimas como de los verdugos. Así, las narrativas televisivas se constituyen como «textos sociales» (O’Leary 2011: 42), en los que confluyen las intenciones creativas de sus autores y las demandas de una audiencia heterogénea, cada una con su propio bagaje histórico, político y cultural. Por todo ello, el objetivo principal que se persigue con esta investigación es analizar cómo estas series participan en la así llamada «batalla del relato» en torno al terrorismo etarra.

Desde un enfoque teórico, el artículo adopta el modelo erotético propuesto por Noël Carroll (2010, 2019), que analiza las narrativas audiovisuales como estructuras de pregunta-respuesta diseñadas para captar la atención del espectador y mantener su implicación emocional e intelectual. Esta perspectiva resulta especialmente pertinente para comprender cómo las tres series de televisión construyen sus relatos a partir de una serie de interrogantes fundamentales: ¿Qué motiva a un joven a convertirse en terrorista? ¿Cómo afrontan las víctimas la pérdida y el trauma? ¿Es posible la reconciliación entre quienes fueron enemigos irreconciliables? Además, el análisis se inscribe en el marco de los estudios sobre memoria colectiva (Halbwachs 2004), subrayando el papel de los productos culturales en la configuración de recuerdos compartidos que permiten a la sociedad procesar y resignificar su pasado violento. La investigación combina una metodología cualitativa y un análisis de contenido que descompone las narrativas en tres núcleos temáticos: el tratamiento de la víctima, la representación del terrorista y el contenido narrativo de la historia. A través de este enfoque, se busca arrojar luz sobre las formas en que la ficción televisiva participa en el debate público sobre el terrorismo de ETA, no solo como entretenimiento, sino también como herramienta pedagógica.

2. ETA en pantalla: memoria histórica y representación

Con el anuncio del cese definitivo de la actividad armada y debido también al «fenómeno terrorista y sus consecuencias traumáticas» (Alonso 2025: 44) se produce un auge de productos de la cultura de masas que versan sobre ETA. El crecimiento de ficciones que se pueden englobar en esta temática viene especialmente de la mano de la literatura de Fernando Aramburu, con su obra *Patria* (2016). Dicha novela narra cómo la violencia etarra marca a dos familias. Por lo tanto, estaríamos ante una «productividad cultural efectiva» como los llama Kunz (2009: 409), ya que se pretende conseguir «una catarsis terapéutica [...] a través de la experiencia estética procurada por

los productos culturales». Todo ello se debe a que los autores de las producciones audiovisuales se preocupan tanto por las víctimas como por la sociedad de la que forman parte, ya que ambos grupos han sufrido el terrorismo. Hay que recordar que ETA estuvo activa desde 1958 hasta 2018, que se presentaba como un grupo nacionalista vasco independentista y que durante su actividad asesinó a más de 850 personas.

Entre 2009 y 2012, el País Vasco presentaba su primer Gobierno no nacionalista, lo cual incentivó una serie de medidas educativas que apoyaron la deslegitimación política y cultural de la violencia etarra. También debemos tener en cuenta que el País Vasco empezó a contar su pasado reciente desde el punto de vista de las víctimas. La muerte de Miguel Ángel Blanco y la captura previa de José Antonio Ortega Lara reforzará esta idea. Al fin y al cabo, los casos de Blanco y de Ortega Lara no solo incumben al ámbito político, ya que abarcan incluso aspectos culturales y, por ende, la creación de productos audiovisuales. Cabe recordar que estos productos se engloban dentro del *soft power* que define Nye (2004), ya que todo producto de la cultura de masas presenta connotaciones políticas y «en el poder persuasivo es donde adquieren una posición dominante los productos audiovisuales del país y sus estructuras mediáticas» (Donstrup 2020: 173). En cualquier caso, a partir de la década de los 2000, el número de producciones audiovisuales se incrementa de forma paulatina. El inconveniente radica en representar el conflicto vasco, ya que se trata de mostrar «una imagen, siquiera aproximada, sobre décadas de sufrimiento, asesinatos, sinrazón, miedo, amenaza y oprobio moral a las que fue sometida la sociedad vasca» (Mota, Cañas y Moreno 2022: 137).

Por ello, se pretende contar la historia de la banda de una manera unívoca y coherente, con el objetivo de establecer un relato común, como versión legítima de lo ocurrido, que las futuras generaciones puedan comprender. Es aquí cuando aparece el término «batalla del relato», el cual «describía la lucha por establecer cuál de los marcos interpretativos que explican la historia del terrorismo de ETA y sus consecuencias se impondría» (Jiménez 2023: 32). Para narrar esta historia tenemos que tener presentes dos puntos de vista muy distintos, ya que tenemos a los que «imponen un relato panvictimista para equiparar a toda clase de víctimas y otros diferencian entre quienes ejercieron la violencia con fines políticos y quienes la padecieron, para deslegitimizarla» (Fernández Soldevilla y López Romo 2019: 45). Los que están a favor de ETA y, por consiguiente, a favor de la amnistía de los presos etarras, abogan por ensalzar los mitos del nacionalismo vasco radical: los miembros de la banda han dado su vida por Euskal Herria y deben ser recordados y homenajeados por ello. Una vez disuelta ETA, estos defensores tienen en cuenta los mismos ideales, ya que «no condenan el terrorismo, piden la amnistía para los presos y trabajan en el ámbito de la memoria pública con organizaciones como Euskal Memoria» (Jiménez, Castrillo y Roncesvalles 2021: 40). Por otra parte, encontramos el punto de vista de las víctimas del terrorismo, que considera que «ETA se constituyó desde su origen como independentista y no como antifranquista y, aunque reconocen la existencia de la violencia parapolicial, niegan un conflicto entre dos bandos» (Jiménez, Castrillo y Roncesvalles 2021: 40). Las víctimas tienen presente también que el problema de contar esta historia se encuentra en considerar que ambos bandos han sufrido las consecuencias del conflicto vasco en igualdad de condiciones. En resumen, la existencia de dos bandos tan enfrentados contribuye a que una parte de la sociedad vasca exprese el deseo de que

el terrorismo etarra quede relegado al olvido, mientras que la otra busca dar una explicación a lo que sucedió durante sesenta años en el territorio nacional.

Desde esta perspectiva, el objetivo final es situar a la víctima en el centro de lo ocurrido. De esta forma se representa «al conjunto de la sociedad, es el símbolo de una agresión al Estado de Derecho [...] y tiene por ello una dimensión pública que se superpone a la privada» (Martín Alonso 2016: 119). Con el fin de los «años de plomo» y la llegada de los años noventa, las producciones audiovisuales se han enfocado más en la víctima que en el terrorista, como puede comprobarse en *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez, 2008) o *La casa de mi padre* (Gorka Merchán, 2009). En la primera encontramos cómo entienden la violencia de ETA un profesor universitario y un exetarra desde ángulos opuestos. Mientras que en la segunda una familia vasca queda dividida cuando uno de sus miembros es amenazado por la organización terrorista.

Otro aspecto a tener en cuenta en relación con las actitudes hacia nuestro objeto de estudio es que las nuevas generaciones desconocen quiénes son los citados Miguel Ángel Blanco y José Antonio Ortega Lara,¹ entre otros. Esto incrementa la importancia de explicarles todo lo acontecido con ETA. Al fin y al cabo, esto nos demuestra que «mientras la batalla política por la narrativa sobre el terrorismo se acentúa, el desconocimiento sobre lo que ocurrió es amplio» (Jiménez, Castrillo y Roncesvalles 2021: 42). Por todo ello, los productos de la cultura de masas ayudan a construir la denominada «batalla del relato». Ante la complejidad de contar lo que sucedió con la historia de ETA, surge una pregunta: ¿es posible una reconciliación entre víctima y verdugo y, por ende, contar una historia que favorezca a la verdad del relato? Esta cuestión, para el investigador Joseba Zulaika, se resume en que el relato de la banda terrorista debe ser «no solo fiel a los hechos, sino también moralmente aleccionador, para que estos no vuelvan a repetirse» (Zulaika 2006: 95-96). Así pues, hasta que no sucede la liberación de Ortega Lara y el asesinato de Blanco, las películas y series de televisión no abogan por presentar a la víctima como el personaje principal de esta historia. Para comprender este suceso cabe decir que el contexto es importante. Por ejemplo, cuantas más producciones audiovisuales se han realizado sobre ETA en sus últimos años de vida, menor ha sido el número de víctimas del terrorismo. Por ende, se puede apreciar cómo la sociedad ha ido perdiendo el miedo a la banda. Encontramos aquí, por lo tanto, el principal motivo de la «batalla del relato»: los creadores de los productos de la cultura de masas se ven capacitados para abordar un tema que hasta hace muy poco era peligroso de narrar, como es el terrorismo etarra.

Para ahondar en la «batalla del relato», debemos tener en cuenta el concepto de «memoria colectiva», acuñado por Halbwachs (2004), y que hace referencia a todos aquellos símbolos que la sociedad mantiene en su memoria colectiva, con el fin de no olvidar el pasado. Para conformarla, la sociedad debe tener en cuenta los productos de la cultura de masas, como pueden ser las producciones audiovisuales y literarias. Para entender este tipo de obras, es necesario ver previamente el contexto sociohistórico en el que transcurre. Sin embargo, es reseñable indicar que la interpretación del espectador variará, ya que cada uno de ellos posee un contexto social, político

¹ Miguel Ángel Blanco fue un concejal del PP de Ermua, secuestrado y asesinado por ETA en 1997, mientras que José Antonio Ortega Lara fue un funcionario de prisiones que estuvo secuestrado por ETA durante 532 días entre 1996 y 1997.

y cultural propio. En este sentido, las series de ficción entran en consonancia con el término «texto social», ya que se aprecia tanto la intención del autor como el bagaje histórico-cultural previo de los espectadores. Las series de ficción actúan, no obstante, como textos dramáticos antes que históricos; por consiguiente, el propio autor de la serie se toma ciertas licencias para narrar la historia. Se busca, por tanto, primero una apelación emocional en el espectador y, más tarde, un aspecto fundamental en las producciones que versan sobre ETA: una reflexión crítica sobre lo que aconteció tanto a la víctima como al verdugo.

Esta contextualización de las series de televisión debe enmarcarse en la revisión de la representación audiovisual del terrorismo en general y de ETA en particular. En la década de 1960, los intelectuales de Occidente defendían causas del momento como la independencia de zonas coloniales del norte de África, Asia o América Latina, frente al imperialismo de EE. UU. Esto trajo, a su vez, un capitalismo exagerado, corrupción en el mundo político y terrorismo de Estado (Martínez 2017: 99). En esta denuncia colectiva, los cineastas llevarán a cabo películas sobre las luchas obreras o sobre movimientos estudiantiles. Es decir, los mismos colectivos que en esta época llegarán a formar grupos terroristas de renombre, como fue en España ETA. Este cine de denuncia presenta una fecha y lugar concreto de nacimiento: febrero de 1962, en Alemania. En el VIII Festival de Cortometrajes de Oberhausen, veintiséis jóvenes realizadores tenían la idea de crear una nueva vía para hacer frente a las propuestas políticas. Para ello firmaron un manifiesto contra el llamado *Heimatfilm* (género fílmico creado después de la devastación de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial), que terminaba con una clara declaración de que el cine había muerto y, por ende, había que crear un nuevo tipo de cine (Martínez 2017: 100). Para crearlo, se propone presentar cortometrajes que mostrasen realidades cercanas y en el que se recordase el pasado alemán (y, por ende, el nazismo).

Esta fase de reivindicación se fue diluyendo, especialmente por la llegada de las manifestaciones y huelgas en mayo de 1968. Es en esta época cuando directores de cine como Carlos Saura o Roman Polanski empiezan a denunciar la falta de películas que muestren los problemas obreros o estudiantiles del momento. Por ello, podemos ver que lo que empezó en febrero de 1962 en Alemania aún no había desaparecido del todo. En los años ochenta del siglo xx, los cineastas optan por contar historias más arriesgadas y que lleven al espectador a reflexionar sobre el terrorismo. Pero como hemos visto hasta ahora, casi nunca aparecía el nombre explícito de ninguna banda terrorista, ya que la mayoría estaban en activo. Es por eso que, al hablar de terrorismo, los cineastas empleaban historias relacionadas con el dolor que provoca un atentado, qué es lo que lleva a actuar a unos terroristas o cómo sucedieron algunos atentados conocidos. En la actualidad, podemos hablar del cine como un actor principal para narrar historias, ya que interviene «como reflejo y representación de realidades pretéritas» (Rueda y Chicharro 2004: 428).

En el caso concreto de ETA, tratar ficciones audiovisuales sobre su actividad en España siempre se ha considerado un asunto tabú. Debemos partir de la base de que no se pudo hablar del denominado «conflicto vasco» en la gran pantalla hasta el fallecimiento de Francisco Franco y con la aparición de la democracia española. Es cierto que la banda empezaría a cometer actos cada vez más sangrientos y de mayor envergadura, motivo por el cual las películas se veían a veces en dificultades a la hora de hablar del asunto. Desde 1976 a 1985 vamos a encontrar algunas que

narran atentados del momento (*Comando Txikia: muerte de un presidente* (José Luis Madrid 1976) o que muestran la importancia de saber qué ocurre con los terroristas [*La fuga de Segovia* (Imanol Uribe 1981)]).

Entre 1985 y 2000, se optará por producciones en las que la violencia no es lo principal. Será en estos años cuando encontremos un nuevo tipo de terrorista: el que abandona ETA, pero con la implicación de un enfrentamiento a su círculo más cercano. Además, este tipo de terrorista deberá asumir su culpa y los remordimientos por todo lo que provocó en el pasado. A partir de 2001 se olvida ese aspecto de «héroe» que se le atribuía al principio al etarra. Por ello, desde este año encontramos películas basadas en el drama de la víctima, que tienen muy presente su dolor. Desde 2011 hasta la actualidad, los cineastas empiezan a centrarse exclusivamente en el dolor de la víctima y en cómo superarlo. Además, al protagonista le sucederá algo que provocará que recuerde algo del pasado. Esto ya lo hemos visto; la diferencia es que ahora intentará hacer todo lo posible por solventar ese problema que no pudo solucionar anteriormente. Para ello, llevará a cabo una venganza, por ejemplo, como ocurre en *Fuego* (Luis Marías 2014). También encontraremos casos en los que la víctima, para intentar superar el pasado, habla con el terrorista cara a cara. Encontramos como ejemplo la película *Maixabel* (Icíar Bollaín 2021).

2. Objetivos y preguntas de investigación

La revisión de la literatura sobre las representaciones audiovisuales del terrorismo etarra revela varios vacíos significativos que este artículo busca abordar. Hasta ahora, los estudios se han centrado principalmente en el análisis mediático del fenómeno, pero apenas han explorado la narrativa construida en las series de televisión recientes que tratan sobre ETA, especialmente aquellas estrenadas después del cese definitivo de la actividad armada en 2011 y la disolución oficial de la organización en 2018. En este contexto, este trabajo se propone como objetivo general analizar en profundidad las producciones televisivas *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020) y *La frontera* (2025) para comprender cómo participan en la llamada «batalla del relato» en torno al terrorismo de ETA, rellenando así un hueco en la investigación existente sobre la representación audiovisual de la banda.

A partir del objetivo general, surgen una serie de objetivos de investigación específicos (OE):

- OE1: Examinar cómo *Patria*, *La línea invisible* y *La frontera* representan las perspectivas tanto de las víctimas (tradicionalmente relegadas en los discursos sobre ETA) como de los verdugos.
- OE2: Explorar en qué medida estas series abordan las heridas psicológicas que el terrorismo ha dejado en ambas partes, identificando los discursos de dolor, trauma y posibles vías de sanación o perdón.
- OE3: Analizar el papel de estas narrativas en la posible reconciliación entre víctimas y victimarios, con especial atención a la búsqueda de la verdad y el perdón como motores de dicha reconciliación.

A partir de estos objetivos específicos, se plantean las siguientes preguntas de investigación (PI), que van a guiar el diseño metodológico y la investigación empírica:

- PI1: ¿De qué manera se visibiliza en *Patria*, *La línea invisible* y *La frontera* el punto de vista de las víctimas y cómo se contrasta con el de los verdugos?
- PI2: ¿Cómo abordan estas series los daños psicológicos provocados por el terrorismo en víctimas y victimarios?
- PI3: ¿Se proponen en estas narrativas audiovisuales posibles vías de reconciliación social basadas en la búsqueda de la verdad y el perdón?

3. Estudio empírico

3.1. Material y métodos

Este artículo adopta un enfoque fundamentalmente cualitativo para el estudio de la representación de ciertos núcleos temáticos (véase la tabla 1) que se aprecian en las tres series de ficción mencionadas y que versan sobre ETA. Metodológicamente, partimos de la suposición de que todo producto audiovisual comercial se compone de un modelo de pregunta y respuesta. Esta noción se ajusta al modelo erotético que defiende Noël Carroll (2010, 2019), y que intenta explicar algunos elementos que se encuentran relacionados con las narrativas audiovisuales: «cómo captan la atención de la audiencia; cómo los espectadores pueden seguir su desarrollo; cómo tales narrativas llegan a percibirse como un todo; y cómo generan una sensación de cierre» (Jiménez y Pineda 2022: 140). La selección del modelo de Carroll se debe a que las series de televisión que se van a analizar son producciones privadas (y, por tanto, se ha trasladado este tipo de series de ficción a un mercado masivo), y porque cada una de ellas parte de varios niveles de preguntas. Destaca, entre todas, la cuestión principal en torno a la cual se desarrolla cada serie (como, por ejemplo, qué ha incentivado a un joven estudiante a matar a una persona, en *La línea invisible*), aunque es importante contestar previamente a las preguntas secundarias (por ejemplo, qué motiva a cada uno de los personajes secundarios a optar por apoyar o rechazar los ideales del personaje principal). Para el análisis de estas tres series hemos llevado a cabo una división por categorías que nos permitía dividir en varias situaciones concretas la temática que deseábamos estudiar:

- Contenido narrativo.
- Víctima.
- Terrorista.

A esta dimensión de análisis narrativo y temático de las series seleccionadas se añaden otros datos cuantitativos relativos a elementos visuales y narrativos específicos (como la frecuencia del uso de armas de fuego y explosivos) con el objetivo de contextualizar la intensidad de la violencia representada. Para ello, se han creado las categorías que se pueden apreciar en la Tabla 1, en el apartado 2.1. Esta cuantificación no pretende realizar un análisis estadístico exhaustivo, sino ofrecer indicadores que apoyen y refuercen las interpretaciones cualitativas sobre el tratamiento del terrorismo en las narrativas audiovisuales analizadas. Esta aproximación mixta permite dotar al estudio de una mayor riqueza analítica: las cifras aportan una visión panorámica de ciertos elementos recurrentes, mientras que el análisis cualitativo profundiza en su significado dentro de la trama y su impacto en la memoria colectiva.

Indicador de contenido narrativo	Descripción
1.1. Veracidad de los acontecimientos	Acontecimientos reales o ficticios
1.2. Punto de vista	Quién es el protagonista en la serie (la víctima o el verdugo)
1.3. Héroe	Quién es el héroe de la historia
1.4. Villano	Quién es el villano de la historia
1.5. Época en la que transcurre	En qué año tiene lugar la historia
1.6. Final de la ficción audiovisual	Cómo acaba la historia
Indicador sobre los terroristas	Descripción
2.1. Uso de armas de fuego y explosivos	Cuántas veces se representa en la serie
2.2. Lugar donde sucede la historia	En qué zona del país sucede la historia
2.3. Final de los terroristas	Cómo acaba la historia para el verdugo y para los personajes secundarios lo que rodean
Indicador sobre la víctima	Descripción
3.1. Final de las víctimas	Cómo acaba la historia para la víctima y para los personajes secundarios que la rodean

Tabla 1. Indicadores de contenido narrativo sobre los terroristas y las víctimas

Fuente: elaboración propia basada en Rojo (2013).

En cuanto a la muestra de series de televisión seleccionada, se ha llevado a cabo un muestreo intencional, es decir, «una forma de muestreo no probabilístico en la que se eligen las unidades de análisis con un propósito específico y sobre la base de un conocimiento previo» (Jiménez y Pineda 2022: 141). La primera de las series es la mayor apuesta de la prestigiosa compañía HBO en su llegada a España: la serie *Patria* (Alea Media 2020), basada en el libro de Fernando Aramburu y que muestra a dos familias enfrentadas por la muerte de una víctima de ETA. Esto permite al mismo tiempo ahondar en el dolor y los pensamientos de cada uno de los miembros de cada familia, y el espectador puede ver diversos puntos de vista del denominado conflicto vasco. *Patria* comienza con una fecha clave: el año 2011, cuando ETA anuncia el cese definitivo de las armas. Desde este instante, se irá desgranando lo que ocurre entre dos familias antes y después del asesinato del Txato.² Esto permitirá que se muestren los traumas, el miedo y la incertidumbre de los personajes durante este periodo, con el conflicto vasco como telón de fondo. La serie busca que su protagonista, Bittori, encuentre la verdad sobre quién fue el asesino de su marido.

En segundo lugar, *La línea invisible* (Movistar+ 2020), dirigida por Mariano Barroso y creada por Abel García, debe su título al momento en que ETA asesina por primera vez. A lo largo de los seis capítulos se aprecia un clima de crispación política en la España de finales de los sesenta, además de ahondar en los personajes que conformarán la organización terrorista y en los miembros de la Policía. *La línea invisible* es, de las tres series de televisión estudiadas, la única inspirada en hechos reales. Narra el momento exacto en el que Txabi Etxebarrieta decide asesinar, el 7 de junio de 1968, a la que sería la primera víctima de ETA. Además, al igual que en *Patria*, se desgranará lo que piensa cada uno de sus protagonistas (tanto los jóvenes militantes de ETA como la Guardia Civil) de este asesinato.

² En la novela *Patria* (2016) de Fernando Aramburu, el Txato es un empresario que sufre la extorsión de ETA mediante el llamado «impuesto revolucionario» y acaba siendo asesinado por la banda al negarse a seguir pagando.

La tercera serie de ficción que conforma nuestra muestra es *La frontera* (Par Producciones 2025) dirigida por Yolanda Centeno y María Pulido. La historia narra cómo un capitán de la Guardia Civil y un comisario francés tratan de impedir un atentado de ETA en París. La historia transcurre en 1987 y, aunque se presenta una historia ficticia, encontramos aspectos reales como el atentado de la Casa Cuartel de Zaragoza, la mención a los GAL, o la unión de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado españoles y franceses. De hecho, *La frontera* nos traslada a la colaboración que llevaron a cabo ambos grupos.

En cuanto a las unidades de muestreo, la construcción analítica se ha aplicado a los ocho capítulos de *Patria*, los seis capítulos de *La línea invisible* y los cinco capítulos de *La frontera*, sumando diecinueve capítulos en total, con una duración aproximada total de dieciséis horas.

3.2. Análisis y resultados

A priori, podemos dividir en cuatro bloques el análisis llevado a cabo en las diversas series de televisión. En primer lugar, podemos ver cómo las tres mezclan una historia real que posee algunos elementos de ficción con una historia totalmente centrada en la ficción, pero que necesita de aspectos reales para darle una mayor credibilidad. Es decir, se produce una hibridación (unión de elementos dramáticos con aspectos documentales reales), lo que «permite la recreación de los acontecimientos narrados a través de la ficción» (Quiroga, 2021: 315). Especialmente este último aspecto es el que más se aprecia en *Patria* y *La frontera*.

Por otra parte, todas las historias tienen en cuenta épocas claves de la historia de ETA. En *Patria* la década de los ochenta y el año 2011, momento en que se produce el cese definitivo de la actividad armada de ETA; en *La línea invisible*, el año 1968, ya que en este año se produciría la muerte de la primera víctima de ETA, y, en *La frontera*, el año 1987, ya que necesita explicar el contexto de los GAL, el atentado de la Casa Cuartel de Zaragoza (véase la imagen 1) y la unión de la policía francesa y española para acabar con la lucha contra ETA. Además, todas las historias transcurren o en el País Vasco o en zonas concretas de Francia, como pueden ser Marsella o París.



Imagen 1. El televisor muestra imágenes reales del atentado de la Casa Cuartel de Zaragoza

Fuente: *La frontera* (2025).

En el segundo bloque podemos comprobar cómo va cambiando el punto de vista de la historia. En *Patria* comenzamos con la importancia de conocer el relato a través de la mujer del empresario asesinado, de ahí que ella misma le diga a su difunto marido en el primer capítulo que (Gabilondo 2020): «ETA ha decidido dejar de matar. Bueno, eso es lo que han dicho» (04:54); para luego acabar conociendo el punto de vista del terrorista y su entorno. Aunque se aprecie claramente que la víctima es la familia del asesinado –el impacto de la pérdida de un marido y/o un amigo se refleja en el llanto desgarrador, miradas perdidas o silencios incómodos– a lo largo del tiempo comprobamos que el propio verdugo también es víctima de sí mismo. Esto es visible en la carta que el terrorista le redacta en el último capítulo a la víctima y por la cual le confirma que él estuvo presente en el asesinato, pero no le disparó.

Por otra parte, en *La línea invisible*, el verdugo es el protagonista de la historia. Es a través del terrorista Txabi Etxebarrieta que conocemos cómo él es el héroe de su propia historia (véase la imagen 2), ya que afirma a partir del segundo capítulo a todos aquellos que quieran apoyar su causa que (Corral y Portela 2020): «Nuestras referencias son otras. Son Cuba, Argelia... pueblos sometidos que se han levantado. Pueblos que se han sacrificado por recuperar la verdad arrasadora de su identidad nacional» (25:08). En la otra parte de la serie, encontramos que el villano sería para él la Policía y, por consiguiente, el Estado español. Esta Policía no sabe, en un principio, qué es ETA, de ahí que la definan al principio como (Corral y Portela 2020): «unos niños de las juventudes del PNV. Una mezcla de jesuitas y comunistas. [...] No son peligrosos» (07:22).



Imagen 2. Etxebarrieta argumenta sus ideales con los etarras en una asamblea

Fuente: *La línea invisible* (2020).

En cuanto a *La frontera*, la víctima es el guardia civil español. Esto se debe a que nos encontramos en 1987, época considerada como los «años de plomo». Además, al comienzo de la serie vemos cómo el agente persigue al terrorista por la frontera entre España y Francia. Por consiguiente, el verdugo es el terrorista. Este afirma que deben llevar a cabo una *ekinza*, es decir, una acción. El terrorista afirma, en sus propias palabras, que esta acción provocaría (Gómez y Guercovich 2025): «una ostia en el hocico. Lo demás humo. Negociaciones, conversaciones...nada. ¿Felipe González nos va a dar la independencia de Euskadi?» (21:25). En esta serie, el daño es tan palpable que los personajes piensan que deben cambiar la situación de dolor por la que han pasado. Por tanto, en el segundo bloque podemos decir que cada serie adopta una perspectiva diferente sobre el conflicto vasco: *Patria* explora la dualidad víctima-verdugo, *La línea invisible* da voz al terrorista como héroe de su causa y *La frontera* sitúa al policía como víctima en pleno auge de la violencia etarra.

En el tercer bloque de este análisis vemos cómo acaba la historia. En *Patria* (2020), la mujer del empresario sabe finalmente si el hijo de su amiga asesinó o no a su marido (véase la imagen 3). Los personajes secundarios que rodean a la víctima intentan aceptar que su madre se muere, mientras que los personajes secundarios en relación al verdugo le piden perdón a la propia víctima.



Imagen 3. Bittori lee la carta en la que dice quién ha sido el asesino de su marido

Fuente: *Patria* (2020).

El final de *La línea invisible* nos muestra que los terroristas tenían una idea clara y es que (Corral y Portela 2020): «nos llevamos el dolor que habíamos contribuido a sembrar y que llenaría de sangre nuestra tierra durante años. La lucha se convirtió en locura infinita que no sirvió de nada» (39:50). Como es de sobra conocido, el primer etarra en matar acaba falleciendo, al igual que la figura de Melitón Manzanas. Por consiguiente, con la muerte de la víctima y el verdugo comienza la historia negra del terrorismo en España. Los personajes secundarios de la víctima serían la

familia de Melitón, que ven cómo su vida cambiará por completo, y su compañero de trabajo, quien acabará torturando a todos aquellos que estén en contra de él. Los personajes secundarios del entorno del terrorista serían la familia de este, quienes acaban por descubrir que han matado a su hijo y, por consiguiente, las actividades en las que estaba implicado.

En *La frontera* podemos comprobar después de la relación entre la policía francesa y la española en la lucha antiterrorista, cómo el guardia civil español y la que fuese miembro de ETA separan sus caminos. Esto sucede una vez que el policía español ha detenido un atentado en Francia. En este caso los familiares del terrorista serían los personajes secundarios asociados a este, quienes intentan salvarlo de que lo asesine o lo lleven a la cárcel. Por otra parte, la propia miembro de ETA sería el personaje secundario de la víctima. Es ella la que finalmente intenta consolar a la familia del terrorista ante un momento tan complejo. En conclusión, los finales muestran intentos de reconciliación, el peso del dolor y la transformación de los personajes secundarios en torno al conflicto. En *Patria* destaca el abrazo entre víctimas y verdugos; en *La línea invisible*, la reflexión crítica y, en *Frontera*, la separación entre amor y deber.

En último lugar, el uso de armas y explosivos es fundamental en este tipo de series para explicar la historia de la banda. En este caso, como podemos apreciar en la figura 1, *Patria* comienza con un mayor uso de explosivos (12), para luego ir disminuyendo considerablemente. En *La línea invisible*, es en el capítulo 3 donde se produce el mayor número de explosiones (2). Lo mismo ocurre en *La frontera* en el mismo número de capítulos, donde solo vemos una explosión. Por consiguiente, en esta última serie es casi inexistente el uso de explosivos.

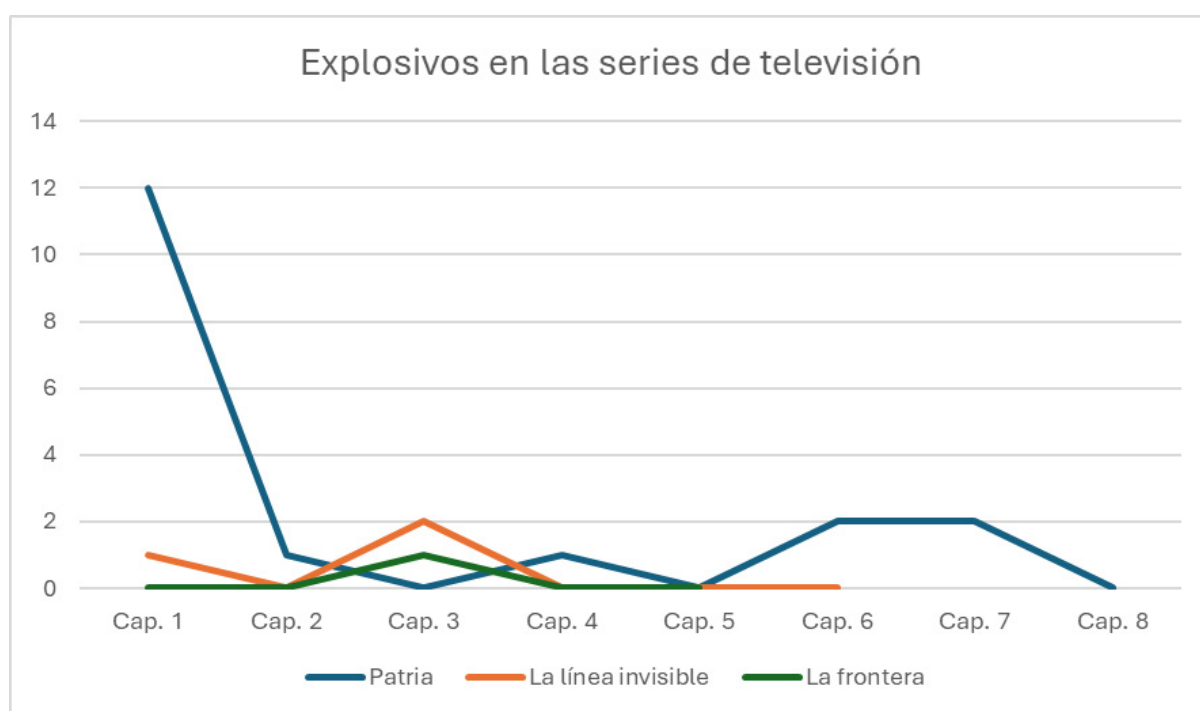


Imagen 4. Uso de explosivos en las series sobre ETA (frecuencia)

Fuente: elaboración propia.

En cuanto al uso de armas (véase la figura 2), en *Patria* apreciamos el uso constante de pistolas (véase la imagen 4), con el objetivo de hacer consciente al espectador de la violencia terrorista que impera en toda la serie.



Imagen 5. Los terroristas disparan contra la víctima en el último capítulo

Fuente: *Patria* (2020).

