

ORÍGENES Y DESARROLLO DEL GÉNERO POLICIACO EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA (1956-2016)

ORIGINS AND EVOLUTION OF DETECTIVE FICTION IN SPANISH TELEVISION SERIES (1956-2016)

Pablo Sánchez Blasco

Universidad Complutense de Madrid

ABSTRACT

The detective genre has had a difficult integration in the panorama of Spanish fiction until well into the twentieth century. Rare in the novelistic trends of Francoism and sporadic in the film industry, it went through even greater difficulties in the TV fictions initiated in 1957 by RTVE. This article aims to establish a timeline of the origins and evolution of this genre from the first emissions of the public broadcaster until 2016, when the industry changes with the arrival of webseries and new streaming platforms. Spanish fictions never adopted the format of the American procedurals that triumphed among the public. The first TV series approached the genre with its own features caused by the circumstances of its time.

Key words: fiction; television formats; detective; series; TVE history

RESUMEN

El género policiaco ha tenido una difícil integración en el panorama de las ficciones españolas hasta bien entrado el siglo XX. Anecdótico en las corrientes novelísticas del Franquismo e intermitente en la industria del cine, ha atravesado unos obstáculos aún mayores en las series televisivas iniciadas



en 1957 por RTVE. Este artículo pretende establecer una línea temporal de los orígenes y el desarrollo de este género desde las primeras emisiones del ente público hasta el año 2016, cuando el mercado cambia con la llegada de las *webseries* y las nuevas plataformas de *streaming*. Las ficciones nacionales nunca siguieron el formato de los procedimentales americanos que triunfaban entre el público. Sus primeras series abordaron el género desde rasgos propios marcados por las circunstancias de su época.

Palabras clave: ficción; géneros televisivos; policiaco; series; historia TVE

Fecha de recepción: 24 de junio de 2023.

Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2023.

Cómo citar: Sánchez Blasco, Pablo (2023): «Orígenes y desarrollo del género policiaco en la ficción televisiva española (1956-2016), en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 7: 174-202.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2023.7.008>

1. LAS FICCIONES PROCEDIMENTALES

A principios de los años cincuenta, mientras los antihéroes del *film noir* llenaban las pantallas del cine estadounidense, en los televisores se estrenaba *Dragnet* (NBC, 1951-1959), una serie sobre policías que resolvían casos e impartían justicia de una manera ejemplar. La ficción creada por Jack Webb seguía el estilo de los docudramas como *La ciudad desnuda* (The Naked City, Jules Dassin, 1948), *La gran amenaza* (Walk a Crooked Mile, Gordon Douglas, 1948) o *Línea secreta* (Southside 1-1000, Boris Ingster, 1950), que, bajo la etiqueta de *police drama* o *procedural* (Dowler, 2016: 1), «se acercaban al realismo del género negro mediante la aportación de un documentalismo más o menos preciso sobre las prácticas y técnicas empleadas por los agentes de la ley» (Coma, 1986: 179).

Conviviendo con otros subgéneros como el suspense, el procedimental se mantuvo durante décadas «como drama episódico, sin continuidad en las tramas, sin que las relaciones personales fueran determinantes o, incluso, sin que los personajes tuvieran una especial relevancia» (Tous Rovirosa *et al.*, 2020: 5-6). Esta fórmula narrativa simplificaba la fidelidad del espectador y aseguraba su entretenimiento, logrando así buenas audiencias en productos de los años cincuenta —*Racket Squad* (CBS, 1951–1953) o *Patrulla de caminos* (Highway Patrol, Syndicated, 1955–1959)—, sesenta —*Dragnet 67* (NBC, 1967-1970) o *Hawái Cinco-Cero* (Hawaii-Five-0, CBS, 1968-1980)— y setenta —*Colombo* (Columbo, NBC, ABC, 1968-1993) o *Kojak* (CBS, 1973-1978)—.

En 1981, el estreno de *Canción triste de Hill Street* (Hill Street Blues, NBC, 1981-1987) revitalizó la fórmula mezclando las tramas de investigación con la vida privada de los agentes y adelantos técnicos como la cámara al hombro o el montaje acelerado. Desde entonces, el procedimental no ha desaparecido de las cadenas en ninguna de sus variantes, ya sea la versión procesal de *Ley y orden* (Law and Order, NBC, 1990–2010), el policiaco realista de *Homicidio* (Homicide: Life on the Street, NBC, 1993-1999), los forenses de *CSI* (CSI: Crime Scene Investigation, CBS, 2000–2015) o los policiacos de autor como *True Detective* (HBO, 2014-).

En total, suman unas 300 series producidas (Dowler, 2016: 2), la mayoría distribuidas internacionalmente y con altos índices de audiencia en mercados como España, donde muchos de estos títulos han pasado a la cultura popular. En el caso concreto de nuestro país, las series procedimentales han figurado siempre entre las preferidas del público y, sin embargo, también han supuesto un género precario en la ficción nacional, un formato del que apenas hubo réplicas ni imitaciones hasta principios del 2000, cuando se da el salto «desde la prácticamente nula aportación

a un género consolidado en España» (Romero, 2015: 255) con series populares como *El comisario* (Telecinco, 1999-2009), *Desaparecida* (TVE, 2007-2008) o *Gran Hotel* (Antena 3, 2011-2013).

Este artículo pretende establecer los orígenes de la ficción procedimental en la televisión española y entender su evolución durante estas décadas, buscando rasgos e influencias comunes a ellas. Su desarrollo no fue *nulo* como se podría pensar, sino que está salteado de varios y muy conocidos antecedentes como *Plinio* (TVE, 1972), *Las aventuras de Pepe Carvalho* (TVE, 1986) o la icónica *Brigada Central* (TVE, 1989-1990). Aunque el género siempre se había considerado «de difícil arraigo en España» (Vilches *et al.*, 2000), estas series lo afrontaron desde rasgos particulares a los que se ha prestado muy poca atención (Smith, 2007: 55) y que no se pueden valorar sin conocer sus circunstancias históricas, encabezadas, obviamente, por el monopolio de Radio Televisión Española hasta 1989.

2. MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA

El género de la ficción policiaca se ha distinguido desde sus inicios por un «cierto conservadurismo formal (en el sentido de conservación de la forma)» (Resina, 1997: 19) que, a su vez, le ha permitido adoptar innovaciones y convivir con otros géneros sin perder sus cualidades. Para trazar su desarrollo en España, es necesario evitar la categoría restrictiva del formato televisivo (Canós, 2015: 19-20) e identificar rasgos clasificadores del género policiaco, definido más ampliamente como «aquellas obras de ficción en las que se produce un hecho criminal, [...] lo que da lugar a una investigación sobre quién ha sido el responsable del hecho» (Martín Cerezo, 2006: 35-36). Un estudio centrado en el procedimental episódico en España apenas produciría resultados positivos hasta principios del 2000, dejando sin análisis varios exponentes claros de este género en los años anteriores.

Partimos para este trabajo, por lo tanto, de los numerosos análisis realizados sobre la narrativa policiaca en la literatura española (Paredes, 1989; Colmeiro, 1994; Resina, 1997; Silvestri, 2001; Álvarez, 2012) y en el cine español (Medina, 2000; Luque, 2015; Memba, 2020; Navarro, 2020), de los cuales este artículo pretende convertirse en complemento. Así mismo, se han tenido muy en cuenta los estudios previos sobre la historia de la ficción televisiva en España, entre ellos los de Baget Herms (1993), García Serrano (1996), Vilches (2000, 2001), García de Castro (2002, 2008), Palacio (2001, 2006), Diego (2010), Canós (2015, 2016), Romero (2015) o Tous Roviroza (2019, 2020).

Si bien aceptamos las divisiones por etapas de Vilches *et al.* (2001) para la ficción seriada de TVE, en este trabajo utilizaremos una periodización más convencional como la empleada por García de Castro (2002: 21). Su división por décadas explica de manera más apropiada los cambios sufridos por las series policiacas como un proceso de escalas sucesivas. Por cuestiones de espacio y formato, dejamos al margen los numerosos telefilms producidos a lo largo del tiempo y que exigirían un estudio específico de sus rasgos.

Los materiales de visionado se han extraído principalmente del Archivo Histórico de RTVE, digitalizado y puesto al servicio del público con una excelente calidad durante los últimos años. Otras series se han conseguido a través de plataformas de *streaming*, bibliotecas y otros fondos audiovisuales, grabaciones y copias privadas en formato DVD o por el visionado sincrónico en la televisión. Por tratarse de una investigación de largo recorrido, se han visualizado y estudiado las series en su totalidad, puesto que los elementos del género pueden aparecer y transformarse de un capítulo a otro. En los casos en que no ha sido posible localizar los materiales se han tomado como referencia los estudios previos sobre el tema ya citados más arriba o en las referencias.

Ante la gran cantidad de materiales, se ha restringido el estudio a la identificación y el análisis de series con rasgos policiacos. Podemos resumir estos rasgos en los siguientes puntos, señalados mediante un análisis de contenidos (Canós y Martínez, 2016: 198) basado en fichas de lectura donde se combinan las características del formato y la identificación del género:

- a) La estructura de la serie: serial, episódica o antológica.
- b) La estructura de sus capítulos: trama única o multitrama, relación entre tramas y subtramas.
- c) El personaje del investigador y su método de investigación.
- d) La tipología de los delitos representados.
- e) La imagen de la policía y de las instituciones del país.
- f) Las influencias externas y la intertextualidad.

