

STREAMING NOIR: LA EVOLUCIÓN DEL THRILLER EN LAS SERIES ESPAÑOLAS

STREAMING NOIR: THE EVOLUTION OF THE THRILLER IN SPANISH TV SERIES

Marcos Rafael Cañas Pelayo

Doctor Europeo Universidad de Córdoba

capemarcos@hotmail.com

ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9010-6578>

Resumen

A lo largo de las últimas décadas, el cine negro español ha ido evolucionando desde un cierto manierismo para emular a los *thrillers* norteamericanos hasta unos productos más autóctonos que, sin renunciar a la calidad en la factura de los mismos, tratan temas sociales más próximos a la audiencia. Paralelamente y como un efecto colateral de sumo interés, ello ha beneficiado sobremanera a las ficciones televisivas, las cuales han tomado esa fuente de inspiración con la ventaja de disponer de más horas para desarrollar a sus personajes y sus motivaciones que en el celuloide. Por ejemplo, el punto de inflexión que supuso la situación pandémica para el auge de las plataformas de *streaming* derivó en una verdadera proliferación de series nacionales (*Nasdrovia*, *Patria*, *Antidisturbios*, etc.) que aspiraban a culminar una revolución que ya se había ido gestando en los años anteriores. Nuestro análisis busca plantear una cronología para comprender mejor este fenómeno televisivo y, de igual manera, incidir en los contextos históricos e investigaciones periodísticas (en particular casos como *Fariña* de Nacho Carretero) que han justificado ese

interés del público, fiel reflejo de las preocupaciones y temas de la más rabiosa actualidad (corrupción política, terrorismo, crimen organizado, etc.) del país.

Abstract

Over the last few decades, Spanish film noir has evolved from a certain style of mannerism toward imitating US thrillers in a move toward domestic productions that address social issues familiar to the audience, yet without compromising the quality of the film-making. At the same time, a fascinating spillover effect has greatly contributed to television fiction, which has taken advantage of this source of inspiration to dedicate more hours to developing its characters and their motivations, in comparison to what can be achieved on celluloid. For example, as a result of the pandemic, the turning point for the rise of streaming platforms was a proliferation of national series such as *Nasdrovia*, *Patria*, *Antidisturbios* and others, which hoped to culminate a revolution that had already been underway for some years. The aim of our analysis is to offer a chronology of this evolution in order to gain a greater understanding of this television phenomenon. Likewise, we will attempt to highlight the historical contexts and journalistic investigations, specifically cases such as Nacho Carretero's *Fariña*, which have justified the public's interest and represent a true reflection of the country's most pressing concerns and issues, such as political corruption, terrorism, organised crime, and others.

Palabras clave

Cine negro; Corrupción política; Crimen organizado; Investigaciones periodísticas; Pandemia; Plataformas audiovisuales; Series TV.

Keywords

Film noir; Political corruption; Organised crime; Investigative journalism; Pandemic; Audio-visual platforms; TV series.

1. Introducción: la revolución por cable

David Chase había quedado impresionado por el arco del protagonista de *El último refugio* (1941), uno de los largometrajes clave de cine negro en la era dorada de Hollywood. Roy Earle, el gánster del film, personificó a un prototipo de antihéroe. Sin embargo, Chase, por aquel entonces guionista televisivo, consideraba que nunca se había visto a un personaje tan oscuro llevando las riendas de una ficción en la pequeña pantalla como el interpretado por Humphrey Bogart, algo que podía tener mucho interés dramático, puesto que habría gran cantidad de episodios para desarrollarlo realmente en su compleja personalidad (Imperioli, Lerman y Schirripa, 2021: 35).

Era el germen de *Los Soprano* (1999-2007), un programa producido por la HBO donde se rompía con varios preceptos de lo que hasta ese momento había sido la historia adecuada y clásica en dicho formato audiovisual. Su linaje protagonista, los Soprano, era absolutamente amoral y llevaba a territorios éticos inquietantes (Greene y Vernezze, 2010) al público.

No se trataba de una propuesta aislada y única en su especie, la HBO acompañó pronto esa exitosa ficción con otros productos de igual corte y facturas más propias de los grandes estrenos del celuloide, superando los estándares que hasta ese instante llegaban a los televisores: *The Wire* (2002-2008) supuso una sucesión de temporadas que radiografiaron todos los aspectos (sindicatos, medios de comunicación, bajos fondos, etc.) de la ciudad de Baltimore (Álvarez y Simon, 2017), merced a una exhaustiva investigación previa (Simon y Burns, 2021).

Si bien se trataba de series más costosas en presupuesto que sus predecesoras, pronto la cadena por cable pudo amortizar esa inversión con los premios y distinciones artísticas. Eran shows que atraían a un sector de la audiencia más adulto, dispuesto a pagar por su enfoque inédito. Ese prestigio justificaba un desembolso que otras competidoras de la HBO comprendieron y que dieron lugar a otros estrenos como *Mad Men* (2007-2015) para AMC, una aguda reflexión sobre la verdad oculta tras el célebre *american dream* (Crisóstomo y Ros, 2015: 7-9).

Paralelamente a esa transformación que arrancaba en los estudios norteamericanos, ¿cuál era el panorama televisivo a comienzos del siglo XXI en

España en cuanto a cartelera televisiva? Claramente se distinguía una preponderancia de las comedias de situación, donde propuestas como la de *Aquí no hay quien viva* (Antena 3 Televisión – Miramón Mendi, 2003-2006) acertaban a actualizar algunos de los clichés del género (Pérez Martín, 2023) en una puesta en escena que bebía claramente de las viñetas de *13, Rue del Percebe* (Guiral, 2018), obra de Francisco Ibáñez. Incluso series policiales como *Los hombres de Paco* (2005-2021), especialmente en sus primeras temporadas, bebían de una clase de humor que hubiera casado con las aventuras de *Mortadelo y Filemón*.

De igual manera que las comedias de tinte familiar proliferaban, resultaba asimismo palpable la pervivencia de los clásicos romances con resonancias folletinescas como *La Señora* (RTVE – Diagonal TV, 2018-2020); es decir, dramas de época cuyo principal reclamo era la resolución, prolongada en el tiempo, de los altibajos de aventuras amorosas imposibles.

Actualmente, dichos géneros se mantienen sin problemas dentro del catálogo. Series como *La que se avecina* (Alba Adriática, 2007-) podrían postularse como herederas de *Aquí no hay quien viva*, mientras que los más de mil episodios emitidos por *Amar en tiempos revueltos* (Diagonal TV, 2005-2012) certifican la buena salud que el formato de las telenovelas de corte más clásico mantienen en la sobremesa de las cadenas públicas.