En *La línea invisible*, en cambio, irá aumentando el uso de pistolas a medida que transcurre la historia. Esto se debe a que el final de la serie nos narra las dos muertes más importantes del comienzo de ETA. Por último, en *La frontera* irá disminuyendo el uso de armas. Pero en el último capítulo, el del posible atentado en Francia, se producirá un aumento considerable del número de pistolas (21).

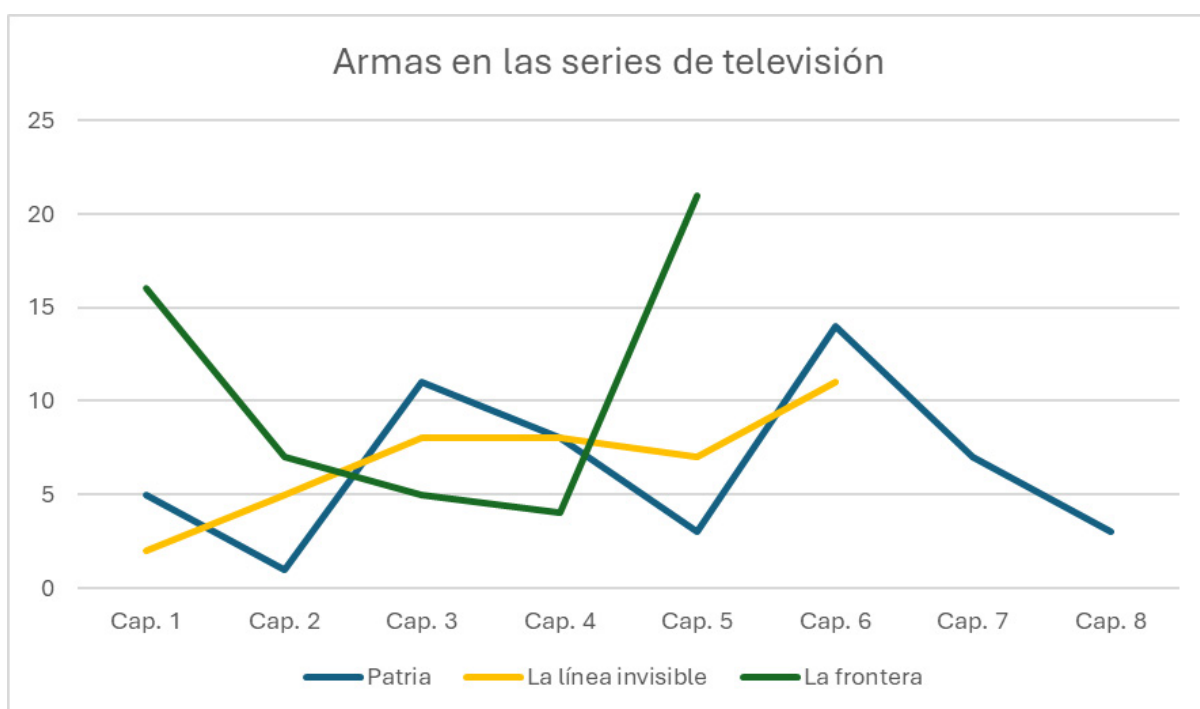


Imagen 6. Uso de armas en las series sobre ETA (frecuencia)

Fuente: elaboración propia.

En cuanto a la conclusión del último bloque, podemos afirmar que *Patria* destaca especialmente por el uso continuo de explosivos y armas como reflejo de la violencia omnipresente, mientras que *La línea invisible* y *La frontera* presentan, a medida que avanzan los capítulos, un mayor uso de las armas. Todo ello para mostrar en el último episodio un pico final relacionado con un atentado concreto.

4. Discusión y conclusiones

En lo que concierne a la discusión, comenzaremos por resolver las preguntas de investigación. Pero antes podemos afirmar que la «batalla del relato» sobre el terrorismo etarra se construye en el contexto posterior a la disolución de la banda. En *Patria*, se hace a través del dolor que ocasiona la pérdida de un ser querido y sus consecuencias psicológicas; en *La línea invisible*, se cuenta lo que le sucedió a la primera persona que mató en nombre de ETA, y, en *La frontera*, el objetivo es mostrar cómo la lucha contra el terrorismo no entiende de fronteras entre dos países.

En cuanto a la PI1 (¿De qué manera se visibilizan en estas producciones el punto de vista de las víctimas y cómo se contrasta con el de los verdugos?), podemos ver que en *Patria* se intenta equiparar a la víctima y al verdugo, demostrando que ambas figuras forman parte de la misma historia y, por ende, padecen el mismo dolor. En *La línea invisible* se aboga por defender que el terrorista es una víctima del Estado español. En cambio, en *La frontera* el espectador ya conoce el contexto de los GAL y los «años de plomo», por tanto, acepta que el verdugo es el terrorista y las víctimas tanto el policía como la sociedad. Al fin y al cabo, la historia audiovisual debe dejar muy diferenciados a la víctima y al verdugo, de ahí la importancia de encontrarnos personajes estereotipados (la víctima marginada en el País Vasco, el terrorista representado como un joven radical...).

Por otra parte, tanto la víctima como el verdugo se representan como víctimas de su propia historia, lo cual puede desencadenar opiniones dispares en la sociedad. Esto se vincula con el final del relato que se cuenta: la víctima siempre va a perder a un ser querido y el verdugo acabará preso, muerto o iniciando una espiral de dolor que continuará en el tiempo. No debemos olvidar la representación de los personajes secundarios, que suelen pertenecer (independientemente de si están relacionados con la víctima o el verdugo), en primer lugar, a la familia y, en segundo lugar, al entorno laboral.

En definitiva, en *Patria* la víctima ansía buscar la verdad y, para ello, debe intentar que el verdugo cuente lo que realmente sucedió en el asesinato que marcaría la vida de ambos. En cambio, en *La línea invisible* y en *La frontera* el perdón pasa a ser una línea desdibujada entre víctima y verdugo, es decir, la primera es la que ha sufrido y no va a cambiar su opinión de que ha sido el segundo quien ha destrozado su vida y la de sus seres queridos. En cambio, el verdugo no busca la verdad (ya que piensa que lo ha sucedido se presenta como algo positivo para su lucha) y, por ende, no busca el perdón ni la explicación coherente de nadie.

En cuanto a la PI2, apreciamos que la forma en que se abordan los daños psicológicos es claramente palpable en cada una de las acciones de la víctima y el verdugo en *Patria*. En *La línea invisible* se dan estas mismas características al tratar de demostrar el dolor que siente Etxebarrieta cuando ve la opresión en el País Vasco. En cuanto a *La frontera*, la terrorista piensa en numerosas

ocasiones que lo que hace ETA no tiene ningún sentido y algunos de los miembros de la banda creen que ya se ha hecho mucho daño y que la mejor opción es una tregua con el Gobierno. Al fin y al cabo, estas series abogan por un relato tanto dramático como reflexivo dentro del audiovisual.

Por otra parte, todos los personajes de las tres producciones audiovisuales, aunque se dividan entre víctimas y verdugos, comparten las cicatrices del terrorismo. Es decir, ambos arquetipos son personajes heridos, ya sea por perder a un ser querido, o por no conseguir la libertad que ansía, en el caso de uno de los terroristas. Y es que: «la herida, la cicatriz sobre la piel, sobre el espacio natural o urbano, son marcas de vulnerabilidad que interesan también a los creadores literarios» (Alonso 2025: 44).

En último lugar, la PI3 (que indagaba si en las narrativas se proponían vías de reconciliación social basadas en la búsqueda de la verdad y el perdón), podemos afirmar que solo en *Patria* observamos un final que abre la posibilidad a que se pueda producir una reconciliación entre ambas partes, todo ello basado en la verdad y el perdón. Al final de *La línea invisible*, la etarra afirma que ETA estuvo viva demasiado tiempo y que todo ello no sirvió para nada. Y en *La frontera* reafirman la misma idea: que ETA es el enemigo y no existe ninguna reconciliación posible entre la víctima y el verdugo. El paso del tiempo, de 2020 a 2025, ha hecho, por consiguiente, que las representaciones televisivas planteen mayores dificultades para la reconciliación.

El objetivo principal de este artículo consistía en analizar *Patria*, *La línea invisible* y *La frontera* para comprender cómo estas series participan en la llamada «batalla del relato» en torno al terrorismo de ETA. La representación de este en las series no solo ofrece una reconstrucción narrativa de hechos históricos, sino que también participa activamente en la mencionada batalla (Fernández Soldevilla y López Romo 2019). A diferencia de trabajos previos que analizaban la representación mediática del terrorismo en términos generales (Rojo 2013; Kunz 2009), nuestro estudio destaca la función pedagógica y memorialista de las series en un contexto post-ETA. Podemos concluir que la «batalla del relato» sobre la banda terrorista en las series de televisión creadas desde su disolución se basa en narrar historias de ficción sustentadas en elementos reales, a lo que se añade situar la historia en años muy concretos de la banda, como la década de los años ochenta o finales de los sesenta, entre otros. Continuando con esta conclusión, es interesante, asimismo, destacar que las historias solo se enfocan al territorio del País Vasco y, en ocasiones, a Francia. Este tipo de historias también se sustentan en mostrar el uso de explosivos y de armas. En cuanto a esto último, es importante recalcar que no se puede explicar la importancia del etarra en la narración sin un arma de fuego, de ahí la importancia del término *gudari*.

Por otro lado, uno de nuestros objetivos específicos se centraba en examinar cómo estas narrativas audiovisuales representan las perspectivas tanto de las víctimas, tradicionalmente relegadas en los discursos sobre ETA, como de los verdugos. En línea con Mota Zurdo, Cañas Díez y Moreno Bibiloni (2022), que subrayan el auge de ficciones sobre ETA tras su disolución, nuestro análisis confirma que las producciones recientes priorizan el punto de vista de las víctimas. Sin embargo, también revela cómo estas narrativas tienden a humanizar a los perpetradores, explorando sus dilemas morales y su evolución psicológica. Este hallazgo complementa los análisis de Jiménez Ramos, Castrillo y Labiano (2021), quienes observan en *La línea invisible* y *Patria* una «memoria emocional» que permite al espectador empatizar con personajes en ambos lados del conflicto.

El segundo objetivo específico de este artículo pretendía explorar en qué medida estas series abordan las heridas psicológicas y las cicatrices emocionales que el terrorismo ha dejado, identificando los discursos de dolor, trauma y posibles vías de perdón. Estudios como los de Alonso Rey (2025) han señalado cómo las cicatrices del terrorismo se representan en la ficción como metáforas de las heridas sociales y políticas; nuestro análisis reafirma esta perspectiva y la amplía, mostrando cómo la narrativa erotética (Carroll 2010; 2019) potencia el compromiso emocional del espectador, obligándolo a enfrentarse a preguntas éticas sobre la violencia y el perdón. Esta aproximación aporta una capa interpretativa que no está presente en estudios previos centrados en la narrativa literaria (Cuadra García 2023; Martínez Arrizabalaga 2019). Respecto al papel de estas series en la reconciliación social, y teniendo en cuenta el objetivo de analizar el papel de estas narrativas en la posible reconciliación entre víctimas y victimarios, coincidimos con Zulaika (2006) en que la narrativa audiovisual no solo debe ser fiel a los hechos, sino moralmente aleccionadora. *Patria*, en particular, es el ejemplo más claro en este sentido, al proponer un posible encuentro entre víctima y verdugo. En contraste, *La línea invisible* y *La frontera* reflejan un desencanto más profundo, alineándose así con la visión de Jiménez Ramos, Castrillo y Labiano (2021) sobre la dificultad de construir una narrativa conciliadora cuando las heridas siguen abiertas.

Este trabajo ha contribuido a los estudios sobre la representación de bandas radicales en televisión al analizar cómo las narrativas contemporáneas equilibran elementos ficcionales y hechos históricos para generar una «memoria colectiva» (Halbwachs 2004); visibilizar la evolución del tratamiento de las víctimas y los victimarios en la ficción, frente a representaciones más unidimensionales en el pasado (O'Leary 2011), y evidenciar la capacidad de estas series para generar debates sociales sobre justicia, memoria y reconciliación en el contexto español. El análisis confirma que las producciones recientes no solo entretienen, sino que actúan como «textos sociales» (O'Leary 2011) que configuran y disputan la memoria colectiva de un pasado conflictivo.

Nuestra investigación ha encontrado varias limitaciones, como una selección limitada del corpus, ya que al centrarnos en tres series de televisión no nos ha permitido una visión completa y extrapolable de todas las representaciones audiovisuales del conflicto etarra disponibles en el panorama mediático. Por otro lado, un enfoque centrado en la narrativa, como el modelo erotético de Carroll permite un análisis profundo de la construcción narrativa, pero no se ha integrado un análisis semiótico, ideológico o sociológico más amplio que podría enriquecer la interpretación. También puede mencionarse la ausencia de diversidad de formatos, ya que el estudio se limita a las series de televisión, dejando fuera otros productos culturales relevantes sobre ETA, como los documentales, habitualmente «admitidos por el público como espejos de lo real» (García 2007: 312). Por todo ello, un nuevo enfoque para futuras líneas de investigación podría ser, a través de estudios de recepción, valorar cómo diferentes audiencias interpretan y reaccionan a estas narrativas audiovisuales, para conocer su impacto real en la memoria histórica y la reconciliación. De esta manera, ampliarían el análisis a otras representaciones del terrorismo etarra en el cine, el documental o la literatura, y llevarían a cabo estudios longitudinales, analizando cómo ha evolucionado la representación del terrorismo etarra desde los años ochenta hasta la actualidad, observando qué cambios se producen en el tratamiento de la víctima, el verdugo y los discursos de legitimación o condena.

Referencias bibliográficas

- Alcázar, A. C. (2020): Testigo de cargo La historia de ETA y sus víctimas en televisión.
- Alonso Rey, M. D. (2025): La cicatriz en la ficción sobre el terrorismo etarra. *Philologica canariensis*, 31, 43-57. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10209710>
- Alonso, M. (2016): Un repudio que se hace esperar. El terrorismo de ETA y la verdad de la víctima. En J. A. Zamora, R. Mate y J. Maiso (eds.), *Las víctimas como precio necesario* (pp. 115-130). Trotta.
- Aramburu, F. (2016): *Patria*. Tusquets.
- Carroll, N. (2010): Narrative closure. En N. Carroll (ed.), *Art in three dimensions* (pp. 355-372). Oxford University Press.
- Carroll, N. (2019): Movies, narration and the emotions. En C. Rawls, D. Neiva y S. S. Gouveia (eds.), *Philosophy and film* (pp. 209-221). Routledge.
- Cuadra García, I. (2023): La representación de los daños psicológicos de las víctimas de ETA en *Patria* de Fernando Aramburu. *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 28, 307-321. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8937543>
- De Pablo, S. (2017): Pasado y Memoria. *Revista de Historia Contemporánea*, 16, 239-289.
- Donstrup, M. (2020): Tensiones televisivas: el falso-documental como herramienta ideológica. *Zer. Revista de estudios de comunicación*, 25(49), 171-187. <https://doi.org/10.1387/zer.21660>
- Fernández Soldevilla, G. y R. López Romo (2019): Retos del relato. El Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo. *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, 37, 55-77. <https://doi.org/10.14201/shhcont3720195577>
- García Martínez, A. N. (2007): La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual. *ZER-Revista de Estudios de Comunicación*, 12(22), 301-322.
- Halbwachs, M. (2004): *M. Halbwachs, La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Quiroga Álvarez, A. (2021): Interacciones entre lo nacional y lo corpóreo. El caso de Arantxa en la serie *Patria*. *Miguel Hernández Communication Journal*, 12, 311-331. <https://doi.org/10.21134/mhjournal.v12i.1327>
- Jiménez Ramos, M. (2023): *El tiempo del testimonio: las víctimas y el relato de ETA*. Comares.
- Jiménez Ramos, M., P. Castrillo y R. Labiano (2021): Una «memoria emocional» del terrorismo de ETA: representación de las víctimas en *La línea invisible* y *Patria*. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 24(50), 37-59. <https://dx.doi.org/10.12795/araucaria.2022.i50.02>

- Jiménez-Varea, J. y A. Pineda (2022): Crime, Hooded crusaders, and (private) justice: Arrow and the exoneration of vigilantism in contemporary popular media. *Comunicação e Sociedade*, 42, 133-156. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9266438>
- Kunz, M. (2009): Palabras contra bombas: respuestas literarias a los atentados del 11-M. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 85, 407-431. <https://doi.org/10.55422/bbmp.746>
- Martínez Álvarez, J. (2017): Relatos del sufrimiento: el reconocimiento de las víctimas en las películas sobre el terrorismo. *Cuadernos del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo*, 4, 98-119. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6152024>
- Martínez Arrizabalaga, M. V. (2019): Patria: ¿Desde un pasado dividido a un futuro compartido? El relato después de la violencia según Fernando Aramburu. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 19(30) <https://doi.org/10.24215/18524478e062>
- Mota Zurdo, D. (2020): ETA, Presunto culpable. El tratamiento del terrorismo vasco y sus víctimas en una serie de ficción. *Historia Actual Online*, 52 (2), 157-170.
- Mota Zurdo, D., S. Cañas Díez e I. Moreno Bibiloni (2022): Una memoria audiovisual. La historia de ETA y sus víctimas ante la pantalla (2018-2022). *Filmhistoria online*, 32(2), 133-161. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8789253>
- Nye, J. S. (2004): *Soft power: the means to success in world politics*. Public Affairs.
- O'Leary, A. (2011): *Tragedia all'italiana: Italian cinema and Italian terrorisms 1970-2010*. Oxford University Press.
- Rojo, M. (2013): El terrorismo en el cine. *Revista Aequitas*, 3, 253-304. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4398866>
- Rueda Laffond, J. C. y M. M. Chicharro Merayo (2004): La representación cinematográfica: Una aproximación al análisis sociohistórico. *Ámbitos*, 12, 427-450.
- Rueda Laffond, J. C. y A. Guerra Gómez (2009): Televisión y nostalgia: *The Wonder Years* y *Cuéntame cómo pasó*. *Revista Latina de Comunicación Social*, 12(64), 396-409.
- Vázquez Liñán, M. y S. Leetoy (2016): Memoria histórica y propaganda. Una aproximación teórica al estudio comunicacional de la memoria. *Comunicación y sociedad*, 26, 71-94.
- Zulaika, Joseba (2007): *Polvo de ETA*. Alberdania Astiro.

// ARTÍCULO

Análisis de la serie *The Handmaid's Tale* (Hulu 2017-2025): distopía feminista y símbolos de resistencia en la sociedad contemporánea

Analysis of *The Handmaid's Tale* (Hulu, 2017-2025): feminist dystopia and symbols of resistance in contemporary society

Recibido: 10/09/2025
Solicitud de modificaciones: 23/11/2025
Aceptado: 03/12/2025

Jorge Sánchez-Carrión

Universidad de Málaga
jorgesanchezcarrion@uma.es
<https://orcid.org/0009-0004-0781-8646>

Resumen

El presente trabajo tiene como objeto de estudio la serie televisiva *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*, Hulu 2017-2024), adaptación de la novela de Margaret Atwood (1985), analizada desde la comunicación y los estudios de género. La investigación se centra en la representación audiovisual de la opresión y la resistencia femenina en la República de Gilead, un régimen teocrático totalitario que ha sido interpretado como metáfora de los riesgos actuales de retroceso democrático y de control patriarcal sobre los cuerpos. El objetivo general es examinar cómo la serie articula una crítica feminista a los sistemas patriarcales y autoritarios mediante recursos narrativos y audiovisuales, donde se sitúan la maternidad, la sexualidad y la biopolítica como ejes centrales de control y resistencia. Para ello, se ha aplicado una metodología cualitativa que combina el análisis textual comparativo de la novela y la ficción, un estudio audiovisual de los recursos estéticos y narrativos, y la revisión sociocultural de la recepción y apropiación de los símbolos de la ficción, apoyada en bibliografía. Los resultados muestran que la serie intensifica la tradición de la distopía feminista, representa de forma simbólica la opresión a través de la estetización de la violencia y la codificación cromática de los roles femeninos, y trasciende la pantalla al convertirse en un repertorio cultural de protesta feminista transnacional. Se concluye que *El cuento de la criada* funciona como un dispositivo de mediación cultural capaz de problematizar tensiones sobre género, poder y democracia, y confirma el papel de la ficción audiovisual como actor político y cultural en la configuración de imaginarios colectivos contemporáneos.

Palabras clave: comunicación audiovisual; series de televisión; distopía feminista; biopolítica; representación de género.

Abstract

This paper focuses on the television series The Handmaid's Tale (Hulu 2017-2024), an adaptation of Margaret Atwood's 1985 novel, analysed from the perspective of communication and gender studies. The research examines the audiovisual representation of female oppression and resistance in the Republic of Gilead, a totalitarian theocracy interpreted as a metaphor for current risks of democratic regression and patriarchal control over women's bodies. The general aim is to explore how the series articulates a feminist critique of patriarchal and authoritarian systems through narrative and audiovisual strategies, situating motherhood, sexuality, and biopolitics as central axes of control and resistance. To this end, a qualitative methodology was applied, combining a comparative textual analysis of the novel and the series, an audiovisual study of aesthetic and narrative resources, and a socio-cultural review of the reception and appropriation of the series' symbols, supported by academic literature. The results show that the series reinforces the tradition of feminist dystopia, symbolically represents oppression through the aestheticisation of violence and the chromatic codification of female roles, and transcends the screen by becoming a cultural repertoire for transnational feminist protest. It is concluded that The Handmaid's Tale functions as a cultural mediation device capable of problematising tensions concerning gender, power, and democracy, and confirms the role of audiovisual fiction as a political and cultural actor in shaping contemporary collective imaginaries.

Keywords: battle of the narrative; ETA; terrorism; history; audiovisual.

1. Introducción

Las producciones audiovisuales contemporáneas han adquirido un papel central como espacios de representación, disputa ideológica y reflexión social. Entre ellas, la serie *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*, Hulu 2017-2024), adaptación televisiva llevada a cabo por el guionista y productor Bruce Miller de la novela homónima de Margaret Atwood (1985), se ha consolidado como uno de los fenómenos más analizados por la investigación en comunicación y estudios de género. La ficción presenta la instauración de un régimen teocrático totalitario, la República de Gilead, en el que las mujeres fértiles son sometidas a esclavitud reproductiva bajo un sistema de castas y jerarquías rígidamente patriarcales. Esta narrativa, más allá de su función de entretenimiento, interpela debates actuales sobre los derechos de las mujeres, el avance de ideologías autoritarias y la fragilidad de los marcos democráticos.

El interés académico por la ficción responde, en primer lugar, a su estrecha vinculación con los contextos sociopolíticos recientes. Su estreno en 2017 coincidió con la primera presidencia de Donald Trump y la expansión del movimiento #MeToo, lo cual propició la apropiación de sus símbolos en protestas feministas (Muñoz González 2019; Yona 2021). El atuendo rojo de las criadas se convirtió en un ícono global utilizado en marchas por el derecho al aborto y en movilizaciones contra reformas judiciales, como en Israel, lo que convirtió a la ficción en un emblema transnacional de resistencia (La Rocca *et al.* 2021).

En segundo lugar, la serie ha alcanzado un notable impacto mediático. Su reconocimiento internacional –incluido un Emmy a la mejor serie dramática– y su amplia distribución en plataformas de *streaming* han favorecido un consumo masivo que trasciende fronteras culturales (Cava y Penna 2023). Este alcance refuerza su capacidad para vehicular discursos críticos dentro de la industria del entretenimiento y la convierte en un caso paradigmático para analizar cómo la ficción televisiva contemporánea se inserta en el debate público (Núñez 2017).

El interés académico también se sustenta en la capacidad de la serie para dialogar con los marcos teóricos de la comunicación y los estudios de género. Desde el punto de vista comunicacional, las ficciones televisivas se interpretan como conglomerados ideológicos que condensan preocupaciones sociales y construcciones culturales dominantes (Núñez 2017). Desde la perspectiva de género, *El cuento de la criada* se inserta en la tradición de la distopía feminista, un subgénero que cuestiona la instrumentalización del cuerpo femenino en sistemas totalitarios y patriarcales (Hernández Balbuena 2022).

El contexto global actual en el que se inserta *El cuento de la criada* refuerza su valor académico. En un escenario marcado por la erosión de derechos, el auge de movimientos de extrema derecha y la propagación de discursos de odio, la serie actúa como una advertencia cultural sobre los riesgos de naturalizar la exclusión y el autoritarismo (Marín Ramos 2019). La ficción televisiva, en tanto artefacto cultural y estético, refleja la sociedad e interviene en la forma en que los públicos comprenden los procesos políticos y sociales (Livingstone 2019).

De esta forma, el análisis académico se justifica por su capacidad para reflejar y problematizar tensiones contemporáneas en torno a género, poder y comunicación. La serie funciona como espejo y advertencia, al tiempo que articula símbolos de resistencia que han trascendido la pantalla

para convertirse en emblemas de protesta. El presente artículo se propone, por tanto, examinar la serie desde una perspectiva comunicacional con enfoque de género. Se parte de la hipótesis de que la narrativa distópica de la serie ofrece una crítica incisiva de las estructuras patriarcales contemporáneas y, al mismo tiempo, provee un repertorio cultural de resistencia.

2. Marco teórico

El análisis de *El cuento de la criada* requiere situar la serie en el cruce entre los estudios de comunicación, la teoría feminista y los debates sobre la narrativa distópica. Las series televisivas se han convertido en artefactos culturales privilegiados para comprender la manera en que las sociedades construyen, negocian y disputan significados en torno a problemáticas contemporáneas (Livingstone 2019). En este sentido, la ficción televisiva no puede entenderse únicamente como entretenimiento, sino como un espacio de producción ideológica donde se reflejan las tensiones sociales y se ponen en circulación símbolos que dialogan con la esfera pública.

La literatura académica sobre *El cuento de la criada* coincide en señalar que la serie opera como un conglomerado ideológico en el que convergen discursos sobre género, religión, poder político y resistencia (Núñez 2017). Desde esta perspectiva, la obra audiovisual se convierte en una plataforma donde se visibilizan desigualdades, se actualizan debates y se generan identificaciones colectivas. El valor de la serie no radica únicamente en su capacidad para narrar un mundo distópico, sino en su potencial para movilizar recursos simbólicos que han trascendido la pantalla y se han apropiado en la esfera pública.

En el marco de los estudios de comunicación, el análisis de las series de televisión se ha enfocado en cómo estas construyen mundos narrativos que influyen en las percepciones sociales. En el caso de *El cuento de la criada*, esta influencia es evidente en la manera en que los símbolos de la serie, en particular el traje rojo de las criadas, han sido adoptados por colectivos feministas en movilizaciones políticas (La Rocca *et al.* 2021). Este fenómeno muestra cómo la ficción televisiva puede convertirse en repertorio cultural para la acción social.

La recepción de la serie ha sido objeto de múltiples investigaciones. Cava y Penna (2023); en un estudio *netnográfico* sobre una comunidad de fans, identifican que las espectadoras establecen vínculos emocionales intensos con la trama y se cohesionan frente a la representación de la violencia y la resistencia femenina. Sin embargo, el debate se intensifica cuando discuten la pertinencia política de los símbolos de la serie en relación con la realidad. Este hallazgo pone de relieve cómo la ficción se convierte en espacio de negociación cultural, donde la experiencia estética se entrelaza con interpretaciones críticas y posicionamientos ideológicos (Couldry y Hepp 2017).

En esta línea, la investigación sobre audiencias muestra que *El cuento de la criada* va más allá de la denuncia simbólica de la opresión y funciona como catalizador de la solidaridad femenina. La apropiación de la estética de la serie en manifestaciones públicas ha reforzado la visibilidad de demandas vinculadas a los derechos reproductivos y a la lucha contra la violencia de género (Muñoz González 2019). La interrelación entre ficción y realidad refuerza la tesis de que los productos

audiovisuales actúan como mediadores en la construcción de marcos colectivos de protesta y genera repertorios simbólicos que contribuyen a la articulación de movimientos sociales.

El segundo eje teórico que enmarca el análisis de *El cuento de la criada* se vincula con la tradición de la distopía feminista, género donde se desplaza el foco hacia el cuerpo de las mujeres y muestra cómo los sistemas patriarcales utilizan la biopolítica para definir relaciones de poder (Atwood 2017). Este subgénero literario y audiovisual surge en la segunda mitad del siglo xx como respuesta crítica al predominio de utopías masculinas en la literatura política (Hernández Balbuena 2022).

La serie televisiva retoma y amplifica esta dimensión al situar la fertilidad como eje central del relato. En Gilead, las mujeres fértiles son reducidas a «úteros con piernas», expresión que sintetiza la cosificación de su existencia (Núñez 2017). Este planteamiento dialoga con la noción de «cuerpos dóciles» desarrollada por Foucault (2002), en la medida en que los cuerpos de las criadas son disciplinados, vigilados y utilizados como instrumentos de reproducción en beneficio del sistema. La biopolítica se materializa en prácticas ritualizadas, como la «Ceremonia», donde la violación reproductiva se presenta como acto religioso legitimado por la tradición bíblica. Frente a esta dinámica, la serie introduce episodios de resistencia corporal –desde gestos mínimos como la mirada de complicidad entre criadas, hasta actos explícitos de rebelión– que cuestionan la naturalización de la sumisión.

Varios estudios han abordado la dimensión biopolítica de la serie. Bastidas Mayorga (2022) analiza la violencia de género durante la primera temporada como una estetización y advierte que la *espectacularización* de esa violencia puede generar, por un lado, la visibilidad de las dinámicas de opresión y, por otro, corre el riesgo de trivializarla al convertirla en una imagen recurrente de consumo. Esta crítica señala la necesidad de problematizar el modo en que la ficción audiovisual articula el sufrimiento femenino como recurso narrativo y estético.

Trabajos como el de La Rocca *et al.* (2021) destacan la manera en que la serie representa la complicidad femenina en el sostenimiento del régimen con personajes como el de las «esposas» o las «tías», que reproducen la ideología patriarcal y participan activamente en la disciplina de las criadas, de tal modo que configuran lo que denominan «misoginia internalizada». Este fenómeno revela que la opresión de género no se ejerce únicamente de manera vertical por parte de los hombres, sino también a través de mujeres que actúan como agentes de control, donde la subordinación se convierte en instrumento de poder frente a otras mujeres (La Rocca *et al.* 2021).

Sin embargo, la serie muestra igualmente cómo estas mismas figuras pueden experimentar tensiones internas y contradicciones. La ambigüedad de estos personajes complejiza la representación audiovisual de la opresión femenina y muestra que se trata de un entramado de relaciones atravesado por conflictos y resistencias. En todo caso, frente a esta dinámica emergen formas de resistencia y solidaridad femenina que tensionan la narrativa del sometimiento.

En este punto, resulta fundamental apuntar que la distopía feminista, además de representar un escenario de opresión absoluta, abre la posibilidad de imaginar resistencias. Como señala Yona (2021), *El cuento de la criada* plantea una dialéctica entre el terror institucional y la esperanza, al mostrar que incluso en los contextos más represivos persisten grietas de subversión. Este

equilibrio entre la denuncia y la esperanza refuerza la vigencia de la obra como espejo crítico de sociedades contemporáneas que se enfrentan a retrocesos en derechos fundamentales.

De esta forma, la serie *El cuento de la criada* articula múltiples capas de significado que justifican su análisis desde los estudios de comunicación y género. En el terreno comunicacional, se configura como un dispositivo de mediación cultural que vehicula símbolos de protesta y resistencia; en el marco de la tradición distópica, prolonga la genealogía de la ficción especulativa feminista al situar el cuerpo de la mujer como campo de disputa política. La revisión bibliográfica realizada en esta primera parte muestra cómo la obra ha sido interpretada tanto en clave de conglomerado ideológico como de distopía feminista, y sienta las bases para examinar en mayor profundidad las representaciones audiovisuales del cuerpo femenino y la recepción social de la serie en la segunda parte del marco teórico.

La construcción simbólica de los roles femeninos en Gilead refleja una jerarquía patriarcal rígidamente codificada por colores de vestimenta y funciones. Estos códigos visuales funcionan como marcadores de identidad que permiten identificar rápidamente la posición de cada mujer en la estructura social. En este sentido, la serie utiliza el diseño de vestuario como lenguaje narrativo que refuerza las dinámicas de poder, convirtiéndose en un caso paradigmático de semiótica audiovisual aplicada al género.

De igual modo, el uso del color y la estética minimalista en la serie ha sido objeto de análisis. Cambra Badii *et al.* (2018) observan que la composición visual recurre a paletas apagadas y planos cerrados que transmiten claustrofobia y control, lo que refuerza la sensación de vigilancia constante. Estos recursos cinematográficos traducen en imagen la represión política, y hacen de la estética un elemento constitutivo de la narrativa distópica. En paralelo, la voz en *off* de Offred -June- conecta al espectador con la intimidad de sus pensamientos reprimidos, lo que genera una doble tensión: la voz interior como espacio de resistencia frente a un mundo exterior hostil (Jiménez-Esclusa 2022). Esta combinación de recursos narrativos muestra cómo la serie articula una reflexión sobre el poder mediante estrategias formales que no se limitan al guion, sino que se extienden al diseño audiovisual.