Realizando este análisis creemos que se puede trazar una breve historia del género en la ficción televisiva española que sea de utilidad al mismo tiempo para los estudios del policiaco en España y para el conocimiento de su ficción seriada en la actualidad, y que, así mismo, constituya la base para futuros trabajos sobre este tema que ya están en desarrollo.

3. LA FICCIÓN POLICIACA EN ESPAÑA

3.1. AÑOS 60: LOS PIONEROS

La emisión televisiva en España comenzó en octubre de 1956. Sus primeras ficciones se basaron en «el teleteatro, las novelas seriadas y los originales únicos y seriados» (Canós, 2015: 141). Respecto al primero, abundaron las adaptaciones de obras internacionales, y ya en 1957 encontramos montajes con aspectos policiacos como *Luz de gas* (Gas Light) de Patrick Hamilton, *Crimen perfecto* (Dial M for murder) de Frederick Knott, *El bosque petrificado* (The Petrified Forest) de Robert Sherwood o *Doce hombres sin piedad* (Twelve Angry Men) de Reginald Rose, considerada «una de las obras televisivas más logradas de este período, aunque lógicamente no queda constancia de la misma» (Baget, 1993: 58).

En cuanto a los originales seriados y las novelas, sin embargo, se produjo una tendencia contraria hacia el casticismo y el teatro popular. Las producciones pioneras como *Los Tele-Rodríguez* (TVE, 1958) se nutrieron de las tipologías estereotipadas locales, el lenguaje coloquial o «el tratamiento que mezcla el costumbrismo realista y una leve crítica social» (García de Castro, 2002: 55-56). Eran series de impronta realista y de géneros tradicionales muy alejadas de los cánones o los ambientes policiacos. Todavía habría que esperar a los años sesenta para que los espacios dramáticos evolucionaran con el progresivo establecimiento del magnetoscopio, «la llegada de Manuel Fraga al Ministerio de Información y Turismo [...] y la inauguración de los estudios de Prado del Rey» (García Serrano, 1996: 74).

Mientras *Dagnet* llegaba a su plenitud en los Estados Unidos, la ficción española se encontraba todavía en un estadio incipiente, el cual resulta hoy difícil comentar por la falta de materiales conservados. Una excepción de la que existe testimonio fue *Los últimos cinco minutos* (TVE, 1962-1963), producida en directo desde los estudios de Miramar. Estaba basada en los guiones de un original francés de 1958 y su detective era interpretado por el actor cubano Sergio Doré. «La serie consistía en presentar un caso policiaco, en el que el espectador disponía de los mismos datos que el inspector Bourrel, su protagonista, para resolverlo hasta llegar a los cinco minutos finales» (Baget, 1993: 115-116). Los guiones mantenían su identidad y localización francesas, por lo que la tarea de adaptación a España podía convertirse solo en una traducción.

Fue Narciso Ibáñez Serrador quien, dentro del primer ciclo de realizadores televisivos, difundió una ficción de género antológica en *Historias para no dormir* (TVE, 1966-1968, 1982), inspirada por títulos americanos como *Alfred Hitchcock Presenta* (Alfred Hitchcock Presents, CBS,

NBC, 1955-1965). Esta serie constituyó un «espacio referencial para la formación de una serie de espectadores» (Palacio, 2006: 30) y resultó capital para introducir géneros como el terror o la ciencia ficción. No obstante, el policiaco supuso un bien escaso en sus dos etapas y el propio cineasta respondió a este tema en su monólogo previo a «La oferta» (1x05), un relato moralista de gánsteres con Carlos Larrañaga. En este, Ibáñez Serrador aseguraba que había «tratado de huir un poco de la imitación de las series americanas que, con tanta fortuna, abordan estos temas» y esperaba que el público quedara satisfecho.

En estas palabras del director pueden entreverse dos de los obstáculos iniciales de la ficción policiaca en España: su consideración como una forma narrativa extranjera y el complejo respecto a las series estadounidenses, sumados ambos problemas a la evidente limitación de recursos técnicos en Prado del Rey. En capítulos de *Historias para no dormir* como «El cumpleaños» (1x01) o «La broma» (1x13) se planteaban relatos de crimen perfecto, pero con énfasis en el suspense y sin investigación posterior. «El vidente» (2x03) empezaba como una investigación de homicidios que derivaba hacia un tema de extraterrestres. Solo «El aniversario» (1x12) ofrecía una trama policiaca con dos tiempos superpuestos, un investigador como protagonista y una revelación progresiva de verdades, aunque para ello situara su acción en América con personajes americanos de vaga inspiración *pulp*.

La «ausencia total de policías autóctonos en la televisión franquista» (Vilches *et al.*, 2000) fue una de las razones que retrasó la normalización del género, agravada por la irrelevancia de este en la novelística española de la época. Aunque algunos autores han intentado encontrar una tradición autóctona ya en el siglo XIX (Silvestri, 2001: 20), la mayoría solo acepta «anómalas excepciones» (Colmeiro, 1994: 89) antes de García Pavón y consideran lo contrario «gestos excéntricos» por parte de la crítica (Resina, 1997: 23). El policiaco no existía en la narrativa española, aunque sí tenía éxito y, sobre todo, lectores, en las traducciones y las «novelas policíacas no españolas escritas en España», lo cual parece demostrar también que «el tardío desarrollo de una novela policiaca española no se explica por la carencia de modelos o el rechazo de estos» (Resina, 1997: 27), sino por otras circunstancias sociales y políticas más profundas.

Si la carencia de referentes hubiera sido clave, la gran pantalla habría servido como un excelente modelo para las nuevas series. Solo en los años cincuenta, Medina (2000: 9) enumera hasta 79 títulos catalogables como policíacos, un período que Navarro denomina «la edad de oro del cine policiaco español» (Navarro, 2022) y Javier Memba, el «*spanish noir*» (Memba, 2019). Aunque la mayoría terminaban con un final moralizador y fueron criticadas por su imitación de modelos extranjeros, estas obras «supieron adecuar el género al contexto español e incluso aportar

rasgos propios» (Medina, 2000: 36) con un estilo semidocumental de influencia neorrealista capaz de «retratar los ambientes más sórdidos, mezquinos y miserables, y el estado de represión en que se encontraba la sociedad española» (Álvarez, 2012: 35).

No obstante, exigua relación tendrá con ellas la gran serie policiaca de esta década: *¿Es usted el asesino?* (TVE, 1967), escrita y dirigida por Narciso Ibáñez Menta, padre de Ibáñez Serrador. Este misterio gótico fue una adaptación de la novela de Fernand Crommelynck que Menta ya había utilizado en la televisión argentina. Presentaba un relato seriado en nueve episodios de 50 minutos con un uso primitivo del *cliffhanger*. No se trata, por lo tanto, de un procedimental ni muestra influencia alguna del género estadounidense, sino que se integra en las adaptaciones literarias que aquel y su hijo habían llevado a la pequeña pantalla anteriormente.

Su protagonista Monsieur Larose constituye el primer detective aficionado de las series españolas, un personaje que todavía se consideraba «imposible en la España de los años cincuenta» (Luque, 2015: 31). Larose representaba el estereotipo del genio con métodos excéntricos que ayudaba a una desconcertada policía a encontrar al asesino. A pesar de su ritmo lento y sus numerosos desvíos del relato, la atmósfera gótica de la serie, el suspense de la historia y la misteriosa identidad del homicida la convirtieron en un éxito entre el público.

Pocos sospechaban, sin embargo, que el verdadero criminal sería el propio Monsieur Larose. El hermeneuta de la serie se revelaba también como el asesino en el último episodio, lo que provocaba la clásica humillación de la policía (Martín Cerezo, 2006: 157) y un comentario irónico sobre sus referentes como Sherlock Holmes o Monsieur Poirot. Un mismo personaje cometía el crimen y dirigía su investigación. De esta manera tan curiosa, el primer policiaco seriado en la televisión española llegaba a sugerir, indirectamente, que la justicia del género no era posible en un país donde la violencia era ejercida por el propio sistema. O, dicho de otra manera, «¿qué papel podía tener la novela policiaca? ¿Qué interés puede despertar la violencia oculta en una sociedad constituida por una violencia transparente?» (Resina, 1997: 44).

3.2. AÑOS 70: LOS AÑOS DE LA TRANSICIÓN

Tras el buen recibimiento de *¿Es usted el asesino?*, TVE abordó de nuevo el género policiaco en dos series de exiguo recuerdo. *Diana en negro* (TVE, 1969) combinó las adaptaciones de William Irish con guiones originales de ambientación estadounidense, lo que generó críticas por «no parecerse en modo alguno a las americanas, a pesar de su propósito» (García de Castro, 2002: 41).

Por su parte, *Teatro de misterio* presentó una serie de obras pertenecientes a este género, la primera de ellas dirigida por Ibáñez Serrador. Su emisión «pasó por la pantalla sin excesivo entusiasmo», quizá porque «las obras seleccionadas habían envejecido prematuramente» (Baget, 1993: 223).