Sin embargo, la actualidad ha ido agudizando otro tipo de planteamientos más próximas al cine negro o al *thriller*, encontrando especialmente amparo en las plataformas actuales y el formato de *streaming*. ¿Qué factores han llevado a la inclusión de este tipo de contenidos hasta casi monopolizar buena parte de los estrenos? Nuestro planteamiento considera que es el resultado lógico de una profunda transformación iniciada décadas atrás.

2. Marco de estudio y metodología: Transformaciones constantes

Las desregularizaciones televisivas que comenzaron a darse en la Europa occidental con motivo de la caída del bloque soviético y el auge de un modelo más privatizado tardaron poco en asentarse en una España que había aceptado la firma del globalizador Tratado de Maastricht (1992). Nacía un nuevo modelo que desde finales de la década de los ochenta se caracterizaría

por dos rasgos fundamentales: proliferación de las primeras cadenas privadas y una descentralización en el caso español que llevó a un reforzamiento de las emisiones autonómicas (Palacio, 2024: 21-26).

Todo ello en un clima de grandes avances tecnológicos (cable, satélite, etc.) que convertían en factible la multiplicación de cadenas. Importantes conglomerados internacionales ven aquí una oportunidad única para exportar sus productos y tener un sello propio, algo palpable en modelos como el caso del CTL de Luxemburgo o el francés Canal +, cuya entrada en España marcó una diferenciación fundamental del tipo de manufactura en las emisiones, desde la importación de las más aclamadas series internacionales hasta una manera de retransmitir competiciones deportivas con una calidad de imagen y resolución inéditas hasta la fecha (Palacio, 2024: 27).

El proceso de transición entre lo analógico a lo digital arrancó en los hogares españoles a la altura de 2005, un punto de ruptura claro con un modelo anterior donde, por motivos obvios, Radio Televisión Española (RTVE) había marcado a generaciones del país. Ahora se multiplicaba la oferta, lo cual también acrecentaba nuevos inconvenientes desde el punto de vista ético como el popular formato que sería bautizado como *telebasura* (Silió y González Urbaneja, 2004: 38-41).

Si bien un rasgo común de estas últimas décadas se ha traducido en un fuerte pulso entre las cadenas públicas y la Unión de Televisión Comercial en Abierto (UTECA), ambas entidades han sido conscientes de las ficciones televisivas españolas eran uno de los valores de inversión más fiables (Palacio, 2024: 169-196).

Como muestra de ello, una serie como *Cuéntame cómo pasó* (RTVE – Grupo Ganga, 2001-2023) se convirtió en una de las evocaciones de la España contemporánea más importantes de RTVE, mientras que las cadenas privadas han buscado en sus series de producción propia hallar un sello corporativo.

Unas reglas que parecieron bastante claras en los inicios globalizadores y ahora, nuevamente, está en una acelerada incorporación de nuevos paradigmas. Recientes análisis que muestran el diferente y prolongado consumo que se realiza en la esfera audiovisual a través de las plataformas *streaming* (Soto

Fernández, 2023: 102-123), algo que ha alterado los hábitos de visualización anteriores y abre el perfil de una novedosa comunidad usuaria.

A nivel metodológico, seguimos la línea establecida por Jason Mittell (2015), cuyos ensayos inciden en que los avances tecnológicos han permitido desmontar tópicos que parecían inalterables en cuanto a las expectativas del público con respecto a la narrativa en la pequeña pantalla. Es decir, una audiencia distinta, cada vez más proclive a aceptar el reto de lenguajes más sofisticados y que no solamente acepta contenidos livianos, aconsejando abandonar definitivamente la concepción de que este medio de entretenimiento únicamente estaba enfocado para una cultura de masas con poca pretensión artística.

Un marco donde las ficciones televisivas dejan de valerse por sí mismas y se apoyan, en un fenómeno en el que la televisión española ha seguido el modelo de otros países como Estados Unidos o Italia: es decir, la realidad transmedia (López Quesada, 2022: 95-107) que va vertebrando unos universos que no se constriñen a un único formato.

Dentro de ese panorama, podemos considerar que no hay excesivas alteraciones en el tratamiento de las comedias de situación o los populares culebrones que se emitían por cadenas y ahora están almacenados en plataformas como Netflix o Amazon, entre otras. Un hecho que cambia significativamente si nos aproximamos a los *thrillers* o series con resabios a cine negro en la cartelera actual española, fiel reflejo del surgimiento de una nueva escuela.

Nuestra hipótesis de partida es que dicha transformación está permitiendo a dichas ficciones acercar otro tipo de consumo televisivo a sus audiencias, además de estar fuertemente ligadas con otros medios (periodístico, literario, cinematográfico, etc.). Los objetivos de los próximos epígrafes radicarán en explicar las características y evolución de este fenómeno.

3. Novedoso cine negro español

Una profunda reconversión ha sido palpable en la industria cinematográfica en España a lo largo de los últimos años. Los avances en la tecnología digital, además de una influencia mejor entendida de las obras audiovisuales de otros

países en cine y televisión han facilitado una revitalización de distintos géneros, sobresaliendo el *thriller*.

Recientes monografías han ayudado a desmontar el mito de que el *noir* o cine negro fueran patrimonio exclusivo de los filmes realizados al otro lado del Atlántico (Luque Carreras, 2022). Ya en la década de los cuarenta del pasado siglo hubo autores como Edgar Neville que lograron llevar el choque entre la criminalidad y la justicia a las calles madrileñas. Entre 1950 y 1965 hubo una increíble proliferación de películas centradas en estas cuestiones, con la lógica imposición censora de la dictadura franquista a que las fuerzas policiales terminasen por prevalecer.

Posteriormente, la fiebre cinematográfica por el cine de espías en el contexto de la Guerra Fría llevó a que España, al igual que otras naciones como México, cayeran en los simulacros de emulación que popularmente se conocieron como *pseudobonds*. Uno de los más reconocibles sería *El ángel* (Vicente Escrivá, 1969), protagonizado por el cantante Raphael.

Con todo, existieron muy interesantes rupturas hacia una posible tercera vía que combinaría la estética con el costumbrismo propio español. Tal fue el caso de José Luis Garci, uno de los cineastas referentes durante el proceso de la Transición, quien logró que el público tuviera otra imagen de un cómico con la popularidad de Alfredo Landa, componiendo ambos al detective Germán Artera, un desengañado y honesto investigador. La saga de Arteta terminó siendo una trilogía que logró traducir al *noir* a la propia realidad del país (Balmori, 2019).