La maternidad ocupa un lugar central en la narrativa de la serie, presentada como un deber impuesto más que como una elección. La Rocca *et al.* (2021) muestran que esta se representa en tres dimensiones generacionales: la maternidad impuesta de las criadas, la maternidad aspiracional frustrada de las esposas y la maternidad negada a aquellas mujeres consideradas infértiles. Esta triple representación evidencia cómo se convierte en un mecanismo de control social que estructura la identidad femenina en Gilead. Al mismo tiempo, la maternidad aparece como un espacio de resistencia simbólica, en la medida en que las criadas desarrollan vínculos emocionales con los hijos que gestan, aunque el régimen intente negar esa relación biológica y afectiva.

Las redes sociales han sido fundamentales en esta transformación gracias al uso de *hashtags* como #MeToo, #NiUnaMenos o #YoSíTeCreo, que han permitido visibilizar casos de acoso, violaciones y violencia de género a escala global (Garrido Ortolá 2022). La relación entre ficción y realidad, por tanto, se vuelve bidireccional, debido a que las series ofrecen símbolos e imágenes que potencian las luchas colectivas al reflejar problemáticas sociales.

El impacto de *El cuento de la criada* también puede entenderse a partir de los debates sobre los regímenes autoritarios y los retrocesos democráticos. Yona (2021) sostiene que la serie ofrece una reflexión sobre la fragilidad de la democracia, al mostrar cómo el autoritarismo puede instaurarse bajo la apariencia de orden y seguridad. Este planteamiento resuena en un contexto global marcado por el auge de movimientos de extrema derecha y la erosión de los derechos de las mujeres en distintos países. En este sentido, la serie opera como una advertencia cultural que conecta con procesos políticos reales.

3. Objetivos y metodología

El cuento de la criada se configura como un fenómeno cultural que excede la lógica del entretenimiento y se convierte en un recurso discursivo de resistencia, así como en un dispositivo ideológico donde se disputan significados sobre género, poder y democracia (Núñez 2017; Muñoz González 2019). Desde esta perspectiva, el objetivo principal de la investigación es examinar cómo la narrativa televisiva articula, a través del lenguaje audiovisual, una crítica feminista a los sistemas patriarcales y autoritarios, y sitúa el cuerpo de la mujer como espacio de control y, al mismo tiempo, como lugar de resistencia.

Dichas estrategias se enmarcan en la tradición de la distopía feminista y en los debates sobre biopolítica y disciplina corporal (Foucault 2002; Hernández Balbuena 2022). Se busca, asimismo, problematizar la manera en que se construyen los roles femeninos y la maternidad en la ficción al explorar tanto la dimensión de sumisión como los gestos de insubordinación que emergen en el relato audiovisual (La Rocca *et al.* 2021; Bastidas Mayorga 2022). A ello se suma el interés por comprender cómo los símbolos generados en la serie, por ejemplo, el atuendo rojo de las criadas, han sido apropiados en contextos de protesta feminista y han circulado como repertorios de resistencia transnacionales (Cava y Penna 2023; Couldry y Hepp 2017).

Estos objetivos permiten orientar la investigación hacia un análisis que integre dimensiones textuales, audiovisuales y socioculturales, y responda a la hipótesis de que la serie, más allá de su condición de ficción distópica, constituye una crítica incisiva a las estructuras patriarcales y una herramienta cultural de resistencia. Además, para reforzar la dimensión mediática de este estudio y situar la serie en debates contemporáneos sobre producción, distribución y recepción televisiva, tenemos en cuenta estudios previos como *Complex TV* (Mittell 2015), *Portals* (Lotz 2017) y *Cultura Transmedia* (Jenkins 2015), así como el análisis de Somacarrera-Iñigo (2019) en materia de recepción global y transmedia de la obra de Atwood.

La metodología adoptada es de carácter cualitativo, basada en el análisis textual y audiovisual, complementado con una revisión de la recepción social y académica de la serie. El enfoque cualitativo resulta adecuado para abordar fenómenos comunicativos complejos en los que los significados no se reducen a datos cuantificables, sino que requieren interpretaciones contextualizadas.

Cabe destacar que se parte de un análisis de esta ficción televisiva que consta de seis temporadas, con un total de sesenta y seis episodios. Se elabora una lectura interpretativa de la totalidad de la serie que atiende a cuestiones que se exponen a continuación, articuladas a partir de dos grandes ejes principales: la distopía feminista y la construcción audiovisual del género en la

ficción televisiva, y el Estado totalitario de Gilead como representación de la violencia institucional y la biopolítica.

El primer nivel de análisis consiste en el estudio de las diferencias y similitudes entre la novela de Margaret Atwood (2017) y la serie producida por Hulu (2017-2024). Esto permite identificar continuidades y transformaciones entre el texto literario y el audiovisual, así como la manera en que el lenguaje televisivo amplía el universo narrativo al introducir nuevas perspectivas y personajes (Núñez 2017). En este nivel, se consideran aspectos narrativos como el punto de vista, la construcción de la protagonista, la representación de la maternidad y el uso de símbolos religiosos y políticos.

El segundo nivel corresponde al análisis audiovisual de la serie. Aquí se examinan los recursos formales y estéticos utilizados para representar la opresión y la resistencia: el diseño de vestuario como marcador de jerarquías sociales, la composición cromática y lumínica que evoca un ambiente de control y sumisión, los encuadres cerrados que transmiten claustrofobia, así como la voz en *off* y otros recursos sonoros que permiten acceder a la subjetividad de la protagonista (Cambra Badii *et al.* 2018; Jiménez-Esclusa 2022). Esta aproximación audiovisual resulta esencial para comprender cómo los códigos de la imagen y el sonido construyen una estética de la opresión y, al mismo tiempo, de la esperanza.

El tercer nivel aborda la dimensión sociocultural de la serie a través de la revisión de estudios sobre su recepción y apropiación social. Se parte de investigaciones *netnográficas* que muestran cómo las comunidades de fans debaten sobre la relación entre la ficción y la realidad, y se genera una cohesión emocional así como una confrontación ideológica (Cava y Penna 2023). Asimismo, se analizan las apropiaciones políticas de los símbolos de la serie en movilizaciones feministas y protestas internacionales, como el uso de los atuendos rojos en marchas contra las restricciones al aborto en Estados Unidos y en manifestaciones en Europa y América Latina (Muñoz González 2019). Este nivel metodológico se apoya en fuentes secundarias verificables, como artículos académicos, informes de medios y bases de datos de comunicación.

La triangulación entre estos tres niveles –textual, audiovisual y sociocultural– permite articular un análisis comprehensivo de la serie como fenómeno y acontecimiento cultural que dialoga con los contextos políticos contemporáneos.

4. Resultados

4.1 Distopía feminista y construcción audiovisual del género en la ficción televisiva

El análisis de *El cuento de la criada* revela cómo la serie articula una representación audiovisual compleja de la opresión y la resistencia femenina en el marco de un relato distópico. Los resultados de esta investigación muestran que la narrativa televisiva, además de ilustrar un universo ficticio de sometimiento, establece paralelismos con problemáticas contemporáneas relacionadas con la desigualdad de género, el avance de ideologías autoritarias y la instrumentalización política de los cuerpos.

Un primer aspecto destacado se refiere al rol femenino en los productos audiovisuales y, en particular, en la ficción televisiva. Durante gran parte de la historia de la televisión, los personajes femeninos ocuparon roles secundarios vinculados a la familia o al acompañamiento masculino y reprodujeron la desigualdad estructural que caracteriza a las sociedades patriarcales (Zarralanga 2019). Sin embargo, en las últimas décadas se observa un cambio significativo, favorecido por la irrupción de plataformas de *streaming* que han impulsado narrativas centradas en mujeres con protagonismo narrativo y agencia propia (Cambra Badii *et al.* 2018). *El cuento de la criada* se inserta en esta transformación que sitúa a las mujeres en el centro de la trama y construye un relato donde los conflictos principales giran en torno a su experiencia de sometimiento y resistencia.

La serie, sin embargo, representa un espacio donde se visibilizan las tensiones entre representación, *espectacularización* y denuncia. La violencia de género se presenta, en la primera temporada, con un alto grado de estilización, lo que plantea el dilema de si la imagen audiovisual amplifica la denuncia o, por el contrario, trivializa el sufrimiento al *estetizarlo* (Bastidas Mayorga 2022). Este fenómeno se observa en secuencias donde las criadas son sometidas a castigos ejemplarizantes o en las escenas ritualizadas de la «Ceremonia», que convierten la violación reproductiva en un espectáculo de control colectivo. El resultado es una ambivalencia: mientras la narrativa hace visible la violencia estructural, el tratamiento visual puede atenuar su impacto crítico al inscribirlo en un lenguaje estético de consumo masivo.

Otro resultado relevante se encuentra en la construcción simbólica de los roles femeninos en Gilead. La serie utiliza el vestuario como un marcador visual que codifica la jerarquía patriarcal: el rojo de las criadas evoca la fertilidad y la sangre; el azul de las esposas, la pureza mariana; el verde de las *marthas*, la domesticidad, y el marrón de las tías, la severidad disciplinaria (Núñez 2017). Estos códigos cromáticos, reforzados por una puesta en escena minimalista, permiten identificar de forma inmediata el lugar de cada mujer en la estructura social. Desde el punto de vista audiovisual, esta estrategia constituye un ejemplo de cómo la televisión puede condensar significados complejos en recursos visuales de fácil reconocimiento. Al mismo tiempo, la codificación de los roles pone de relieve la reducción de la mujer a funciones estrictamente definidas por el régimen, ya sea la reproducción, el cuidado doméstico o el adoctrinamiento ideológico.

La maternidad ocupa un lugar central en esta codificación. En Gilead, se convierte a las mujeres fértiles en instrumentos de reproducción, lo que refleja la apropiación política del cuerpo femenino. El tratamiento audiovisual de la maternidad evidencia, además, las tensiones entre sumisión y resistencia: aunque el régimen busca anular el vínculo entre madre biológica e hijo, la serie representa la persistencia de la memoria afectiva como forma de insubordinación frente al orden impuesto.

Los resultados del análisis audiovisual refuerzan la idea de que la estética de la serie es parte constitutiva de su discurso político. Cambra Badii *et al.* (2018) destacan que la composición cromática apagada y los encuadres cerrados transmiten claustrofobia y vigilancia, mientras que la voz en *off* de la protagonista conecta al espectador con la subjetividad reprimida de June. Estos recursos permiten que la serie combine el relato colectivo de opresión con la experiencia individual de resistencia, por lo que genera un espacio de empatía entre la audiencia y los personajes femeninos.

El análisis también muestra cómo la serie actualiza la tradición de la distopía feminista. Hernández Balbuena (2022) sitúa *El cuento de la criada* dentro de un subgénero que problematiza la utilización del cuerpo femenino como instrumento de disciplina y control político y social. En este marco, el régimen de Gilead se presenta como una extrapolación de estas prácticas históricas, lo que refuerza la afirmación de Atwood de que nada en su obra es puramente inventado (Atwood 2017). La serie televisiva amplifica esta dimensión al mostrar con mayor detalle los rituales, castigos y jerarquías que estructuran la opresión. El resultado es una narrativa que, más que proyectar un futuro imaginario, interpela al presente al evidenciar la fragilidad de los derechos adquiridos y la posibilidad de retrocesos en contextos de crisis políticas y económicas (Yona 2021).

Los resultados confirman, además, que la representación de la complicidad femenina en el régimen constituye un elemento clave de la narrativa. Como ya hemos mencionado, personajes como la esposa Serena Joy o las tías encarnan la paradoja de mujeres que, pese a estar sometidas al patriarcado, se convierten en agentes activos de control y represión (La Rocca *et al.* 2021). Esta representación complejiza la visión de la opresión al mostrar que no se ejerce únicamente de manera vertical desde los hombres hacia las mujeres, sino también de forma horizontal entre las propias mujeres. Sin embargo, la serie introduce fisuras en esta hegemonía al mostrar las contradicciones internas de personajes que, en determinados momentos, expresan dudas, remordimientos o gestos de resistencia.

Para concluir con esta primera parte, es importante señalar que *El cuento de la criada* ha trascendido la pantalla para convertirse en un símbolo cultural y político en contextos reales. Muñoz González (2019) documenta cómo los símbolos de la serie fueron utilizados en protestas feministas en América Latina y Europa, lo que demuestra la capacidad de la ficción para alimentar repertorios de acción colectiva.

A lo largo del año 2018 se produjeron diversas manifestaciones a favor de la legalización del aborto en distintas ciudades de Argentina, como en Rosario o Buenos Aires, al igual que en Dublín (Irlanda) (*El País* 2018; *La Capital* 2024). También en Estados Unidos se han registrado concentraciones en Washington frente al Capitolio con protestas frente a la interrupción de la financiación a clínicas de planificación familiar federal que atienden a personas desfavorecidas (Galisteo 2018; Devilles 2022), o para denunciar la separación de niños migrantes de sus padres en el distrito de Manhattan, Nueva York (*El País* 2018), además de protestas en favor del aborto como en Texas, Ohio, Missouri, Tennessee y California (Univision 2017). En Madrid (España) cientos de mujeres salieron a las calles vestidas con túnicas rojas para denunciar los vientres de alquiler (*El Mundo* 2025). Del mismo modo, Israel experimentó un movimiento de protestas en contra de una propuesta de ley que le concedería poder a la Knéset sobre el Tribunal Supremo (Nogueira 2023). Estos son solo algunos ejemplos de configuración ciudadana entorno a marcos colectivos de protesta y como recurso discursivo que refuerza la visibilidad de las demandas feministas.

4.2 El Estado totalitario de Gilead: violencia institucional y biopolítica

El análisis del universo narrativo de Gilead en *El cuento de la criada* permite comprender cómo la serie representa la instauración y funcionamiento de un régimen totalitario que utiliza la religión, el control del lenguaje y la violencia institucional como instrumentos de dominación. Los

resultados obtenidos muestran que la ficción televisiva articula un retrato minucioso de un Estado teocrático y militarizado que, aunque ficticio, dialoga con experiencias históricas de autoritarismo y con dinámicas contemporáneas de erosión democrática.

La República de Gilead se presenta como un régimen nacido a partir de una crisis ambiental y de fertilidad, circunstancias que son instrumentalizadas por líderes religiosos para justificar un golpe de Estado y la instauración de un orden político basado en principios puritanos propios del siglo XVII y XVIII (Abad Gutiérrez 2019; Coveña y Morales 2020). El nuevo sistema se organiza en torno a una jerarquía patriarcal que asigna funciones rígidas a hombres y mujeres, y consolida una estructura social sustentada en la violencia y la exclusión. Jiménez-Esclusa (2022) interpreta este escenario como una metáfora de la modernidad tardía, en la que las promesas de progreso se ven sustituidas por discursos de seguridad y tradición que legitiman la opresión.

Uno de los mecanismos más significativos de dominación en Gilead es el control del lenguaje. Foucault (2002) ya había señalado que la manipulación discursiva constituye una herramienta fundamental para limitar el pensamiento y reforzar las relaciones de poder. En la serie, este principio se refleja en la imposición de fórmulas religiosas en los saludos cotidianos –«bendito sea el fruto», «con su mirada»–, en la prohibición de la lectura y la escritura para las mujeres y en la eliminación de los nombres propios de las criadas, sustituidos por patronímicos que las identifican como propiedad de un comandante. Moreno Trujillo (2016) observa que esta supresión de la identidad individual mediante el lenguaje invisibiliza a las mujeres como sujetos e impide imaginar formas de vida alternativas al régimen. El personaje de Offred encarna esta tensión, ya que su voz interior, articulada en narraciones en *off*, se convierte en el único espacio donde persiste una memoria de resistencia frente a la anulación discursiva.

La religión desempeña un papel central en la legitimación del sistema. Gilead se sustenta en una reinterpretación sesgada de pasajes bíblicos, especialmente el relato de Jacob, Raquel y Bilha, para justificar la esclavitud sexual y la reproducción forzada. Yona (2021) señala que este recurso al pasado religioso no es una simple ornamentación: es un mecanismo de manipulación que transforma relatos sagrados en fundamentos legales del autoritarismo. Este uso político de la religión conecta con la tradición de los regímenes totalitarios del siglo XX, que de igual modo instrumentalizaron narrativas históricas y simbólicas para justificar prácticas de exclusión. En este sentido, Gilead funciona como una alegoría que evidencia los riesgos de utilizar el discurso religioso como base normativa en sociedades contemporáneas.

La violencia institucionalizada constituye otro de los pilares del régimen. La serie muestra de manera explícita cómo el Estado recurre a ejecuciones públicas, mutilaciones, violaciones y torturas para infundir miedo en la población. Coveña y Morales (2020) sostienen que la violencia en Gilead es una estrategia estructural que combina obediencia con protección institucional. El caso de personajes como Janine, castigada con la mutilación de un ojo por actos de rebeldía, o Emily, sometida a la extirpación de su clítoris por su orientación sexual, ilustra cómo la violencia corporal se convierte en un medio de control social y disciplinario. Estas escenas establecen paralelismos con prácticas reales de mutilación genital femenina aún presentes en distintos países de África, Medio Oriente y Asia –como Etiopía, Sudán, o Indonesia, entre otros–, lo que refuerza el carácter especulativo pero verosímil de la ficción (Bastidas Mayorga, 2022).

La organización jerárquica de Gilead se estructura en castas donde los privilegios y derechos dependen del género, la fertilidad y la cercanía al poder. Las esposas, aunque disfrutan de ciertos beneficios, carecen de autonomía real; las *marthas* cumplen funciones domésticas; las criadas son reducidas a su capacidad reproductiva, y las tías encarnan la función ideológica de adoctrinamiento (La Rocca *et al.* 2021). Esta división garantiza el control social e introduce dinámicas de competencia y vigilancia entre las mujeres. Aun así, la narrativa de la serie muestra cómo, a pesar de esta fragmentación, emergen gestos de complicidad y sororidad que abren grietas en el sistema.

La serie utiliza espacios como el Jezebel, un burdel clandestino frecuentado por comandantes, para mostrar las contradicciones del régimen: mientras se predica la pureza y la moral religiosa, los líderes violan sistemáticamente sus propias normas, lo que evidencia la hipocresía del poder. Marín Ramos (2019) señala que las ideologías autoritarias contemporáneas suelen construir enemigos externos e internos para justificar su permanencia en el poder, aun cuando sus propias élites socavan los principios que enarbolan.

La negación de los derechos humanos es otro rasgo fundamental de Gilead. Abad Gutiérrez (2019) documenta cómo el régimen prohíbe libertades básicas como la expresión, el movimiento, el pensamiento y la asociación, lo cual reproduce lógicas de persecución que recuerdan tanto a los regímenes fascistas europeos del siglo xx como a situaciones contemporáneas de represión política. El envío de mujeres «no aptas» a las Colonias –territorios contaminados donde son condenadas a trabajos forzados hasta la muerte– constituye una metáfora de los campos de concentración y exterminio. La ficción, en este caso, articula una memoria crítica de los horrores del pasado para advertir sobre los riesgos de su repetición en el presente.

Los resultados también muestran cómo la serie problematiza el vínculo entre totalitarismo y género. En Gilead las relaciones sexuales se reducen a instrumentos de reproducción o de placer masculino. Muñoz González (2019) argumenta que la serie cuestiona prácticas contemporáneas como la gestación subrogada al mostrar cómo la mercantilización del cuerpo femenino puede derivar en formas de explotación. En este sentido, *El cuento de la criada* ofrece una crítica a los procesos mediante los cuales el capitalismo y el patriarcado convergen en la instrumentalización de la sexualidad y la reproducción.

Finalmente, la serie ofrece una advertencia sobre la fragilidad de la democracia, al mostrar cómo la promesa de seguridad y orden puede convertirse en el pretexto para recortar libertades (Yona 2021). El retrato de Gilead se vincula con los debates sobre los retrocesos democráticos y el auge de los movimientos de extrema derecha en la actualidad, lo que hace que esta reflexión cobre notoriedad en un contexto donde se multiplican discursos autoritarios que cuestionan los derechos de las mujeres, la diversidad sexual y las minorías étnicas a lo largo de todo el mundo. Así, los resultados de este análisis confirman que *El cuento de la criada* no es una ficción aislada de la realidad, sino un espejo crítico que pone en evidencia las tensiones políticas y sociales de nuestro tiempo.

De esta manera, la serie construye un retrato audiovisual detallado de un régimen totalitario sustentado en el control del lenguaje, la religión y la violencia, que encuentra resonancias en

experiencias históricas y en dinámicas políticas actuales. Al mismo tiempo, la ficción introduce elementos de resistencia y esperanza que impiden la clausura absoluta del relato, y recuerda que incluso en los contextos más represivos persisten espacios de subversión y solidaridad.

5. Discusión y conclusiones

Los resultados obtenidos del análisis de *El cuento de la criada* confirman los estudios previos como referente representativo en clave metafórica en asuntos de actualidad y desde la perspectiva de la ciencia ficción distópica. El análisis ratifica que la serie se ha consolidado como una figura indispensable en los debates académicos sobre comunicación, género y narrativa distópica. La ficción televisiva ha logrado articular un universo narrativo en el que confluyen problemáticas centrales de las sociedades contemporáneas, tales como la erosión de los derechos de las mujeres, el auge de discursos autoritarios y la instrumentalización de la religión y la política en clave patriarcal.

Uno de los puntos centrales que emerge de la investigación es la manera en que la serie actualiza y amplifica la tradición de la distopía feminista. *El cuento de la criada* prolonga la instrumentalización del cuerpo de las mujeres en un sistema de poder autoritario al mostrar cómo la fertilidad, la maternidad y la sexualidad se convierten en pilares de la disciplina social en Gilead. La serie televisiva, en este sentido, va más allá de la propuesta literaria de Atwood al ofrecer una representación audiovisual que intensifica la experiencia de la opresión y, al mismo tiempo, de la resistencia. El análisis confirma que el cuerpo femenino se constituye como un terreno simbólico de disputa en el que se cruzan prácticas de control y gestos de insubordinación, lo que refuerza la vigencia del concepto *foucaultiano* de biopolítica (Foucault 2002; Núñez 2017).

El análisis del régimen de Gilead como alegoría del autoritarismo refuerza la interpretación de la serie como advertencia cultural sobre los riesgos de la erosión democrática. Yona (2021) plantea que la ficción muestra cómo la promesa de seguridad y orden puede convertirse en el pretexto para la instauración de sistemas de control totalitarios. La manipulación del lenguaje, la instrumentalización de la religión y la violencia institucionalizada que caracterizan a Gilead encuentran resonancias en procesos históricos, como los fascismos europeos del siglo xx, y en dinámicas contemporáneas vinculadas al auge de movimientos de extrema derecha en distintos contextos. En este sentido, puede confirmarse que la serie no proyecta únicamente un futuro imaginario, sino que interpela al presente y evidencia la fragilidad de las democracias y la persistencia de estructuras patriarcales.

La circulación cultural de los símbolos de la serie constituye uno de los aportes más significativos a los estudios de comunicación. El uso de los atuendos rojos de las criadas en protestas feministas en Estados Unidos, América Latina, Europa e Israel demuestra que ha habido una apropiación de la ficción como repertorio visual de resistencia. El hecho de que una serie televisiva se convierta en un emblema de protesta transnacional refuerza la relevancia de estudiar la ficción audiovisual como un actor político-cultural que participa activamente en la esfera pública.

Los resultados también dialogan con las investigaciones sobre recepción y apropiación social de la serie. Las comunidades de fans establecen vínculos emocionales intensos con la trama, pero,

de igual modo, debaten sobre el significado de los símbolos y su pertinencia en la realidad, lo que lleva a una bidireccionalidad entre audiencia y serie. La discusión confirma, por tanto, que la recepción de *El cuento de la criada* se expande hacia la acción política y la reflexión colectiva.

La reflexión sobre la maternidad en la serie también merece atención en esta discusión. La maternidad impuesta de las criadas, la frustrada de las esposas y la negada de las mujeres consideradas infértiles evidencian cómo el régimen convierte la capacidad reproductiva en un deber político y religioso (La Rocca *et al.* 2021). Este planteamiento dialoga con debates contemporáneos sobre los derechos reproductivos, la gestación subrogada y la mercantilización del cuerpo femenino. La serie plantea una crítica incisiva a la instrumentalización de la maternidad como estrategia de control social, al tiempo que representa la persistencia de vínculos afectivos y memorias individuales que resisten la apropiación institucional. La discusión de estos hallazgos confirma que la ficción denuncia la opresión y abre la posibilidad de imaginar resistencias en los espacios más íntimos.

En términos metodológicos, la triangulación entre análisis textual, audiovisual y sociocultural se revela como una estrategia adecuada para comprender la complejidad de *El cuento de la criada*. La serie no se puede abordar únicamente desde el guion o la puesta en escena, requiere un enfoque que considere también la circulación cultural de sus símbolos y la apropiación por parte de las audiencias. Este enfoque permite evidenciar que la ficción televisiva contemporánea actúa simultáneamente como relato narrativo, como construcción estética y como fenómeno sociopolítico.

Las conclusiones permiten plantear, además, líneas futuras de investigación. Resulta pertinente ampliar el análisis comparativo con otras distopías audiovisuales, como *Black Mirror*, entre otros, para identificar continuidades y divergencias en la representación del autoritarismo y el género. Asimismo, el estudio de las audiencias en distintos contextos geográficos podría ofrecer información valiosa sobre la diversidad de apropiaciones de la serie. Finalmente, explorar las intersecciones entre comunicación digital y activismo feminista a partir del caso de *El cuento de la criada* puede contribuir a comprender mejor cómo las ficciones televisivas participan en la construcción de movimientos transnacionales.

Referencias bibliográficas

- Abad Gutiérrez, Raquel (2019): *Cuando el futuro es pasado. El cuento de la criada, una distopía televisiva* [trabajo de fin de máster]. Valladolid: Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/39281>
- Atwood, Margaret. (2017 [1985]): *El cuento de la criada*. Traducción de Elsa Mateo Blanco. Barcelona: Salamandra.
- Bastidas Mayorga, Paola Anabel (2022): «Estetización de la violencia de género: Análisis visual de la primera temporada de *El cuento de la criada*», *ÑAWI: Arte, diseño y comunicación*, 6, 1), 59-76. <https://doi.org/10.37785/nw.v6n1.a3>

- Cambra Badii, Irene Aida, Paula Belén Mastandrea y Maria Paula Paragis (2018): «El mandato del nacimiento: Cuestiones bioéticas y biopolíticas en la serie *El cuento de la criada*», *Revista de Medicina y Cine*, 14, 3, 181-191. https://revistas.usal.es/cinco/index.php/medicina_y_cine/article/view/19091
- Cava, Antonia, Assunta Penna (2023): «Between fiction and reality: A netnographic study on female viewers of the TV series *The Handmaid's Tale*», *Comunicación y Género*, 6 1. <https://doi.org/10.5209/cgen.88328>
- Couldry, Nick y Andreas Hepp (2017): *The mediated construction of reality*. Cambridge: Polity Press.
- Coveña Mejías, Fran y Ángela Morales Hormazábal (2020): «Dispositivos de la masculinidad y la milicia: Escenarios posibles en *El cuento de la criada*», *Utopía y Praxis Latinoamericana. Revista Internacional de Filosofía Iberoamericana y Teoría Social*, 92, 140-148. <https://doi.org/10.5281/zenodo.4404427>
- Devilles, S. (2022): «*El cuento de la criada* y las manifestaciones proaborto», *ARTE*. <https://www.artetv.es/videos/110342-010-A/el-reves-de-las-imagenes/>
- El Mundo (6 de septiembre de 2025): «Cientos de mujeres se visten como en *El cuento de la criada* y salen a las calles en Madrid», *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/madrid/2025/09/06/68bc5b08e9cf4aaf778b459c-video.html>
- El País (6 de agosto de 2018): «Las manifestaciones de *El cuento de la criada*», *El País*. https://elpais.com/elpais/2018/08/04/album/1533402526_085262.html
- Foucault, Michel (2002 [1975]): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI.
- Galisteo, A. G. (10 de agosto de 2018): «*El cuento de la criada* viste a la revolución feminista», *El Periódico*. <https://www.elperiodico.com/es/tele/20180810/el-cuento-de-la-criada-le-pone-traje-a-la-revolucion-feminista-6982078>
- Garrido Ortolá, Anabel (13 de junio de 2022, 13 de junio): «Reivindicaciones feministas de la cuarta ola: La transnacionalización de la protesta», *Asparkia Investigació feminista*, 40, 191-21. <http://dx.doi.org/10.6035/asparkia.6184>
- Hernández Balbuena, Erendira (2022): «La distopía feminista: Su surgimiento y evolución», *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios*, 2, 3, 81-107. <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas2.3-33>
- Jenkins, H. (2015): «Cultura transmedia: la creación de contenido y valor en una cultura en red», Gedisa editorial. <https://gedisaeditorial.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/01/cultura-transmedia-prensa-extracto.pdf>
- Jiménez-Esclusa, Héctor Augusto (2022): «Características de la modernidad tardía en *El cuento de la criada*», *Letras*, 93, 137, 186-198. <https://doi.org/10.30920/letras.93.137.14>

- La Capital (22 de noviembre de 2024): «*El cuento de la criada* en Rosario: mujeres con túnicas rojas se movilizaron a días del 25N», *La Capital*. <https://www.lacapital.com.ar/la-ciudad/el-cuento-la-criada-rosario-mujeres-tunicas-rojas-se-movilizaron-dias-del-25n-n10165662.html>
- La Rocca, Gevisa, Maddalena Fedele y Antonella Napoli (2021): «Las tres edades de la mujer: Un análisis de las visiones distópicas de las mujeres y la maternidad en *The Handmaid's Tale*», *La Aljaba*, 25. 95, 87-99. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/aljaba/article/view/6035>
- Livingstone, Sonia (2019): «Audiences in an age of datafication: Critical questions for media research», *Television & New Media*, 20, 2, 170-183. <https://doi.org/10.1177/1527476418811118>
- Lotz, A. D. (2017): *Portals: A treatise on internet-distributed television*. Michigan: Michigan Publishing, University of Michigan Library. <http://dx.doi.org/10.3998/mpub.9699689>
- Marín Ramos, Esther (2019): «Abrazar nuestra conflictividad: La lección del feminismo *mainstream*», *Paradigma. Revista Universitaria de Cultura*, 22, 42-47. <https://hdl.handle.net/10630/17691>
- Mittell, J. (2015): *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. Nueva York: NYU Press. <https://bit.ly/3XZdEXz>
- Moreno Trujillo, María Paulina (2016): «*El cuento de la criada*, los símbolos y las mujeres en la narración distópica», *Escritos*, 24, 52, 185-211. <https://doi.org/10.18566/escr.v24n52.a09>
- Muñoz González, Esther (2019): «*El cuento de la criada*, ¿una distopía actual?», *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas*, 4, 77-83. https://doi.org/10.26754/ojs_filanderas/fil.201944084
- Nogueira, R. (1 de marzo de 2023): «*El cuento de la criada* toma las calles de Israel: ¿qué es el “día de la disrupción” y por qué protesta la población?», *El Español*. https://www.elespanol.com/enclave-ods/historias/20230301/cuento-criada-calles-israel-disrupcion-protesta-poblacion/745175627_0.html
- Núñez, David Samanta (2017): «Feminidades especulativas: Género y política en *The Handmaid's Tale*», *Representaciones*, 13, 2, 85-105. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/repr/article/view/19561>
- Somacarrera-Iñigo, P. (2019): «“Thank you for Creating this World for all of us’: Globality and the Reception of Margaret Atwood’s *The Handmaid’s Tale* after its Television Adaptation», *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 78. <https://doi.org/10.25145/j.recaesin.2019.78.06>
- Sontag, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major. Madrid: Alfaguara.
- Univision (29 de junio de 2017): «En fotos: las protestas femeninas inspiradas en *The Handmaid's Tale*», *Univision Noticias*. <https://www.univision.com/noticias/obamacare/en-fotos-las-protestas-femeninas-inspiradas-en-the-handmaids-tale-fotos>
- Yona, Yael Valentina (2021): «Democracia, totalitarismo y progreso en *El cuento de la criada*: ¿Un nostálgico cuento acerca de la esperanza?», *Debate Feminista*, 63, 30-52. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2022.63.2315>

Zarralanga Fontán, Ana (2019): *Análisis narrativo audiovisual de una distopía crítica feminista: El cuento de la criada* [Trabajo de fin de grado]. Zaragoza: Universidad de Zaragoza. <https://zaguan.unizar.es/record/88849>

// ARTÍCULO

Las mujeres drogodependientes en las series españolas desde 2020 a 2022

Drug-addicted women in Spanish TV series from 2020 to 2022

Recibido: 27/05/2025
Solicitud de modificaciones: 29/10/2025
Aceptado: 05/12/2025

Laura Pacheco-Jiménez

Universidad de Sevilla, España
lpacheco1@us.es
<https://orcid.org/0000-0002-6610-6567>

Sofia Otero-Escudero

Universidad de Sevilla
sotero@us.es
<https://orcid.org/0000-0003-0778-1519>

Resumen

La representación de las mujeres en el audiovisual español, especialmente en el ámbito cinematográfico, tiende a la estereotipia. Si bien las series de televisión suelen ir por delante, con frecuencia se sigue asociando a los personajes femeninos con cuestiones como la maternidad. La pandemia del COVID-19, el aislamiento y las vicisitudes que se vivieron, trajeron consigo un aumento del consumo de alcohol y drogas, ya fueran de curso legal, como los psicofármacos, o ilícitas, como la marihuana o la cocaína. Así pues, el presente artículo se propone comprobar si, en los años inmediatamente posteriores, de 2020 a 2022, la representación de mujeres drogodependientes tiende a la estereotipia como tantas otras representaciones femeninas o si, por el contrario, lo inédito de la situación provoca unos referentes más diversos. Con una metodología de análisis cuantitativo llevada a cabo con el desarrollo de una ficha de análisis y los programas informáticos Atlas.ti y Excel, aplicados a las 29 series de ficción seleccionadas, el estudio demuestra que las mujeres representadas siguen tendiendo a la estereotipia, en especial en lo relacionado con la maternidad y como víctimas de violencias sexuales, si bien se presentan algunos matices a tener en cuenta.