Más éxito obtuvo *Visto para sentencia* (TVE, 1971-1972), una serie de veinticinco episodios con juicios dramatizados y basados en casos reales. Cada episodio presentaba a unos personajes que luego terminarían ante los magistrados en una estructura autoconclusiva. El proyecto quería situarse entre el éxito de *Perry Mason* (CBS, 1957-1966), emitida en España desde octubre de 1960, y la serie francesa *Sobre vuestra conciencia* (En votre âme et conscience, RTF/ORTF, 1955-1969), que ya había sido emulada desde Cataluña en *El tribunal de la historia* (TVE, 1961).

Visto para sentencia supuso otro escalón hacia un género policiaco nacional, pues «pocas series habían abordado hasta entonces una profesión relacionada con la justicia» (Canós, 2015: 370). No obstante, Baget Herms (1993: 237) denuncia su blanqueamiento de los tribunales franquistas presentando a «un fiscal comprensivo, humanitario y sumamente atractivo» mientras seguían dictándose penas de muerte en la realidad. Un año antes, TVE también había adaptado la obra *El clavo* (1970) de Pedro Antonio de Alarcón, centrada en un caso de asesinato a finales del siglo XIX. Incluimos este título en la relación final de obras policíacas por tratarse de un antecedente del género en la literatura española, aunque Resina (1997: 24) la considera una «crónica de juicios» con detalles grotescos y Colmeiro (1994: 94) aduce la presencia de «elementos sobrenaturales» para descartarla. La serie se dividía en cinco partes de 25 minutos con una estética todavía teatral y un mayor énfasis en el melodrama que en los detalles del caso.

El primer procedimental español llegaría un año más tarde con el título de *Plinio* (TVE, 1972). Estaba escrito por José Luis Garcí y Antonio Giménez-Rico y dirigido por este según los relatos publicados por García Pavón, el primer autor en «establecer una auténtica serie policiaca española sin dependencia directa de moldes extranjeros, y con su fuerte apego a la tradición literaria española» (Colmeiro, 1994: 154). Su personaje Plinio era un guardia civil tranquilo y observador de Tomelloso que resolvía los casos sucedidos en el pueblo con la ayuda de su propio Watson, Don Lotario.

La serie fue «presentada como una gran superproducción» (García Serrano, 1996: 80) de TVE. Su primera temporada tenía trece capítulos cortos de 20 minutos con ocho investigaciones distintas. Tres de ellas eran historias originales y el resto adaptaron los relatos de García Pavón, incluida la novela *Las hermanas coloradas* (1969), ganadora del Premio Nadal. Basada, por lo tanto, en una literatura de prestigio, la serie *Plinio* supuso una revolución en TVE por el uso del color, el

formato cine y los exteriores reales de Tomelloso. No obstante, desencadenó «una multitud de críticas negativas» (Baget, 1993: 253) por su ritmo contemplativo y no tuvo segunda temporada.

Plinio era una serie con una vocación más costumbrista que policiaca. Su autor utilizaba las referencias al género para descubrir los relatos ocultos en la vida cotidiana de provincias, debatiéndose en un «conflicto entre pasado y presente, campo y ciudad, tradición y renovación» (Colmeiro, 1994: 156). A pesar de ello, desarrolló por vez primera la estructura investigadora del procedimental. Cada episodio comenzaba con un crimen —generalmente un asesinato—, asistíamos a la investigación del calmado y meditabundo Plinio y al final se resolvía el misterio. Aunque Plinio representaba a las instituciones de su época y vestía de uniforme, su método no seguía procedimientos oficiales ni tampoco tenía que ver con el trabajo intelectual de los detectives literarios. Su estilo compasivo era «descendiente de la línea deductiva del Padre Brown y de una España sin contradicciones» (Palacio, 2006: 116). Como él mismo reconocía al veterinario en el séptimo capítulo: «No pienso, Don Lotario, siento».

La primera mitad de la década seguiría marcada por las series antológicas en blanco y negro, «una constante de la ficción en España hasta la década de los noventa» (Cascajosa, 2015: 21). Series como *A través de la niebla* (TVE, 1971-1972), *Crónicas fantásticas* (TVE, 1974) o *Palabras cruzadas* (TVE, 1974-1977) se acercaban a veces al misterio, pero con más interés por los aspectos macabros o melodramáticos que por el trabajo deductivo. A veces con guiones originales y otras mediante adaptaciones literarias —en las que no faltaba alguna referencia a los clásicos del *murder mystery*—, estas ficciones ubicaban el género en países extranjeros que ostentaban una distancia —geográfica y a veces temporal— insalvable con la realidad española. Ambos rasgos pueden hallarse en el capítulo «Solo de violín» (1x13) de *A través de la niebla*. En él, un comisario de Scotland Yard, con la pipa cargada en mano, investigaba el asesinato de un anciano en una pensión. Tras resolver el crimen, sin embargo, la serie incidía en el destino caprichoso que había arruinado los planes del criminal. «¿Qué sabemos de lo que nos rodea?», decía el narrador en un comentario frontalmente opuesto a los principios del policiaco.

La antología *Palabras cruzadas*, por su parte, fue emitida en varias entregas desde 1974 a 1977. Aunque se anunciaba como una serie de misterio, solo catorce de sus treinta y seis capítulos se pueden considerar policiacos y solo uno estaba contextualizado en España, «Una ración de bullabesa» (1x27), donde un escritor de misterio cometía suicidio dejando una serie de pistas que incriminaban a su secretario, a quien creía su enemigo. El ambiente de las editoriales nacionales *pulp* aparecía en este capítulo como el único resquicio para un policiaco español y, además, lo diferenciaba del resto —obedientes simulacros de *whodunit* clásico— con un agradable color local.

En un gesto digno de la saga de Pepe Carvalho, el detalle maestro del escritor era haber pedido una bullabesa antes de morir, como un gesto tan banal como incompatible con la idea de suicidio.

Bajo esta referencia explícita a sus códigos como género, el policiaco se revelaba de pronto permisible e incluso disfrutable para sus autores. La misma estrategia apareció repetida en el capítulo «Deformación profesional» (1x03) de *Que usted lo mate bien* (TVE, 1979), una antología de humor negro donde la violencia solía tratarse de una manera frívola, especialmente la violencia doméstica. En él, la hija de un escritor fracasado planeaba un crimen perfecto contra Isidro Fontán, el novelista que había plagiado la obra de su padre. La chica aseguraba al principio que Agatha Christie era su autora preferida y preguntaba al autor por qué escribía solo novelas policiacas, a lo que este le contestaba con sorna: «¿Es que existe otra literatura que no sea la policiaca?»

No cabe duda de que el género había conservado sus seguidores en estos años. Lamentablemente, el fin del Franquismo y el inicio de la Transición española no produjo de inmediato «un resurgimiento de un cine negro autóctono» (Luque, 2015: 55). En la segunda mitad de los setenta, las series de TVE entraron en una fase de «renovación profunda» (Palacio 2001: 153) marcada por la estética cinematográfica, el rodaje en exteriores, el aumento de calidad y la búsqueda de lo genuino español, como en la popular *Curro Jiménez* (TVE, 1976-1978) o *Cañas y barro* (TVE, 1978), dos series «de corte progresista» (Palacio, 2006: 74). A pesar de ello, los agentes de policía siguieron triunfando a través de series estadounidenses como *Starsky y Hutch* (ABC, 1975-1979) o *Los hombres de Harrelson* (S.W.A.T., ABC, 1975-1976), cuyos costes de emisión resultaban mucho más rentables para el ente público (García de Castro, 2002: 60).

3.3. AÑOS 80: LA DEMOCRATIZACIÓN

A lo largo de los años ochenta se llevó a cabo en España la definitiva incorporación de la novela policiaca a las letras españolas (Colmeiro, 1994: 266), inaugurada por el Premio Planeta a *Los mares del sur* (1979) de Manuel Vázquez Montalbán. Las novelas de este autor, junto a las de Andreu Martín, Juan Madrid, Francisco González Ledesma o Antonio Muñoz Molina propiciaron un *boom* del género causado por la nueva estimación de la cultura popular en España y por «una etapa de expansión y movilidad social, en que renace la competición económica y emergen los intereses de clase» (Resina, 1997: 52), idóneos para el desarrollo de la novela policiaca.

Esta tendencia también se vio reflejada en el cine con el estreno de *El crack* (1981) de José Luis Garcí, quien fuera guionista de la serie *Plinio*. Su film marcó el inicio de una serie de obras

basadas en «la mitificación del cine negro clásico del Hollywood de los años cuarenta» (Memba, 2019: 169) y los maestros de la novela negra. La película de Garci transformó la visión del cine negro en España porque «asume sin estridencias esa paradoja entre lo fantástico y lo cotidiano, también por el equilibrio con que admite esa otra paradoja, entre lo universal y lo castizo» (Memba, 2019: 169-170). Desde esta nueva perspectiva, el género encontraría recursos para formalizarse también en la pequeña pantalla.