Garci se había inspirado sin esconderlo en sus películas del cine americano más clásico. Lo interesante de su hallazgo era incorporar esas coordenadas de una manera ecléctica a la propia idiosincrasia española. Era mera cuestión de tiempo que, tras el *boom* que se daría de series como *The Wire* o *Los Soprano*, hubiera un movimiento artístico que recogiera ese desafío para las ficciones televisivas propias. Además, contando con un precedente innegable en estrenos como *La caja 507* (2002) de Enrique Urbizu, un director llamado a abrir un nuevo tipo de *thriller* (Memba, 2020) con el que alcanzaría su máxima expresión a través de *No habrá paz para los malvados* (2011).

En las diferentes regiones iban surgiendo movimientos similares. Para el caso de Andalucía sobresalió *La isla mínima* (2014), donde su director, Alberto Rodríguez, consiguió aunar la poderosa estética de un programa como *True Detective* (HBO, 2014) con una radiografía de la difícil consolidación democrática en áreas rurales del país. Rodríguez no se limitó a esa incursión: largometrajes como *Grupo 7* (2012) desnudaban aspectos poco conocidos de la célebre Expo de 1992 y *El hombre las mil caras* (2016) usaba el escándalo de Luis Roldán para señalar una corrupción política todavía vigente.

En ese contexto, sobresale la filmografía de Rodrigo Sorogoyen. El cineasta madrileño pareció catalizar toda esa corriente de largometrajes más cínicos y realistas hacia las miserias del sistema a través de *El reino* (2018), cuyo guion coescribió con Isabel Peña para una reflexión descarnada (Sorogoyen y Peña, 2020).

No resulta casual que dicho autor decidiera adentrarse en el medio televisivo para desarrollar con mayor grado de detalles sus tesis sociales sobre las prácticas fraudulentas en nuestro mundo actual. Estamos haciendo referencia a *Antidisturbios* (2020), una miniserie estrenada por la plataforma Movistar + precisamente en pleno contexto de la pandemia del coronavirus, momento de gran auge del *streaming* durante el confinamiento.

El director volvió a colaborar con la escritora Isabel Peña, sumándose al argumento Eduardo Villanueva. Si bien la protagonista central es Laura Urquijo, tenaz agente de Asuntos Internos, una de las claves es que cada capítulo acentúa la coralidad de una obra donde veremos la distinta personalidad de los miembros de un cuerpo de antidisturbios que llevaron a cabo un tenso desahucio en Madrid. El equipo de Sorogoyen aprovecha esta trama para ir mostrando algunos de los aspectos menos luminosos de nuestra actualidad (los ultras, la violencia policial, el poder bancario, etc.).

Antidisturbios se nos muestra como un producto maduro y poco complaciente, donde incluso la presunta heroína, Laura (interpretada por Vicky Luengo), es susceptible de dejarse seducir por la corrupción que permiten las influencias bien dirigidas a cambio de no molestar en demasía a las altas esferas. En el último capítulo es constatable la escala de grises de un cierre donde hay guiños nada disimulados a personalidades como el comisario Villarejo.

La relación entre cine y series en la contemporaneidad está empezando a ser objeto de estudio destacado (García Martínez y Ortiz, 2018) y la obra de Sorogoyen es uno de los ejes fundamentales. No obstante, más que un caso independiente, *Antidisturbios* sirve como punta del iceberg.

4. El poder transmedia desembarca en España

El periodista italiano Roberto Saviano revolucionó la percepción popular que se tenía alrededor de la Camorra, mafia napolitana, con la simple observación de las cuestiones que sucedían alrededor del puerto de su ciudad natal. Su libro *Gomorra* (Saviano, 2014-2017) pronto se convirtió en un gran éxito, puesto que se mostraban las ramificaciones de los clanes más influyentes en dicha organización, así como su diversificación de negocios. No sorprendía que en las indagaciones del reportero aparecieran varias ciudades españolas que habían caído en su radar.

Las investigaciones del autor arrancaron en 2006 y, apenas dos años después, ya había vendido los derechos para una película homónima dirigida por Matteo Garrone. El film contó con una buena aceptación, siendo el germen de una futura serie de televisión que pudo desarrollar todavía más los distintos escenarios en los que la Camorra articula la realidad de Nápoles: el show del mismo título tuvo como principal protagonista a Ciro di Marzio (caracterizado por Marco D'Amore), un ambicioso lugarteniente de la familia Savastano. El programa alcanzó las cinco temporadas y derivó hasta en un largometraje dirigido por el propio D'Amore: *El inmortal: Una película de Gomorra* (2019).

Este ejemplo transalpino ilustra la capacidad transmedia inherente a esta clase de trabajos, algo patente de igual manera en otros productos de corte similar como *Suburra* (López Quesada, 2022: 95-107). De un libro original o indagaciones periodísticas se llega a un estreno en los cines que, si tiene buena acogida, puede derivar en una o varias ficciones televisivas. ¿Se ha producido eso en España? Podemos afirmar que sí, pero con matices.

Una de las primeras demostraciones de ese tipo aplicadas al ámbito nacional la hallamos en la obra literaria de Rafael Chirbes, un escritor que se caracterizó por describir sin circunloquios el fenómeno de la especulación inmobiliaria despiadada en el Mediterráneo (Boyer, 2024: 73-74). En 2007 salió su libro más

centrado en dicha temática, *Crematorio*, cuyas páginas tardaron poco en ser reflejadas en la pequeña pantalla dentro de la inversión de una cadena privada como Canal +.

En formato miniserie, el director Jorge Sánchez-Cabezudo dirigía a un elenco nacional encabezado por el veterano actor Pepe Sancho, quien daba vida a Rubén Bertoneu, un constructor que ha hecho gran fortuna y tiene contactos políticos. De cualquier modo, tras décadas ejerciendo casi un poder omnímodo, sus negocios turbios son descubiertos y propician que todos los cimientos de su familia se tambaleen.

Uno de los grandes atractivos de esta propuesta radicaba en el enigmático lugar donde se desarrollaban los acontecimientos: Misent se convirtió en el Macondo particular de Chirbes, quien quiso utilizar un enclave irreal para hablar de auténticas verdades sobre quiénes movían los designios de la gran burbuja que se gestó alrededor del ladrillo y atrajo a la crisis económica de 2008. Con elementos que a la audiencia podían hacerle recordar lugares como Dénia o Valldigna (Ortuño, 2015), se creaba una fábula con un fuerte elemento autonómico.

Era solamente cuestión de tiempo que llegase una aproximación similar que, en lugar de recurrir a enclaves ficticios, directamente conectase con casos verídicos del propio territorio.