Palabras clave: series españolas; representación femenina; mujeres; drogas; alcoholismo.

Abstract

The representation of women in Spanish audiovisual media, especially in the cinematic sphere, tends to be stereotypical. While television series often lead the way, female characters are frequently still associated with issues such as motherhood. The COVID-19 pandemic, isolation, and the hardships endured brought about an increase in alcohol and drug consumption, both legal substances like psychotropic medications, and illicit ones like marijuana or cocaine. Therefore, this article aims to ascertain whether, in the immediate years following, from 2020 to 2022, the representation of women with drug dependencies tends towards stereotyping, like many other female representations, or if, on the contrary, the unprecedented nature of the situation leads to more diverse references. With a qualitative analysis methodology conducted through the development of an analysis sheet and the software programs Atlas.ti and Excel, applied to the 29 selected series, the study demonstrates that the represented women still tend towards stereotyping, especially concerning motherhood and as victims of sexual violence, although some nuances are presented for consideration.

Keywords: Spanish TV series; female representation; women; drugs; alcoholism.

1. Introducción

Los estereotipos son una de las construcciones culturales que más se han perpetuado y fomentado a través de los medios de comunicación donde aquellos relacionados con el género en particular afectan de forma directa, y en términos binarios, a la manera de actuar de hombres y

mujeres.¹ Los medios audiovisuales no solo reflejan la realidad que filman, sino que, a su vez, van creando distintas construcciones sociales y culturales a las que la sociedad va amoldándose. Tal y como planteaba el sociólogo Neill Postman, las tecnologías y los cambios que estos generan ostentan un gran poder sobre el ser humano, codificando y moldeando a su antojo su forma de pensar, de sentir e incluso sus corporalidades (De Pablos Pons 2008), algo que Teresa De Lauretis (1987) desarrolló particularmente en torno a la construcción de los géneros al reflexionar sobre cómo los medios audiovisuales mantienen o transforman el orden establecido a través de la representación de diversas corporalidades e identidades en pantalla.

En este sentido, hay una serie de actos y hábitos que, a lo largo de la historia, se han masculinizado o feminizado en la sociedad, como pueden ser los puestos de trabajo, las carreras universitarias o las tareas domésticas. En la actualidad, estos estereotipos se han ido deconstruyendo y reconstruyendo a través de diversos contenidos audiovisuales que transgreden las representaciones más normativas. Estudios como el de Hidalgo-Marí (2017) o Coronado (2023) abordan la representación de las mujeres en la ficción española desde una mirada general, mientras que otros como el de Lacalle y Gómez (2016) o Lacalle y Castro (2017) abordan la representación concreta de la mujer trabajadora, en el primero, y de la sexualidad femenina, en el segundo. Sin embargo, uno de los hábitos que menos se ha estudiado respecto a su representación en pantalla ha sido el consumo de drogas y la drogodependencia desde una perspectiva de género.

El reciente estudio de Hernández-Carrillo (2023) aplica la perspectiva de género al análisis diacrónico de los estereotipos de género en la adolescencia a través de diversas series españolas. Entre los aspectos analizados, Cristina Hernández-Carrillo (2023) añade el consumo de drogas y alcohol, concluyendo que las adicciones representadas recaen exclusivamente en las figuras masculinas. Esto resulta llamativo, dado que en los datos recogidos en el Informe Mundial sobre las Drogas de 2022 y 2023 de las Naciones Unidas se destaca un alto porcentaje del consumo -inadecuado- de fármacos opioides por parte de las mujeres (47 %), al igual que ocurre con los estimulantes anfetamínicos, donde estas representan a casi uno de cada dos consumidores. Aunque los hombres conforman el sector de la población que más droga consume, es relevante señalar que más del 45 % de las personas que consumen drogas de tipo anfetamínico, fármacos estimulantes, opioides y tranquilizantes y sedantes, son mujeres. Situación que, además, se ha visto agravada tras la pandemia de COVID-19 (UNODC 2022, 2023).

Por este motivo, en el presente trabajo se considera relevante fijar la mirada en las representaciones de las mujeres drogodependientes en las series de televisión españolas, desde 2020 hasta 2022, poniendo como punto de inflexión la pandemia, con el objetivo principal de observar qué tipo de construcciones se hacen en torno a ellas y concluir si existen patrones reiterados o no que puedan ser considerados arquetípicos.

1 A lo largo de todo el artículo se utilizará la palabra mujeres y hombres incluyendo en estos grupos las identidades cis y trans. No obstante, durante toda la discusión siempre se hace referencia a mujeres cis, dado que el colectivo trans no está representado.

2. Marco teórico: un breve repaso a la realidad de las mujeres drogodependientes

El consumo de drogas y la dependencia de estas, desde el alcohol o el tabaco hasta la heroína, es una situación que tanto hombres como mujeres experimentan. No obstante, tanto las causas como circunstancias y consecuencias en que esto sucede no son las mismas en ambos grupos. Históricamente, el consumo de drogas ha estado sesgado y vinculado a los roles de género tradicionales establecidos, en los que los hombres son el grupo social principal consumidor de drogas. Las mujeres, que estaban siempre limitadas al ámbito doméstico y a los cuidados, respondían a una serie de expectativas sociales que hacían que el consumo de drogas estuviera mal visto, lo que provocaba que se las castigara socialmente por ello. Estos mandatos sociales empiezan a modificarse ya a partir del siglo XXI gracias a la subversión de los roles de género establecidos (Cantos *et al.* 2016). Una nueva situación que provoca tanto ventajas como desventajas para las mujeres, dado que algunas adoptan el rol normativamente masculino como consumidor de drogas preeminente para ajustarse así a la nueva construcción de los géneros. Sin embargo, tal y como se señaló con anterioridad, ni las circunstancias ni las consecuencias de dicho consumo son las mismas para ambos, de ahí la importancia de aplicar una perspectiva de género en las investigaciones que lo abordan.

Estudios como el de Sánchez Pardo (2008) –concretado en una guía informativa sobre drogas y género– o los de Cantos *et al.* (2016), Lloret *et al.* (2013), Romo y Gil (2006) y Ruiz-Olivares y Chulkova (2016) demuestran que la perspectiva de género es esencial a la hora de abordar la drogodependencia en la sociedad, así como la ayuda médica y psicológica necesaria para ayudar a las personas adictas. Esta situación, no obstante, también difiere dependiendo del grupo etario, donde existe una mayor naturalidad e igualdad en el consumo de drogas entre mujeres y hombres jóvenes y adolescentes: «el consumo de sustancias psicoactivas legales por parte de las mujeres jóvenes está ascendiendo paulatinamente en los últimos años, hecho que es interpretado muchas veces como resultado de mayores cotas de igualdad» (Cantos *et al.* 2016: 35). Aunque la etapa juvenil sea, en efecto, una de las etapas vitales más adecuadas para la transgresión de lo establecido, en realidad no es más que un espejismo, dado que el estigma social sobre las mujeres adultas sigue predominando, algo que provoca que las mujeres consuman más en solitario que en público e incluso, que la imagen de aquellas que consumen drogas como el cannabis se vean sexualizadas por hacerlo (Cantos *et al.* 2016).

Respecto a la etapa adulta, el estudio de Romo y Gil (2006) desvelaba que el perfil de consumidora habitual eran mujeres de 35 años o más, casadas o viudas, con un nivel educativo bajo y amas de casa (o pensionistas). No obstante, en 2006 ya se observaba un aumento del consumo de drogas tanto en mujeres trabajadoras como de otras las clases sociales. Respecto a las mujeres adultas, además, es necesario reseñar una serie de diferencias reales que resultan claves para el presente estudio.

En primer lugar, hay una diferencia clave que reside en la percepción del consumo ante la sociedad, donde aquel que llevan a cabo los hombres es social y culturalmente aceptado, mientras que el de las mujeres recibe el reproche de ser una práctica inaceptable, algo que además se vincula de forma inevitable con la maternidad y el arquetipo de las «malas madres». Esta

imposición, además, se ve directamente relacionada con el mito del amor romántico y la dependencia emocional –heterosexual–, de las mujeres hacia los hombres (Cantos *et al.* 2016; Llort *et al.* 2013; Sánchez Pardo 2008; Romo & Gil 2006). Por otro lado, respecto al tipo de drogas consumidas es destacable cómo los estudios realizados demuestran que existe un mayor consumo por parte de los hombres que de las mujeres, pero con una excepción, los psicofármacos y tranquilizantes. Estos los consumen ellas en mayor medida, algo que tiene cierta vinculación con la sobrecarga física y emocional que supone su rol establecido dentro del hogar como cuidadoras, además de la violencia de género o casos de abusos sexuales que pudieran estar relacionados con ese consumo en muchos de los casos (Cantos *et al.* 2016; Llort *et al.* 2013; Ruiz-Olivares y Chulkova 2016; Sánchez 2008). Mientras los hombres tienen unos mandatos sociales relacionados con la protección, la seguridad, el control e incluso la agresividad, las mujeres se ven relegadas a la esfera de los cuidados y del amor romántico, algo que está directamente relacionado con cualidades como el silencio, la calma o la falta de iniciativa. Este podría ser uno de los motivos por los que la mayoría de drogas consumidas por las mujeres suelen ser fármacos opioides e hipnosedantes (benzodiacepinas) recetadas por el propio equipo médico (Cantos *et al.* 2016).

Este mayor consumo de psicofármacos y tranquilizantes que generan, además, una gran dependencia, también está relacionado con la disimilitud que reside en la motivación para el consumo dependiendo del género de la persona. Las mujeres, en su mayoría, suelen comenzar a consumir para intentar evadirse del estrés que les producen la familia y el trabajo, la culpa por la violencia simbólica, la ansiedad, la maternidad u otros problemas vitales que les acucian, así como la evasión en situaciones postraumáticas, normalmente relacionadas con violencia de género y abusos sexuales (Romo y Gil 2006; Sánchez Pardo 2008).

Es necesario, finalmente, hacer un matiz esencial respecto al consumo y la drogodependencia, dado que son conceptos distintos. La adicción (o drogodependencia) se caracteriza principalmente por una falta de control sobre las sustancias que se consumen. Por otro lado, esta situación suele ir acompañada de unas consecuencias negativas vitales comunes como la estigmatización y el aislamiento social –mayor en las mujeres–, así como «la desvalorización personal, las tensiones y conflictos familiares» (Sánchez Pardo 2008: 12). No obstante, es relevante destacar que dicho consumo, en el caso de las mujeres, siempre suele ser a escondidas y minimizando dichas consecuencias, por el motivo señalado anteriormente sobre la culpabilización y el estigma social que supone debido a los roles de género establecidos (Ruiz-Olivares y Chulkova 2016; Sánchez Pardo 2008).

3. Marco teórico: los arquetipos audiovisuales como sedimentación de los estereotipos en torno a las mujeres

La representación de las mujeres en el ámbito audiovisual ha tendido históricamente a la estereotipia; no en vano, en las dos últimas décadas han sido muchas las autoras (Zecchi 2013; Guarinos 2008; Gil Gascón 2011; Hidalgo-Marí 2017), amén de organizaciones como CIMA, que han dedicado sus publicaciones a demostrarlo en el ámbito cinematográfico. En particular, centrándose en las series de televisión, diversas autoras como Coronado (2023), Hidalgo-Marí (2017), Lacalle y Gómez

(2016), Lacalle y Castro (2017), Zaptsi *et al.* (2016) o Gordillo *et al.* (2009) han analizado la representación de las mujeres y sus estereotipos desde distintas perspectivas.

En relación con la estereotipia en la que se coloca con frecuencia a los personajes femeninos en el audiovisual, una de las aristas más repetidas es la relación con la maternidad (de los personajes con sus madres, de los personajes siendo o no pudiendo ser madres, etc.). Guarinos (2008) establece una tipología que pronto se convierte en referencia para los estudios de representación femenina donde establece una veintena de estereotipos, de los que cinco están relacionados con esta cuestión, a saber: *mater amabilis*, *mater dolorosa*, madre castradora, madre del monstruo y madre sin hijos. En 2022, Pacheco-Jiménez añade un estereotipo que cubre un espacio cuya representación afecta a la presente investigación, la madre trastornada. Se advierte que, en años venideros y en territorios no específicamente cinematográficos, podría experimentarse un aumento de representaciones de personajes femeninos dentro de este parámetro. Si bien no se especifica si el trastorno se debe a las drogas, lo cierto es que el personaje en el que se basa el estereotipo de la madre trastornada –Julia, madre en *Ausente* (Calparsoro 2005)–, muestra comportamientos adictivos a tranquilizantes o antipsicóticos hasta que pierde la noción de realidad.

A nivel internacional y, en particular, en Estados Unidos como referente de masas, series como *Mare of Easttown* (Lee *et al.* 2021), *Heridas Abiertas* (Layton, *et al.* 2018) o *La mujer de la casa de enfrente de la chica en la ventana* (Ramras *et al.* 2022), entre otras, construyen personajes protagonistas femeninos adictos al alcohol, donde la maternidad es un denominador común en todas. Normalmente la adicción se debe a su pasado, a tener una madre castradora –arquetipo común en el audiovisual también– o a no ser capaz de compaginar la maternidad con el trabajo, e incluso a haber perdido a un hijo. Una de las pocas series que se aleja de estos elementos comunes es *Euphoria* (Levinson *et al.* 2019), una serie que muestra la cruda realidad de una adolescente adicta a las drogas con un reparto y argumento diverso que rompe todos los esquemas normativos.

Sánchez Pardo (2008) afirma en su guía informativa que el consumo de drogas en los hombres es social y está culturalmente aceptado, excepto cuando este llega a un extremo de adicción cuya consecuencia es la agresividad, la violencia y el aislamiento social. En las mujeres hay un mayor reproche social, dado que el consumo por su parte es considerado como un desafío a los roles de género establecidos.

Esta brecha de representación donde la drogodependencia se ve condicionada por el género del personaje es evidente cuando nos acercamos a series como *Cristo y Rey* (Écija & García 2023), *El grito de las mariposas* (Buscarini *et al.* 2023), *Bosé* (Abril *et al.* 2022), *Nacho, una industria XXX-L* (Fernández-Valdés *et al.* 2023), *3 caminos* (Casal *et al.* 2021), *La ruta* (García *et al.* 2022) o *Alba* (García *et al.* 2021), entre muchas otras. Todas ellas series españolas donde el personaje protagonista masculino tiene adicción al alcohol o drogas ilícitas –en general no se habla sobre drogas con receta como psicofármacos–. Estos personajes, a diferencia de mujeres homólogas de otras series, no tienen temor o vergüenza a consumir a la vista de todos, ni su adicción tiene ninguna vinculación con la paternidad. Además, la agresividad y la violencia son características comunes en todos ellos como consecuencia del consumo descontrolado.

Fuera de las fronteras españolas, series como *House* (Attanasio *et al.* 2004-2012) o *Mr. Robot* (Esmail *et al.* 2015-2019) enfocan la drogadicción de sus personajes como algo que los hace atractivos y únicos, a pesar de los problemas –especialmente para establecer relaciones sociales– que pueden causarles estas sustancias.

Por todo ello, y ante las representaciones más recientes, se presenta como relevante esbozar como objetivo general (OG) conocer qué tipo de personajes se construyen en torno a las mujeres drogodependientes, y si existen coincidencias o no entre sus características. Con este objetivo principal se busca responder a las preguntas de investigación: (PI1) ¿Existe un nuevo arquetipo femenino en el audiovisual sobre la mujer drogodependiente o, por el contrario, se está representando ahora con mayor frecuencia una realidad social antes relegada normalmente al personaje masculino? y (PI2) ¿Perpetúan estas representaciones los estereotipos de género vinculados con los cuidados, maternidad y estigmatización social por la transgresión de mandatos sociales?

4. Metodología y corpus de trabajo

En el presente trabajo se lleva a cabo un análisis cuantitativo, cuyo proceso engloba una plantilla de análisis y dos programas informáticos: Atlas.ti y Excel. A continuación, se detalla el procedimiento.

El objetivo principal (OG) del presente trabajo es observar qué tipo de construcciones se hacen en torno a las mujeres drogodependientes y concluir si existen patrones reiterados o no que puedan ser considerados arquetípicos. Como objetivo específico (OE), se analiza también el tipo de rol que ostentan las mujeres drogodependientes representadas, para concluir si son protagonistas o secundarias en las tramas seleccionadas.

Para dicho análisis, se esboza una plantilla (véase la tabla 1), que se aplicará a todos los personajes de este tipo que aparezcan en las series de la muestra seleccionada. Esta plantilla de análisis de personaje en el ámbito del relato se esboza en base a las teorías desarrolladas con anterioridad sobre las mujeres drogodependientes y su realidad social, en particular aquellas que relacionan el consumo y dependencia de drogas de las mujeres con la maternidad, la estigmatización social, los trastornos asociados al consumo, así como las causas para consumir que se relacionan, en algunos casos, con traumas relacionados con la violencia de género (Cantos *et al.* 2016; Llorca *et al.* 2013; Romo y Gil 2006; Ruiz-Olivares y Chulkova 2016; Sánchez Pardo 2008).

Por otro lado, además, se analiza el tipo de droga que se consume para concluir si dicha representación es fiel a la realidad reflejada en los datos recogidos por las Naciones Unidas en sus informes sobre drogas (UNODC 2022, 2023). Para el análisis de dichos aspectos, se crea una metodología basada en las teorías de Casetti y Di Chio (2007) y Guarinos (2008) sobre el análisis del personaje como persona, lo que permite obtener un pequeño retrato sobre el tipo de mujer que se construye como drogodependiente y así responder al objetivo principal planteado (OG).

Personaje como persona	Edad	
	Orientación sexual	
	Profesión	
Consumo de drogas y estigmatización social	A escondidas (culpa, vergüenza)	
	A la vista	
Tipo de drogas	Alcohol	
	Psicofármacos, tranquilizantes	
	Ilícitas (cocaína, marihuana, heroína...); doble penalización, estigmatización	
Trastornos asociados al consumo	Sí	Maltrato físico/sexual
		Conflicto familiar
		Enfermedad física
		Otro tipo
	No	
Relación con violencia de género	Sí	
	No	
Relación con la maternidad		

Tabla 1. Plantilla de análisis de personaje

Fuente: elaboración propia.

Junto a esta plantilla, se esboza también un análisis de personaje en el ámbito de la historia, observando cuál es su rol en la trama (véase la tabla 2), con base en las teorías de Casetti y Di Chio (2007) y Guarinos (2008).

ROL	Protagonista	Fijo / serial
		Eventual
		Episódico
	Secundario	Fijo/ serial
		Eventual
		Episódico

Tabla 2. Plantilla de análisis de rol de personaje

Fuente: elaboración propia basada en Casetti y Di Chio (2007) y Guarinos (2008).

Para la selección de la muestra que se analiza se escoge como punto de inflexión la serie *El desorden que dejas* (Lustres 2020), por ser representativa en términos de drogodependencia y mujeres a través de sus personajes protagonistas. Además, tiene pertinencia respecto a la cronología, dado que se estrena en la etapa posterior a la pandemia, una era de transformación a nivel social y, por ende, a nivel audiovisual. Con dicha serie como piedra angular se establece, por lo tanto, una horquilla temporal de dos años, entre 2020 y 2022. Tal y como indica el Informe Mundial Sobre las Drogas de 2022 (UNODC 2022: 4):

Es probable que durante la pandemia aumentasen los hábitos nocivos de consumo de drogas. En comparación con las generaciones anteriores, ahora hay más jóvenes que consumen drogas. Hay personas que necesitan tratamiento y no pueden obtenerlo, sobre todo mujeres. Estas represen-

tan más del 40 % de las personas que consumen fármacos con fines no médicos, y casi una de cada dos personas que consumen estimulantes de tipo anfetamínico es mujer.

Para la recogida de la muestra se accede a la base de datos de IMDb y a través de la búsqueda avanzada se establecen los siguientes filtros: Tipo de título: Serie de TV. Fecha de lanzamiento: 01/01/2020-01/01/2022. País: España.

Como resultado se obtienen un total de 105 series, de las cuales se han descartado 5 por haberse estrenado en televisiones locales. El total de obras con las cuales se ha trabajado ha sido, por lo tanto, de 100 piezas.

De ese listado, tras un visionado exhaustivo de todas y cada una de ellas, las investigadoras seleccionaron como muestra definitiva para el análisis de 29 series –esto también es un dato relevante que se analizará en el siguiente epígrafe de resultados–. Así pues, el listado definitivo queda reflejado en la siguiente tabla 3:

N.º	Serie	Año	Plataforma
1	<i>Veneno</i>	2020	Atresplayer
2	<i>Madres, amor y vida</i>	2020-2022	Amazon Prime
3	<i>Días mejores</i>	2022	Amazon Prime
4	<i>Rapa</i>	2022	Movistar+
5	<i>Machos alfa</i>	2022	Netflix
6	<i>Todos mienten</i>	2022-	Movistar+
7	<i>Si lo hubiera sabido</i>	2022	Netflix
8	<i>HIT</i>	2020-2021	TVE
9	<i>Santo</i>	2022	Netflix
10	<i>Néboa</i>	2020	TVE
11	<i>No me gusta conducir</i>	2022	TNT
12	<i>Sky rojo</i>	2021-2023	Netflix
13	<i>El desorden que dejas</i>	2020	Netflix
14	<i>Entrevías</i>	2021-	Netflix / Telecinco
15	<i>Historias para no dormir</i>	2021-2022	Amazon Prime
16	<i>Élite</i>	2018-	Netflix
17	<i>Cardo</i>	2021	Atresplayer
18	<i>Ana Tramel. El juego</i>	2021	Netflix
19	<i>Vida perfecta</i>	2019-2021	Movistar+
20	<i>La novia gitana</i>	2022	Atresplayer
21	<i>La ruta</i>	2022	Atresplayer
22	<i>Un asunto privado</i>	2022	Amazon Prime
23	<i>Autodefensa</i>	2022	Filmin
24	<i>Vis a vis: el oasis</i>	2020	Fox/Movistar+
25	<i>Mentiras</i>	2020	Atresplayer
26	<i>Desaparecidos</i>	2020-2022	Amazon
27	<i>Intimidación</i>	2022	Netflix
28	<i>Sagrada familia</i>	2022	Netflix
29	<i>Dos vidas</i>	2021	TVE

Tabla 3. Corpus de trabajo

Una vez obtenido el corpus de trabajo se esboza la plantilla que se aplicará a las 29 piezas y, terminado este proceso de recogida de datos, se procede al análisis de estos.

Para el proceso de codificación se opta por el uso del *software* Atlas.ti y se diseña un marco de codificación de complejidad media de tres niveles con dos tipos de codificación (Schreier 2012), por un lado, una descriptiva que permita el análisis de la mayoría de las variables recogidas en la ficha mencionada, a saber: la variable consumo de drogas recoge los tipos «a escondidas» y «a la vista»; la variable «tipo de drogas», engloba «alcohol», «psicofármacos» e «ilícitas», y así sucesivamente. Por otro lado, para los parámetros «edad», «orientación sexual» y «profesión» se opta por una codificación de atributo, en el caso de la edad con posterior división por rangos de 15 años.

Finalizado el proceso de codificación, se exportan los datos a través de la herramienta tabla de co-ocurrencias para el análisis y representación de los mismos en el *software* Excel.

5. Resultados

De las 29 series que forman parte de la investigación hay que destacar nueve de ellas, en tanto que aparece más de un personaje femenino con drogodependencia, a saber: *Madres, amor y vida* (con 5 personajes), *HIT* (2), *Santo* (2), *El desorden que dejas* (2), *Élite* (3), *Cardo* (5), *La ruta* (2), *Autodefensa* (2) y *Desaparecidos* (3), lo que en total suma 47 personajes, que son los que finalmente van a pasar al análisis detallado con anterioridad.

Poniendo el foco en el rol de estas mujeres representadas (véase la imagen 1), se han distinguido dos grupos fundamentales: personajes femeninos protagonistas y personajes femeninos secundarios. Cada grupo, se divide, además, en tres categorías: fijo, eventual y episódico.

Como puede observarse en el gráfico (imagen 1), los personajes protagonistas suponen el 61,71 % de las mujeres del estudio (57,45 % en protagonistas fijas y 4,26 % las episódicas, pues no se ha hallado ninguna eventual). En el caso de las secundarias, suponen el 38,3 % del total, en su mayoría personajes secundarios fijos con un 19,15 %.

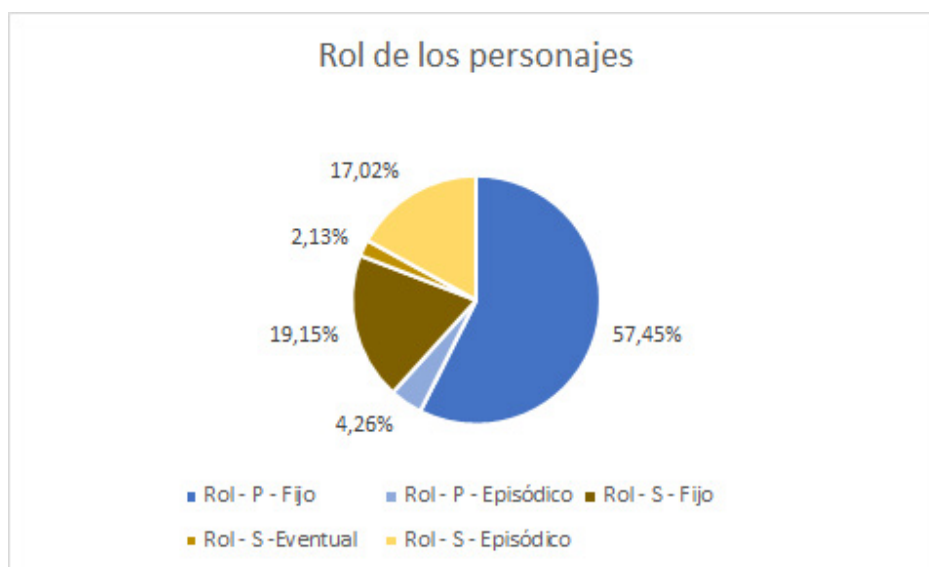


Imagen 1. Rol de los personajes

Atendiendo a la edad de los personajes (véase la imagen 2), lo primero que llama la atención es que hay un grupo etario sin representación, que es el rango que va de entre los 50 y los 64 años. A continuación, por orden de presencia, se encuentra que el grupo más representado es el de entre 36 y 50 años (con un 40,43 %), seguido muy de cerca por el rango de entre 21 y 35 años (36,17 %), en tercer lugar, el de menos de 20 años (19,15 %) y, por último, el de más de 65 años (4,26 %).

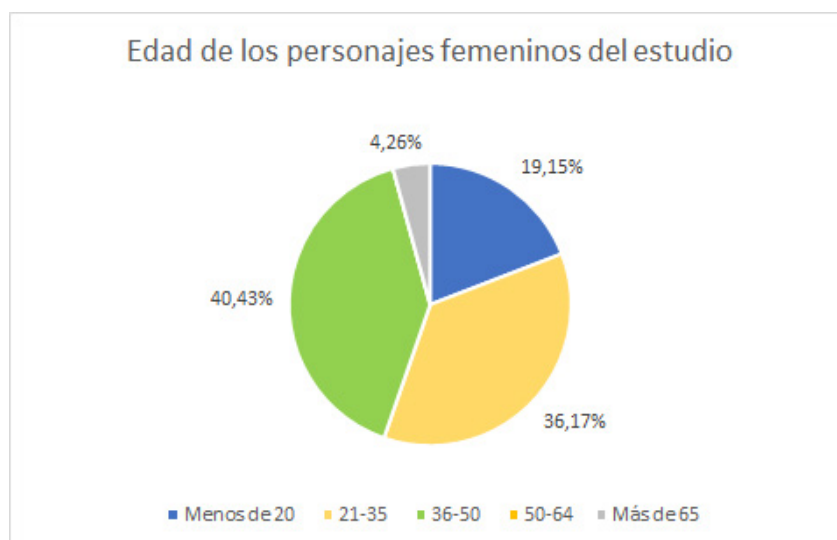


Imagen 2. Edad de los personajes femeninos del estudio

Uno de los aspectos que más información proporciona de los personajes drogodependientes es la forma de consumo, ya que cuando se produce a la vista de los demás, de forma despreocupada, desacomplejada, indica que, bien no hay una concepción por parte del personaje de estar haciendo algo por lo que deba avergonzarse, bien que es algo socialmente aceptado por el grupo en el que se desenvuelve. Al contrario, por tanto, un consumo a escondidas, implica una doble estigmatización, la social y la que el propio personaje lastra debido a su propia conciencia. Así pues, en el gráfico «Formas de consumo por edades» (imagen 3) puede observarse la diferencia generacional entre los grupos etarios. Si bien en los personajes adolescentes puede encontrarse cierta equidad entre las mujeres que se esconden y las que no, en el caso del grupo de 21 a 35 años son muchas más las que lo hacen a la vista, dato que se invierte de manera radical en el grupo inmediatamente posterior, el de 36 a 50 años, donde se encuentran más mujeres que sufren su drogodependencia a escondidas de la sociedad. Por último, hay que destacar que, en el caso del rango de más de 65 años, hay dos personajes, uno de cada tipo.

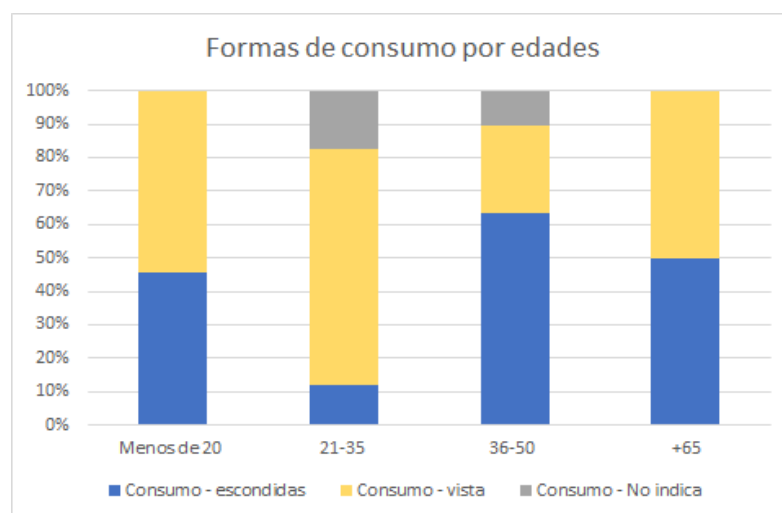


Imagen 3. Formas de consumo por edades

Además de en las formas de consumo, este componente generacional que diversifica la representación de la drogodependencia se encuentra también en los tipos de drogas consumidas. En este caso, se distinguen entre: alcohol, tranquilizantes o algún tipo de psicofármaco de curso legal y, por último, las ilícitas (cocaína, heroína, marihuana...), cuyo consumo implica un mayor riesgo tanto por la adicción que provocan como por la ocultación necesaria para conseguirlas. En la gráfica «Tipo de drogas por grupos de edad» (imagen 4) pueden observarse varios datos de interés. Por un lado, el alcohol, cuyo consumo social se ha eliminado del estudio, tiene una presencia omnipotente y sostenida en todos los grupos de edad, de hecho, es la única en el rango de más de 65 años. Por otro lado, el consumo de psicofármacos aumenta en el grupo de edad de entre 36 y 50 años, sin que tenga apenas relevancia en el de 21 a 35. Por su parte, las sustancias ilegales, superan al alcohol en los grupos de menos de 20 años y de 21 a 35.