En TVE, la producción de estos años «se concibió como un producto de calidad realizado por cineastas autores» según el modelo de la ficción europea (García de Castro, 2002: 90). Sus contenidos pretendían competir con el nivel del cine y crear una «televisión de calidad» acorde con el «ideario socialista» de «europeización» del país (Romero, 2019: 203). Esta política favoreció una mayor madurez de contenidos y permitió la presencia habitual de temas como el crimen desde una perspectiva sociológica, superando así el enfoque macabro de las ficciones previas. De este modo, el policiaco se introdujo en varios productos del momento, aunque con características bien distintas.

La década comenzó con el estreno de *La huella del crimen* (TVE, 1985, 1991), producida por Pedro Costa con medios, actores y directores consagrados en el cine. La serie tuvo dos temporadas de seis episodios autoconclusivos e incluso reapareció en 2009 con tres capítulos más. Cada episodio narraba un caso famoso de la crónica negra española, cubriendo un amplio abanico temporal desde el siglo XIX hasta el presente. Desde una perspectiva estructural, solo uno de sus episodios estaba construido como una historia policiaca: «El caso del cadáver descuartizado» (1x06) de Ricardo Franco. Sin embargo, la serie presentaba el crimen como una constante de la historia española realizando una «llamada a la ruptura con el pasado desde una perspectiva de izquierdas» (Palacio, 2006: 107). Mientras su estilo extremaba el realismo estético, sus historias trataban temas controvertidos como las desigualdades de clase, la homosexualidad, los abusos en el campo, el maltrato a la mujer, el adulterio o la corrupción.

Este nuevo interés por la crónica negra española, compartido con el cine de la época (Luque, 2015: 61), se vio reflejado en otra serie dirigida por Giménez-Rico y protagonizada por periodistas, un arquetipo del género «frecuentemente desdoblado en investigador» (Coma, 1990: 173). *Página de sucesos* (TVE, 1985-1986) duró una temporada de trece capítulos de 30 minutos de duración. Con una estructura episódica, presentaba a dos reporteros que cubrían casos criminales en las inmediaciones de Madrid. Su escenario principal era la redacción del periódico, aunque las tramas se acompañaban de otras personales que acababan imponiéndose a la principal. La serie carecía de regularidad dramática: sus periodistas a veces investigaban el caso, pero otras se limitaban

a comentarlo. Los capítulos alternaban las referencias eruditas con reflexiones generacionales y un interés antropológico por la crónica negra. El estreno de esta serie, no obstante, aproximó aún más el policiaco a la línea de «transición y normalización de valores» así como de búsqueda de «un mayor realismo en la televisión» (García de Castro, 2002: 75) de las series del momento, que abordaron temas críticos como la educación en *Segunda enseñanza* (TVE, 1986), la justicia en *Turno de oficio* (TVE, 1986-1987), las cárceles en *Régimen abierto* (TVE, 1986) o los represaliados franquistas en *Recordar, peligro de muerte* (TVE, 1986), esta última con elemento de intriga e incluso un *whodunit*, pero con un uso muy ingenuo de sus recursos narrativos.

A través de esta política progresista llegaría a TVE la adaptación de Vázquez Montalbán en *Las aventuras de Pepe Carvalho* (TVE, 1986), dirigida por el cineasta argentino Adolfo Aristarain. La serie se compuso de ocho capítulos de 50 a 60 minutos con una estructura episódica de trama única que la acercaba al subgénero procedimental estadounidense. Aunque el proyecto no convenció al autor (Lacalle, 2016: 672-673) y escasamente al público, la serie fue pionera en dos aspectos: el primero, introducir al personaje del detective privado en la realidad española, e incluso en un hiperrealismo sucio y muy contemporáneo; el segundo, acercarse a la «problemática contemporánea del país» y, en concreto, a «la alargada crisis económica, el desempleo, la drogadicción y la delincuencia de carácter ya crónico» (Colmeiro, 1994: 263), sustituyendo así el género del *murder mystery* por el *hard-boiled* americano, mucho más popular en la literatura. La mayoría de críticas se centraron en la distancia con la saga original, ya que sus capítulos evitaron las novelas y crearon nuevas tramas basadas en «las preocupaciones de la izquierda española del momento» (Palacio, 2006: 111). El personaje de Pepe Carvalho fue reescrito según tópicos *noir* como la dureza en el trato, la movilidad geográfica o un asombroso éxito con las mujeres, cuyo continuo destape alejó al público familiar que sí podía seguir con fruición los procedimentales americanos.

Entre 1987 y 1988 España participó en la coproducción de *Eurocops* (TVE/ZDF/ORF/SRG/RAI/AN2/CH4, 1988-1992), aportando cuatro episodios de este ambicioso mosaico paneuropeo. Y un año más tarde llegó el estreno de *Brigada Central* (TVE, 1989-1990), producida por Pedro Masó y escrita por el autor de novela negra Juan Madrid, cuya literatura se caracterizaba por «un lenguaje duro y crudo en consonancia con la temática de su obra, de vertiginoso ritmo y fuerte acción y con un tono profundamente amargo e irónico» (Colmeiro, 1994: 246). *Brigada Central* fue, sin lugar a dudas, la gran serie policiaca del monopolio estatal y una de las más complejas de la ficción española. La primera temporada constó de catorce capítulos de unos 60 minutos de duración con tramas episódicas, un arco de temporada —la lucha contra el traficante de drogas Souza—, puntos de vista múltiples —de los distintos agentes y también de los

criminales—, mezcla de lo personal y lo profesional y temas muy complejos para su época —la drogadicción, la corrupción institucional, el machismo, la homosexualidad, el travestismo, etc.— que incluso provocaron la intervención de la Guardia Civil (Tous Rovirosa, 2019: 19).

Muy influenciada por *Canción triste de Hill Street*, la serie de Pedro Masó exhibía un abundante uso de la cámara en mano y un montaje frenético que le proporcionaban una estética caótica y exigente. Esta estética se correspondía con la diversidad identitaria y social que aparecía en la serie, con personajes de distintos orígenes, intereses y actitudes. Sus policías mostraban personalidades ambiguas, eran egoístas y violentos, vivían envueltos en sus propios dramas, pero también eran profesionales cuando el trabajo lo requería. A la vez, la ciudad participaba en el relato como un personaje más, convertida en jungla nocturna en la que abundaban la confusión, la delincuencia y el ruido —todos los personajes gritaban y actuaban con una intensidad notable, sobre todo el comisario Poveda—.

El personaje principal de *Brigada Central* era el inspector Manuel Flores, un policía de etnia gitana «que no es simpático ni campechano» (Palacio, 2006: 116) como el antiguo Plinio y que podía representar el conflicto interno de la época, una escisión entre su trabajo para la nueva democracia y las tradiciones del pasado defendidas por su familia. Al igual que Flores «rompía con la hagiografía obligada» (Vilches *et al.*, 2001) de los agentes de la ley, la serie en conjunto «arroja una mirada escéptica hacia el sistema y denuncia la corrupción dentro de él» como heredero de los valores franquistas (González, 2012: 14). Si la comparamos con *Las aventuras de Pepe Carvalho* dos años antes, la ficción de Masó superaba el cinismo de aquella para mostrarnos un mundo de contrastes y de contradicciones con cuya mirada escéptica el público, al menos, podía sentirse identificado.

La sensación que causó la serie permitió la producción de una segunda temporada. *Brigada Central 2: La guerra blanca* (TVE, 1992) trasladó la acción policiaca a escenarios internacionales siguiendo la lucha contra el villano Souza. La estructura episódica fue sustituida por un arco de temporada en doce capítulos de 50 minutos. Su reparto fue reemplazado a excepción de Poveda y Flores —cuya etnia gitana desaparecía como elemento— y su ritmo más pausado se alejó del estrés que distinguió a la primera temporada. El público no acompañó de la misma manera y la serie acabó convertida en «un hecho aislado» (Vilches *et al.*, 2001) en la historia del policiaco.

3.4. AÑOS 90: LA IRRUPCIÓN DE LAS PRIVADAS

Con *Brigada Central* se alcanzó el punto más alto en cuanto a riesgo y calidad en la ficción española de RTVE. Sin embargo, al año siguiente todo cambió con el inicio de emisiones de las cadenas privadas. Estas inauguraron un mercado competitivo con productoras especializadas que suministrarían los contenidos a las cadenas, un escenario que conduciría a «una auténtica transformación» en los gustos televisivos de los españoles (García de Castro, 2002: 100).

En cuanto a TVE, la década se inauguró con un continuismo preocupante. Sus producciones se caracterizaron por «las influencias todavía literarias y las adaptaciones y producciones centradas en la Transición» (Tous Rovirosa, 2021: 89) como *Pájaro en una tormenta* (TVE, 1989-1990), dirigida por Giménez-Rico y basada en la novela de Isaac Montero. A su vez, llegó otra coproducción europea titulada *Alta tensión* (TVE/Jet Filíns/Hamster, 1993) y regresaron las antologías de episodios independientes como *Historias del otro lado* (TVE, 1988, 1991, 1996), serie con algunas premisas y ambientes policíacos, pero «atravesada, casi siempre, por lo onírico» (Sánchez *et al.*, 2015: 278), y *Serie negra* (TVE, 1994), emitida en La 2 y con solo tres capítulos de distintos realizadores.