5. Fariña: punto de inflexión

Durante el verano de 2018 se anunció, mediante decisión de la Audiencia Provincial de Madrid, permitir a la editorial *Libros del K.O.* volver a colocar en las estanterías y el mercado de distribución español la obra *Fariña*, trabajo del periodista Nacho Carretero sobre los años del narcotráfico en Galicia (Carretero, 2015-2018). Durante unos meses, casi emulando a los clanes norteos que habían dominado el contrabando de tabaco en las costas gallegas, el público interesado en adquirir la obra había debido cruzar la frontera a la vecina Portugal.

Culminaba así una larga disputa de un trabajo que presentaba curiosos paralelismos con la propia andadura de Saviano en Nápoles. *Fariña* abría las puertas a las verdaderas ramificaciones del narcotráfico en materias como la

financiación de los partidos políticos o la potenciación de equipos de fútbol en aras de blanquear el dinero procedente de la droga.

Pasaría poco tiempo hasta que Bambú Producciones anunciara el lanzamiento de una versión televisiva del libro, diez capítulos que serían distribuidos por Atresmedia Televisión. No era la primera vez que el narcotráfico en Galicia había dado un producto audiovisual, pudiendo citarse *Agallas* (2009), largometraje codirigido por Samuel Martín Mateos y Andrés Luque Pérez. Mediante el duelo actoral entre Carmelo Gómez y Hugo Silva, la cinta buscaba firmar una comedia negra donde un ambicioso y joven delincuente chocaba con el pragmatismo veterano de un señor de la droga. Una versión más adulta de esa diatriba la podemos apreciar en la oscura *Quien a hierro mata* (2019), dirigida por Paco Plaza.

La gran ventaja del formato televisivo radicaba en poder desarrollar paulatinamente la evolución de una comunidad pesquera en plena reconversión industrial, con muchas personas en paro y antiguos armadores endeudados, el caldo de cultivo perfecto para un fuerte corporativismo de contrabandistas cuya economía sumergida sustenta muchos traficantes de tabaco que se van dando cuenta de que la droga procedente de América Latina puede ser el gran negocio de sus vidas si se convierten en la cabeza de puente para los grandes narcotraficantes como Pablo Escobar.

Y es aquí donde hallamos uno de los grandes hallazgos de *Fariña* (Bambú producciones, 2018). En los últimos tiempos hemos asistido a un auténtico fenómeno de las denominadas «narcoseries», donde precisamente el propio Escobar ha sido el principal reclamo de la americana *Narcos* (2015-2017) o la colombiana *Pablo Escobar, el patrón del mal* (2012). En ambos casos había una adaptación muy libre de la abundante bibliografía sobre este criminal (Lehder Rivas, 2024) y el fenómeno del cártel (Wainwright, 2017).

Por un lado, se lograba atraer a un sector del público que disfrutaba con productos como *El Chapo* (2017), pero en un escenario que les resultaba más próximo. De igual manera, un sector de la audiencia que inicialmente no estaba atraído por las narcoseries podía dar una oportunidad a *Fariña* al mostrarles una realidad social y política que sentían próxima, además de tener el acierto de contar con un *casting* de intérpretes gallegos.

Si el fenómeno *Antidisturbios* podía servir como una metáfora general para el país, quedaba claro que colocar el microscopio en una región española concreta podía abrir paso a unas historias intensas y creíbles que dieran verosimilitud al *thriller*. En aras de lograrlo, productoras y equipos creativos únicamente debían prestar atención a las indagaciones periodísticas más notables de los últimos años.

6. El Madrid de la Movida y la noche noventera

Dentro de las manifestaciones culturales surgidas alrededor de la Transición española, el fenómeno de la Movida madrileña estaba destinado a ser uno de los más representativos de una etapa histórica con grandes cambios sociales. Una manifestación amparada especialmente en la vida nocturna y la provocación, la imagen pop que incluso alcaldes como Enrique Tierno Galván apadrinaron como parte del proceso cara a dar a la capital del país un toque más vanguardista.

Es difícil aspirar a comprender el surgimiento de cineastas como Pedro Almodóvar sin esas calles en perenne búsqueda de fiesta y donde las drogas comenzaban a circular con suma facilidad y sin apenas control. Cineastas como el artista manchego escenificaban un importante cambio del paradigma que habían escenificado autores como Francisco Umbral cuando desembarcaban en la metrópoli hispana: en lugar del Café Gijón, ahora la nueva Meca de los jóvenes talentos se encontraba en bares y salas de fiestas donde proliferaban las bandas musicales. Actualmente, estamos en disposición incluso de recrear con gran precisión el callejero de dichos días (Ordovás y Godes, 2020).

Precisamente Almodóvar fue la figura homenajeada en una de las escasas series de ciencia ficción española: *El Ministerio del Tiempo* (Cliffhanger – Onza Partners – RTVE, 2015-2020). Durante la cuarta temporada, el segundo capítulo de dicha entrega incluyó una misión del grupo protagonista, una patrulla temporal que debía preservar la línea de los acontecimientos históricos tal y como ocurrieron, donde debían garantizar que el cineasta manchego terminara conociendo a uno de los intérpretes más importantes en su filmografía, Antonio Banderas (Cascajosa, 2015).

Como era de esperar, ese desconocimiento de los verdaderos efectos de los estupefacientes y la sed por salir de un pasado inhibido en materias como la libertad sexual permitió el crecimiento de una actividad criminal notoria. Surgió la figura del yonqui, es decir, aquella persona adicta a la heroína que deambulaba por la ciudad en busca de algo de dinero para poder costearse la sustancia de la que dependía. Sin embargo, hubo asimismo bandas organizadas que distaban (en capacidad de alcance y ambiciones) del modelo de «camellos» urbanitas que se daban en las discotecas madrileñas. El ejemplo más palpable de todo ello fue el de «Los Miami», una entidad realmente organizada que se hizo dolorosamente célebre durante la década de los noventa del pasado siglo por su despiadado y eficaz sistema para controlar el ocio nocturno de la gran ciudad. Reclutando a sus futuros matones en los nacientes gimnasios de musculación, los integrantes de la organización delictiva consiguieron tener una cantera de futuros porteros de discotecas a su servicio.

A través de las hemerotecas podemos apreciar la notoriedad que alcanzaron, especialmente en el monopolio de la cocaína. Por ello, en el pleno auge que hemos descrito por el interés de productos audiovisuales vinculados al narcotráfico, sorprende muy poco que en 2022 se anunciara el estreno de *El inmortal*, un lanzamiento de la plataforma Movistar Plus +. Basándose en los trabajos de Javier Negre en *El Mundo*, DLO Producciones invirtió en hacer una historia ficcionada de Juan Carlos Peña Erano, más conocido como «El Inmortal» dentro de su círculo. La entrevista de Negre a dicho líder propició que José Manuel Lorenzo, el CEO de la compañía, apostase por ese drama criminal (Galiacho, 2022).