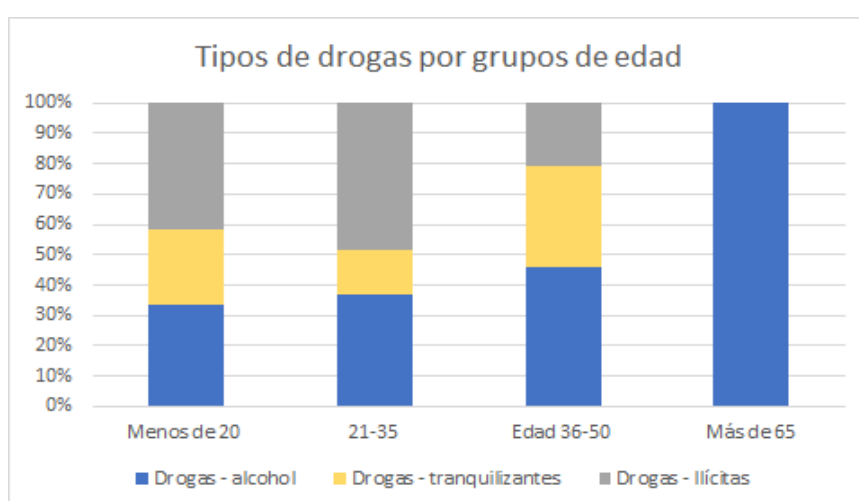


Imagen 4. Tipos de drogas por grupos de edad

Cuando se analiza la representación de mujeres en cualquier tipo de contenido audiovisual, con frecuencia es necesario atender a su concepción como víctimas de violencia de género o aspectos como la maternidad, debido a las representaciones canónicas en torno a las mujeres que

suelen girar en torno a estos aspectos. En este caso, se atienden en cuanto a su implicación en el desarrollo de la drogodependencia de las mujeres del estudio.

En el gráfico «Víctimas de violencia de género por edades» (imagen 5), puede contemplarse que el rango de más de 65 años no muestra víctimas por violencia de género, sin embargo, este factor, en cualquiera de sus formas, tiene una severa presencia en el resto de los grupos etarios, incluyendo el de la adolescencia.

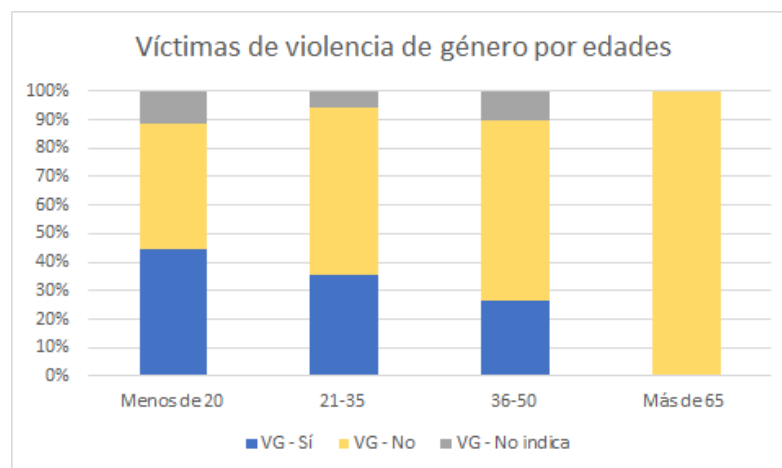


Imagen 5. Víctimas de violencia de género por edades

Por último, se desarrolla el apartado que demuestra que la drogodependencia se ha visto exacerbada de algún modo por un componente maternal, bien sea porque el personaje en cuestión es hija, o bien porque es madre. Cualquiera de los dos casos supone un aliento para allanar el camino hacia la drogadicción. En este caso se opta por la presentación de los datos del total de la muestra (véase la imagen 6), y no con la concurrencia de la variable edad, en tanto lo llamativo es la cantidad de mujeres del estudio cuyo sentido de la maternidad (ascendente o descendente) agrava su situación, y estas suponen casi la mitad de los personajes de la muestra, es decir, el 46,81 %.

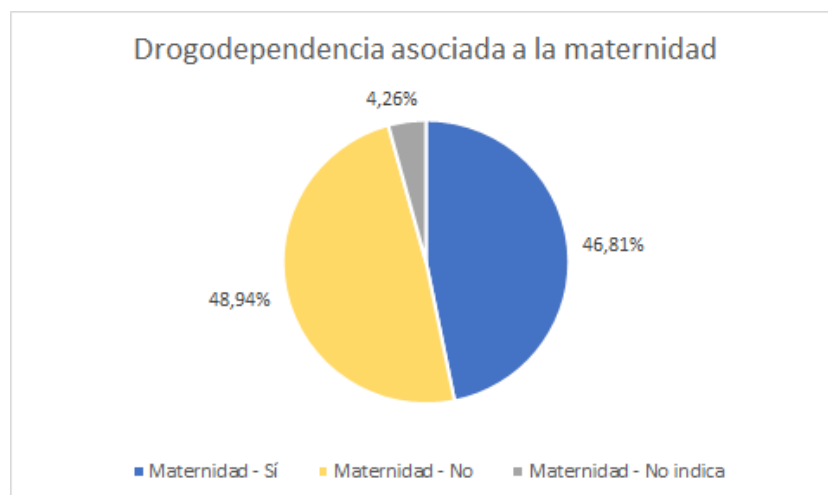


Imagen 6. Drogodependencia asociada a la maternidad

6. Discusión y conclusiones

Entre los años 2020 y 2022, y a la luz de los resultados evidenciados en este estudio, la representación de mujeres drogodependientes trae consigo una tendencia evidente a que, si hay mujeres adictas, se desarrolle y explique su drogodependencia como un rasgo de su personalidad. Es la conclusión a la que llegamos al observar que la mayoría de los personajes son protagonistas o secundarios fijos, mientras que los casos de personajes secundarios eventuales son una *rara avis*.

En lo que respecta a las edades representadas, como se ha mencionado con anterioridad, no hay ninguna mujer en el grupo de 50 a 64 años, y los rangos de 36 a 50 y de 21 a 35 años tienen una incidencia de representación en torno al 40 %. Llama la atención el nivel de mujeres drogodependientes de menos de 20 años, es decir, aquellas que se encuentran en la adolescencia, que suponen en torno al 20 %.

Las formas de consumo y los tipos de drogas tienen inequívocamente un componente generacional cuyo análisis es de considerable valor para los resultados de este estudio. Por un lado, en el grupo de menores de 20 años hay aproximadamente el mismo número de mujeres que consumen a escondidas que las que lo hacen a la vista, sin embargo, consumen en su mayoría sustancias ilegales (marihuana, cocaína, heroína...). El grupo que va a continuación, de 21 a 35 años, opta por no esconderse y drogarse a la vista, normalmente de un grupo social donde este tipo de comportamientos está aceptado; a pesar de esta característica, las drogas más consumidas son las ilegales que, *a priori*, pueden parecer que requieran un ritual más clandestino. En tercer lugar, el grupo de 36 a 50 años prefiere esconderse y se muestra con mayor asiduidad la adicción al alcohol, si bien se observa un aumento en el consumo de psicofármacos y tranquilizantes con respecto a los rangos más jóvenes. Por último, el grupo de más de 65 años solo muestra dependencia del alcohol y, como solo son dos personajes, no pueden obtenerse datos relevantes sobre la forma de consumo, ya que una lo hace a escondidas y otra no.

En el apartado relativo a la violencia de género hay que destacar que no existen mujeres víctimas en el grupo de más de 65 años, y a esto hay que sumarle que en todo el estudio tampoco existe representación entre las mujeres de entre 50 y 64 años, por lo que observamos que a partir de los 50 no se aparecen mujeres que sean víctimas de violencia de género, al menos en la muestra analizada. Cabe destacar, no obstante, a uno de los dos personajes considerados dentro del grupo de más de 65 años, secundario episódico (1 x 04) de la serie *Desaparecidos* (Benítez y Piña 2020-2022), quien, aunque no tiene una vinculación explícita con la violencia de género, se ve abocada a vivir en la calle y se vuelve adicta al alcohol por enamorarse de un hombre que finalmente la abandona cuando envejece, a pesar de que ella ha abandonado a su hija por estar con él –perpetuando así el mito del amor romántico reservado siempre a la esfera de las mujeres junto al arquetipo de la «mala madre»-. Esta escasez, no obstante, del protagonismo de este sector etario se debe a que, con frecuencia, las violencias ejercidas contra las mujeres son de índole sexual (abusos, violaciones, extorsiones relacionadas con el *sexting*, etc.) y aquí entra en juego el hecho de que los cuerpos femeninos, una vez pasados los 50, no se tienen en cuenta como objetos de deseo masculino. Tampoco como víctimas de violencia de género de tipo sexual. Al margen de estos resultados, el resto de los rangos de edad sí tienen una presencia estable de representación

de violencias ejercidas contra las mujeres. Es preocupante el grupo de las adolescentes, edad en la que estas alcanzan su mayor valor relativo.

Por último, la sección donde se analiza el impacto que tiene la maternidad en las adicciones de estos personajes, demuestra que casi la mitad de las mujeres del estudio tienen algún tipo de trauma relacionado con este tema, en sentido ascendente o descendente, que las empuja con más fuerza a sus adicciones.

Como respuesta a nuestras preguntas de investigación principales, para responder a la primera podríamos concluir que, aunque no sería preciso definir las representaciones como arquetípicas debido al tipo de muestra, así como la diversidad de características encontradas, sí que se puede reflexionar sobre una perpetuación de estereotipos por un tipo de representación común respecto a la maternidad y las violencias sexuales. Y es que la mayoría de las protagonistas analizadas en la muestra desarrollan una drogodependencia que detona o está relacionada con violencias sexuales sufridas o con maternidades inestables o traumáticas (ya sea por ser madres o hijas). Así, aunque hay una mayor representación de la realidad social de la drogodependencia en mujeres, algo que estaba relegado en su mayoría al personaje masculino, esta no las convierte en análogas a ellos, sino que se reitera la estereotipia normalmente relacionada con las mujeres en el audiovisual como es ser un objeto sexual o víctima de violencias sexuales, así como desempeñar el rol de cuidadora o madre e hija (Guarinos 2008; Autor/a) 2022).

Con esta última conclusión, respondemos de forma afirmativa a la segunda pregunta de investigación, pero lo hacemos con matices en la última cuestión, dado que, ante los resultados obtenidos, se observa que la mayoría de las mujeres protagonistas llevan a cabo un consumo a la vista de alcohol y otras drogas ilícitas.

No obstante, esto tiene un condicionante etario, dado que las protagonistas de esta categoría son menores de 36 años en su mayoría. Por otro lado, el sector que va de los 36 a los 50 años tiene una mayor representación de consumo a escondidas, algo relacionado también con el aumento del consumo de psicofármacos.

Es de reseñar, además que, dentro de estas representaciones sobre el consumo de psicofármacos, la mayoría están normalizadas, como ocurre con personajes como el de *No me gusta conducir* (Cobeaga 2022) o *Todos mienten* (Freixas 2022-), donde se habla sobre consumir tranquilizantes para poder sobrellevar una vida de estrés o familiar, sin cuestionar en ningún momento que eso pueda crear una adicción peligrosa en la protagonista. En el caso de *Todos mienten*, además, es curioso cómo es una mujer la que le recomienda a otra que las consuma porque a ella le han servido para superar la adolescencia de su hijo.

De este modo, se observa un aumento de la representación de las mujeres drogodependientes como personajes protagonistas, los cuales, en su mayoría, siguen perpetuando los mandatos de género relacionados con la maternidad –el arquetipo de «la mala madre»– y los abusos sexuales, algo que es un reflejo de la presente realidad social (Romo y Gil 2006; Sánchez 2008). Al igual que la mayor representación de mujeres jóvenes que consumen alcohol y otras drogas ilícitas a la vista, sin resultar estigmatizadas por ello, como ocurre con sus homólogos masculinos (Cantos 2016).

El poder de los medios de comunicación, sin embargo, y en particular de las series de televisión, no solo reside en la fiel representación de la realidad social que aborda, sino que tiene la capacidad de transformar la realidad reconstruyendo su reflejo en pantalla (De Lauretis 1987). En este sentido, se echa en falta en las series españolas estrenadas entre 2020 y 2022 una mayor diversidad en la representación de mujeres drogodependientes, sin que estas tengan que estar relacionadas con estereotipos tan habituales como el de la «mala madre» o la víctima de violencias sexuales. No obstante, se podrían destacar algunas excepciones en el corpus analizado, como es el caso de la serie *La ruta* (2022), donde se narra una etapa que tuvo lugar realmente en España en la que el alcohol y las drogas se asociaban a unos hábitos establecidos entre la juventud. En dicha serie, el consumo de drogas se representa del mismo modo respecto a mujeres y hombres, sin estigmatizar a las mujeres que consumen –aunque sí que vemos en una de las protagonistas cómo esta adicción se vincula con su rol como madre–. La serie de FILMIN *Autodefensa* (2022) sí que se sale por completo de esta perpetuación de estereotipos, sin hacer referencia a la maternidad o a las violencias sexuales, representando en tono de humor el consumo reiterado de drogas y alcohol por parte de dos mujeres jóvenes.

Referencias bibliográficas

- Bermejo, David (cr.). (2022): *Entrevías* [serie de televisión]. Telecinco.
- Buscarini, Juan Pablo (cr.) (2023): *El grito de las mariposas* [serie de televisión]. Disney Media Distribution, Star+.
- Caballero, Alberto, Laura Caballero, Daniel Deorador y Araceli Álvarez de Sotomayor (crs.) (2022-): *Machos alfa* [serie de televisión]. Netflix.
- Calparsoro, Daniel (dir.) (2005): *Ausentes* [película]. Star Line TV Productions, Estudios Picasso.
- Calvo, Javier y Javier Ambrossi (crs.) (2020): *Veneno* [serie de televisión]. Atresplayer Premium.
- Cantos, Raquel, Gemma Altel, Maite Tudela, Patricia Martínez, Irene González y Victoria Rivero (2016): *Hombres, mujeres y drogodependencias: explicación social de las diferencias de género en el consumo problemático de drogas*. Fundación Atenea.
- Caro, Manolo (cr.) (2022-2023): *Sagrada familia* [serie de televisión]. Netflix.
- Macías, Alberto, Carlos Molinero y Juan Ramón Ruiz de Somavía (crs.) (2021): *3 Caminos* [serie de televisión]. Amazon Prime Video.
- Casetti, Francisco, y Federico di Chio (2007): *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós Comunicación 172 Cine.
- Cister, Josep (cr.) (2021-2022): *Dos vidas* [serie de televisión]. RTVE.
- Cobeaga, Borja (cr.) (2022): *No me gusta conducir* [serie de televisión]. TNT.
- Coira, Pepe y Fran Araújo (cr.) (2022-): *Rapa* [serie de televisión]. Movistar+.

- Coronado, Carlota (2023): «La otra mirada: revisión crítica sobre series españolas e investigación desde los estudios de género (2000-2021)», en Concepción Cascajosa y Javier Mateos-Pérez (eds.), *Análisis de la ficción televisiva española*. Madrid: Editorial Síntesis, 77-90.
- De Lauretis, Teresa (1987): «The Technology of Gender», en Teresa De Lauretis (ed.), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1-30.
- De Pablos, Juan (2008): «Algunas reflexiones sobre las tecnologías digitales y su impacto social y educativo», *Quaderns digitals: Revista de Nuevas Tecnologías y Sociedad*, 51, 1-12.
- Cabezas, Paco (cr.) (2022): *La novia gitana* [serie de televisión]. Atresmedia.
- Dolera, Leticia (cr.) (2019-2021): *Vida perfecta* [serie de televisión]. Movistar+.
- Écija, Daniel (cr.) (2023): *Cristo y Rey* [serie de televisión]. Atresmedia.
- Écija, Daniel, Álex Pina, Iván Escobar y Esther Martínez (crs.) (2020): *Vis a vis: el oasis (Locked Up: The Oasis)* [serie de televisión]. Fox, Movistar+.
- Esmail, Sam (cr.) (2015-2019): *Mr. Robot* [serie de televisión]. USA Network.
- Faerna, Nacho (cr.) (2022): *Bosé* [serie de televisión]. Paramount+, SkyShowtime.
- Fernández-Valdés, Teresa, Gema R. Neira y Diego Sotelo (crs.). (2023): *Nacho* [serie de televisión]. Atresplayer Premium.
- Fernández, Verónica (cr.) (2022): *Intimidad* [serie de televisión]. Netflix.
- Freixas, Pau (cr.) (2022-): *Todos mienten* [serie de televisión]. Movistar+.
- Gabilondo, Aitor y Joan Barbero (cr.) (2020-): *Madres, amor y vida* [serie de televisión]. Amazon Prime Video.
- Garrido, Cristóbal y Adolfo Valor (cr.) (2022-2023): *Días mejores* [serie de televisión]. Amazon Prime Video.
- Gil, Fátima. (2011): *Españolas en un país de ficción. La mujer en el cine franquista (1939-1963)*. Sevilla: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- Gordillo, Inmaculada, Virginia Guarinos y María del Mar Ramírez-Alvarado (2009): «Mujeres adolescentes y envejecientes en las series de televisión. Conflictos de identificación», en María Elena Jaime de Pablos (ed.), *Identidades femeninas en un mundo plural*. Sevilla: Arcibel.
- Guarinos, Virginia (2008). «Mujer y cine», en Trinidad Núñez Domínguez y Felicidad Loscertales (eds.), *Los medios de comunicación con mirada de género*. Sevilla: Instituto Andaluz de la Mujer, 103-120.
- Guarinos, Virginia (2023): «Representación del envejecimiento en las series dirigidas por cineastas españoles», en Virginia Guarinos (ed.), *El envejecimiento en las series de ficción*, Valencia: Tirant Humanidades, 37-68.

- Hernández-Carrillo, Cristina (2023): «Análisis diacrónico de la adolescencia en las ficciones televisivas españolas ambientadas en las aulas (1998-2018)», *Doxa.comunicación*, 37, 291-312. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n37a1882>
- Hidalgo-Marí, Tatiana (2017): «De la maternidad al empoderamiento: una panorámica sobre la representación de la mujer en la ficción española», *Prisma Social*, 2, 291-314.
- Ibáñez, Chicho (cr.) (2021-2022): *Historias para no dormir* [serie de televisión]. Amazon Prime.
- Ingeslby, Brad (cr.) (2021): *Mare of Easttown* [serie de televisión]. HBO.
- Lacalle, Charo y Beatriz Gómez (2016): «La representación de las mujeres trabajadoras en la ficción televisiva española», *Comunicar*, 47, 59-67. <http://dx.doi.org/10.3916/C47-2016-06>
- Lacalle, Charo y Deborah Castro (2017): «Representations of female sexuality in Spanish television fiction», *Convergencia*, 75, 45-64.
- Levinson, Sam (cr.) (2019-): *Euphoria* [serie de televisión]. HBO.
- Llort, Antoni, Sara Ferrando, Tre Borrás e Inma Purroy (2013): «El doble estigma de la mujer consumidora de drogas: estudio cualitativo sobre un grupo de auto apoyo de mujeres con problemas de abuso de sustancias», *Alternativas: Cuadernos de trabajo social*, 20, 9-22. <http://dx.doi.org/10.14198/ALTERN2013.20.01>
- López, Carlos (cr.) (2022): *Santo* [serie de televisión]. Netflix.
- Martín, Carlos y Rubio, Ignasi (cr.) (2021): *Alba* [serie de televisión]. Atresmedia TV.
- Montero, Carlos (cr.) (2020): *El desorden que dejas* [serie de televisión]. Netflix.
- Montero, Carlos y Darío Madrona (cr.) (2018-): *Élite* [serie de televisión]. Netflix.
- Morais, Xosé, Víctor Sierra y Alberto Guntín (crs.) (2020): *Néboa* [serie de televisión]. RTVE.
- Novallas, Curro (cr.) (2020): *Mentiras* [serie de televisión]. Atresmedia.
- Noxon, Martin (cr.) (2018): *Sharp Objects* [serie de televisión]. HBO.
- Oristrell, Joaquín (cr.) (2020-): *HIT* [serie de televisión]. RTVE.
- Pacheco-Jiménez, Laura (2022). Cuestión de género: mujeres y thrillers en el cine español. ReaDuck Ediciones.
- Pina, Álex y Esther Martínez (crs.) (2021-2023): *Sky rojo* [serie de televisión]. Netflix.
- Prieto, Berta, Belén Barenys y Miguel Ángel Blanca (crs.) (2022): *Autodefensa*. Filmin.
- Ramras, Raquel, Hugh Davidson y Larry Dorf (crs.) (2022): *The Woman in the house Across the Street from the Girl in the Window* [serie de televisión]. Netflix.
- Romo, Nuria y Gil, Eugenia (2006): «Género y uso de drogas. De la ilegalidad a la legalidad para enfrentar el malestar», *Trastornos Adictivos*, 8, 4, 243-250.
- Ruiz-Olivares, Rosario y Mina Chulkova (2016): «Intervención psicológica en mujeres drogodependientes: una revisión teórica», *Clínica y Salud*, 27, 1, 1-6. <https://doi.org/10.1016/j.clysa.2016.01.001>

- Rujas, Ana, Claudia Costafreda, Javier Ambrossi y Javier Calvo (crs.) (2021): *Cardo* [serie de televisión]. Atresplayer Premium, SBS on Demand.
- Sánchez Pardo, Lorenzo (2008): *Guía informativa: género y drogas*. Xunta de Galicia y Servizo Galego de Saúde.
- Santiago, Roberto (cr.) (2021): *Ana Tramel. El juego* [serie de televisión]. RTVE.
- Schreier, Margrit (2012): *Qualitative Content Analysis in Practice*. Los Ángeles: Sage.
- Shore, David (cr.) (2004-2012): *House* [serie de televisión]. FOX.
- Soler, Borja y Martín, Roberto (cr.) (2022): *La Ruta* [serie de televisión]. Atresplayer Premium.
- Ugarte, Javier, Jorge Guerricaechevarría y Patxi Amezcua (crs.) (2020-): *Desaparecidos* [serie de televisión]. Amazon Prime Video.
- UNODC (2022): World Drug Report 2022. Naciones Unidas. <https://www.unodc.org/unodc/en/data-and-analysis/world-drug-report-2022.html>
- UNODC (2023): World Drug Report 2023. Naciones Unidas. https://www.unodc.org/res/WDR-2023/WDR23_Exsum_fin_SP.pdf
- Zaptsi, Anna, Virginia Guarinos y Trinidad Núñez (2016): «Las mujeres asesinas en las series televisivas. Una perspectiva psicosocial», en Martín Oller y M.ª Cruz Tornay-Márquez (eds.), *Comunicación, periodismo y género. Una mirada desde Iberoamérica*. Sevilla: Egregius.
- Zecchi, Barbara (2013): *Gynocine. Teoría de género, filmología y praxis cinematográfica*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Yörenç, Ece (cr.) (2022): *Si lo hubiera sabido* [serie de televisión]. Netflix.

// ARTÍCULO

Representación de la diversidad sexual y de género en las series de ficción de Playz

Representation of sexual and gender diversity in playz fiction series

Recibido: 08/09/2025
Solicitud de modificaciones: 14/11/2025
Aceptado: 09/12/2025

Irene Tejero Fernández

Universidad de Granada
iretefer@correo.ugr.es
<https://orcid.org/0009-0006-9330-8531>

Resumen

Este trabajo analiza la representación de personajes LGTBIQ+ en las series de ficción originales de Playz, el canal dedicado a adolescentes y jóvenes dentro de la plataforma de *streaming* española pública de RTVE Play. Asimismo, se reflexiona sobre la labor de inclusión de dichas identidades que se lleva a cabo en esta plataforma, dada su obligación de representar la diversidad de su ciudadanía como medio público. A través de un estudio de caso con análisis cualitativo y cuantitativo, se valora el tratamiento que hacen las dieciocho producciones seleccionadas de los personajes que pertenecen al colectivo estudiado, partiendo de un marco teórico enfocado en las teorías *queer* aplicadas a la representación de esta comunidad en los medios audiovisuales. Los resultados muestran generalmente un buen tratamiento por parte de Playz, con un 7,4 % de personajes LGTBIQ+ sobre el total y una representación integradora y plural sobre las realidades de estos, si bien continúa habiendo ciertos sesgos o estereotipos que perjudican a la comunidad LGTBIQ+ ocasionalmente. Esta investigación es la primera que analiza la representación LGTBIQ+ en la plataforma de *streaming* pública española de Playz. Así, pretende contribuir a los estudios de representación de grupos sexuales minoritarios en los medios audiovisuales digitales y servir de base para futuros estudios sobre este portal de video *on demand*.

Palabras clave: Playz; RTVE Play; estudios LGTBIQ+; cultura de masas; plataforma de *streaming*.

Abstract

This research analyses the representation of LGTBIQ+ characters in original fiction TV shows on Playz, the juvenile-audience-oriented channel belonging to the Spanish public streaming platform RTVE Play. It also reflects on the channel's efforts toward the inclusion of these identities on the video-on-demand platform, given its duty to represent Spain's social diversity as a public broadcaster. By means of a case study including quantitative and qualitative analysis, the treatment of these characters appearing in the eighteen selected productions is evaluated, on the basis of a theoretical framework based on queer theories applied to the representation of this collective in audiovisual media. The results show, in general, an adequate treatment of the LGTBIQ+ community by Playz, with 7.4% of queer characters out of the total. There is an integrative and varied representation of these characters' realities, despite the fact that certain biases and prejudices toward this community persist in some cases. This paper is the first to analyse the LGTBIQ+ representation on the public streaming platform Playz. By doing so, it intends to contribute to queer representation studies in digital audiovisual media and to establish the foundations for future research on this platform.

Keywords: Playz; RTVE Play; LGTBIQ+ studies; mass culture; streaming platform.

1. Introducción

Este texto investiga la representación de la diversidad sexual y de género en las producciones de ficción de Playz, el canal de *streaming* para adolescentes de RTVE Play, plataforma VOD (*video on demand*) pública española. Su intención es esclarecer si existe, cuantitativamente, una infrarrepresentación de las disidencias sexuales y de género en las ficciones de esta plataforma y, cualitativamente, si el tratamiento de estas se lleva a cabo de forma adecuada u ofensiva hacia dichos grupos sexuales minoritarios.

Estudios recientes como las encuestas de Ipsos demuestran que existe a nivel mundial un porcentaje aproximado del 9 % de población perteneciente a grupos sexuales minoritarios, que asciende al 14 % en España (2023: 2, 9). Por lo general, nuevas generaciones como la Z son las que más se identifican con dichos grupos en comparación con las anteriores (Ipsos 2024: 4). Pese a los avances en la percepción de dichos grupos en el último medio siglo, sigue habiendo múltiples sesgos hacia ellos (2023: 19-24, 33).

Aquellos, por lo general, se han traducido en los medios audiovisuales en una representación estereotípicamente negativa de sus miembros, en especial hasta finales del pasado siglo (Mira 2008: 65; Capuzza y Spencer 2017: 215). Puesto que el medio audiovisual «influye sobre los comportamientos sociales de sus audiencias a través de la reproducción de modelos preexistentes o, por el contrario, llevando a cabo una transformación de estos» (Marcos Ramos *et al.* 2022: 2), debe haber una representación de esta comunidad al igual que el resto de colectivos sociales.

Así, el estudio del avance en la representación del colectivo LGTBIQ+ en los medios ha sido una tendencia de investigación en alza en los últimos años (Sánchez Soriano y García Jiménez 2020: 165). Abundan los trabajos que analizan dicho tratamiento en producciones de ficción cinematográficas y televisivas, con un auge notable en los últimos años de las producciones de ficción de las plataformas de *streaming* (Vázquez Rodríguez *et al.* 2020; Marcos Ramos *et al.* 2023; Sánchez Soriano 2023) dado el gran éxodo de audiencias hacia ellas.

Con la llegada de las grandes distribuidoras VOD a España, como Netflix en 2015, el público emigró a este tipo de servicio audiovisual; las más rápidas en hacerlo fueron las generaciones más recientes como la *millennial* o la Z (Villena Alarcón 2022: 2). Entretanto, la televisión tradicional trataba de sobreponerse a los cambios que el fenómeno VOD comenzaba a causar en la industria (Barlovento Comunicación 2018: 26, 2023: 53-57) y de llegar al público más joven.

En 2017, RTVE lanzó Playz, influenciada, en parte, por la creación de otras plataformas similares de cadenas privadas como Flooxer y MTMAD (Casado *et al.* 2023: 262, 266-267). Playz forma parte del Lab de Innovación de RTVE (Eguzkitza Mestraitua *et al.* 2023: 13), «donde testean nuevas narrativas, productos y formatos» para la plataforma digital (Fieiras Ceide *et al.* 2023: 360). Dicho canal crea y distribuye contenido diverso para jóvenes en la plataforma de *streaming* pública RTVE Play.

La naturaleza pública de Playz hace que deba cumplir ciertos valores y principios con los que este tipo de medios se comprometen. La European Broadcasting Union definió dichos preceptos como la universalidad, la independencia, la excelencia, la diversidad, la responsabilidad y la innovación (Klein Shagrir y Keinonen 2014: 16).

El interés por la forma en que Playz representa la diversidad sexual y de género se acrecienta en las producciones dirigidas a los jóvenes, los más influenciados por la ficción televisiva (Vázquez Rodríguez *et al.* 2020: 44) y a quienes este medio necesita atraer con mayor eficacia para superar su crisis de audiencia (Fieiras Ceide *et al.* 2023: 357).

Sobre la representación de las identidades sexuales y de género no hegemónicas en los medios de comunicación, pese a los sesgos prevalecientes acerca de esta comunidad, investigaciones como las de María Marcos Ramos *et al.* (2022), Juan José Sánchez Soriano (2023) o María José Higuera Ruiz (2023) demuestran que en el presente se está desarrollando una representación más integradora. Esto se ha acentuado notablemente en la última década, en especial en las producciones de ficción en las plataformas de *streaming* como Netflix o Amazon Prime Video (Vázquez Rodríguez *et al.* 2020: 45).

El modelo de negocio *long tail* de las OTT favorece tanto la producción como la distribución de contenido de nicho correspondiendo con el consumo atomizado de los usuarios actuales (Neira 2020: 81-83). Entre otras cosas, este modelo de negocio propulsa el crecimiento de producciones de ficción televisiva con representación LGTBIQ+ en las plataformas de *streaming* (Sánchez Soriano 2021: 2-3) y, dada la popularidad de las OTT entre los jóvenes, también de las *teen series* que incluyen estas disidencias sexuales y de género, dado el carácter didáctico que ostentan para aquellos (Vázquez Rodríguez *et al.* 2020: 44).

Aunque se trate de un avance desde empresas privadas, con Netflix a la cabeza (Informe ODA 2023: 57-58), también es interesante estudiar cómo una plataforma VOD pública efectúa el tratamiento de la diversidad social en este sentido. Es conocido que RTVE posee una Carta de la Diversidad en la que se establecen diez políticas de inclusión laboral, de las cuales una responde específicamente a la construcción de una plantilla diversa «independientemente de su género, orientación sexual, etnia, nacionalidad, procedencia, religión, creencias, edad, discapacidad o cualquier otra circunstancia personal o social» (Radio Televisión Española 2024). Por ello, será valioso considerar si esto se respeta también con las personas representadas dentro de algunas de sus ficciones.

El objetivo del estudio presente será analizar cómo Playz lleva a cabo la representación de personajes LGTBIQ+ en sus ficciones, teniendo en cuenta el contexto actual de las OTT y la televisión generalista en España, así como su naturaleza de medio público dirigido a audiencias jóvenes.

Para ello, se plantean las siguientes preguntas de investigación: ¿cuál es el porcentaje de representación de personajes LGTBIQ+ en las series de ficción de Playz?, ¿qué porcentaje de cada sector se representa?, ¿se puede considerar que Playz lleva a cabo buenas prácticas a la hora de presentar personajes LGTBIQ+ y que sus tramas son buenos ejemplos para que el público objetivo aprenda sobre este colectivo?, ¿refleja Playz, además de la diversidad sexual y de género, interseccionalidades en los personajes que se corresponden con estos grupos minoritarios?

Las hipótesis formuladas al respecto son las siguientes: en primer lugar, Playz llevará a cabo una representación aceptablemente integradora de las identidades LGTBIQ+ que estará entre el 7 % y 9 % del total de los personajes. Estos porcentajes se aproximan a los datos de encuestas demográficas realizadas en España (CIS 2023: 6; Ipsos 2023: 2) y artículos relacionados con el objeto

de estudio en ficciones seriadas españolas (Marcos Ramos *et al.* 2023: 178). En segundo lugar, el sector más representado será el gay y, el menos representado, el de las identidades trans y no binarias, según coinciden diversos trabajos ligados al objeto de estudio (Villena Alarcón 2022: 5-6; Marcos Ramos *et al.* 2022: 10-11; Marcos Ramos *et al.* 2023: 183). Por último, habrá una representación escasa de personajes pertenecientes a la comunidad LGTBIQ+ que presenten interseccionalidades con otros grupos infrarrepresentados, como se observa en los últimos Informes ODA (2022: 13, 2023: 16).