La principal aportación *noir* de TVE fue *La virtud del asesino* (1998), dirigida por Roberto Bodegas con un guion original de trece capítulos con 50 minutos de duración. Protagonizada por Sancho Gracia, retrataba el crimen desde su aspecto estético y amoral, como un duelo entre el asesino y los investigadores. Lo más interesante de esta serie fue incorporar los medios de comunicación como un intermediario entre ambos y los espectadores. Desde los crímenes de Puerto Hurraco en 1990 y el caso de las niñas de Alcàsser en 1993 —cuya cobertura mediática incluiría Palacio (2001: 175) en una «historia mundial de la infamia»—, la televisión vivía una «avalancha» de programas de *infoshow* como *Quién sabe dónde* (TVE, 1992-1998) o *Misterios sin resolver* (Telecinco, 1993-1994), que habían convertido los crímenes macabros en una nueva forma de entretenimiento catódico. Esta tendencia es considerada por Romero (2015: 255-257) causante del inmediato auge vivido por las series policíacas y de *thriller*.

La segunda causa sería la progresiva madurez de un ciclo de producción (García de Castro, 2002: 131) iniciado en 1995 en las cadenas privadas. A mediados de los noventa, la comedia doméstica se había convertido en el género principal de la nueva televisión. Series como *Farmacia de guardia* (Antena 3, 1991-1995) o *Los ladrones van a la oficina* (Antena 3, 1993-1996) habían regresado a una línea de producción más conservadora tanto en el aspecto temático como en el económico. En ese contexto apareció *Médico de familia* (Telecinco, 1995-1999), una serie capaz de equilibrar lo cómico con lo dramático en una estructura de tramas interconectadas en un entorno cotidiano y que recibiría el nombre de «dramedia» (Gómez, 2015).

Las ficciones de la productora Globomedia, sobre todo, reflejaban la sociedad española con un reparto coral trabado por lazos familiares y profesionales. Estas series empezaron a incrementar sus valores de producción y a atreverse a tratar temas controvertidos. Así, pronto evolucionaron del resignado doctor Martín a los adolescentes conflictivos de *Compañeros* (Antena 3, 1998-2000) y después a los *Periodistas* (Telecinco, 1998-2002), series en las cuales empezaban a verse casos criminales e historias inspiradas en la actualidad. La tercera etapa (García de Castro, 2002: 151) en esta evolución sería crear una «dramedia» de profesiones centrada en los agentes de policía. De hecho, se estrenaron hasta seis intentos en menos de tres años, sin contar con el regreso de *Pepe Carvalho* (Telecinco, 1999-2000) en una coproducción europea para Telecinco.

La más dilatada de estas series fue *El comisario* (Telecinco, 1999-2009) de BocaBoca. Duró doce temporadas con un total de 191 capítulos y un reparto coral que fue variando con los años. Inspirada en el modelo de *Canción triste de Hill Street*, la serie narraba la vida cotidiana en la imaginaria comisaría de San Fernando y estaba protagonizada por el comisario viudo Gerardo Castilla. Al principio, tenía una narrativa episódica con una trama policiaca principal, una trama criminal secundaria y numerosas tramas sentimentales, incluidas algunas de orden doméstico (Tous Rovirosa, 2019: 17). En la primera temporada, la vida del comisario tenía un gran peso y los casos investigados eran generalmente leves, con inusual presencia del homicidio. Sin embargo, la serie evolucionó rápidamente para ofrecer contenidos más dramáticos, de manera que, con el paso de las temporadas, fue transformándose en una auténtica serie policiaca y su protagonismo viró del salón familiar de Castilla a las calles por donde actuaban los subinspectores Charlie y Pope, los preferidos del público.

A pesar de estos cambios, los valores de la serie fueron siempre bastante conservadores respecto al papel de la mujer y el moralismo (Tous Rovirosa, 2019: 21), algo que también coincidía con las novelas negras del momento, «mucho más conservadoras y conformadoras que en la transición» (Balibrea, 2002: 117). Comparada con los conflictos de *Brigada Central* diez años antes, la ficción de BocaBoca fue asesorada desde el principio por la Dirección General de Policía (Vilches *et al.*, 2000) y presentaba una visión más positiva y profesional de las fuerzas de la ley.

Una de las causas del rápido desarrollo de *El comisario* fue la aparición casi simultánea de *Policías, en el corazón de la calle* (Antena 3, 2000-2003), una «dramedia» policiaca de Globomedia que era emitida en su misma franja horaria. Ambas convivieron durante dos intensos años hasta que la segunda fue cancelada, quizá, y de manera irónica, por ser la más alejada «del costumbrismo y el melodrama» (Vilches *et al.*, 2001) de las dos. En *Policías* también seguíamos la vida de una comisaría de barrio y de una unidad de urgencias que colaboraba en las intervenciones. En su ambiente

desaparecían los núcleos familiares y el hogar se convertía en «un espacio deshumanizado, consecuencia natural de cierto pesimismo dramático» (García de Castro, 2002: 206). Sus protagonistas tenían vidas privadas difíciles y solitarias, con el bar nocturno como nuevo punto de encuentro después de la jornada laboral.

Los capítulos de *Policías* multiplicaban «las alteraciones temporales y la fragmentación del relato» (Tous Rovirosa *et al.*, 2020: 26) que serían constantes en las series posteriores. Los capítulos tenían una realización violenta, frenética, con numerosas localizaciones y escenas de acción de riesgo. En los casos investigados primaba el dinamismo sobre la deducción, se incluían delitos como el tráfico de drogas o el asesinato serial y la ficción alternaba un equilibrio complejo y variable de tramas y subtramas entrelazadas con arcos dramáticos de temporada. En resumen, era «una serie de género puro, una serie de acción» (García de Castro, 2002: 166) que ya no podía denominarse «dramedia» y que marcaba el inicio de una etapa nueva para estas ficciones.

El comisario y *Policías* fueron lo más parecido a una serie procedimental hasta ese momento en España. Sin embargo, ninguna de ellas cumplía los requisitos del formato, principalmente, por la excesiva duración de sus capítulos, superiores a los 60 minutos —y, en ocasiones, próximas a los 90— debido al deseo de las cadenas de ocupar la franja nocturna con un solo episodio. Esta necesidad obligaba a los guionistas a multiplicar las tramas sentimentales e interrumpir constantemente las policiacas, corrompiendo así la tensión típica del género. A esto se añadía el carácter generalista destinado a complacer al mayor número de espectadores, especialmente al público familiar. Como aseguraban Vilches *et al.* (2001), ambas series se distanciaban «convenientemente de un realismo sucio que sin duda restaría verosimilitud, y presumiblemente audiencia, al policiaco hispano».

Tales contradicciones fueron compartidas por todas las series de esta época, pero resultaron claves para el fracaso de otros policiales emitidos entre 1999 y 2001. *Petra Delicado* (Vía Digital/Telecinco, 1999) adaptaba las novelas de Alicia Giménez Bartlett. La serie presentó a la primera detective femenina de nuestra televisión; tenía un tono de comedia más marcado y pretendía reflejar los cambios en la sociedad española, aunque en ella, como en las series de su época, «las representaciones de género siguen siendo fieles a las convenciones» (Galán, 2007: 236). Por su parte, *Antivicio* (Antena 3, 2000) intentaba seducir a un público joven con una estética videoclipera y escenas de acción que pretendían compararse a las de la ficción norteamericana. Esta serie eliminaba el costumbrismo y ofrecía trama única de 75 minutos con un desarrollo de largometraje, aunque fue cancelada en su quinto episodio.

Por último, también TVE intentó en estos años ofrecer su propia versión del formato. La primera fue *Robles, investigador* (TVE, 2000-2001), localizada en una agencia de detectives adaptada a los tiempos. La serie intentaba integrar al estereotipo clásico rodeándole con tramas sentimentales y familiares en una estructura más dinámica. Sin embargo, la ficción fue cancelada y no superó la primera entrega. Tampoco lo consiguió *Mi teniente* (TVE, 2001), en la que Juan Luis Galiardo interpretaba a un guardia civil que debía asumir la entrada en el cuerpo de su propia hija. Las tensiones generacionales y de género entre esta pareja no cautivaron en absoluto al público, siendo recordada hoy «por su escasa calidad y los pobres resultados de audiencia obtenidos» (Tous Rovirosa *et al.*, 2020: 8).

3.5. A PARTIR DEL 2000: AUGE Y EQUIPARACIÓN INTERNACIONAL

El establecimiento del género policiaco como un contenido principal de las cadenas generalistas coincidió con el tiempo en que las series se convirtieron en «la estrella del *prime time* en España» (Barrientos, 2012: 615). Estas ficciones alcanzaron un estándar de calidad equiparable a las series internacionales que a la vez empezaron a seguir más de cerca. Con la llegada en 2005 de CUATRO y LaSexta a la parrilla española se generó, además, una amplitud en la programación capaz de acoger propuestas dirigidas a grupos específicos de audiencia (García de Castro, 2008: 149-150). Entraron productoras jóvenes en el mercado que también quisieron marcar su estilo y que generaron una autoría reconocible entre las nuevas series.