Álex García, quien ya había sido uno de los protagonistas en *Antidisturbios*, tomaba aquí el papel principal como José Antonio, *alter ego* del ya citado Peña. De hecho, en los acontecimientos históricos existe una fuerte discrepancia alrededor de si los hermanos Álvaro y Artemio López Tardón fueron el auténtico poder en la sombra de este emporio delictivo.

De hecho, la primera escena del piloto de *El Inmortal* recrea libremente el atentado sufrido por Juan Carlos (en la pequeña pantalla bajo la identidad de José Antonio) en 2004 (Palazón, 2019). Detrás del suceso estaba el linaje Tardón y escenificó a ojos de todo el país que el temido clan estaba en una verdadera escisión y guerrilla interna. A raíz de ese fallo frustrado de acabar con la vida del

líder, arrancarán dos temporadas en un gigantesco *flashback* donde veremos algunos de los denominadores comunes del género.

El José Antonio televisivo es un ambicioso hombre de extracción social humilde que intenta abrirse camino desde unos orígenes delictivos realmente marginales: el primer episodio muestra sus tareas como distribuidor de la mercancía a pequeña escala y que usa su coche para ponerse en riesgo a sí mismo en polígonos industriales plagados de yonquis ansiosos de recibir su dosis. Al igual que Tony Montana o cualquier antihéroe de esta clase de relatos propios del cine negro, observa con envidia a la cúspide del mundo al que él aspira: en este caso, «Los Titanes», a quienes sueña en poder reemplazar con su propia gente.

De igual manera que sucede con Walter White en *Breaking Bad* (Gran Via Productions – High Bridge Productions – Sony Pictures Television, 2008-2013), el show juega con mostrar una esfera doméstica donde sí pueda ser fácil conectar con un personaje que, en muchas ocasiones, se muestra absolutamente despiadado. El lado más dulcificado de José Antonio se ofrece en cuanto a su relación con uno de sus hermanos, el cual tiene síndrome de Down, exhibiendo la cámara una relación protectora donde el líder criminal olvida su usual egocentrismo. Buscando dar aroma a la década de los noventa con cultura pop, se les podrá ver en ocasiones compitiendo divertidos en el juego de lucha *Street Fighter II*, uno de los hitos en la industria del videojuego en los noventa (Sol, 2016).

Hay intentos elocuentes de conectar con ilustres predecesoras como *Los Soprano*. Así ocurre al final del cuarto capítulo de la primera temporada, «Ajo y agua», el cual concluye en el despacho del ambiguo comisario Corvarán, interpretado por el veterano actor Francis Lorenzo, cuyo equipo ha recopilado una serie de fotografías y pistas para entender el organigrama de la nueva banda que está asaltando la capital. Este cierre anticipando la futura contienda ya se producía en «Pax Soprano», sexta entrega del show de David Chase, la cual usaba con habilidad ese recurso para resumir a su audiencia cuál era la posición de su protagonista dentro de la mafia de New Jersey (Zoller Seitz y Sepinwall, 2019: 36-38).

¿Cuál sería entonces la gran diferencia? Probablemente, *Los Soprano* cuenta con la ventaja de inspirarse con mucha libertad en los linajes mafiosos de New Jersey, sin ninguna clase de atadura argumental alrededor. En el caso de *El Inmortal*, su conexión con la verdadera organización criminal madrileña es tan fuerte que da cabida a las críticas lanzadas alrededor de las invenciones alrededor de los hechos reales. A ese respecto, las series transalpinas han logrado la compleja alquimia de hilvanar estas cuestiones en un balanceado equilibrio: el caso más notorio sería *Romanzo criminale* (Sky Italia – Cattleya, 2008-2010), programa que dramatizó el auge y caída de la temida banda de la Magliana en Roma. Por ejemplo, allí el principal líder, El Libanés, encarnado por Francesco Montanari, veía suavizados algunos de los aspectos más desagradables de su biografía personal, si bien en líneas generales se seguían los principales acontecimientos del líder narcotraficante. Bajo ese telón de fondo como *thriller*, el producto de Sky Italia profundizaba en las entrañas de los lados más siniestros del propio estado en los días del secuestro de Aldo Moro hasta su actualidad (Domínguez, 2019: 251-283).

El inmortal no fracasa, bajo ningún concepto, en trasladar la esencia de su época. A diferencia de series tan populares como *El comisario* (1999-2009) en el pasado, no vacilaba en mostrar policías ambiguos, más próximos al modelo *Antidisturbios*. Asimismo, ocurre con otras esferas sociales.

Sirva como exponente de ello la figura de Caballero (interpretado por Jon Kortajarena), un popular presentador de televisión que sirve de enlace a los Miami con la *jet set* del mundo del espectáculo en el país. Si bien es un personaje que no existió, en su forma de enfocar sus shows de entretenimiento podemos ver claras alusiones a fenómenos de audiencia de aquellos días en la prensa rosa como *Tómbola*.

Por ende, el único inconveniente que podría establecerse realmente es que la indefinición entre hacer un *biopic* o un drama criminal sin ninguna atadura con la verdad histórica quizá impida a *El Inmortal* alcanzar un rango todavía mayor en repercusión a largo plazo entre las series ambientadas en los callejones más oscuros de Madrid. En ese sentido, *Apaches* (New Atlantis – Antena 3 Televisión, 2015) sería una prueba de propuesta totalmente ficcionada que usa el escaparate del madrileño barrio de Tetuán para hacer su propia historia *noir*.

Otros iconos de la capital como el emblemático mercado del Rastro, ubicación que ha servido de inspiración asimismo para la literatura (Trapiello, 2018), han exhibido su potencial para la pequeña pantalla. No es casual que uno de los directores que abanderan el nuevo cine negro español, Enrique Urbizu, codirija con Jorge Dorado las dos temporadas de *Gigantes* (LAZONA - Movistar +, 2018-2019), una epopeya criminal de una familia local, los Guerrero, que usan con habilidad la compraventa de muebles en el popular mercado para tapar la extensión de sus tentáculos en otros rincones del país y Europa. El jefe del clan es encarnado por José Coronado, el principal protagonista de la icónica *No habrá paz para los malvados*.

7. Patrias invisibles en el televisor

Celda 211 (2009) supuso uno de los hitos en el cine español dentro del género carcelario. Sin ella cuesta imaginar la futura gran inversión que productoras como Atípica Films y Movistar Plus + harían en aras de estrenar *Modelo 77* (2022), una auténtica epopeya alrededor de las prisiones durante la Transición. El film de Daniel Monzón, basado en una novela de Francisco Pérez Gandul (Correal, 2010), brindaba un *thriller* donde unos amotinados de la cárcel de Zamora no son conscientes de que uno de sus «camaradas» es un novato funcionario que debe fingir convincentemente ser un reo más para sobrevivir.