2. Marco teórico

Este trabajo tiene como base teórica las teorías *queer*, introducidas en el ámbito académico en la década de 1990 en Estados Unidos con influencias del posestructuralismo francés. Estas teorías reivindican la importancia del reconocimiento de las identidades sexuales y de género no hegemónicas, y, en concreto, la heterogeneidad dentro de la propia comunidad LGTBIQ+ en detrimento de la «homonormatividad» (Stryker 2008: 147-148)¹

Así, al analizar a los personajes *queer*, este estudio tendrá en cuenta si las ficciones escogidas de la plataforma en cuestión participan en una representación que visibiliza la pluralidad de realidades en la comunidad LGTBIQ+ o si, por el contrario, se representa con rasgos homonormativos. Según los principios de las teorías *queer* aplicadas a los medios de comunicación, es primordial observar la forma en que estos representan al «otro» en lo que concierne a la diversidad sexual y de género de forma que no se contribuya a la perpetuación de «heteronormative ideologies and contemporary sexual hierarchies» (Yep *et al.* 2003: 2-6). Por otro lado, como apuntan diversos estudios de la relativamente reciente corriente académica de los *queer production studies* (Martin 2018; Ng 2021), se debe tener presente que los medios públicos han de crear producciones que busquen proactivamente alcanzar «structural engagement with the LGBT+ (sic) community itself» (Van Wichelen y Dhoest 2023: 380), tanto para evitar el ostracismo de este colectivo como su absorción en la heteronorma, despojándolo de una identidad propia.

RTVE, por su identidad pública, tiene que cumplir con los valores mencionados en el apartado anterior para «llegar a todos los estratos de la sociedad y generar contenido atractivo para ellos» (Eguzkitza Mestraitua *et al.* 2023: 1) y, desde una perspectiva *queer*, parte de esa misión residiría en «Attempt[ing] to break the heteronormative mould of film and screen production» (Kerrigan y O'Brien 2020: 1064) delante y detrás de las cámaras.

Con relación a la construcción de identidades LGTBIQ+ en los medios de comunicación, también son fundamentales los trabajos que tratan la teoría de las representaciones sociales enfocados a la representación de personajes con comportamientos sexuales o identidades de género no hegemónicas en los medios de comunicación. Ejemplo de ello son algunos de los textos citados anteriormente (Villena Alarcón 2022; Higuera Ruiz 2023 o Sánchez Soriano 2023), que analizan a través de metodologías cualitativas, cuantitativas o ambas el tratamiento de dichas

¹ Este concepto se comienza a usar en los noventa desde la comunidad LGTBIQ+ para designar peyorativamente a las personas que pertenecían a una sexualidad no hegemónica, pero que no reivindicaban los derechos de personas con circunstancias distintas a las aceptadas por la cultura dominante (Stryker 2008: 192-193).

representaciones. Los monográficos de Alberto Mira *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine* (2008) y de Sánchez Soriano *La representación LGTBIQ+ en las series españolas de ficción. El espejo en que nos miramos* (2023) aportan un fundamento de parámetros que se pueden utilizar para el análisis de los personajes objeto de estudio.

Por otra parte, son interesantes también las medidas que la Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Trans, Bisexuales, Intersexuales y más (FELGTBI+) (2019: 15-22) ofrece en su guía de buenas prácticas para el tratamiento de la diversidad sexual, de género y familiar en los medios de comunicación, que recoge criterios ofrecidos por las personas del colectivo LGTBIQ+ junto con periodistas del sindicato Comisiones Obreras. Entre ellas, se destaca la necesidad de visibilizar los sectores de la bisexualidad y las identidades trans o no binarias, aún patologizadas en diversas ocasiones.

Es importante destacar que, si bien es necesario que siga habiendo referentes positivos para la comunidad LGTBIQ+ con una profundidad psicológica compleja, también se observará la representación negativa o neutral de estos personajes para esclarecer si Playz estigmatiza de forma desfavorable al colectivo o si simplemente existe una variedad de tipologías de estos personajes al igual que la hay de personajes fuera del colectivo.

A grandes rasgos, el objetivo que se persigue desde las teorías *queer* al respecto de su representación en medios de comunicación es mostrar la pluralidad de las identidades LGTBIQ+, abrazando la diversidad y la especificidad en cada una de ellas. Desde esta corriente se sostiene que la creación de personajes LGTBIQ+ más complejos y menos homonormativos en los medios de comunicación, y en especial en los medios públicos, pueden contribuir al desarrollo de un aprendizaje y una conciencia más plural y respetuosa con esta comunidad.

3. Metodología

Este trabajo se basa en un estudio de caso con análisis cualitativo y cuantitativo. Se utiliza esta metodología por ser la más utilizada en la actualidad en los estudios conocidos de representación LGTBIQ+ en medios audiovisuales, y puesto que todos los trabajos utilizados en este texto en referencia de análisis de representaciones sociales se sirven de ella.

La naturaleza mixta del análisis del estudio de caso se debe a varias razones. En el ámbito de las ciencias sociales, el análisis cualitativo se liga a la reflexión y crítica de problemáticas o situaciones sociales (Neiman y Quaranta 2009: 219), la principal motivación de este trabajo. Además, el análisis cualitativo del discurso de los medios audiovisuales sigue siendo una de las metodologías fundamentales en el estudio contemporáneo de los medios de comunicación, y la interpretación del investigador de los mensajes manifiestos o latentes ofrece una perspectiva más amplia del fenómeno estudiado (Larsen 1993: 151, 162-163).

El análisis cuantitativo de contenido se considera pertinente, dada la visión completa que otorga este método sistemático sumado a un método cualitativo a una investigación académica en esta rama de conocimiento. Si el estudio cualitativo permite interpretar más exhaustivamente el contenido del mensaje, el análisis cuantitativo concede «una serie de datos numéricos con los

que es posible operar de forma estadística» (Igartua Perosanz 2006: 183). Así, se podrá dar una explicación más detallada al contenido analizado.

Cabe destacar, con relación a la interpretación de mensajes explícitos e implícitos en las producciones estudiadas, que se tendrán en cuenta aquellos que reflejen de forma latente una posible identidad sexual o de género no hegemónica. En la base de esta decisión se encuentra el trabajo «Homosexualidad latente en el cine» (2017) de María Rosa Sánchez del Pulgar, que establece que en diversas ocasiones se presentan en el medio audiovisual personajes que reflejan de forma implícita una identidad sexual o de género minoritaria, pero solo es «perceptible para aquellos que atienden a determinados indicios» (18). El estudio presente, pues, tratará de esclarecer si se presentan también figuras potencialmente clasificables como LGTBIQ+ a través de signos camuflados o implícitos.

La tipología de este estudio de caso es evaluativa (Valles Martínez 1997: 58) y única, dado que solo se analizan los personajes de las ficciones originales de Playz para dar «prioridad al conocimiento profundo del caso y sus particularidades por sobre la generalización de los resultados» (Neiman y Quaranta 2009: 219).

En lo que concierne a la definición de la muestra, dentro del catálogo «Las mejores ficciones de Playz» se escoge el universo muestral con las siguientes condiciones: a) las producciones deben ser originales de Playz (bien en colaboración de RTVE y otra productora o exclusiva de RTVE), b) deben ajustarse al término de ficción (se excluirán los documentales y *reality shows* y se evaluará, en su caso, la pertinencia al estudio de series basadas en hechos reales), c) deben haber sido distribuidas de forma exclusiva en la plataforma de *streaming* Playz y d) han de enmarcarse en las características de consumo adaptadas a la audiencia juvenil (duración corta de episodios y temporadas y tratamiento de temas relacionados con la juventud). De 23 producciones ofrecidas en dicho catálogo, y ajustándose a las condiciones establecidas, se escogen 18 ficciones. Se desestiman *Merlí* y *Stalk* por no pertenecer a RTVE, *HIT* por no ser exclusiva de Playz, *Nochevieja Playz* por no ajustarse al término de ficción y *Neverfilms* por la especificidad de su formato no narrativo.

Para facilitar el análisis cualitativo y cuantitativo se ha elaborado y utilizado una tabla (tabla 1) que servirá como libro de códigos para la interpretación cualitativa del contenido basándose en distintos criterios. Igualmente, servirá como base para la consecución y procesamiento de los datos cuantitativos en el programa de hojas de cálculo Excel, utilizado también para la creación de los gráficos del análisis de los resultados.

Criterios a analizar									
Rango de edad del personaje (niño, adolescente, joven adulto, mediana edad, anciano)	Sector/es del colectivo LGTBIQ+ al/los que pertenece	Relevancia en la trama (protagonista o principal/ secundario/ circunstancial)	¿Hay algún estereotipo/s asociado/s al personaje (de entre los señalados en la metodología)? ¿Cuál/es?	¿La trama del personaje gira en torno a su pertenencia al colectivo LGTBIQ+?	¿El personaje vive su pertenencia al colectivo LGTBIQ+ de forma integrada o conflictiva?	¿La narrativa muestra la pertenencia al colectivo LGTBIQ+ del personaje como integrada o conflictiva?	¿El personaje explicita mediante el habla su identidad LGTBIQ+? ¿Y mediante acciones?	¿La identidad LGTBIQ+ del personaje se manifiesta públicamente o sólo en lo privado?	¿El personaje presenta alguna intersección (etnia no caucásica, diversidad funcional, cuerpo no normativo...)?
									¿El personaje posee rasgos positivos que puedan hacer que el espectador se identifique con/sienta empatía hacia el mismo?

Tabla 1. Códigos para el análisis cualitativo de los personajes LGTBIQ+

Fuente: elaboración propia a partir de bibliografía sobre representación LGTBIQ+.

En cuanto a la tabla, los rangos de edades establecidos son: «niño» (hasta 12 años), «adolescente» (13-19 años), «joven adulto» (20-39 años), «adulto» (40-59 años) y «anciano» (de 60 años en adelante). Sobre los estereotipos que se mencionan en la cuarta columna, se ha utilizado una recopilación elaborada a partir de la clasificación de Sánchez Soriano (2021: 8) y la adición o modificación de algunos de ellos: personaje LGTBIQ+ hipersexualizado/como objeto de deseo; atormentado por su identidad u orientación sexual; promiscuo o seductor; drogadicto/alcohólico; malvado; como recurso cómico; con rasgos homonormativos, en una pareja homosexual con rol heteronormativo (Marcos Ramos *et al.* 2022: 12-13); personaje gay con «pluma»; personaje gay amante del arte, la decoración y/o la moda; personaje lésbico con rasgos de hipermasculinidad tóxica; personaje lésbico o femenino bisexual artista (Informe ODA 2023: 37); personaje trans asociado a la prostitución (Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Trans, Bisexuales, Intersexuales y más (FELGTBI+) 2019: 20-21).

4. Resultados

Después de haber analizado la muestra, compuesta por 18 ficciones seriadas y 553 personajes en total, se han hallado 41 personajes con comportamientos sexuales o identidades de género minoritarias en 11 de las producciones (véase la ilustración 2) que se describirán brevemente a continuación.

Con respecto al análisis de personajes con identidades LGTBIQ+ latentes (Sánchez del Pulgar 2017: 60-61), se saca a relucir que, de los 41 personajes incluidos en el análisis, 31 de ellos mencionan o muestran explícitamente la pertenencia a esta identidad. La identidad LGTBIQ+ latente se interpreta en los otros 10 personajes restantes a través de la observación de estereotipos o acciones que pueden manifestar implícitamente comportamientos sexuales minoritarios.

4.1. Resultados del análisis cuantitativo

4.1.1. Porcentaje de personajes LGTBIQ+ en la muestra

Este parámetro de medición, teniendo en cuenta que 41 de los 553 personajes en total se consideran LGTBIQ+, corresponde a un 7,4 % de personajes en total, dejando al restante 92,6 % como no LGTBIQ+ (gráfico 1). Cabe mencionar que si no se contabilizaran los 10 personajes leídos como LGTBIQ+, el porcentaje de representación de este colectivo sería de un 5,6 %.

Total de personajes no LGTBIQ+ frente a total de personajes LGTBIQ+ (total)

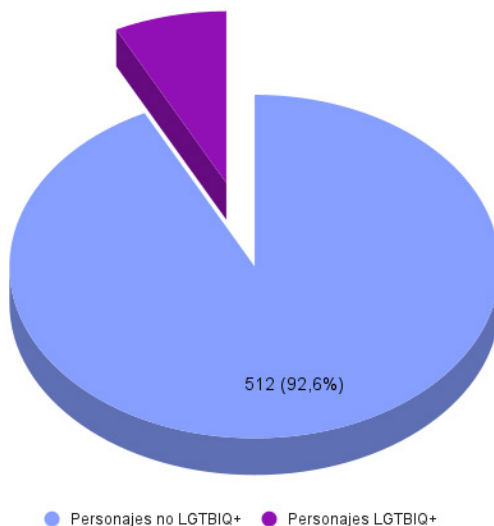


Gráfico 1. Porcentaje de personajes no LGTBIQ+ frente a personajes LGTBIQ+ (total)

Fuente: elaboración propia.

4.1.2. Sectores LGTBIQ+ representados en la muestra

Los grupos LGTBIQ+ representados en la muestra corresponden al sector gay, lésbico, bisexual y transgénero, sin presencia de las identidades no binarias o la asexualidad, entre otras (gráfico 2). En el gráfico se observa que, sobre el total de 41 personajes analizados se encuentra la bisexualidad como sector más representado (48,8 % o 20 personajes), seguido de la homosexualidad masculina (34,1 % o 14 personajes), la homosexualidad femenina (12,2 % o 5 personajes) y la identidad transgénero (4,9 % o 2 personajes).

Proporción de los sectores del colectivo LGTBIQ+ representados (total)

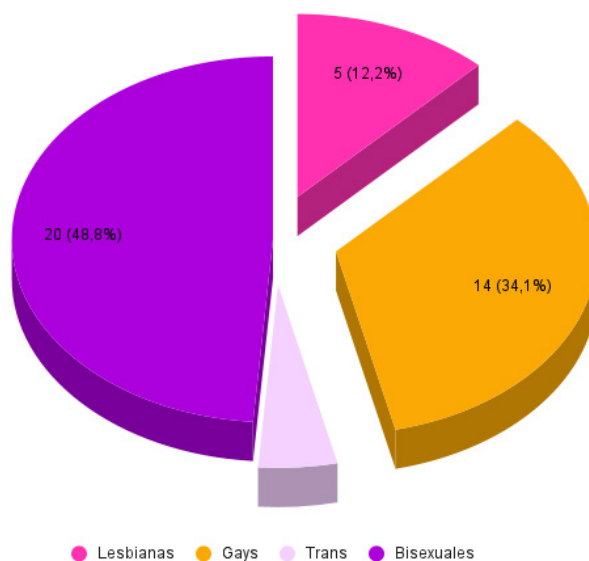


Gráfico 2. Proporción de los sectores LGTBIQ+ representados sobre el total de personajes LGTBIQ+

Fuente: elaboración propia.

Grasa es la ficción en la que más personajes bisexuales se representan, contando con 6 de ellos, y *Ser o no ser* es la que alberga más personajes homosexuales masculinos: 3 (gráfico 3). En otras series como *Cupido*, *Antes de perder* y *Drama* hay más de un personaje bisexual y en producciones tales que *Dorien*, *Bajo la red* y *Grasa* hay más de un personaje homosexual masculino. Igualmente, en ninguna de las series hay más de un personaje homosexual femenino y tampoco más de un personaje con identidad transgénero.

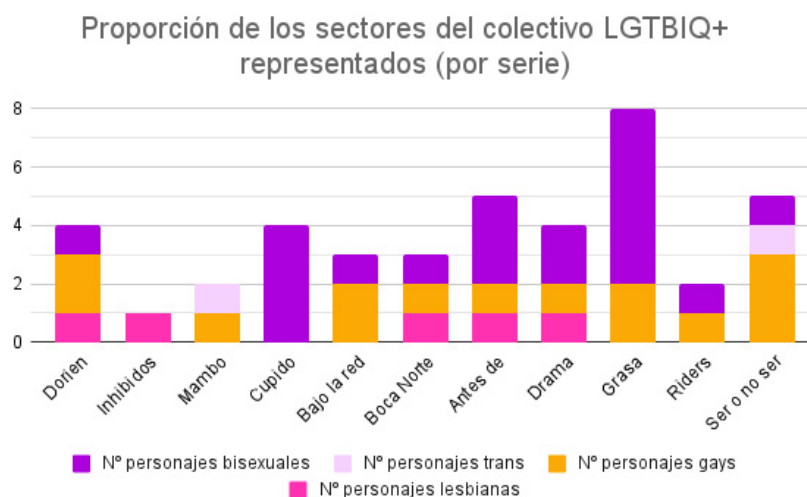


Gráfico 3. Proporción de los sectores del colectivo LGBTQ+ representados por serie

Fuente: elaboración propia.

4.1.3. Estereotipación de los personajes LGBTQ+ de la muestra

Respecto de este parámetro, se contempla cómo el 70,7 % (29 personajes) del total de 41 personajes analizados cumple con uno o más estereotipos de los mencionados en la metodología (gráfico 4), algo que supone casi tres cuartas partes de los personajes estudiados.

Proporción de personajes LGBTQ+ estereotipados frente a personajes LGBTQ+ no estereotipados

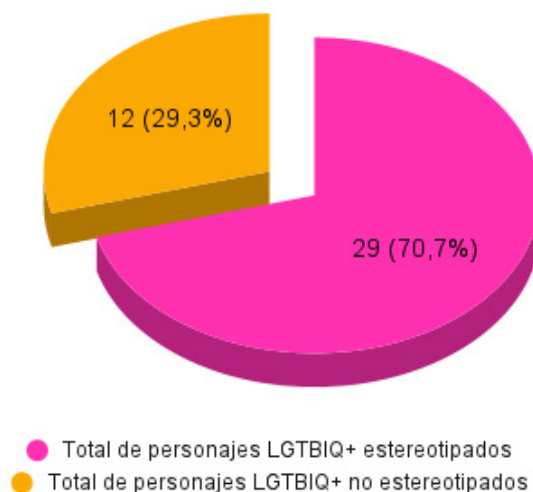


Gráfico 4. Proporción de personajes LGBTQ+ estereotipados frente a proporción de personajes LGBTQ+ no estereotipados

Fuente: elaboración propia.

Igualmente, observamos que los estereotipos más repetidos son el de personaje LGTBIQ+ promiscuo/seductor (percibido 10 veces), el de personaje gay con «pluma» (contabilizado 8 veces) y el de personaje LGTBIQ+ con rasgos homonormativos (registrado en 6 personajes) en el tercer puesto, compartido con el de personaje LGTBIQ+ drogadicto o alcohólico (también repetido en 6 ocasiones) (gráfico 5). Cabe destacar que dicho gráfico no representa la cantidad de personajes que presentan solo uno de los estereotipos señalados, sino la cantidad de veces en que se repite cada estereotipo, pues un solo personaje puede contar con ninguno, uno o más de uno.

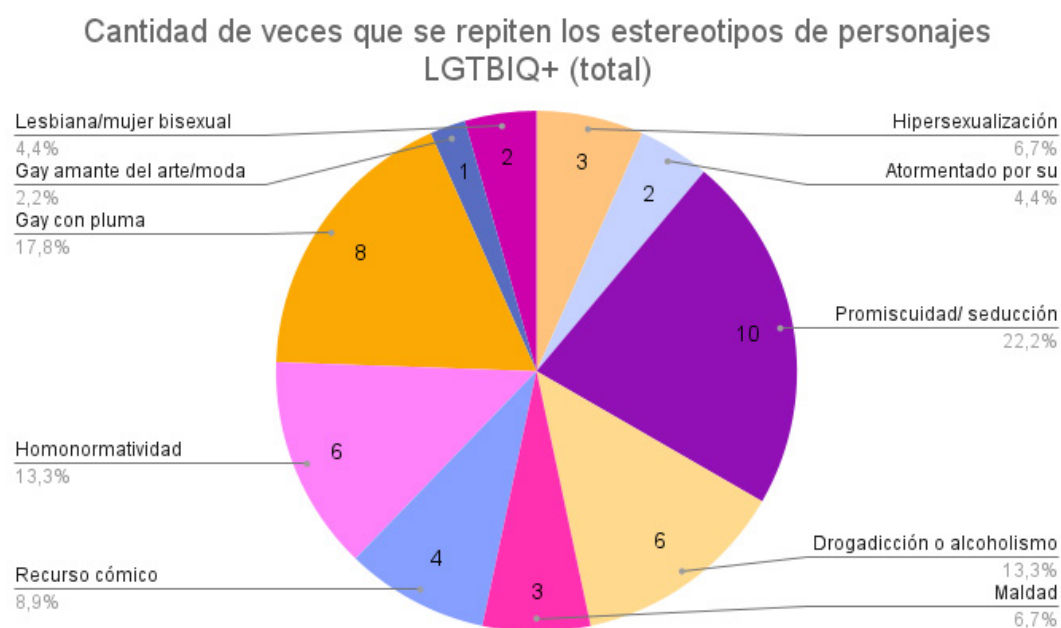


Gráfico 5. Cantidad de veces que se repiten los estereotipos de personajes LGTBIQ+ (total)

Fuente: elaboración propia.

4.1.4. Interseccionalidades en los personajes LGTBIQ+ analizados en la muestra

Con respecto a este parámetro, podemos contemplar cómo 33 personajes (el 80,5 % del total de 41 analizados) no presentan ninguna interseccionalidad, mientras que los restantes 8 (que suman el 19,5 % del total) sí (gráfico 6). Dentro de esos 8 personajes, las interseccionalidades registradas se corresponden con la siguiente proporción: 5 personajes LGTBIQ+ de etnia no caucásica (62,5 %), 2 personajes LGTBIQ+ con edad avanzada (25 %) y 1 personaje LGTBIQ+ con un cuerpo no normativo (12,5 %). Así, la interseccionalidad más repetida sería aquella de la etnia no caucásica, seguida de la edad avanzada y después la de cuerpos no normativos. Se observa la ausencia de otras interseccionalidades como la diversidad funcional y las clases sociales bajas.

Proporción de personajes LGBTQ+ sin interseccionalidades frente a proporción de personajes LGBTQ+ que presentan sendas interseccionalidades (total)

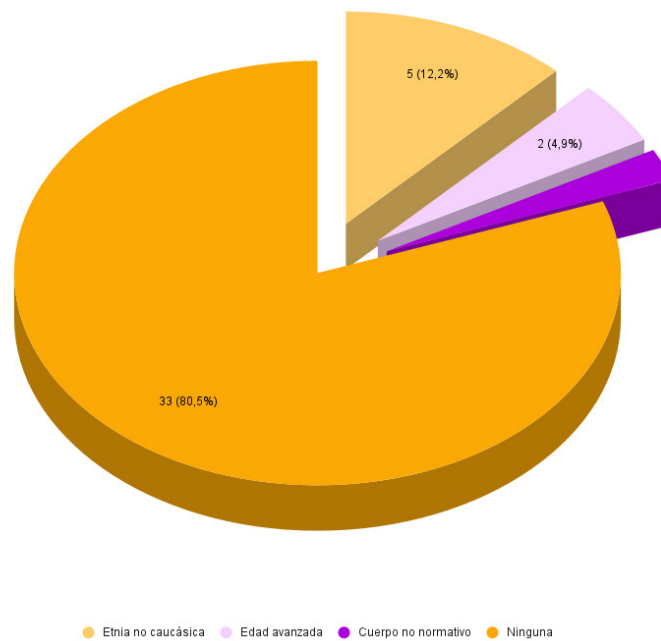


Gráfico 6. Proporción de personajes LGBTQ+ sin interseccionalidades frente a proporción de personajes LGBTQ+ que presentan sendas interseccionalidades (total)

Fuente: elaboración propia.

4.2 Resultados del análisis cualitativo

Dorien (2017) es cronológicamente de la primera ficción de la muestra en la que aparecen personajes LGBTQ+. Dorien, la protagonista, presenta una complejidad psicológica profunda. Es bisexual y en ella se halla el estereotipo de personaje LGBTQ+ malvado, pues se aprovecha de su círculo social para su beneficio. Cumple el estereotipo de personaje LGBTQ+ en una relación homosexual con rasgos heteronormativos y desempeña en su vínculo con Miriam el papel tradicional de hombre que cosecha éxito y fortuna, relegando a su amante a ser una especie de trofeo a quien maltrata psicológicamente. En cuanto a Miriam, se manifiesta como lesbiana, y en ella hallamos también el estereotipo de personaje LGBTQ+ en una relación homosexual con roles heteronormativos, con el papel de mujer-trofeo. También cumple el estereotipo de personaje LGBTQ+ con rasgos homonormativos, con características físicas y pautas de comportamiento asociados tradicionalmente a la feminidad. En lo que respecta a Ricky y Conde, ambos son personajes circunstanciales sin profundidad alguna. Los dos cumplen marcadamente el estereotipo de personaje gay con «pluma». Conde cumple con una interseccionalidad al pertenecer a una etnia no caucásica.

En *Inhibidos* (2017), el único personaje LGBTQ+ que hallamos es María, una de los protagonistas. Se identifica como lesbiana y, aunque no demuestra una complejidad psicológica ni un papel en la trama destacables, posee valores positivos como la empatía.

A continuación está *Mambo* (2017-2018), donde encontramos dos personajes LGBTQ+ circunstanciales. Serrano es un policía que cumple con el estereotipo de personaje gay con «pluma» por su forma de gesticular y hablar. No tiene profundidad psicológica, pero demuestra valores positivos. Alejandra, por su parte, es una mujer transgénero de edad adulta, patriota y ultraconservadora.

En general, se ofrece una representación negativa de ella y un tratamiento entre ambiguo y potencialmente ridiculizador de su identidad *queer*, ya que se caricaturizan muchos de sus aspectos físicos. Es destacable que no es una actriz transgénero la que interpreta a Alejandra, sino un actor cisgénero caracterizado con rasgos de vestuario, maquillaje y peluquería propios de una feminidad tradicional.

La ficción seriada *Cupido* (2018), basada en la mitología romana adaptada a la actualidad, cuenta con cuatro personajes LGTBQ+: Álex, Edrian, Marcos y Ángel, interpretados como bisexuales. Todos ellos cumplen los estereotipos de personaje LGTBQ+ seductor y de personaje LGTBQ+ hipersexualizado, pues se les caracteriza con ropa ceñida que marca su musculatura y, en algunos casos, se les muestra sin camisa, en ropa interior o sin ropa sin justificación narrativa, para mostrar su figura musculosa. Marcos presenta también el estereotipo de personaje LGTBQ+ malvado, puesto que traiciona a su familia, lo que finalmente le ocasiona una trágica muerte.

Seguidamente está *Bajo la red* (2018-2019). En la primera temporada se encuentran dos de los tres personajes *queer* hallados en esta serie. Kiu es un joven informático que se define como gay. Es uno de los personajes principales en las dos temporadas y tiene una complejidad psicológica bastante profunda. Cumple los estereotipos de personaje LGTBQ+ con rasgos homonormativos y no posee ningún amaneramiento. De la misma manera, hallamos el estereotipo de personaje gay como recurso cómico, ya que él mismo hace humor en ocasiones sobre su sexualidad. Aparte de ello, destacan positivamente sus valores sociales y morales. También está Edu, un personaje circunstancial autodescrito como gay. Aunque apenas tiene importancia en la trama, está caracterizado por el estereotipo de personaje LGTBQ+ atormentado por su identidad. Gabriel, bisexual, es otro de los personajes. Es el villano de la segunda temporada y del *spin-off* de la serie; cumple el estereotipo de personaje LGTBQ+ malvado. Con todo, cabe destacar que tiene una profundidad psicológica notable.

En *Boca Norte* (2019) se hallan tres personajes LGTBQ+. Por una parte está Andy, uno de los personajes principales, que se define como gay. Cumple el estereotipo de personaje gay con «pluma», pero sin que este amaneramiento sirva como una caricatura que ridiculice de su personalidad. Es un chico resuelto, con valores éticos y, además, posee talento musical. Sarah, por su parte, es otro de los personajes principales y es bisexual. A pesar de que el descubrimiento de su gusto por las chicas ocurre durante la serie, Sarah lo integra muy rápidamente como un rasgo más de su personalidad sin que eso la atormente. Es destacable que no cumple ninguno de los estereotipos señalados en la metodología. Asimismo, posee rasgos positivos como la generosidad y la amistad. Presenta una interseccionalidad al pertenecer a una etnia no caucásica. Como personaje lésbico circunstancial se halla a Vero, que cumple el estereotipo de personaje LGTBQ+ seductor por su comportamiento hacia Sarah.

En *Antes de perder* (2019) hallamos dos personajes protagónicos en los que se interpreta una bisexualidad latente por el vínculo platónico que establecen entre sí: Diana y Jana. Ambas forman una fuerte relación de amistad durante la trama y huyen a Brasil juntas, donde Diana da a luz y cuida a su hija junto a su compañera. Esto se puede interpretar como una relación platónica que va más allá de la amistad, pero no llega a manifestarse explícitamente. Ambas son personajes complejos que evolucionan durante la trama. A continuación, hay tres personajes circunstanciales

integrados en el análisis. Por un lado, está el cliente del motel en que se hospedan Jana y Diana, que confunde a dos guardias civiles con chicos de compañía que había contratado. Los recibe invitándolos a su habitación para tener relaciones, con lo que se le caracteriza mediante el estereotipo de personaje LGBTQ+ promiscuo, el único rasgo de su personalidad que conocemos en los escasos segundos que aparece. Después están las tías de Diana, Maruxa y Consuelo, que también se leen como personajes con una identidad LGBTQ+ latente. La narrativa da a entender que ambas llevan viviendo juntas en el pueblo de Diana toda la vida, sin llegar a definir manifiestamente si su relación es fraternal o de pareja. Es interesante destacar que ambas presentan una interseccionalidad al tener una edad avanzada.

En *Drama* (2020) hallamos a África, protagonista de la serie. Se analiza como bisexual, puesto que mantiene relaciones tanto con hombres como con mujeres durante la trama, y además se enmarca en el estereotipo de personaje LGBTQ+ promiscuo puesto que su historia gira en torno a sus relaciones sexoafectivas. También están Quim y Álex, dos personajes circunstanciales sin profundidad psicológica. Es interesante que Quim se corresponde con el estereotipo de personaje LGBTQ+ drogadicto, puesto que cuando África le ofrece ayuda para relajarse le dice que quiere coca (refiriéndose a la droga). Por otro lado está Bárbara, con quien África mantiene relaciones en la discoteca en el capítulo 3 de la ficción. No cumple ninguno de los estereotipos señalados.

La ficción seriada *Grasa* (2020-2021) contiene ocho personajes identificados como LGBTQ+. En primer lugar, se encuentran Alessandro y Estefanía, personajes secundarios de la primera y la segunda temporada. Alessandro es bisexual y cumple el estereotipo de personaje LGBTQ+ promiscuo, pues casi todas sus intervenciones están relacionadas con el sexo. Por su lado, Estefanía es la jefa de Pedro, el protagonista, que llega a tener una relación romántico-sexual con él, aunque ciertos comentarios que hace en ambas temporadas sobre lo atractivas que le parecen ciertas mujeres dan a entender posibles gustos bisexuales latentes. Destaca por la interesante evolución del personaje, que la hace ir desde una personalidad frígida una más empática y flexible. A continuación, están Ricardo y Agustín, dos personajes circunstanciales de la primera temporada que se analizan como homosexuales, ya que ambos cumplen el estereotipo de personaje gay con «pluma». También en la primera temporada se encuentran otros tres personajes circunstanciales que se interpretan como LGBTQ+: son tres deportistas que aparecen en dos ocasiones y que se denominan en los créditos como Moreno, Castaño y Rubio. Se clasifican en el análisis como bisexuales y presentan de forma hiperbólica el estereotipo de «metrosexual» (De Miguel 2024)², ya que en sus brevísimas apariciones su único papel es halagar mutuamente el físico de los otros, aunque también mencionan que les gustan las mujeres. Del mismo modo, se corresponden con el estereotipo de personajes LGBTQ+ como recurso cómico, ya que su exagerada metrosexualidad se usa de una forma humorística. Destacamos que Moreno pertenece a la etnia gitana. Después está Jairo, con quien tiene relaciones Alessandro. Sabemos que es bisexual porque su pareja está embarazada, pero también mantiene una relación esporádica con este último. Cumple el

² Este estereotipo designaba en los noventa a hombres heterosexuales que dedican mucho tiempo a cuidados de atributos físicos como la piel, el cabello y la musculatura, y que admiran el físico de otros hombres (De Miguel 2024). Sin embargo, en muchas ocasiones este estereotipo representa a hombres hipersexualizados que manifiestan un homoerotismo total o parcialmente oculto (Zaballa Totorika 2023: 62).

estereotipo de personaje LGTBQ+ drogadicto, pues vive intermitentemente en el picadero de Yanira.

A continuación, se encuentra la serie *Riders* (2021). Aquí hallamos a Carlo, el mejor amigo del protagonista, un personaje secundario pero con profundidad psicológica destacable y que manifiesta valores positivos. Cumple con el estereotipo de personaje LGTBQ+ promiscuo, ya que en sus breves intervenciones aparece buscando chicos con los que mantener relaciones a través de aplicaciones y en una orgía *chill*.³ Igualmente, por su forma de hablar, representa el estereotipo de personaje gay con «pluma». Por otro lado, encontramos a un personaje circunstancial denominado Famosa en los créditos, que no tiene ninguna profundidad, pero manifiesta los estereotipos de personaje LGTBQ+ drogadicto y promiscuo. Presenta una interseccionalidad al poseer un cuerpo femenino tradicionalmente no normativo.