En 2005 se estrenaron dos ficciones fundamentales para el género policiaco. *Los hombres de Paco* (Antena 3, 2005-2010, 2021) empezó con un estilo más humorístico y cercano al sainete o al esperpento. Su éxito de audiencia fue tal, sin embargo, que empezó a presentar casos de acción más aparatosos. En su décima temporada, incluso, acometió un salto de género para narrar la lucha de los agentes contra el Anticristo. Entre *El comisario* en Telecinco y *Los hombres de Paco* en Antena 3, los agentes de la ley estuvieron a la orden del día en España, aunque curiosamente desde ficciones «de corte más moralista y conservador» (Tous Rovirosa, 2019: 21) que otras que fracasaron en estos años.

En paralelo a esta, también hay que mencionar el éxito de audiencia de *Motivos personales* (Telecinco, 2005), una ficción de intriga capaz de emitir dos temporadas en un solo año. Esta serie partía del género del serial o culebrón (Canós, 2015: 28) con una protagonista femenina como investigadora, arcos dramáticos de temporada, buen uso de los *cliffhangers* y una serie de crímenes

situados «en un estrato social adinerado, el de la industria farmacéutica, huyendo de los escenarios marginales que habían marcado buena parte de la ficción anterior» (Romero, 2015: 258). La serie no llegó a la tercera temporada, pero sus responsables repetirían el género policiaco en *Círculo rojo* (Antena 3, 2007), que no tuvo el apoyo de la audiencia, *Acusados* (Telecinco, 2009-2010) y *Los misterios de Laura* (IVE, 2009-2014), la primera serie de producción española en reproducir los *murder mystery* de origen anglosajón como *Se ha escrito un crimen* (Murder She Wrote, CBS, 1984-1996).

Un año después de *Motivos personales*, la cadena CUATRO empezó la producción de contenidos dirigiéndose a un público joven que no solía verse representado en el público general. Para ello, decidieron emular la fórmula del procedimental americano sin los condicionantes que habían apartado a las series anteriores del modelo. Su serie *Génesis, en la mente del asesino* (CUATRO, 2006-2007) ofrecía una duración de 50 minutos con una trama principal por capítulo y una acusada ausencia de escenas personales. Sus policías estaban especializados en casos macabros que acercaban la serie al género de terror. La estética de colores metálicos, la presencia de imágenes gráficas y tramas muy siniestras no se asentaron en su franja, y tampoco lo hizo una segunda temporada en la que entraron personajes nuevos y se limitó el aspecto gótico de la original.

Cancelada *Génesis*, Mediaset demostró su fe en este formato apostando por dos series paralelas. *R.I.S., científica* (Telecinco, 2007) fue la respuesta española al éxito *C.S.I.* desde su versión italiana (*R.I.S., Delitti imperfetti*, Canale 5, 2005-2009) con una duración de 50 minutos en *prime time*. Su *share* nunca sobrepasó el 17%, aunque fue emitida al completo. Por su parte, *Cuenta atrás* (CUATRO, 2007-2008) intentó innovar desde la estructura. Cada episodio empezaba con una situación límite y retrocedía hasta llegar a ese punto en el clímax del relato. A esto se añadían un grupo de policías jóvenes y atractivos con tramas de tensión sexual no resuelta. La serie, no obstante, tampoco superó el 14%, demostrando para algunos una deuda pendiente de las ficciones españolas con el drama (García de Castro, 2008: 153).

El procedimental de estilo americano no triunfó en esta época, pero el 2000 traería otra tendencia que favorecería mucho al género: la producción de telefilms y miniseries con historias reales de la crónica negra. Este grupo de obras estuvo muy influido por la ya citada actualidad del periodismo sensacionalista y por la Ley General de la Comunicación Audiovisual de 2001, que obligaba a las cadenas a invertir en este tipo de productos (Romero, 2015: 259).

Una de las primeras en llegar fue *Padre Coraje* (Antena 3, 2002), miniserie de tres episodios dirigida por el cineasta Benito Zambrano. La serie presentaba un nivel de calidad semejante a las mejores películas de la temporada, destacando el trabajo de los intérpretes, el realismo de la

investigación policiaca y el reflejo fiel del ambiente suburbano. Tras su éxito de crítica y público llegarían en cascada otras miniseries como *Fago* (TVE, 2008), *El caso Wanninkhof* (TVE, 2008), *Soy el Solitario* (Antena 3, 2008), *El Bloke*, *Coslada Cero* (TVE, 2009), *Días sin luz* (Antena 3, 2009), *Historias robadas* (Antena 3, 2012) o la trilogía de Daniel Calparsoro formada por *El castigo* (Telecinco, 2008), *La ira* (Telecinco, 2009) e *Inocentes* (Telecinco, 2010).

Relacionada con estas tramas de crónica negra apareció también en 2007 *Desaparecida*, una apuesta de ficción en la cadena pública con una narrativa de temporada, pero un conocimiento del lenguaje televisivo muy superior a la media. La serie narraba el asesinato de una chica de barrio y la investigación de la guardia civil. A través de ocho capítulos bien estructurados, conseguía equilibrar un retrato realista del dolor de sus seres cercanos con una intriga policiaca resuelta en los últimos minutos. Su éxito de audiencia generó el *spin-off* procedimental *UCO: Unidad Central Operativa* (TVE, 2009), que no tuvo el mismo recibimiento, quizá por regresar a las tramas episódicas de excesiva duración y un estilo de «un hiperrealismo sucio, en la línea de la obra de novelistas como Ed McBain» (Romero, 2015: 263).

La omnipresencia del policiaco en estos años no significó, ni mucho menos, su éxito. Las cancelaciones fueron numerosas desde 2002, en parte causadas por la gran cantidad de productos, la competitividad de las cadenas y los cambios en la parrilla para favorecer a determinados programas. Discreto fue el paso, por ejemplo, del docudrama *Suárez y Mariscal, caso cerrado* (CUATRO, 2005), el drama legal *Lobos* (Antena 3, 2005), la libre adaptación de Pérez-Reverte en *Quart, el hombre de Roma* (Antena 3, 2007), la dramática *Cazadores de hombres* (Antena 3, 2008), la ingeniosa serie de robos *Guante blanco* (TVE, 2008), el toque fantástico-retro de *La chica de ayer* (Antena 3, 2009), el procedimental de perfiles psicológicos *Homicidios* (Telecinco, 2011) o el suspense de *Punta Escarlata* (Antena 3, 2011), una de las series mejor construidas y más atractivas de la década y que fue relegada al horario de las 23:30.

No obstante, el aspecto positivo de esta avalancha de series fue que formaron a un buen número de profesionales que establecerían el género como opción predominante y todavía hoy justifican su calidad, por ejemplo, Ramón Campos, fundador de Bambú Producciones —*Guante blanco*, *Gran Hotel* o *Bajo sospecha* (Antena 3, 2014-2016)—, y Aitor Gabilondo, formado en la sala de guion de *El comisario* —*El Príncipe* (Telecinco, 2014-2016), *El Caso: crónica de sucesos* (TVE, 2016) o *La verdad* (Telecinco, 2018) —.

4. UN LARGO CAMINO

La popularidad del género policiaco en las ficciones televisivas desde el año 2000 no se puede entender como un hecho aislado, sino como un fenómeno cultural en España. Mientras en la literatura triunfaban las sagas de Lorenzo Silva, Dolores Redondo, Domingo Villar o Carmen Mola, en el cine recibían premios y aplausos *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009), *No habrá paz para los malvados* (Enrique Urbizu, 2011), *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) o *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016). Hablamos ya de un género asentado en la industria, respetado por la crítica y avalado por el público, cuyos problemas se han trasladado de la falta de modelos nacionales a la sobreexplotación en el mercado.

En los últimos años, la relevancia del policiaco televisivo español puede medirse por el impacto de tres proyectos. En primer lugar, sobresale la aceptación de *Servir y proteger* (TVE, 2017-2023), un serial de comisaría para la franja de las tardes que superó los mil episodios tras siete temporadas y numerosos premios para su equipo de guionistas. En segundo lugar, hay que mencionar *Estoy vivo* (TVE, 2017-2021), un híbrido de policiaco, drama familiar, comedia y fantasía que alcanzó las cuatro temporadas confirmando que el género podía sobrevivir a cualquier ajuste de formatos. Y, por último, destaca la repercusión internacional de *La casa de papel* (Antena 3, Netflix, 2017-2021), convertida en una serie icónica en todo el mundo tras su emisión en *streaming* en la plataforma Netflix.

En este sentido, la llegada del *streaming* como nuevo mercado para las series nacionales no ha hecho más que confirmar al policiaco, en apenas unos años, como el principal reclamo de los *showrunners* españoles. Así ha sido hasta ahora en la producción serial de Movistar —*La peste* (2018-2019), *Félix* (2018) o *La unidad* (2020-)—, Netflix —*White lines* (2020), *El inocente* (2021) o *Santo* (2022)— y Amazon —*Desaparecidos* (2020-), *Parot* (TVE/Amazon, 2021-2022) o *Un asunto privado* (2022)—.