Dentro de los reclusos, el líder más carismático es Malamadre (Luis Tosar), un hombre violento que goza del respeto de sus pares por su valentía. En una de las escenas más tensas planteadas por el guion adaptado por Jorge Ghericachevarría y el propio Monzón, el caudillo de la insurrección se mide a unos reclusos que pertenecen a la organización terrorista ETA, uno de los obstáculos más graves para la convivencia democrática en el País Vasco en los turbulentos años que siguieron a la muerte del dictador Francisco Franco.

En un diálogo más propio de géneros como el *western*, el personaje de Malamadre no aceptará la comparación de uno de los terroristas, quien afirma que ambos son asesinos. Usando la metáfora de compararlo con un coche bomba, el antihéroe del largometraje de Monzón se jacta de haberse medido sin distancia a sus contrincantes. Se trata de una secuencia muy inusual para el

celuloide español de aquella época y marcaba un punto de inflexión para tratar un tema tabú que todavía resultaba doloroso.

Previamente, el fenómeno etarra no había sido ajeno en las salas de estreno a través de los *biopics*: sirvan como muestra de ello *El Lobo* (Miguel Curtois, 2004), agente de los servicios secretos españoles infiltrado en el comando, o *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), la cual narraba la vida de una antigua terrorista que vuelve de su exilio mexicano. Tampoco sorprende que el mismo equipo artístico de *El lobo* se sumergiera tras apenas un par de años en *GAL*, cinta de suspense que muestra la investigación periodística del Grupo Antiterrorista de Liberación que empleó métodos ilegales y anticonstitucionales.

No obstante, han sido los últimos años donde la parrilla televisiva se ha permitido ahondar en las raíces del conflicto con un mayor distanciamiento. Hasta octubre de 2011 no se produjo la declaración del cese oficial de la actividad de ETA, algo que explica que haya sido necesario un prudente lapso de tiempo para ponerlo en perspectiva.

La línea invisible (2020) sería el perfecto exponente de ello al ser una miniserie que busca colocar el microscopio en un evento fundamental no tan conocido como otros acontecimientos como «La Operación Ogro» o el atentado de Hipercor: el 7 de junio de 1968 se producía el primer asesinato oficial de la organización. El programa de Movistar+ ahonda en sus episodios alrededor de Txabi Etxebarrieta, un joven entusiasta que pasa de las esferas universitarias y sus críticas intelectuales a la dictadura a empuñar una pistola. El objetivo del guion firmado por Michel Gatzambide buscaba explicar el punto de arranque que llevó directamente a la ejecución de 853 personas (Barroso, 2020).

La obra audiovisual no es nada complaciente y procura mostrar un mundo de grises, algo patente en la principal figura policial de la miniserie: Melitón Manzanos. Un actor tan asociado al auge del nuevo *noir* español como Antonio de la Torre da vida a un agente que tiene resabios a la antigua brutalidad policial y torturas de los días dictatoriales.

Con todo, el lanzamiento más elocuente al respecto de la necesidad de un revisionismo complejo ha llegado a través de *Patria*, adaptación de la célebre novela de mismo nombre, obra de Fernando Aramburu, uno de los grandes éxitos literarios en los últimos tiempos en las estanterías nacionales. *Todos somos*

parte de esta historia fue la llamativa cabecera publicitaria que una cadena como HBO puso en funcionamiento para este traslado a la pequeña pantalla de una trama que busca arrancar con la disolución oficial de ETA en el 2011 para ver los efectos que ha supuesto en toda la sociedad vasca. Especialmente, a través de dos figuras femeninas de gran fortaleza. Bittori (la actriz Elena Irureta) y Miren (Ane Gabarain) son el motor de una serie coral donde se reconstruye el pasado de las víctimas y las tensiones generadas incluso alrededor de familias y círculos de amistades por motivos políticos.

8. Coartadas pioneras

Programas norteamericanos como *Perry Mason* (CBS Productions – Paisano Productions – TCF Television Production, 1957-1966) permanecieron en el imaginario popular de las series extranjeras populares en España, perpetuando alrededor de un hábil abogado el mito del letrado que lucha contra las injusticias. En plena época de la Transición, el célebre director Antonio Mercero adaptó el género de la abogacía a la realidad madrileña con *Turno de oficio* (1986-1987), la cual se centraba en un cuerpo de abogados dispuestos a representar a personas que no pudieran costearse sus defensas. Si bien tuvo una posterior secuela, tardaríamos décadas en volver a hallar un exponente parecido que pudiera usar a los tribunales como telón de fondo.

En plena era del *streaming*, fue RTVE la encargada de recuperar esa esencia con *Ana Tramel* (2021), una miniserie de seis episodios que busca adentrarse en una realidad tan evidente como subestimada en la actualidad: los crecientes problemas de la ludopatía con el auge de las casas de apuestas virtuales y la edad cada vez más temprana con la que algunas personas se inician en esta adicción.

Maribel Verdú presta su experiencia actoral para dar credibilidad a Ana Tramel, una abogada penalista que ha sido una de las más destacadas letradas de su generación, pero que en la actualidad está afrontando varios problemas personales que afectan a su reputación. Por momentos, se observa en ella un arco argumental similar al personificado por Paul Newman en *Verdicto final* (Sidney Lumet, 1982). Una tragedia familiar parecerá abrirle una peligrosa puerta para recuperar el prestigio con un gran caso: su hermano Alejandro, con quien

había perdido el contacto, es acusado de haber asesinado al director del casino Gran Castilla.

Propuestas recientes como el polémico proyecto bautizado como Eurovegas otean en el horizonte de una miniserie que lleva a unas tesis morales interesantes y cuya heroína lleva al límite los vacíos legales, una epopeya jurídica que conectaría con películas como *El caso Sloane* (*Miss Sloane*, John Madden, 2016). Con todo, Ana Tramel sería siempre la abanderada de una causa justa. Era mera cuestión de tiempo que la oferta televisiva permitiera colocar a la audiencia en el otro lado del banquillo de los acusados.

Romper la cuarta pared es un recurso narrativo realmente extendido en el celuloide y, en tiempos más recientes, también en la televisión. Por ello, sorprende poco que César, el ambicioso abogado que es la estrella principal de *Marbella* (Buendía Estudios Canarias – Movistar +, 2024) interactúe constantemente con el público que está viendo las acciones de un hombre de leyes que se ha especializado en defender a algunos de los elementos delictivos más adinerados que actúan en negocios turbos alrededor de la costa andaluza mientras disfrutan de las ventajas de la urbe marbellí.