La última producción analizada, *Ser o no ser* (2022-2023), contiene cinco personajes LGTBQ+ adolescentes. Joel, el protagonista, es un chico transgénero y, si bien su trama gira más o menos en torno a la pertenencia a este sector LGTBQ+ y los retos que presenta en la adolescencia, su profundidad psicológica va mucho más allá en ambas temporadas. En general es un personaje muy complejo, con buenos valores fundamentalmente. No cumple ninguno de los estereotipos mencionados en la metodología. Después están Ricky y Álex, personajes secundarios en la primera y la segunda temporada que desarrollan una trama romántica. Mientras Ricky no cumple ninguno de los estereotipos designados en la metodología, Álex posee el de personaje LGTBQ+ atormentado por su identidad LGTBQ+, que finalmente consigue superar. Ricky presenta una interseccionalidad al ser ecuatoriano. Seguidamente, Gaby es un personaje circunstancial, poco complejo psicológicamente pero con valores positivos. Destaca por presentar el arquetipo clásico del personaje gay con «pluma», llevándolo como algo reivindicativo y positivo. Por último, encontramos a Bruna, un personaje secundario en la segunda temporada que desarrolla una trama romántica con Joel. Se clasifica como bisexual. Dado que acaba de tener una experiencia traumática tras el suicidio de su mejor amigo, ahoga sus penas bebiendo alcohol. Por tanto, presenta el estereotipo de personaje LGTBQ+ alcohólico.

5. Discusión

Tras analizar los resultados de los análisis cualitativo y cuantitativo, se concluye que la muestra de personajes en las series de Playz seleccionadas, con 41 personajes LGTBQ+ (un 7,4 % del total) sobre el total de los 553 contabilizados, cumple con la hipótesis que estimaba un porcentaje de personajes pertenecientes a estos grupos minoritarios entre el 7 % y el 9 %. No llega, por ejemplo, a la proporción del 14 % que estimaba Ipsos en España con su encuesta global (2023: 6), pero supera al 6,8 % indicado en la «Encuesta sobre relaciones sociales y afectivas pospandemia (III)» realizada por el Centro de Investigaciones Sociales en España (2023: 6). Por otro lado, se acerca al 9 % de personajes LGTBQ+ contabilizados en el artículo de Marcos Ramos *et al.* (2023: 178). En definitiva, se trata de un porcentaje aceptable de personajes LGTBQ+ y se establece

³ Este tipo de evento designa fiestas en las que los participantes hacen «uso intencionado de drogas psicoactivas para mantener relaciones sexuales, entre hombres que tienen sexo con hombres [...], habitualmente durante largos periodos de tiempo y con múltiples parejas» (Dolengevich Segal *et al.* 2017: 207).

que no se incurre en la infrarrepresentación del colectivo. También se destaca el hecho de que, si no se hubieran contabilizado los 10 personajes interpretados como *queer* de forma latente (Sánchez del Pulgar: 60-61) el porcentaje habría sido de un 5,6 % y sí se habría producido una infrarrepresentación.

Por otra parte, también concluimos que, en el aspecto cualitativo, las series analizadas de esta plataforma de *streaming* llevan a cabo generalmente un tratamiento integrado de estos personajes, ya que se observa una gran variedad de casos tanto en su importancia narrativa como en sus características psicológicas y físicas. En consonancia con lo que afirma Mira (2021) desde las teorías *queer*, es preferible que haya representaciones de todo tipo de personajes LGTBQ+ a una discriminación positiva y paternalista de los mismos (196-199). En este trabajo se expone que el tratamiento de Playz de estos personajes en ese sentido es integrador, en la medida que representa distintas realidades sociales dentro de esta comunidad. Con todo, se infiere que un avance positivo a tomar en cuenta desde esta OTT sería la inclusión de otras interseccionalidades, como la diversidad funcional o las clases sociales bajas.

A continuación, la siguiente hipótesis establecía que el sector más representado dentro de la comunidad LGTBQ+ de la muestra sería el gay, en consonancia con informes y trabajos relacionados (Informe ODA 2020: 19, 2021: 27, 2022: 41, 2023: 40; Marcos Ramos *et al.* 2023: 184; Sánchez Soriano 2023: 165). No obstante, el sector más representado ha resultado ser el de la bisexualidad, con 20 personajes (48,8 %) del total de 41. Por tanto, dicha hipótesis queda parcialmente refutada por este resultado. Sí que se cumple la otra parte de la hipótesis sobre la infrarrepresentación de los sectores transgénero y no binario, en consonancia con estudios recientes sobre el tema (Marcos Ramos *et al.* 2022: 10-11; Sánchez Soriano 2023: 117-118, 135-136), con el sector trans representando un 4,9 % del total de personajes LGTBQ+ con solo 2 de ellos sobre 41, y sin ninguna identidad no binaria hallada.

En último lugar, se planteaba la hipótesis de que habría un porcentaje escaso de personajes LGTBQ+ con interseccionalidades. El Informe ODA de 2023 hallaba un 13,6 % de personajes racializados y el 2,96 % de personajes con discapacidad en su análisis de ficciones seriadas en plataformas *streaming* (16, 25), que sumado supone un 16,56 % de personajes con interseccionalidades en total, pertenezcan o no al colectivo LGTBQ+. Sin embargo, el 19,5 % de personajes LGTBQ+ con interseccionalidades obtenido en Playz corresponde solo a personajes LGTBQ+ con cualquier tipo de interseccionalidad. Así, aunque se trate de un porcentaje relativamente escaso, es aceptable teniendo en consideración que corresponde a casi el 20 % de personajes LGTBQ+ analizados. Aunque se anima a Playz a que siga introduciendo cuantitativamente más personajes LGTBQ+ con más interseccionalidades, se concluye que la proporción de estos personajes en la muestra es suficiente, pero mejorable.

6. Conclusiones

El objetivo de este estudio era estudiar el tratamiento de Playz de los personajes LGTBQ+ representados en las ficciones seriadas elegidas en el contexto actual de las plataformas VOD y de la sociedad española, a la par que valorar también si cumple con su labor de medio público de incluir la diversidad de los distintos grupos minoritarios en España. Se ha concluido, en base a

estudios e informes recientes, que se produce una proporción de representación aceptable en el aspecto cuantitativo con un 7,4 % y que además su tratamiento es, en general, integrador, ya que corresponde a una gran variedad de arquetipos y rasgos de estos personajes.

En cuanto a si constituye un modelo positivo para las nuevas generaciones, puesto que se trata de un medio público, y por la importancia que los medios audiovisuales ejercen sobre los jóvenes en lo que concierne a la sexualidad e identidad de género (Vázquez Rodríguez *et al.* 2020: 44), se concluye que en general lleva a cabo un buen tratamiento de los personajes LGTBIQ+, entre los que destacan los casos de *Boca Norte* (2019), *Drama* (2020) y, en especial, *Ser o no ser* (2022-2023). Estas tres ficciones representan de forma integradora a la par que educativa a sus personajes con identidades LGTBIQ+, que además se encuentran entre los 16 y los 20 años, en coincidencia con el grupo de edades de la generación Z (Ipsos 2023: 8) que más ha emigrado a las plataformas de *streaming* recientemente (Villena Alarcón 2022: 2) y que más se identifica con el grupo minoritario estudiado (Ipsos 2023: 4, 2024, *ibid*).

En especial, destaca *Ser o no ser* (2022-2023) por la representación de distintas realidades adolescentes LGTBIQ+. En primer lugar está Joel, un chico transgénero, que se representa de forma integradora y bien acogida por parte de su círculo social más cercano. El apoyo y la tranquilidad que le demuestran su madre, sus compañeros de clase y su profesora es valorado de forma muy positiva en este estudio, ya que la patologización y estigmatización de los personajes trans ha sido frecuente a lo largo de su representación audiovisual (Informe ODA 2023: 48), y se considera beneficioso que existan referentes transgénero adolescentes con una red de apoyo cercana y saludable. Por otro lado, es valiosa también la evolución de Ricky y Álex como pareja, puesto que su cohibición se transforma en una reivindicación de su identidad que les hace evolucionar como personas. También están Gaby y Bruna: ambos de ellos tienen naturalizada e integrada su identidad LGTBIQ+ y la llevan como un rasgo más de su personalidad, con orgullo y normalidad.

Aun así, si bien es destacable la buena labor de representación de estas tres ficciones, otras producciones como *Mambo*, *Bajo la red*, *Grasa* o *Riders* tienden a una representación de personajes LGTBIQ+ con roles secundarios o circunstanciales que son definidos casi exclusivamente por estereotipos negativos.

Es el caso de Alejandra en *Mambo*, a la cual se define como intolerante, ultraconservadora y a la que se suma que sea interpretada por un actor cisgénero caracterizado como una mujer según valores tradicionales; una práctica, quizá para conseguir un recurso cómico acorde con el tono general de la serie, que en muchos sentidos ha quedado obsoleta y que se analiza como negativa. En *Grasa* se observa el mismo patrón en los personajes circunstanciales Ricardo, Agustín, Moreno, Castaño y Rubio, cuyos atributos ligados a la comunidad LGTBIQ+ se caricaturizan para servir como recurso cómico, también en consonancia con el tono humorístico y satírico de la serie. Esto puede ocasionar una percepción de estos personajes como vacíos de personalidad más allá de estos estereotipos, además de la sensación de la incorporación de estos personajes para cumplir con el cupo de la diversidad. Cabe destacar que tanto *Mambo* como *Grasa* comparten creador, David Sainz, conocido por su forma hiperbólica de representar las distintas realidades sociales.

A grandes rasgos, se observa cierta problemática a la hora de representar personajes LGBTQ+ secundarios o circunstanciales por parte de las series analizadas sin caer en una estereotipación potencialmente negativa o ridiculizante, aunque se concluye que esto no ocurre con los personajes LGBTQ+ con roles principales como Joel en *Ser o no ser* o África en *Drama*, cuya profundidad psicológica está mucho más marcada y permite una visión más multidimensional y con más aristas aparte de su identidad *queer*.

Asimismo, como en el apartado anterior, se insta a RTVE a ampliar el repertorio de interseccionalidades entre personajes LGBTQ+ y otros grupos infrarrepresentados como el de la diversidad funcional, las clases socioeconómicas bajas, más personajes de edad avanzada y añadir otras etnias no iberoamericanas, que son las más frecuentes encontradas en este estudio.

Con todo, se concluye que Playz constituye en general un buen ejemplo para los adolescentes en el tratamiento de este grupo minoritario en las series escogidas y desde este estudio se le alienta a que continúe por la senda que han tomado ficciones como *Boca Norte*, *Drama* y *Ser o no ser*.

Referencias bibliográficas

- Barlovento Comunicación (2018): *Análisis televisivo*. <https://barloventocomunicacion.es/wp-content/uploads/2022/10/analisis-televisivo-2018-BarloventoComunicacion.pdf>
- Barlovento Comunicación (2023): *Análisis de la industria televisiva audiovisual*. https://barloventocomunicacion.es/wp-content/uploads/2024/01/INFORME-ANUAL-2023_BARLOVENTO.pdf
- Casado, M. Á., J. Á. Guimerá, M. Bonet y J. Pérez (2023): «Adapt or die? How traditional Spanish TV broadcasters deal with the youth target in the new audio-visual ecosystem», *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 18, 3, 256-273. <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/17496020221076983>
- Capuzza, J. y L. G. Spencer (2017): «Regressing, Progressing, or Transgressing on the Small Screen? Transgender Characters on U.S. Scripted Television Series», *Communication Quarterly*, 65, 2, 214-230. <http://dx.doi.org/10.1080/01463373.2016.1221438>
- Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) (2023): *Encuesta sobre relaciones sociales y afectivas pospandemia (III)*. https://www.cis.es/documents/d/cis/es3400marmt_a
- de Miguel, R. (13 febrero, 2024): «Mark Simpson, creador del término metrosexual: “El amor por el cuerpo masculino ya no es exclusiva de los hombres gay”», *El País Semanal*. <https://elpais.com/eps/personajes/2024-02-23/mark-simpson-creador-del-termino-metrosexual-el-amor-por-el-cuerpo-masculino-ya-no-es-exclusiva-de-los-hombres-gay.html>
- Eguzkitza Mestraitua, G., M. Á. Casado del Río y J. Á. Guimerá i Orts (2023): «La estrategia transmedia orientada al público joven en RTVE: el caso de Playz (2017-2020)», *Communication & Society*, 36, 3, 1-17. <https://doi.org/10.15581/003.36.3.1-17>

- Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Trans, Bisexuales, Intersexuales y más (FELGTBI+) (2019): *Guía de buenas prácticas para el tratamiento de la diversidad sexual, de género y familiar en los medios de comunicación*. <https://fsc.ccoo.es/d049101d1a87483b97155ecf7302c028000050.pdf>
- Federación Estatal de Lesbianas, Gais, Trans, Bisexuales, Intersexuales y más (FELGTBI+) (2023): *Informe estado socioeconómico LGTBI+, estado LGTBI+ 2023 (Report on LGTBI+ socioeconomic status, 2023)*. <https://felgtbi.org/wp-content/uploads/2023/11/I-Informe-Estado-socioeconomico-Federacion-Estatal-LGTBI.pdf>
- Fieiras Ceide, C., M. Túniz López y J. Pedro Sousa (2023): «Radiografía de innovación de los medios públicos de escala nacional de la península Ibérica: visión estratégica, tecnológica, y de captación de audiencias jóvenes en RTVE y RTP », *Revista Latina de Comunicación Social*, 81, 353-374. <https://www.doi.org/10.4185/RLCS-2023-1957>.
- Higueras Ruiz, M. J. (2023): «Revisión de la representación trans en la ficción televisiva española. Análisis de la serie de televisión Todo lo otro (HBO Max, 2021)», *Revista Mediterránea de Comunicación*, 14, 1, 133-146. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM.23250>
- Igartua Perosanz, J. J. (2006): *Métodos cuantitativos de investigación en comunicación*. Bosch.
- Ipsos. (2023): *LGBT+ Pride 2023. A 30-Country Ipsos Global Advisor Survey*. <https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/news/documents/2023-05/Ipsos%20LGBT%2B%20Pride%202023%20Global%20Survey%20Report%20-%20rev.pdf>
- Ipsos. (2024): *LGBT+ Pride 2024. A 26-Country Ipsos Global Advisor Survey*. https://www.ipsos.com/sites/default/files/ct/news/documents/2024-05/Pride%20Report%20FINAL_0.pdf
- Kerrigan, P. y A. O'Brien (2020): «Camping it up and toning it down: gay and lesbian sexual identity in media work», *Media, Culture & Society*, 42, 7-8, 1061-1077. <https://doi.org/10.1177/0163443720908149>
- Klein Shagrir, O. y H. Keinonen (2014): «Public Service Television in a Multi-Platform Environment: A Comparative Study in Finland and Israel», *VIEW. Journal of European Television History and Culture*, 3, 6, 14-23. <https://doi.org/10.18146/2213-0969.2014.jethc066>
- Larsen, P. (1993): «Análisis textual del contenido de ficción de los medios de comunicación», en K. B. Jensen y N. W. Jankowsky (eds.), *Metodologías cualitativas de investigación en comunicación de masas*. Bosch, 149-165.
- Marcos Ramos, M., B. González de Garay y S. Pérez Álvarez (2022): «Todas ellas: análisis de la mujer LTBI+ en las series españolas originales de plataformas», *Comunicación y Sociedad*, 19, 1-23.
- Marcos Ramos, M., T. Martín García y B. González de Garay (2023): «Análisis comparado de la representación de personajes LGBT+ en las series españolas de televisión generalista emitidas en prime time y originales de plataformas de streaming», *Observatorio (OBS*) Journal*, 17, 1, 170-187. <https://doi.org/10.15847/obsOBS17120232083>

- Martin, A. L. (2018): «Introduction: What Is Queer Production Studies/Why Is Queer Production Studies?», *Journal of Film and Video*, 70, 3-4, 3-7. <https://doi.org/10.5406/jfilmvideo.70.3-4.0003>
- Mira, A. (2008): *Miradas Insumisas: gays y lesbianas en el cine*. Egales.
- Mira, A. (2021): *Crónica de un devenir: subjetividad, tiempo, generaciones*. Egales.
- Neiman, G. y G. Quaranta (2009): «Los estudios de caso en la investigación sociológica», en Vasilachis de Gialdino (ed.), *Estrategias de investigación cualitativa*. Gedisa, 213-237.
- Neira, E. (2020): *Streaming Wars*. Cúpula.
- Ng, E. (2021): *Queer production studies*. Oxford Research Encyclopedia of Communication. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.1162>
- Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA) (2020): *Análisis sobre la representación de la diversidad en la ficción española del 2019 en cine y televisión*. <https://oda.org.es/wp-content/uploads/2021/11/ODA-Report-2019.pdf>
- Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA) (2021): *Análisis sobre la representación de la diversidad en la ficción española del 2020 en cine y televisión*. <https://oda.org.es/wp-content/uploads/2021/11/Informe-2020.pdf>
- Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA) (2022): *Análisis sobre la representación de la diversidad en la ficción española del 2021 en cine y televisión*.
- Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (ODA) (2023): *Análisis sobre la representación de la diversidad en la ficción española del 2022 en cine y televisión*. <https://oda.org.es/wp-content/uploads/2023/07/Informe-ODA-2023-FINAL.pdf>
- Radio Televisión Española (RTVE) (21 de mayo de 2024): «RTVE renueva su compromiso con la Carta de la Diversidad en el marco del Mes Europeo de la Diversidad», RTVE. <https://www.rtve.es/rte/20240521/rte-renueva-su-compromiso-con-carta-diversidad-marco-del-mes-europeo-diversidad/16113081.shtml>
- Sánchez del Pulgar, M. R. (2017): *Homosexualidad latente en el cine*[Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/22083>
- Sánchez Soriano, J. J. y L. García Jiménez (2020): «La investigación en comunicación LGTBI en España: estado de la cuestión y perspectivas de futuro», *Revista Prisma Social* 28, 161-175. <https://revistaprismasocial.es/article/view/3358>
- Sánchez Soriano, J. J. (2022): «Representación del colectivo LGBT+ en la ficción televisiva española contemporánea (2015-2020)», *Comunicación y Sociedad*, 19, 1-23. <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8307>
- Sánchez Soriano, J. J. (2023): *La representación LGTBIQ+ en las series españolas de ficción. El espejo en que nos miramos*. Comunicación Social.
- Stryker, S. (2008): *Transgender History*. Seal Press.

- Valles Martínez, M. S. (1997): *Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Síntesis.
- Van Wichelen, T. y A. Dhoest (2023): «Ticking off the (Pink) diversity box? Production views on LGBT+ in children's fiction», *European Journal of Cultural Studies*, 26, 3, 371-387. <https://doi.org/10.1177/13675494221116400>
- Vázquez Rodríguez, L. G., F. J. García Ramos y F. A. Zurian Hernández (2020): «La representación de identidades *queer* adolescentes en *Sex Education* (Netflix, 2019-)», *Fonseca, Journal of Communication*, 21, 43-64. <https://doi.org/10.14201/fjc2020214364>
- Villena Alarcón, E. (2022): «Representación de la diversidad sexual en las series españolas: de la televisión lineal a las plataformas bajo demanda», *HUMAN REVIEW*, 14, 3, 1-9. <https://doi.org/10.37467/revhuman.v11.4130>
- Yep, G. A., K. E. Lovaas y J. P. Elia (2003): «Introduction. Queering Communication: Starting the Conversation», en G. A. Yep, K. E. Lovaas y J. P. Elia (eds.), *Queer Theory and Communication: From Disciplining Queers to Queering the Discipline(s)*. Routledge, 1-11.

// 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
<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 definir las 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-Labela 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-Labela 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 seriales 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 fueras 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, reemplazarlo 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 Ferrès 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 coste 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 consciencia 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 dejas*, 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 incomprensidos 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 etiquetarlo 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 narcotrillers 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. Mondì 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/drdcd.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-Labela 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.), *Ficcioneando 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», *Océánide*, 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 Álex Martín-Escribà (2017): *Continuará... Sagas literarias en el género negro y policiaco español*. Barcelona: Al revés.
- Sánchez-Zapatero, Javier y Álex 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>

// ARTÍCULO

***Succession* y la construcción ficcional del poder en tiempos posdigitales**

Succession and the fictional construction of power in post-digital times

Recibido: 28/10/2025
Aceptado: 05/12/2025

Galo Vásconez Merino

Universidad Nacional de Chimborazo, Ecuador
gvasconez@unach.edu.ec
<https://orcid.org/0000-0002-4048-8253>

Resumen

El artículo analiza críticamente la serie *Succession* (HBO, 2018-2023) como una representación compleja del poder mediático en el contexto posdigital. Desde un enfoque cualitativo e interpretativo, se examinan cinco dimensiones centrales: concentración mediática, posverdad, espectacularización informativa, plataformas digitales y legitimación política. A partir del análisis de diez episodios centrales, se ponen en evidencia los recursos narrativos y estéticos que la ficción utiliza para mostrar cómo se manipula la información, cómo se fabrican relatos cargados de emoción y de qué manera los medios funcionan como herramientas de control simbólico. En este sentido, *Succession* no se limita a contar una historia familiar, sino que también refleja las transformaciones profundas en la economía política de la comunicación, donde la lógica de los algoritmos y las plataformas digitales ha ido desplazando a los antiguos modelos de televisión masiva. El estudio permite observar cómo la serie expone la manipulación de la verdad, la reducción de la política a un espectáculo mediático y el fortalecimiento de un poder empresarial con la capacidad de moldear tanto la opinión pública como las decisiones de gobierno. Se concluye que, más que un simple reflejo, la ficción se convierte en un espacio de crítica cultural frente al capitalismo tardío, al tiempo que abre preguntas sobre los riesgos que amenazan la democracia y la diversidad informativa en un escenario cada vez más condicionado por conglomerados mediáticos y por tecnologías de control algorítmico.

Palabras clave: ficción televisiva; poder; medios de comunicación; posverdad; plataformas digitales.

Abstract

This article critically analyzes the series Succession (HBO, 2018–2023) as a complex representation of media power in the post-digital context. From a qualitative and interpretive approach, five central dimensions are examined: media concentration, post-truth, the spectacularization of information, digital platforms, and political legitimation. Based on an analysis of ten key episodes, the narrative and aesthetic resources used by the series to show how information is manipulated, how emotionally charged narratives are constructed, and how the media function as tools of symbolic control are highlighted. In this sense, Succession does not limit itself to telling a family story but also reflects the profound transformations in the political economy of communication, where the logic of algorithms and digital platforms has been displacing the old models of mass television. The study allows us to observe how the series exposes the manipulation of truth, the reduction of politics to a media spectacle, and the strengthening of corporate power, with the ability to shape both public opinion and government decisions. It concludes that, rather than being a simple reflection, fiction becomes a space for cultural criticism of late capitalism, while raising questions about the risks that threaten democracy and informational diversity in a scenario increasingly conditioned by media conglomerates and algorithmic control technologies.

Keywords: television fiction; power; media; post-truth; digital platforms.

1. Introducción

En el escenario posdigital, el poder mediático experimenta transformaciones estructurales que reconfiguran los modos de producción, circulación y legitimación del discurso público. La convergencia entre plataformas digitales, algoritmos y conglomerados de comunicación ha dado lugar a una ecología mediática regida por la lógica del capital financiero y el control de datos, lo que tensiona los principios de pluralidad informativa y deliberación democrática (Nieborg, Poell y Duffy 2021). Dentro de este contexto, los audiovisuales no son meras formas de investigación, pues su alcance es más grande debido a que influyen en la manera en que las sociedades dan sentido a sus realidades diarias, además de operar como dispositivos simbólicos que participan en la construcción de subjetividades políticas.

La llegada de la posverdad y la espectacularización de la información han hecho que el ecosistema mediático contemporáneo cambie debido a la abundancia de datos y a la dificultad para encontrar referentes estables de verdades, pues los relatos mediáticos se acercan más a la apelación emocional, la fragmentación discursiva y el consumo performativo de la realidad. Sumado a ello, las *fake news* y las narrativas afectivas se deben interpretar como componentes estructurales de un modelo comunicacional que pone en primer lugar la viralidad y da pie a las adhesiones ideológicas por sobre la verificabilidad, con lo cual se consolida el papel de los medios desde su aporte al consenso simbólico y reproducen estructuras de poder.

En este marco, la ficción audiovisual se convierte en un dispositivo especialmente fértil para explorar las tensiones que atraviesan la economía política de la comunicación, las mutaciones tecnológicas y los procesos de legitimación simbólica. La serie *Succession* (HBO 2018-2023), concebida como un drama en torno a un conglomerado mediático de alcance global, concentra en su narrativa los engranajes que sostienen la concentración informativa, la manipulación discursiva y la lógica de funcionamiento de las plataformas digitales.

Beattie (2023) indica que la nombrada televisión de prestigio genera un retrato de dinámicas sociales que intervienen en la modelación cultural, ya que ofrece marcos de interpretación sobre el poder, la herencia, la verdad y la autoridad. Desde esta perspectiva, analizar críticamente la serie *Succession* permite comprender cómo la ficción se incluye en los debates contemporáneos sobre los poderes mediáticos y la configuración del espacio público en una era minada por los algoritmos.

1.1. La concentración mediática y la economía política de la comunicación

La concentración mediática es uno de los fenómenos estructurales más relevantes del ecosistema comunicacional contemporáneo. Este proceso implica la reducción progresiva del número de actores que controlan la propiedad de los medios de comunicación, lo cual tiene implicancias directas sobre el pluralismo informativo, la diversidad de contenidos y la calidad democrática.

Knoche (2021) señala que la concentración se debe de interpretar como una forma específica de acumulación capitalista que subsume la producción cultural bajo las lógicas del valor económico. En este sentido, la concentración mediática forma parte del proceso general de mercantilización

de la comunicación, en el cual los contenidos se tratan como mercancías que circulan en función de intereses corporativos, más no de necesidades sociales.

Por otro lado, Villalobos-López (2022) señala que los conglomerados mediáticos concentran poder económico y simbólico, dado que controlan los flujos de información y los marcos interpretativos de la realidad. Esto permite a las élites económicas influir en la agenda pública, en la percepción ciudadana y en los procesos de legitimación política (McChesney 2015).

Además, la dimensión global del fenómeno plantea nuevas complejidades, ya que la expansión transnacional de conglomerados mediáticos refuerza estructuras de dominación cultural, donde los contenidos producidos en centros hegemónicos se distribuyen de manera masiva, eclipsando las producciones locales y reduciendo la diversidad de perspectivas narrativas y culturales (Yaylagül 2020; Vásconez Merino y Carpio Arias 2024).

Por su parte, la economía política de la comunicación se presenta como un enfoque teórico-crítico que estudia las estructuras de poder económico, político y simbólico que organizan los sistemas mediáticos. Este paradigma entiende los medios como instituciones insertas en el entramado del capitalismo. Su producción, su distribución y sus contenidos se encuentran condicionados por las relaciones de propiedad, las dinámicas de mercado y las políticas públicas (Cañedo y Segovia 2022).

Según Yaylagül (2020), esta perspectiva plantea que el contenido mediático debe analizarse en función de las condiciones materiales que lo hacen posible. Desde este enfoque, los medios aparecen como instrumentos que reproducen las relaciones de poder vigentes y que contribuyen a sostener el *statu quo* social.

El enfoque de la economía política de la comunicación ha evolucionado para dar cuenta de las transformaciones del ecosistema digital. En esta línea, incorpora el análisis de las plataformas, los algoritmos, las formas de trabajo digital y el extractivismo de datos (Couldry y Mejías 2019). En este marco, la concentración mediática es vista como una forma de control estructural que moldea los flujos de información y los imaginarios colectivos, limitando el debate democrático y profundizando las desigualdades simbólicas (Wasko 2005).

1.2. Posverdad, espectacularización y construcción discursiva del poder

El concepto de posverdad remite a la circulación de información falsa y a un cambio estructural en la relación entre verdad, emoción y poder. En este régimen comunicacional, la veracidad fáctica pierde centralidad frente a la apelación emocional y a la construcción estratégica de relatos. La posverdad se presenta como un discurso donde las creencias personales y las afinidades ideológicas pesan más que la evidencia empírica. Este desplazamiento contribuye a erosionar los fundamentos racionales del debate público (Guadarrama Torres *et al.* 2015).

Este fenómeno puede entenderse como una ruptura con los marcos epistémicos modernos. En este nuevo escenario, la verdad aparece como un terreno de disputa discursiva en el que intervienen actores con intereses estratégicos. La posverdad se manifiesta como una forma de poder que reconfigura el campo político a través de narrativas afectivas y simplificadas (Deligiaouri 2018).

La posverdad y las *fake news* deben entenderse como formas históricas de producción discursiva, en las que los medios actúan como instituciones normalizadoras de lo verosímil. Su análisis destaca la genealogía de estas prácticas dentro del ecosistema mediático y su papel en la consolidación de sentidos hegemónicos (Singh *et al.* 2022).

Dentro del proceso de espectacularización, se transforman los acontecimientos sociales en espectáculos expresamente diseñados para funcionar dentro de la atención, la emoción y el consumo (Debord 2005). Lo mismo ocurre con el discurso político y periodístico, lo que da lugar a una hibridez entre información y espectáculo. Los medios de comunicación transforman la realidad a través de marcos espectaculares que difuminan los límites de lo real y lo ficticio, con lo cual se añade una capa de experiencia emocional de la política. En contextos de posverdad, esto produce que los hechos queden subordinados a la dramatización mediática (Overell y Nicholls 2019).

Scardigno y Mininni (2020) maximizan esta perspectiva al analizar la retórica de las *fake news* en el campo de la política, pues refieren que su eficacia se encuentra en la dimensión performativa y espectacular, así estas narrativas operan como armas discursivas que se fundamentan en imaginarios colectivos, emociones compartidas y estructuras de afecto, y dejan relegados los datos que en realidad se pueden verificar.

La noción de poder discursivo se refiere a la capacidad de ciertos actores para fijar marcos interpretativos que adquieren legitimidad en la vida social. En el escenario de la posverdad, este poder se ejerce mediante estrategias narrativas que producen significados hegemónicos y configuran subjetividades políticas.

El populismo contemporáneo se articula a partir de la construcción discursiva del descontento. En este proceso, líderes carismáticos recurren a un lenguaje propio de la posverdad con el fin de movilizar emociones colectivas y orientarlas en oposición a las élites. Estos discursos son amplificados por medios tradicionales y digitales, y logran construir una forma alternativa de autoridad simbólica (Schmidt 2022).

1.3. Plataformas digitales, algoritmos y la guerra del *streaming*

Las lógicas de producción, distribución y consumo audiovisual ciertamente se han transformado con el nacimiento y apogeo de las plataformas digitales y el uso intensivo de algoritmos. En medio de todo este fenómeno se encuentra la guerra del *streaming*, una competencia entre plataformas globales como Netflix, Disney+, HBO Max y Prime Video que pugnan por captar y retener a las audiencias con contenidos personalizados, decisiones de programación guiadas por datos y ecosistemas cerrados de consumo cultural. Con estas plataformas se generan nuevas formas de intermediación tecnológica que transforma la experiencia audiovisual y desplazan progresivamente a los esquemas tradicionales de la industria cinematográfica y televisiva (Soto Fernández 2023).

Las plataformas incorporan una lógica algorítmica de programación que altera los marcos temporales y espaciales del consumo y fragmenta a las audiencias en nichos de microconsumo, con efectos directos sobre la dimensión colectiva y pública de la experiencia mediática (Özgün y Treske 2021).

A diferencia del *broadcasting* tradicional, las plataformas digitales operan mediante sistemas automatizados de recomendación que impulsan una personalización extrema. Este mecanismo intensifica el aislamiento de los usuarios y reduce las posibilidades de construir una esfera pública compartida. La hipersegmentación, mediada por algoritmos, redefine además la noción de gusto. Ahora este se configura a partir de los patrones de consumo previos que son procesados por sistemas de inteligencia artificial (Tussey 2023).

Desde la perspectiva de la economía política, las plataformas aparecen como actores dominantes que concentran la producción cultural a través de modelos de negocio opacos, sustentados en la extracción intensiva de datos y vinculados al capital financiero. Estas infraestructuras digitales no funcionan como espacios neutros de intercambio. Por el contrario, reproducen lógicas de poder que definen qué se vuelve visible y qué permanece oculto en el ecosistema mediático, lo que abre tensiones en torno a la transparencia y la rendición de cuentas (Nieborg *et al.* 2021).

La lógica extractivista de datos que sostiene su funcionamiento refuerza relaciones asimétricas de poder entre corporaciones y usuarios, en las que estos últimos ven reducida su capacidad de agencia en la construcción de sentido cultural y político.