Respecto a las características del formato, podemos concluir que el modelo del procedimental estadounidense con tramas episódicas y duración de 50 minutos nunca ha terminado de adaptarse a la televisión española. Los proyectos que lo han intentado hasta ahora, como *Génesis*, *Cuenta atrás* o *R.I.S.*, no consiguieron afianzarse en la parrilla televisiva. Hubo un notable intento por estandarizar el formato entre 1999 y 2007 pero, a partir de ahí, han predominado las series que combinan las tramas episódicas con las tramas de temporada o las series de narrativa completamente serial.



En líneas generales, la historia del policiaco español se puede dividir en dos grandes etapas marcadas por el estreno de *El comisario* en 1999 y *Policías* en 2000. Las series estrenadas por TVE entre 1956 y 1998 se caracterizan por la alternancia de tramas episódicas, seriales y de antología; por la adaptación de obras literarias, las referencias a los clásicos de la *murder mystery*, la notable ausencia de policías españoles hasta los años ochenta, la escasa influencia del procedimental estadounidense, una narrativa de acercamiento progresivo al cine y la relación de inferioridad con los estereotipos del género, que suelen ser tratados de manera indirecta, desde el contraste con la realidad española, la ambientación exótica o la nostalgia de sus referentes. *Brigada Central* supone la gran excepción de este período y, por ello mismo, la obra más interesante.

Tabla 1: Series policiacas de RTVE (1956-1998)

Ficciones seriales policiacas de RTVE (1956-1998)	
Título de la serie	Año
<i>Los últimos cinco minutos</i>	1962-1963
<i>¿Es usted el asesino?</i>	1967
<i>El clavo</i>	1970
<i>Plinio</i>	1972
<i>Página de sucesos</i>	1985-1986
<i>Las aventuras de Pepe Carvalho</i>	1986
<i>Recordar, peligro de muerte</i>	1986
<i>Eurocops</i>	1988-1992
<i>Brigada Central</i>	1989-1990, 1992
<i>Pájaro en una tormenta</i>	1990
<i>Alta tensión</i>	1993
<i>La virtud del asesino</i>	1998
Antologías de género que contienen episodios policiacos (1956-1998)	
Título de la serie	Año
<i>Historias para no dormir</i>	1966-1968, 1982
<i>Diana en negro</i>	1969
<i>Teatro de misterio</i>	1970
<i>A través de la niebla</i>	1971-1972
<i>Palabras cruzadas</i>	1974-1977
<i>Que usted lo mate bien</i>	1979
<i>La huella del crimen</i>	1985-1991
<i>Serie negra</i>	1994

Desde su auge en los años posteriores a 1999, las series policiacas también se han distanciado de la fórmula con características propias. Estas serían una duración variable entre 60 y 90 minutos, la desaparición de las series de antologías, el acercamiento al género procedimental americano, la abundancia de tramas por episodio, con una mezcla intrincada de policiales y personales; la búsqueda del público familiar mediante un tono moderado y la combinación con otros géneros como la comedia, el culebrón o el histórico. Una vez aceptado, la capacidad del género de «inseminar con sus elementos constitutivos a todo tipo de nuevas tendencias, estilos y subgéneros» (Palacios, 2011: 14) se ha visto reflejada en proyectos tan diversos como el cuento fantástico *Luna, el misterio de Calenda* (Antena 3, 2012-2013) o el relato de aventuras *Karabudjan* (Antena 3, 2010).

En la siguiente tabla se enumeran las series pertenecientes a esta época. Partiendo de la lista realizada por Tous Roviroa, Hidalgo Marí y Morales Morante (2020), ampliamos sus fechas hasta 2016 —año en que las nuevas plataformas empiezan a transformar el mercado— y añadimos otras ficciones que, a pesar de su distinto formato, obedecen a la definición del género citada al principio o, al menos, su «hilo conductor es la investigación de un hecho criminal» (Colmeiro, 1994: 55). Descartamos, en cambio, aquellas donde una trama de intriga sirve como excusa para enlazar historias personales, como *El pantano* (Antena 3, 2003) o *Amistades peligrosas* (CUATRO, 2006).

Tabla 2: Series con elementos policiacos en cadenas nacionales (1999-2016)

Título de la serie	Año	Cadena
<i>Petra Delicado</i>	1999	Telecinco
<i>Pepe Carvalho</i>	1999-2000	Telecinco
<i>El comisario</i>	1999-2009	Telecinco
<i>Antivicio</i>	2000	Antena 3
<i>Robles, investigador</i>	2000-2001	TVE 1
<i>Policías, en el corazón de la calle</i>	2000-2003	Antena 3
<i>Mi teniente</i>	2001	TVE 1
<i>Los hombres de Paco</i>	2005-2010	Antena 3
<i>Motivos personales</i>	2005	Telecinco
<i>Suárez y Mariscal, caso cerrado</i>	2005	CUATRO
<i>Lobos</i>	2005	Antena 3
<i>Génesis, en la mente del asesino</i>	2006-2007	CUATRO
<i>Quart, el hombre de Roma</i>	2007	Antena 3
<i>Círculo rojo</i>	2007	Antena 3
<i>R.I.S. científica</i>	2007	Telecinco
<i>Cuenta atrás</i>	2007-2008	CUATRO



<i>Desaparecida</i>	2007-2008	TVE 1
<i>Hermanos y detectives</i>	2007-2009	Telecinco
<i>Guante blanco</i>	2008	TVE 1
<i>U.C.O. Unidad Central Operativa</i>	2008	TVE 1
<i>Cazadores de hombres</i>	2008	Antena 3
<i>La chica de ayer</i>	2009	Antena 3
<i>Acusados</i>	2009-2010	Telecinco
<i>Los misterios de Laura</i>	2009-2014	TVE 1
<i>Karabudjan</i>	2010	Antena 3
<i>Punta Escarlata</i>	2011	Telecinco
<i>Homicidios</i>	2011	Telecinco
<i>Crematorio</i>	2011	Canal +
<i>Gran Hotel</i>	2011-2013	Antena 3
<i>Luna, el misterio de Calenda</i>	2012-2013	Antena 3
<i>Cuéntame un cuento</i>	2014	Antena 3
<i>Sin identidad</i>	2014-2015	Antena 3
<i>Víctor Ros</i>	2014-2016	TVE 1
<i>El Príncipe</i>	2014-2016	Telecinco
<i>Olmos y Robles</i>	2015-2016	TVE 1
<i>Bajo sospecha</i>	2015-2016	Antena 3
<i>Mar de plástico</i>	2015-2016	Antena 3
<i>Vis a vis</i>	2015-2019	Antena 3
<i>El Caso: Crónica de sucesos</i>	2016	TVE 1

Entre las dos etapas del género se manifiesta un salto evidente de referencias y de propósitos, aunque no «un cambio de modelo absoluto» como el ocurrido en el género fantástico (Sánchez *et al.*, 2015: 290). Por un lado, es cierto que cada serie se ha remitido a los modelos nacionales e internacionales de su época —estadounidenses con frecuencia, aunque no exclusivamente— y a los temas sociales de moda durante su emisión. Incluso dos ficciones como *Brigada Central* y *El comisario*, inspiradas ambas en *Canción triste de Hill Street*, resultan antitéticas en los enfoques de su narrativa, su estética, diseño de personajes, contexto o tono.

A pesar de ello, las ficciones españolas que hemos analizado sí manifiestan un movimiento conjunto más amplio, un proceso para asumir los estereotipos y los códigos del género e introducirlos en la realidad española, acostumbrando al público, paso a paso, a una narrativa que siempre se había considerado «de importación» (Vilches *et al.*, 2000). Cada década ha visto un incremento en la producción de series con elementos de intriga, así como una mejora de los medios técnicos que las han hecho posibles, realistas y, en algunos casos, espectaculares.

La gran diferencia entre las dos épocas podemos definirla por su distinta consideración. En las series de la primera etapa, los elementos policiacos aparecían siempre justificados por una base literaria, por una tradición costumbrista, por un juego autoconsciente o por la ambientación en países extranjeros. En la segunda etapa, esta situación se invierte y es el género policiaco el que justifica y fortalece la presencia de otros formatos, como el culebrón juvenil en *Amistades peligrosas*, el melodrama romántico en *Gran Hotel* o el drama histórico en el telefilm *Prim, el asesinato de la calle del Turco* (TVE, 2014).

Actualmente podemos asegurar que algunas de las mejores ficciones televisivas españolas han sido policiacas, como *Crematorio* (Canal+, 2011), *La peste* (Movistar, 2018-2019) o *Antidisturbios* (Movistar, 2020). El género siempre ha constituido una excelente medida para el nivel de las series nacionales y sus modelos de producción preponderantes. En cierto modo, *Brigada Central* supuso el cénit de los esfuerzos de TVE por producir series de calidad como reflejo de la compleja realidad democrática. Años más tarde, la serie *Policías* constituyó el proyecto más ambicioso en el modelo de serie impuesto por Globomedia; *Crematorio* demostró a espectadores y críticos lo que era posible hacer sin las restricciones generalistas y *La peste* y *Antidisturbios* han sido el resultado de abordar la televisión con el mismo rasero que el cine.