Hugo Silva es quien interpreta una figura que ya es muy representativa y arquetípica en esta clase de ficciones: hacemos referencia a Saul Goodman, el hablador hombre de la justicia de Albuquerque que cruza su destino con la pareja principal de *Breaking Bad*. La carismática representación que hizo de él Bob Odenkirk hizo de Goodman uno de los secundarios más solicitados por la audiencia de esta serie de culto y llevaría en el futuro a todo un *spin off* que permitía profundizar en él.

Marbella confirma nuestra tesis de que suele existir un fuerte sustrato periodístico en esta coyuntura de series *noir* en plataformas. En este caso, los creadores Dani de la Torre y Alberto Marini han reconocido ser deudores de las investigaciones de Nacho Carretero, el ya citado autor de *Fariña*, y Arturo Lezcano (Salas Rabaneda, 2024: 127).

La elección de Silva no parece casual, puesto que ya había interpretado a otro miembro de un bufete en *Nasdrovia* (Globomedia – Movistar +, 2020-2022). Acompañado de Leonor Watling en la cabecera, la pareja actoral mostraba cómo dos personas normales se ven involuntariamente obligadas a participar

en los planes de Boris, un jefe criminal ruso que se encapricha del restaurante con comida típica de su país que los dos juristas han abierto recientemente. Con mucho sátira y parodia de clásicos como *Promesas del Este* (2007) de David Cronenberg, esta propuesta de Miguel Esteban, Luismi Pérez y Sergio Sarria no vaciló en sus últimos episodios en poner referencias directas al problema del coronavirus, el cual afectaba a la evolución de la trama, conectando con el presente de su público. Además, al igual que sucedería en *Marbella*, se producían varios soliloquios mirando directamente a cámara.

El gran atractivo del planteamiento no es tanto la ambigua figura de un hombre que, en teoría, debe actuar acorde con el margo legal, como su planteamiento de ver a las redes delictivas del enclave como una especie de ONU de criminales. Los títulos de crédito de *Marbella* muestran recortes de prensa que advierten del crecimiento de entidades como la Mocro Maffia, una sociedad delictiva de origen holandés.

Las redes que se mueven en los alrededores marbellíes no suponen una novedad total en la oferta audiovisual español, si bien es una de las primeras aproximaciones serias sobre la cuestión, si bien ello no es óbice para que, siguiendo como en otros aspectos la ruta de *Better Call Saul* (AMC – High Bridge Productions – Crystal Diner Productions – Gran Via Productions – Sony Pictures Television, 2015-2022), haya un abundante humor negro en los seis episodios. Con anterioridad, hallamos comedias que parecen surgir fruto de un destape tardío como *Jet Marbella Set* (Mariano Ozores, 1991) o *Torrente 2: Misión en Marbella* (Santiago Segura, 2001). Ambas tendrían el denominador común de querer ser filmes muy comerciales y livianos, aunque en el trasfondo de sus alocados argumentos hay leves briznas de una incipiente corrupción política.

El panorama se modifica si hablamos de una de las personalidades más controvertidas que convirtieron a la localidad andaluza en uno de sus centros de operaciones: Jesús Gil y Gil llegó incluso a fundar una fuerza política con cierto predicamento en sus áreas clientelares, a pesar de su pasado encarcelamiento (Castelló, 2017).

Paradigma del populismo, con un estilo directo y que chocaba con las normas de la corrección política, Gil logró alcanzar el poder en el ayuntamiento de Marbella y ganar ascendencia a través de presidir el Atlético de Madrid. Firme

defensor de utilizar la televisión para sus propios fines, su peculiar manera de expresarse y confrontaciones mediáticas han hecho que, tras su muerte, haya habido interés en profundizar en su legado poco claro: la docuserie *El pionero* (HBO España – JWProductions, 2019) constó de cuatro entregas que generaron críticas dispares. Si bien ahondaba en la biografía del personaje, el guion de Enric Bach y Justin Webster fue acusado de no ocultar una inquietante admiración (Martínez, 2019).

Gil se convirtió en un exponente máximo de cómo utilizar la plataforma del palco futbolístico como herramienta de propaganda. Sorprende poco que en una oleada de producciones alrededor de la figura del dirigente, terminase llegando otro documental televisivo: *La Liga de los hombres extraordinarios* (Movistar + - Producciones del K.O. – Producciones del Barrio, 2022). Su primera y de momento única temporada buscaba centrarse en algunos de esos hombres de negocios o figuras populares (Augusto César Lendoiro, Manuel Ruiz de Lopera, Joan Gaspart, etc.) que aprovecharon la cultura del «pelotazo» vivida por el balompié español en la década de los noventa del pasado siglo para medrar socialmente.

De hecho, es llamativo que el repaso se frene en el cambio de paradigma: justo con la irrupción de importantes empresarios, grandes magnates y grupos de información bien organizados en los palcos. La actualidad brinda estudios que profundizan en algunos de esos presidentes menos viscerales, pero mucho más influyentes que sus predecesores bajo un aparente perfil más bajo (Loaiza Pérez, 2022), Por no hablar de los casos de corrupción y malas gestiones (Vinton, 2024). Un material incluso más interesante que la época predecesora y más histriónica, ya conocida en mayor o menor grado, para alimentar tanto a docuseries como shows ficticios cuyos personajes puedan moverse en unas coordenadas que sirvan como metáfora de nuestra realidad actual.

9. Conclusiones

La revolución en el cine negro español llevada a cabo por cineastas como Enrique Urbizu o guionistas como Isabel Peña abrió un nuevo horizonte que se ha traducido en una serie de obras de calidad que cogen los mejores clichés del género para adaptarlos a una realidad creíble que recoge las

singularidades españolas en la era contemporánea. *Tarde para la ira* (Raúl Arévalo, 2016) o *Que Dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen, 2016), entre otras, exponen esa tendencia. Se daba así una evolución en el *noir* que recuperaba su antigua popularidad tras décadas en retroceso o como simple emulación de filmes populares, especialmente venidos del otro lado del Atlántico.

No solamente el séptimo arte se ha beneficiado de ello, resultaba mera cuestión de tiempo que tanto las cadenas nacionales como las privadas comprendieran las posibilidades que esa clase de historias podían aportar en la pequeña pantalla. Esto se hizo especialmente palpable durante los meses de mayor confinamiento, un momento donde surgirían propuestas como *Antidisturbios* que cumplían con la preceptiva arrancada años atrás por la HBO. Incluso hemos asistido a interesantes experimentos híbridos como *La zona* (Movistar + - Kubik Films, 2017), una mezcla de *noir* con estética catastrofista o el temor y humor negro de *30 monedas* (Pokeepsie Films - Greenlit Productions - HBO España, 2020). Los antiguos estereotipos algo huecos han dado paso a unos personajes con roles muy bien definidos y abordando problemáticas de nuestros días (los desahucios, la corrupción política...) que atraen a la persona espectadora.

Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, Rafael y SIMON, David (2017), *The Wire: Toda la verdad*, Barcelona: Principal de los Libros.
- BALMORI, Guillermo (ed.) (2019), *Adictos al Crack*, Madrid: Notorious Ediciones.
- BARROSO, Mario (dir.) (2020), *Blu-ray + Book: La línea invisible: Cuando ETA eligió matar*, Valladolid: Divisa Home Video.
- BOYERO, Carlos (2024), *Carlos Boyero: No sé si me explico*, Madrid: Espasa.
- CARRETERO, Ignacio (2015-2018), *Fariña*, Madrid: Libros del K.O.
- CASCAJOSA, Concepción (ed.) (2015), *Dentro de El Ministerio del Tiempo*, Madrid: Léeme Libros.
- CASTELLÓ, Iván (2017), *Salvaje: La imperiosa historia de Jesús Gil y Gil*, Barcelona: Contra.
- CORREAL, Francisco (2010), «Paco Pérez Gandul: a la cárcel por una novela», *El Día de Córdoba*, 14 de febrero. En: https://www.eldiadecordoba.es/ocio/Paco-Perez-Gandul-carcel-novela_0_341965874.html

- CRISÓSTOMO, Raquel y ROS, Enric (coords.) (2015), *Mad Men o la frágil belleza de los sueños en Madison Avenue*, Madrid: Errata Naturae.
- DOMÍNGUEZ, Iñaki (2020-2022), *Macarras interseculares: Una historia de Madrid a través de sus mitos callejeros*, Madrid: Editorial Melusina.
- DOMÍNGUEZ, Íñigo (2019), *Paletos salvajes: Crónicas de la Mafia II*, Madrid: Libros del K.O.
- GALIACHO, Juan Luis (2022), «La vida de Los Miami: El clan que dominaba la noche de Madrid desvelado por El Cierre Digital», *El Cierre Digital*, 2 de noviembre. En: <https://elcierredigital.com/investigacion/294611040/vida-los-miami-clan-dominaba-noche-madrid-serie-inmortal-movistar.html>
- GARCÍA MARTÍNEZ, Alberto Nahum y ORTIZ, María Jesús (eds.) (2018), *Cine & Series: La promiscuidad infinita*, Salamanca: Comunicación Social.
- GREENE, Richard y VERNEZZE, Peter (2010), *Los Soprano y la filosofía*, Barcelona: Ariel.
- GUIRAL CONTI, Antoni (2018), *El universo de Ibáñez: De 13 Rue del Percebe a Rompetechos*, Barcelona: Bruguera.
- IMPERIOLI, Michael, LERMAN, Philip y SCHIRRIPA, Steve (2021), *The Definitive Oral History of the Sopranos: Woke Up This Morning*, New York: HarperCollins.
- LEHDER RIVAS, Carlos (2024), *Vida y muerte del Cartel de Medellín*, Barcelona: Debate.
- LOAIZA, Fonsi (2022), *Florentino Pérez: El poder del palco*, Madrid: Akal.
- LÓPEZ QUESADA, Álvaro (2022), «Suburra: La serie como resultado de un proceso transmedia», *SERIEARTE: Revista científica de series televisivas y arte audiovisual*, vol. 2, julio, pp. 95-107. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v2i.14565>
- LOZANO, Andros (2024), *Costo: Las leyes del Estrecho*, Madrid: Libros del K.O.
- LUQUE CARRERAS, José Antonio (2022), *El cine negro español*, Madrid: T & B Editores.
- MARTÍNEZ, Luis (2019), «Jesús Gil, miedo y asco en España», *El Mundo*, 8 de julio. En: <https://www.elmundo.es/papel/firmas/2019/07/08/5d2202fd6c6c83556c8b469b.html>
- MEMBA, Javier (2020), *El cine negro español: Del spanish noir al policíaco actual*, Madrid: Ediciones JC.
- MITTELL, Jason (2015), *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*, New York: NYU Press.
- ORDOVÁS, Jesús y GODES, Patricia (2020), *Guía del Madrid de la Movida*, Madrid: Anaya.
- ORTUÑO, Almudena (2015), «¿Dónde está Misent?», *Valencia Plaza*, 13 de diciembre. En: <https://valenciaplaza.com/donde-esta-misent>
- PALACIO, Manuel (2024), *La televisión en España (1990-2022): Sociedad y cultura*, Madrid: Cátedra.
- PALAZÓN, Miguel (2019), «Los Miami: Matones españoles que controlaban discotecas y tráfico de drogas», *COPE*, 19 de enero. En:

https://www.cope.es/actualidad/sociedad/noticias/los-miami-matones-espanoles-que-controlaban-discotecas-trafico-drogas-20190119_174759

- PÉREZ MARTÍN, Javier (2023), *Aquí no hay quien viva: Detrás de las cámaras: la delirante historia de esta nuestra comunidad*, Barcelona: Plaza & Janés.
- SALAS RABANEDA, Andrés (2024), «Cómo triunfar sin remordimientos», *Cinemanía*, n.º 344, mayo, p. 127.
- SAVIANO, Roberto (2014-2017), *Gomorra*, Barcelona: Debolsillo.
- SILIÓ, Elisa y GONZÁLEZ URBANEJA, Fernando (2004), «La telebasura. Telebasura, un concepto confuso», *Escritura pública*, n.º 29, pp. 38-41.
- SIMON, David y BURNS, Ed (2021), *La esquina: El año que David Simon pasó en las trincheras del negocio*, Barcelona: Principal de los Libros.
- SOL, Bruno (coord.) (2016), «Street Fighter II», *Retro Gamer: La publicación definitiva sobre videojuegos clásicos*, n.º 15, abril, pp. 8-17.
- SOROGOYEN, Rodrigo y PEÑA, Isabel (2020), *El Reino. Guion cinematográfico*, Madrid: Ocho y Medio.
- SOTO FERNÁNDEZ, Gloria (2023), «La era del consumo en la esfera audiovisual: series y plataformas streaming», *SERIEARTE: Revista científica de series televisivas y arte audiovisual*, vol. 3, enero, pp. 102-123. <https://doi.org/10.21071/seriarte.v3i.15199>
- TRAPIELLO, Andrés, *El Rastro: Historia, teoría y práctica*, Barcelona: Ediciones Destino.
- WAINWRIGHT, Tom (2017), *Narconomics: Cómo administrar un cártel de la droga*, Debate: Villatuerta.
- ZOLLER SEITZ, Matt y SEPINWALL, Alan (2019), *The Sopranos Sessions*, New York: Abrams Press.