Al mismo tiempo, la expansión de estas tecnologías incide en el diseño de políticas culturales y comunicacionales, ya que las métricas algorítmicas pasan de reemplazar criterios editoriales y artísticos en las decisiones sobre qué contenidos producir o promover. Esta lógica afecta la diversidad cultural, la sostenibilidad de las producciones independientes y la pluralidad informativa en el ecosistema audiovisual global. Por ello, autores contemporáneos abogan por marcos normativos que regulen la concentración de poder, promuevan la transparencia algorítmica y garanticen el acceso equitativo a los bienes culturales (Bernstein *et al.* 2023).

1.4. Serie de televisión *Succession*

La serie *Succession*, creada por Jesse Armstrong y producida por HBO, se estrena en 2018 y concluye en 2023, consolidándose como una de las producciones más influyentes de la era del *streaming*. A lo largo de sus cuatro temporadas, construye un retrato ácido de las élites económicas y mediáticas contemporáneas a través de la familia Roy, propietaria de un conglomerado de comunicación global ficticio llamado Waystar Royco. Esta narrativa se inscribe dentro del paradigma de la televisión de prestigio, caracterizado por una sofisticación estética, densidad temática y exploración psicológica de personajes moralmente ambiguos (Kemker 2024).

En el plano cultural, la serie funciona como una crítica al capitalismo tardío y a las formas actuales de poder corporativo. Dentro de ello, Milanović Minić (2022) manifiesta que *Succession* retira la mitología de la empresa familiar, pues muestra que los vínculos afectivos se transforman en recursos que se someten a las lógicas de dominación económica y política. De esta manera, los protagonistas se convierten en disfunciones propias del sistema capitalista y, al desarrollarse narrativamente, se revela que los valores familiares no significan nada frente a los intereses empresariales feroces marcados por la competencia.

Desde un ámbito mediático, la serie resalta por el uso de recursos audiovisuales y narrativos que cuestionan la masculinidad, el poder y la sexualidad. Los escenarios están marcados por la

competencia y la toxicidad institucional. La serie recurre a referencias clásicas para consolidar su estatus dentro de la televisión de calidad, mientras que utiliza el recurso de la sátira de la cultura corporativa neoliberal al incorporar elementos *queer* y simbologías fálicas para exponer la fragilidad de los sistemas jerárquicos de apariencia sólida (Beattie 2023).

La intertextualidad con Shakespeare, en particular con *El rey Lear*, ocupa un lugar importante cuando se analiza la serie. Votava (2023) estudia cómo *Succession* vuelve a tomar la lógica trágica y la crisis sucesoria del drama isabelino para proyectar ansiedades contemporáneas en torno al legado y la herencia del poder. Así, la serie reinterpreta el vacío de autoridad y el derrumbe de la meritocracia cuando muestra a una élite blanca en decadencia que no es capaz que generar un liderazgo legítimo, y de esta manera, analiza el futuro de las democracias occidentales.

Por último, desde una perspectiva sociopolítica más amplia, Samuels (2023) sitúa *Succession* dentro de una genealogía de series que, al igual que *The Sopranos* o *Breaking Bad*, exponen las patologías políticas de la clase media-alta occidental. El autor argumenta que estas producciones construyen fantasías contradictorias del centrismo liberal y favorecen la normalización de discursos individualistas. Este proceso contribuye a debilitar la confianza pública en las instituciones democráticas.

2. Metodología

La investigación se apoya en un enfoque cualitativo e interpretativo que busca comprender cómo *Succession* representa el poder mediático y cómo esa representación dialoga con los cambios de la industria audiovisual en la era posdigital (Flick 2022). Se trata de un estudio de caso único, con lo cual la serie se analiza en profundidad como un ejemplo significativo de ficción contemporánea que narra las tensiones de la concentración mediática dentro del ecosistema de las plataformas de *streaming*.

Como se puede observar en la tabla 1, el corpus está compuesto por diez episodios representativos de las cuatro temporadas de la serie de televisión, seleccionados según la presencia explícita de escenas que abordan el rol de los medios de comunicación, la manipulación informativa o la relación entre conglomerados mediáticos y poder político.

El análisis de *Succession* se construye desde una estrategia metodológica que combina tres miradas complementarias, como se puede observar en la tabla 2. En primer lugar, se utiliza el análisis de contenido cualitativo, una técnica que permite identificar patrones de representación en los textos mediáticos de manera sistemática (Krippendorff 2019). A partir de una lectura detallada de los episodios se codifican escenas, diálogos y recursos visuales, lo que permite construir categorías analíticas fundamentadas y verificadas en el material empírico.

Temporada	Episodio	Título original	Relevancia para el análisis de medios
1	6	«Which Side Are You On?»	Refleja el control de la narrativa mediática en situaciones de crisis corporativa.
1	10	«Nobody Is Ever Missing»	Expone cómo se gestiona la imagen pública del conglomerado en momentos de fractura familiar.
2	3	«Hunting»	Muestra estrategias de manipulación mediática y construcción de relatos empresariales.
2	8	«Dundee»	Escenifica la instrumentalización de la prensa en la construcción simbólica de la familia Roy.
3	1	«Secession»	Representa la lucha narrativa entre medios tras la crisis de sucesión en la empresa.
3	5	«Retired Janitors of Idaho»	Ejemplifica la negociación política y mediática en contextos de inestabilidad corporativa.
3	6	«What It Takes»	Aborda la influencia de los conglomerados mediáticos en la selección de candidatos políticos.
4	3	«Connor's Wedding»	Relaciona la espectacularización de la noticia con un evento íntimo y familiar.
4	6	«Living+»	Plantea la mercantilización del discurso mediático y la espectacularización de la información.
4	10	«With Open Eyes»	Concluye la trama con la pugna final por el control de la narrativa mediática y empresarial.

Tabla 1. Selección de episodios de *Succession* para análisis

Fuente: elaboración propia.

En segundo lugar, se aplica el análisis del discurso, orientado a comprender cómo los personajes generan significados en sus intercambios verbales y en las narrativas vinculadas con el poder mediático. Siguiendo a Fairclough (2003) el discurso se concibe como una práctica social que reproduce, legitima o cuestiona relaciones de poder, lo que abre la posibilidad de examinar de forma crítica los diálogos donde se tematizan las audiencias, la influencia de los medios y la manipulación de la opinión pública.

Finalmente, se incluyen aportes del análisis semiótico, pues tal como plantean Eco (2000) y Casetti y Di Chio (1990) los recursos audiovisuales actúan como signos que refuerzan la dimensión espectacular de los medios y ayudan a construir un discurso crítico sobre el poder.

Categoría	Definición	Indicadores
Concentración mediática	Proceso por el cual unos pocos conglomerados controlan gran parte de la producción y distribución de información.	Escenas donde se enfatiza el monopolio de Waystar Royco, referencias al poder del magnate sobre la agenda informativa.
Posverdad y manipulación informativa	Estrategias discursivas que priorizan la persuasión y la emoción por encima de la veracidad.	Diálogos que muestran la fabricación de relatos, la distorsión de hechos o la construcción de versiones alternativas de la realidad.
Espectacularización informativa	Transformación de la información en espectáculo para captar atención y generar consumo.	Uso de la noticia como espectáculo, mezcla entre política y entretenimiento, énfasis en la imagen pública sobre el contenido.
Algoritmos y plataformas	Lógicas de segmentación, control de datos y expansión global propias de la economía de plataformas.	Referencias a audiencias digitales, expansión internacional de la empresa, estrategias de fidelización mediática.
Legitimación del poder político-mediático	Discursos que muestran cómo los medios influyen en la selección y legitimación de élites políticas.	Escenas de negociación con candidatos políticos, manipulación del relato electoral, construcción de consensos.

Tabla 2. Matriz de categorías de análisis de *Succession*

Fuente: elaboración propia.

El procedimiento de análisis se organizó en cuatro momentos que se conectaron entre sí:

1. Se realizó una codificación inicial en la que se segmentaron y transcribieron las escenas y diálogos más relevantes, siguiendo la matriz categorial para asegurar un trabajo riguroso y abierto a nuevos significados.
2. Se aplicó la codificación axial, que buscó relacionar las categorías teóricas con los hallazgos que emergieron del análisis, estableciendo vínculos entre lo narrativo, lo discursivo y lo estético.
3. Se llevó a cabo la interpretación crítica, donde los resultados se conectan con debates actuales.

3. Resultados y discusión

3.1. Concentración mediática

La serie construye a Waystar Royco como un imperio comunicacional que encarna las tensiones de la concentración mediática. Desde los primeros episodios queda claro que la empresa concentra un poder que atraviesa las dimensiones económica, política y cultural. La narrativa expone cómo el control de cadenas de noticias, parques de entretenimiento y plataformas digitales convierte a la familia Roy en un actor con capacidad de arbitrar los relatos que circulan en la esfera pública.

En las escenas que retratan crisis corporativas, la manipulación de la información se presenta como una práctica recurrente. En la primera temporada, cuando los accionistas ponen en duda la capacidad de Logan Roy para sostener su liderazgo, la sala de redacción se convierte en un espacio de tensión permanente. La cámara se desplaza entre los periodistas que aguardan instrucciones y subraya cómo las noticias se ajustan a la conveniencia del conglomerado. Los silencios y el intercambio de miradas reflejan la subordinación del trabajo informativo a una voluntad empresarial que concentra la narrativa pública en pocas manos.

La conmemoración de los cincuenta años de Waystar Royco en «Dundee», segunda temporada, despliega la dimensión simbólica de esta concentración. La serie utiliza proyecciones gigantes, imágenes de archivo y discursos de celebración para presentar a la empresa como parte indiscutible de la historia cultural. De este modo, la serie construye un mito corporativo que diluye las fronteras entre memoria colectiva y propaganda institucional.

Las pantallas, integradas estratégicamente en la puesta en escena, cumplen una función estética y operan al mismo tiempo como dispositivos de legitimación simbólica. A través de ellas se evidencia que el poder mediático no se limita a transmitir información. También reescribe el pasado, lo resignifica según intereses particulares y consolida narrativas que justifican el presente.

En cuanto a la gestión de la imagen en contextos de escándalo, se ofrece otra arista de esta instancia. Al final de la primera temporada, la familia enfrenta una situación que amenaza con destruir su reputación. Sin embargo, el conglomerado despliega un blindaje comunicacional que impide que la noticia afecte al núcleo empresarial. Los planos cerrados sobre los rostros de los

personajes transmiten la tensión de un relato que se impone sobre la verdad y plantea que el control mediático permite administrar el daño y preservar el poder.

La serie también muestra la forma en que la concentración mediática condiciona la política. En la tercera temporada, durante los episodios de negociaciones y alianzas, los Roy discuten sobre quién ocupará la dirección de la empresa, y dentro de ello, qué narrativas se impondrán en la esfera pública. Las escenas en hoteles de lujo o despachos cerrados revelan que la política se establece en espacios privados y se legitima a través de titulares y noticieros controlados por el conglomerado. El poder se representa así como un pacto entre élites que utilizan los medios como herramienta de validación simbólica.

En varios momentos, la narrativa utiliza recursos estéticos para subrayar este control. La cámara en mano y el montaje ágil transmiten la sensación de urgencia y de cobertura en tiempo real, como si se tratara de un documental. Este recurso genera la impresión de que los espectadores asisten al funcionamiento interno de una maquinaria mediática que construye la realidad de manera inmediata. El espectador observa y experimenta la fragilidad de las fronteras entre noticia y ficción.

El peso de la concentración mediática también se refleja en las tensiones familiares. Así, las disputas por la sucesión tienen que ver también con el dominio sobre los relatos que los medios producen. Los hijos de Logan discuten quién tiene derecho a poseer la historia y qué voz será escuchada en el escenario público.

3.2. Posverdad y manipulación informativa

La serie presenta la posverdad como un eje transversal en las disputas de poder. En distintos momentos se observa cómo los personajes fabrican narrativas que reemplazan los hechos y privilegian la emoción o la conveniencia estratégica por encima de la veracidad. La lógica no busca informar, sino producir versiones funcionales a la conservación del poder de la familia y del conglomerado.

En la tercera temporada, la empresa queda bajo investigación legal y los miembros de la familia discuten qué relato difundir en el espacio público. La escena muestra a los asesores debatiendo posibles titulares, cada uno diseñado para minimizar la percepción de culpabilidad. El montaje transmite al espectador que la verdad de los hechos resulta secundaria frente a la formulación narrativa capaz de generar mayor eficacia en la opinión pública.

El episodio «Secession» expone este mecanismo con especial crudeza. Tras la rebelión de Kendall contra su padre, la trama incorpora conferencias de prensa y apariciones mediáticas en las que el hijo construye una imagen heroica de sí mismo como denunciante. El contraste entre su seguridad frente a las cámaras y sus dudas en la intimidad muestra la distancia entre la narrativa pública y la experiencia privada. El poder de los medios aparece en su capacidad de transformar un conflicto familiar en un relato de lucha moral que divide a las audiencias.

La manipulación informativa se hace evidente también en la creación de chivos expiatorios. En los episodios dedicados al escándalo de los cruceros, la familia busca responsables secundarios con el fin de desviar la atención pública. Las discusiones sobre a quién sacrificar muestran que

la posverdad funciona como un mecanismo de invención basado en la selección estratégica de culpables. La tensión dramática se construye a través de silencios prolongados y de la cámara fija sobre los rostros de quienes saben que la verdad no saldrá a la luz, porque será sustituida por una versión oficial.

La espectacularización de la política se entrelaza con estas dinámicas. En el episodio «Retired Janitors of Idaho», el caos en la asamblea de accionistas aparece narrado como si se tratara de una cobertura mediática en vivo, con rumores y versiones contradictorias circulando en simultáneo. Los pasillos abarrotados de periodistas y el movimiento constante de la cámara refuerzan la sensación de un evento saturado de relatos cruzados. Lo decisivo no es la secuencia de los hechos, sino qué historia consigue imponerse en los titulares del día siguiente.

El lenguaje de los personajes refuerza esta lógica. Expresiones como «controlar la narrativa» o «ganar el ciclo de noticias» aparecen de forma recurrente y evidencian la conciencia de que tanto la política como los negocios dependen más de relatos que de hechos verificables. Cada conversación estratégica muestra que la posverdad funciona como un campo de disputa en el que las élites compiten por imponer marcos de interpretación.

En la cuarta temporada, la muerte de Logan se presenta como un ejemplo revelador de manipulación narrativa. Mientras el cuerpo aún no ha sido trasladado, los hijos y los asesores discuten de qué manera comunicar la noticia a los medios y al mercado. La escena alterna entre el duelo íntimo y la urgencia de construir un relato controlado que evite el desplome de las acciones de la empresa. El dolor personal queda relegado frente a la urgencia de redactar un comunicado que proteja el valor bursátil. La posverdad se presenta aquí como un mecanismo de supervivencia empresarial.

3.3. Espectacularización informativa

La serie pone en evidencia cómo la lógica del espectáculo invade los procesos informativos y políticos, convirtiendo los acontecimientos en productos diseñados para generar consumo y atención. La espectacularización aparece como la condición natural en la que se mueven los personajes y las instituciones. Todo hecho, desde una elección hasta una crisis familiar, se transforma en un evento mediático que debe ser gestionado como parte de un guion.

Uno de los momentos más representativos se produce en «Connor's Wedding». La noticia de la muerte de Logan Roy, en medio de una celebración íntima, se convierte de inmediato en un espectáculo mediático. La cámara alterna entre la intimidad del duelo y las llamadas urgentes a asesores y periodistas. Los diálogos no se concentran en el impacto íntimo de la pérdida, sino en las estrategias para difundirla públicamente. La muerte, convertida en acontecimiento, se administra como un espectáculo informativo donde el peso recae en el efecto narrativo y no en la verdad del hecho.

La tercera temporada ofrece un ejemplo revelador en los episodios centrados en las negociaciones políticas. La cobertura de las alianzas electorales aparece representada como un show televisivo donde candidatos y conglomerados compiten por imponer imágenes más que por debatir programas. Los salones de conferencias, saturados de pantallas y cámaras, se convierten

en escenarios teatrales donde la política se reduce a una *performance* mediática. La serie resalta así la teatralidad de un proceso en el que la atención de los medios determina quién puede ser reconocido como un actor legítimo.

En «Living+», la espectacularización llega a un punto paródico. El lanzamiento de un producto inmobiliario se convierte en un espectáculo publicitario cuya puesta en escena remite a los grandes eventos tecnológicos. Kendall Roy aparece en un escenario iluminado, frente a pantallas gigantes que proyectan eslóganes futuristas, mientras una música épica subraya el carácter de acontecimiento histórico que se le quiere conferir. Todo se presenta como una estrategia financiera y espectáculo cultural, diseñado para impresionar a inversores y espectadores.

Hay una idea que subyace constantemente en la serie y es que la familia Roy entiende que los acontecimientos no existen hasta que se convierten en noticia. Este esquema de pensamiento aparece en los diálogos donde se repite la necesidad de «manejar el ciclo de prensa» o de «hacer que la historia suene bien en televisión». La insistencia en cómo los medios encuadrarán los hechos revela que la espectacularización responde a una estrategia deliberada de control narrativo. La política se concibe como un guion diseñado para representarse ante una audiencia global.

Es necesario señalar que la espectacularización convierte los conflictos que se encuentran en la privacidad en un espectáculo para todos. Las disputas familiares, que deberían resolverse en la intimidad, se convierten en material noticioso filtrado estratégicamente. Cada pelea, cada traición y cada gesto de vulnerabilidad se inscribe en un juego mediático que alimenta la narrativa del conglomerado.

3.4. Algoritmos y plataformas

La serie sitúa a Waystar Royco en un escenario de transformación donde la lógica tradicional de los conglomerados mediáticos convive con el ascenso de las plataformas digitales. El relato subraya la necesidad de que la empresa se adapte a un entorno dominado por datos, métricas y segmentación algorítmica. La trama muestra de manera recurrente la tensión entre el modelo corporativo heredado y la lógica de funcionamiento de las plataformas.

En varias escenas, la preocupación por la audiencia deja de estar en el *rating* televisivo y se desplaza hacia las cifras producidas por los sistemas de datos. Los ejecutivos analizan informes que detallan patrones de consumo, y los diálogos se llenan de referencias a métricas y algoritmos que determinan qué contenidos deben ser potenciados. La narrativa enfatiza que el valor de los productos mediáticos depende de su capacidad para retener la atención de usuarios hipersegmentados.

La cuarta temporada refuerza esta transformación en el episodio «Living+», donde un supuesto proyecto inmobiliario funciona como metáfora de la convergencia entre datos, tecnología y entretenimiento. La puesta en escena recuerda a los grandes lanzamientos de corporaciones tecnológicas, con Kendall Roy en el rol de visionario que presenta algo más que un simple producto. Lo que se ofrece al público es un ecosistema de control y fidelización basado en la explotación de la información.

El discurso muestra que la plataforma se configura como un espacio cerrado, donde la interacción del usuario se convierte en dato monetizable, lo que evidencia la centralidad de la economía digital en la lógica empresarial de la serie.

La expansión global aparece articulada como una colonización de nichos culturales mediada por algoritmos de recomendación. La narrativa muestra cómo la empresa intenta adaptarse a audiencias locales sin abandonar una lógica centralizada de control. El resultado es una tensión constante entre la promesa de diversidad y la homogeneización de los contenidos bajo los criterios de rentabilidad.

Los recursos visuales refuerzan esta dimensión tecnológica, pues se ven pantallas que exhiben estadísticas en tiempo real, gráficos proyectados en reuniones y el uso constante de teléfonos inteligentes transmiten la idea de que la empresa opera bajo un régimen de vigilancia de datos. La cámara se detiene en rostros iluminados por pantallas y en oficinas dominadas por *dashboards*, lo que simboliza la subordinación del trabajo creativo a la lógica de los cálculos algorítmicos.

En los diálogos de la tercera temporada, los personajes repiten que «el futuro es digital» y que la empresa debe «pensar como una plataforma». Estas expresiones condensan el temor a quedar obsoletos frente a competidores como Netflix o Amazon, cuyo modelo se centra en el diseño de entornos digitales capaces de monopolizar la atención.

La compra de empresas tecnológicas emergentes aparece como estrategia recurrente para asegurar un lugar en este nuevo ecosistema. La narrativa sugiere que la plataforma se construye a través de adquisiciones que permiten absorber tecnologías y audiencias y el poder de los conglomerados tiene que ver con su capacidad de integrar y controlar infraestructuras digitales.

3.5. Legitimación del poder político-mediático

La serie muestra con claridad que el poder mediático es un mecanismo central para legitimar actores políticos, así, Waystar Royco aparece como un árbitro que define qué figuras son visibles, qué discursos van a amplificarse y qué candidaturas adquieren credibilidad pública. La capacidad de otorgar legitimidad simbólica aparece representada como un recurso de negociación permanente entre el conglomerado y las élites políticas.

En el episodio «What It Takes», la familia participa en una suerte de feria política donde candidatos de distintos perfiles buscan obtener el respaldo del magnate. La escena, ambientada en un hotel lujoso, se construye como un casting en el que los aspirantes desfilan frente a los Roy con discursos diseñados para seducir a la empresa. El montaje alterna entre los rostros tensos de los políticos y las miradas evaluadoras de la familia, y subraya que las decisiones reales se toman en salones privados donde los medios funcionan como jueces invisibles.

Los diálogos de esa secuencia dejan ver que lo que realmente se evalúa es la compatibilidad con los intereses del conglomerado. La expresión «podemos hacerlo presidente» sintetiza la lógica de la legitimación mediática como acto de voluntad empresarial. El poder político aparece entonces como el resultado de una alianza con quienes controlan los flujos de información y poseen la capacidad de transformar a un candidato en figura nacional.

La tercera temporada explora otra dimensión de este fenómeno en las negociaciones posteriores a los escándalos legales. Los asesores debaten qué relato mediático puede sostener a los políticos aliados, incluso cuando se encuentran debilitados por acusaciones. Las escenas en despachos cerrados, con documentos sobre la mesa y pantallas que proyectan encuestas, refuerzan la idea de que la legitimidad depende de la capacidad de mantener un relato estable en los medios.

El episodio «Retired Janitors of Idaho» refleja la fragilidad de esta legitimación durante la asamblea de accionistas. Mientras los Roy luchan por mantener el control de la compañía, políticos y empresarios esperan señales para saber qué rumbo tomar. La tensión dramática se transmite con planos rápidos de llamadas telefónicas, rumores que circulan y frases cortas que confirman la dependencia del poder político respecto a la narrativa mediática. La serie subraya que la legitimación puede cambiar de un momento a otro.

La cuarta temporada profundiza en esta dimensión a través de los episodios posteriores a la muerte de Logan. Los hijos se ven obligados a negociar con candidatos y actores políticos que intentan ocupar el vacío de legitimidad dejado por el patriarca. Las reuniones secretas y las apariciones públicas cuidadosamente diseñadas muestran que la legitimación funciona como un capital que se hereda, se negocia y se disputa, aunque siempre bajo la mediación de la influencia de los medios.

La puesta en escena acompaña este discurso. Los pasillos llenos de cámaras, los flashes constantes y las conferencias de prensa transmiten que la política existe en función de su visibilidad. La estética de noticiero en vivo, que aparece en varias secuencias, convierte cada movimiento político en un espectáculo público donde los medios definen quién aparece como líder y quién queda marginado.

4. Conclusiones

El análisis de *Succession* permite comprender que la serie se erige como una reflexión crítica sobre el lugar que ocupan los medios de comunicación en el ecosistema posdigital. La ficción pone en escena cómo la concentración informativa, la manipulación discursiva y la espectacularización de la política se entrelazan con la lógica de las plataformas digitales y los algoritmos. El resultado es un escenario en el que la comunicación opera como un campo estratégico para la preservación del poder.

En el aspecto de la concentración mediática, Waystar Royco encarna lo que McChesney (2015) define como concentración estructural que provoca la falta de diversidad y fortalece la capacidad de las élites para moldear la agenda pública. Existen muchas escenas de redacciones sometidas a las órdenes de los jefes y celebraciones corporativas imbuidas de un halo de mito nacional y exponen que el control informativo sobrepasa lo económico, simbólico y cultural, pues se redefine la forma en que la sociedad interpreta la realidad.

Otras estrategias recurrentes para enfrentar crisis y disputas de poder tienen que ver con el uso de la posverdad y la manipulación informativa. Las verdades quedan relegadas a un segundo plano, sobrepasadas por la capacidad de construir relatos convincentes, lo que permite evidenciar la dinámica contemporánea con la persuasión por encima de la veracidad. *Succession* plantea

una mirada crítica sobre la política cuando se entiende como un juego de relatos en constante competencia para los medios de comunicación, en constante pugna para determinar qué versión logra imponerse.

La espectacularización de la información se evidencia en la estética de la serie y en la representación de los acontecimientos. Así, se observan funerales, lanzamientos empresariales y asambleas políticas vendidos como productos mediáticos que encarnan lo que Debord (2005) describe como la lógica de la sociedad del espectáculo, en la que todo hecho social queda transformado en un evento diseñado para capturar la atención de las audiencias, para ello se utilizan recursos como la cámara en mano, el montaje ágil y las escenas que simulan coberturas en vivo y que dan cuenta de lo que político y económico se exponen como espectáculos continuos dirigidos a las audiencias globales.

Las plataformas audiovisuales y los algoritmos son los fundamentos de todo el recambio en el ámbito mediático, así se expone la transición de Waystar Royco hacia un modelo que se fundamenta en métricas y algoritmos. Couldry y Mejías (2019) hablan sobre colonialismo de datos, que tiene que ver con la apropiación sistemática de la vida cotidiana mediante infraestructuras digitales que convierten las interacciones en recursos económicos. La serie se plantea una dramatización de esta transformación cuando evidencia estos recambios en la programación algorítmica de lo visible.

Otro eje importante es la legitimación política, pues en la serie se revela que los conglomerados políticos determinan qué candidatos adquieren legitimidad y cuáles se apartan, en una dinámica que expone que el poder político depende de acuerdos con los medios de comunicación, mas no de procesos democráticos abiertos. Se observan reuniones privadas en las que se decide quién será el próximo presidente y se evidencia que la legitimidad se negocia según los intereses corporativos.

En conjunto, la investigación muestra que *Succession* funciona como una radiografía crítica del poder mediático en la era posdigital. La ficción se erige en archivo cultural que registra las tensiones de un ecosistema dominado por conglomerados empresariales y lógicas tecnológicas que transforman lo visible y lo decible en la esfera pública.

Succession aporta al debate académico al confirmar que el poder mediático constituye un elemento estructural de los órdenes políticos, económicos y culturales. Su análisis advierte los riesgos de un escenario en el que la concentración, la espectacularización y la hegemonía algorítmica condicionan las posibilidades de la democracia y de la pluralidad. La serie invita, en consecuencia, a reflexionar sobre la necesidad de marcos regulatorios y culturales que preserven la diversidad en un entorno cada vez más regido por conglomerados globales y plataformas digitales.

Referencias bibliográficas

- Beattie, M. (2023): «“I’d castrate you and marry you in a heartbeat”: Queerness, quality and classics in *Succession*», *Northern Lights: Film & Media Studies Yearbook*, 21, 1, 63-75. https://doi.org/10.1386/nl_00039_1
- Bernstein, M., A. Christin, J. Hancock, T. Hashimoto, C. Jia, M. Lam, ... y C. Xu (2023): «Embedding societal values into social media algorithms», *Journal of Online Trust & Safety*, 2, 1. <https://tsjournal.org/index.php/jots/article/view/148>
- Cañedo, A. y A. I. Segovia Alonso (2022): «La plataformización de los medios de comunicación de servicio público. Una reflexión desde la economía política de la comunicación», en M. Goyanes y M. Campos-Rueda (eds.), *Gestión de medios públicos en el entorno digital: Nuevos valores, estrategias multiplataforma e internet de servicio público*. Tirant Humanidades, 65-88.
- Casetti, F. y F. di Chio, F. (1990): *Cómo analizar un film*. Grupo Planeta.
- Couldry, N. y U. A. Mejias (2019): *The Costs of Connection: How Data Is Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism*. Stanford University Press.
- Debord, G. (2005): *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.
- Deligiaouri, A. (2018): «Discursive construction of truth, ideology and the emergence of post-truth narratives in contemporary political communication», *International Journal of Media & Cultural Politics*, 14, 3, 301-315. https://doi.org/10.1386/MACP.14.3.301_1
- Eco, U. (2000): *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen.
- Fairclough, N. (2003): *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. Routledge.
- Flick, U. (2022): *The SAGE handbook of qualitative research design*. SAGE Publications.
- Guadarrama Torres, J. J., L. C. Álvarez Garzón y M. A. Molina Picazo (2025): «Desinformación en la era digital: abordaje de la fórmula de la posverdad en la comunicación política», *Scripta Mundi*, 4, 1, 10-30. <https://doi.org/10.53591/scmu.v4i1.2179>
- Kemker, D. (2024): «“You’re doing TV wrong!”: A case study of *Succession* on how (and why) to watch television as a law professor (or law student)», *DePaul Law Review*, 73, 869-900. <https://via.library.depaul.edu/law-review/vol73/iss3/9>
- Knoche, M. (2021): «Media concentration: A critical political economy perspective. *TripleC: Communication, Capitalism & Critique*», *Open Access Journal for a Global Sustainable Information Society*, 19, 2, 371-391. <https://doi.org/10.31269/triplec.v19i2.1298>
- Krippendorff, K. (2019): *Content Analysis: An Introduction to Its Methodology*. SAGE Publications.
- McChesney, R. W. (2015): *Rich media, poor democracy: Communication politics in dubious times*. The New Press.
- Milanović Minić, N. (2022): «Those We Love to Hate: An Anthropological Analysis of ‘*Succession*’ As a Critique of Late-Stage Capitalism», *Etnoantropološki Problemi Issues in Ethnology and Anthropology*, 17, 2, 561-576. <https://doi.org/10.21301/eap.v17i2.5>

- Nieborg, D., T. Poell y B. Duffy (2021): «Analyzing platform power in the cultural industries», *AoIR Selected Papers of Internet Research*. <https://doi.org/10.5210/spir.v2021i0.12219>
- Overell, R. y B. Nicholls (2019): «Introduction: Post-truth and the mediation of reality», en R. Overell y B. Nicholls (eds.), *Post-Truth and the Mediation of Reality: New Conjunctures*. Springer Nature, 1-12. https://doi.org/10.1007/978-3-030-25670-8_1
- Özgün, A. y A. Treske (2021): «On streaming-media platforms, their audiences, and public life», *Rethinking Marxism*, 33, 3, 304-323. <https://doi.org/10.1080/08935696.2021.1893090>
- Samuels, R. (2023): *Political pathologies from The Sopranos to succession: Prestige TV and the contradictions of the “liberal” class*. Routledge.
- Scardigno, R. y G. Mininni (2020): «The Rhetoric Side of Fake News: A New Weapon for Anti-Politics?», *World Futures*, 76, 2, 81-101. <https://doi.org/10.1080/02604027.2019.1703158>
- Schmidt, V. (2022): «The discursive construction of discontent: varieties of populist anti-system ideas and discursive interactions in Europe», *Journal of European Integration*, 44, 2, 165-182. <https://doi.org/10.1080/07036337.2022.2032019>
- Singh, M., U. Bhutia y D. Moni Gogoi (2022): «Além do discurso da pós-verdade: Algumas reflexões sobre a ideia de falsas notícias com base na linguística de corpus (uma análise educacional)», *Revista on Line De Política E Gestão Educacional*, 26, 1, e022032. <https://doi.org/10.22633/rpge.v26iesp.1.16508>
- Soto Fernández, G. (2023); «La era del consumo en la esfera audiovisual: series y plataformas streaming», *SERiarTE. Revista científica De Series Televisivas Y Arte Audiovisual*, 3, 102-123. <https://doi.org/10.21071/seriarTE.v3i.15199>
- Tussey, E. (2023): «Netflix Recommends: Algorithms, Film Choice, and the History of Taste / Netflix and Streaming Video: The Business of Subscriber-Funded Video on Demand», *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 63, 3, 194-198. <https://doi.org/10.1353/cj.2023.a910946>
- Vásconez Merino, G. y A. Carpio Arias (2024): «Hibridaciones de género y representación sociales en cinematografía de ficción y no ficción», *Revista de Comunicación de la SEECI*, 57, 1-23. <https://doi.org/10.15198/seeci.2024.57.e883>
- Villalobos-López, J. A. (2022): «Theoretical framework media and political economy of communication», *Current Issues of Mass Communication*, 31, 40-53. <https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=1202647>
- Votava, J. M. (2023): «“Nothing will come of nothing”: King Lear and the Paradoxical Debasement of Whiteness in HBO’s *Succession*», *Shakespeare Bulletin*, 41, 3, 427-452. <https://dx.doi.org/10.1353/shb.2023.a916467>
- Wasko, J. (2005): «Studying the political economy of media and information», *Comunicação E Sociedade*, 7, 25-48. [https://doi.org/10.17231/comsoc.7\(2005\).1208](https://doi.org/10.17231/comsoc.7(2005).1208)
- Yaylagül, L. (2020): «Political economy of communication», en S. Karlidag y S. Bulut (eds.), *Handbook of research on the political economy of communications and media*. IGI Global, 1-17.

COMUNICACIÓN

*Revista Internacional de Comunicación
Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*

<https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion/>