Por todo ello, el estudio de estas ficciones en su evolución temporal arroja nueva luz para seguir comprendiendo y analizando las ficciones televisivas españolas y los importantes cambios que han sufrido desde su origen en 1957. Su desarrollo constituye un largo camino de avances y retrocesos hasta alcanzar el éxito y la popularidad actuales.

BIBLIOGRAFÍA

- Albert, Antonio (1994): «Serie negra», en *Diario El País*, 1 de marzo: https://elpais.com/diario/1994/03/01/radiotv/762476431_850215.html (último acceso: 05-06-2023)
- Álvarez Maurín, María José (2012): «Transferencia y recepción de la novela y cine negro en España», en Juan J. Lanero Fernández, José Luis Chamosa (coords.) (2012): *Lengua, traducción, recepción: en honor de Julio César Santoyo*, 2, León, Universidad de León: 17-42.
- Baget Herms, José María (1993): *Historia de la televisión en España (1956-1975)*, Barcelona, Play-Back.
- Balibrea, Mari Paz (2002): «La novela negra en la transición española como fenómeno cultural: una interpretación», en *IBEROAMERICANA* 2(7): 111-118.
- Barrientos, Mónica (2012): «La apuesta por las series de calidad en TVE desde la respuesta de la audiencia», en Miguel Ángel Casado del Río, Juan Carlos Miguel de Bustos, Patxi Azpillaga Goenaga, Ramón Zallo Elguezabal, Edorta Arana Arrieta, Josu Amezaga Albizu (coords.): *Crisis y políticas: la radiotelevisión pública en el punto de mira. II Congreso Internacional de Comunicación Audiovisual y Publicidad*, Bilbao, Universidad del País Vasco: 615-631.
- Canós Cerdá, Elvira (2015): *Los originales de ficción en soporte electrónico de TVE entre 1964 y 1975: conformación y evolución histórica* [Tesis doctoral, Universidad Cardenal Herrera-CEU].
- Canós Cerdá, Elvira; José Martínez Sáez (2016): «La ficción seriada de TVE entre 1956 y 1989», en *Index Comunicación*, 6(2): 191-214.
- Cascajosa, Virino, Concepción (2015): «Formas y contenidos: las estructuras narrativas de la ficción televisiva en España», en Belén Puebla Martínez, Nuria Navarro Sierra, Elena Carrillo Pascual (coords) (2015): *Ficcioneando en el siglo XXI: la ficción televisiva en España*, Madrid, Icono 14: 15-32.
- Colmeiro, José F. (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- Coma, Javier (1986): *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona, Anagrama.
- Coma, Javier (1990): *Diccionario del cine negro*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Diego, Patricia (2010): *La ficción en la pequeña pantalla. 50 años de series en España*, Pamplona, Eunsa.
- Dowler, Ken (2016): «Polices Dramas on Television», en Rafter, Nicole; Michelle Brown (eds.) (2016): *The Oxford Encyclopedia of Crime, Media, and Popular Culture*, Oxford, Oxford University Press: 1-22.
- El País (1993): «“Alta tensión”, nueva serie policiaca, sustituirá en La 2 a “Los cuentos de Borges”», en *Diario El País*, 29 de junio:

- https://elpais.com/diario/1993/06/29/radiotv/741304803_850215.html (último acceso: 05-06-2023).
- Galán Fajardo, Elena (2007): «Construcción de género y ficción televisiva en España», en *Comunicar*, 28: 229-236.
- García de Castro, Mario (2002): *La ficción televisiva popular: una evolución de las series de televisión en España*, Barcelona, Gedisa.
- García de Castro, Mario (2008): «Los movimientos de renovación de las series televisivas españolas», en *Comunicar*, 30, v. XV: 147-153.
- García Serrano, Federico (1996): «La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico», en *Archivos de la Filmoteca*, 23-24: 71-86: <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/333> (último acceso: 23-06-2023).
- Gómez Martínez, Pedro J. (2015): «La dramedia: rasgos diferenciadores y su proceso creativo», en Belén Puebla Martínez, Nuria Navarro Sierra, Elena Carrillo Pascual (coords.) (2015): *Ficcioneando en el siglo XXI: la ficción televisiva en España*, Madrid, Icono 14: 175-190.
- González de Garay, Beatriz (2012): «Hacia una contextualización histórico-cultural de Brigada Central (TVE 1: 1989): leyendo la transición democrática en España en el drama televisivo de calidad y el género policiaco», en *Área abierta*, 12(2), 1-17.
- Lacalle Zalduendo, Charo (2016): «Traduttore, Traditore? La adaptación televisiva de “Las aventuras de Pepe Carvalho” (Adolfo Aristarain)», en *UNED Revista Signa*, 25: 667-683.
- Luque Carreras, José A. (2015): *El cine negro español*, Madrid, T&B Editores.
- Martín Cerezo, Iván (2006): *Poética del relato policiaco*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Medina, Elena (2000): *Cine negro y policiaco español de los años cincuenta*, Barcelona, Laertes.
- Memba, Javier (2019): *El cine negro español. Del Spanish Noir al policiaco actual*, Madrid, JC Clementine.
- Navarro, Antonio José (2020): *La edad de oro del cine policiaco español (1950-1963)*, Madrid, Calamar.
- Palacio, Manuel (2001): *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa.
- Palacio, Manuel (ed.) (2006): *Las cosas que hemos visto: 50 cosas y más de TVE*, Madrid, Instituto RTVE.
- Palacios, Jesús (2011): «Los infinitos colores del noir», en Jesús Palacios (ed.) (2011): *Neonoir. Cine negro americano moderno*, Madrid, T&B Editores: 9-15.
- Paredes Núñez, Juan (ed.) (1989): *La novela policiaca española*, Granada, Universidad de Granada.
- Puebla Martínez, Belén; Nuria Navarro Sierra, Elena Carrillo Pascual (coords) (2015): *Ficcioneando en el siglo XXI: la ficción televisiva en España*, Madrid, Icono 14.
- Resina, Joan Ramón (1997): *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Madrid,

Anthropos.

- Romero Santos, Rubén (2015): «Mucha policía, mucha diversión: la ficción criminal en la ficción española», en Belén Puebla Martínez, Nuria Navarro Sierra, Elena Carrillo Pascual (coords.) (2015): *Ficcianando en el siglo XXI: la ficción televisiva en España*, Madrid, Icono 14: 261-276.
- Sánchez Trigos, Rubén; Edisa Mondelo González, Andrés Peláez Paz (2015): «Un nuevo modelo de series fantásticas en la ficción televisiva», en Belén Puebla Martínez, Nuria Navarro Sierra, Elena Carrillo Pascual (coords.) (2015): *Ficcianando en el siglo XXI: la ficción televisiva en España*, Madrid, Icono 14: 271-299.
- Silvestri, Laura (2001): *Buscando el camino: reflexiones sobre la novela policíaca en España*, Madrid, Bercimuel.
- Smith, Paul Julian (2007): «Crime Scenes: Police Drama on Spanish Television», en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 8(1): 55-69.
- Tous Rovirosa, Anna (2019): «El género policíaco en la ficción española (1990–2010): el auge de las cadenas privadas y los valores conservadores», en *Journal of Spanish Cultural Studies*, 20(4): 483-503.
- Tous Rovirosa, Anna; Tatiana Hidalgo-Marí; Luis Fernando Morales-Morante (2020): «Serialización de la ficción televisiva: el género policíaco español y la narrativa compleja. Cadenas generalistas (1990–2010)», en *Palabra Clave*, 23(4): 1-34.
- Vilches, Lorenzo (coord.); Rosa Berciano; Charo Lacalle; Sonia Algar; Sara Polo (2000): «Informe Eurofiction 1999: Menos familia y más policía», *Zer: Revista de estudios de comunicación*, 5(9): 27-59.
- Vilches, Lorenzo (coord.); Rosa Berciano; Charo Lacalle; Sonia Algar; Sara Polo (2001): «Informe Eurofiction 2000: Entre la innovación y el conformismo», *Zer: Revista de estudios de comunicación*, 6(11): 35-45.



SOBRE EL AUTOR

Pablo Sánchez Blasco

Lector de español MAEC-AECID en la Universidad de El Cairo (Egipto). Entre 2018 y 2022 ejerció como docente en las Secciones Bilingües de español en Eslovaquia y Hungría tras haber colaborado en la Agregaduría de Educación de Bratislava en 2016. Sus trabajos académicos se han incluido en las revistas *L'Atalante*, *Comunicación*, *Fonseca* y *Ábaco*, así como en las *Actas del XX Encuentro de Profesores de ELE de Eslovaquia*.

Autor de la monografía *El tiempo de la conciencia: las ficciones de Ermanno Olmi* (UVa, 2013) junto a José A. Cepeda Romero, ha contribuido en otras publicaciones como *Wes Anderson* (Plan Secreto, 2015) o *El género eterno: estudios sobre novela y cine negros* (Andavira, 2015). Sus relatos cortos han sido incluidos en las antologías *Escritos para el cine* (Rebross, 2017), *Historias de clase* (Red Internacional de Educación, 2015) y *Certamen literario "Ana Mª Aparicio Pardo". Relatos premiados* (Consejería de Murcia, 2009).

Contact information:

Correo-e: psanchezblasco@gmail.com