

UNIVERSITAT OBERTA DE CATALUNYA



TFG - Trabajo Final de Grado en Comunicación

LAS SERIES DE TV COMO INSTRUMENTO DE DENUNCIA

The Wire (el arquetipo de crítica social en TV)
y la corrupción (el estigma de España)

AUTOR

Alejandro Leyva Pérez

TUTORA DEL TFG

Aura Patricia Pérez Gómez

TUTORA DEL GRADO

Rosana Viloca Puig

Barcelona, a junio de 2018



"Oh, I don't know. Is it that we collectively thought Steve Jobs was a great man, even when we knew he made billions off the backs of children? Or maybe it's that it feels like all our heroes are counterfeit? The world itself's just one big hoax. Spamming each other with our running commentary of bullshit, masquerading as insight, our social media faking as intimacy. Or is it that we voted for this? Not with our rigged elections, but with our things, our property, our money. I'm not saying anything new. We all know why we do this, not because Hunger Games books makes us happy, but because we wanna be sedated. Because it's painful not to pretend, because we're cowards. Fuck society".

Elliot en Mr. Robot

A mi mujer

*I love U.
I know.*

*Tú siempre fuiste la luz al final de este
túnel de aprendizaje llamado UOC.*

Resumen

La denuncia social en el mundo cinematográfico se considera, incluso, como una temática propia del formato. A día de hoy en las series de televisión no existe, como tal, dicho género. Este trabajo, que toma como punto de partida la serie estadounidense de televisión *The Wire*, analiza las características que hacen de una serie de ficción un posible instrumento de denuncia social. En este caso en concreto poniendo el foco en la corrupción.

Palabras clave

Denuncia social, serie de TV, periodismo, corrupción, cine.

Abstract

The social criticism in the film world is considered, even as an own format issue. Today in the television series does not exist, as such, said gender. This work, that takes as its starting point the American television *The Wire* series, analyzes the characteristics that make a series of fiction a possible instrument of social denunciation. In this case in particular, putting the focus on corruption.

Key words

Social criticism, TV series, journalism, corruption, film movies.

Índice

1. Introducción	6
2. Justificación.....	9
3. Objetivos	10
4. Metodología y Plan de Trabajo	11
5. Introducción al Marco teórico	13
6. Fundamentación teórica	19
6.1. TV -Géneros y formatos-.....	19
6.1.1. Características de los formatos de ficción en TV	21
6.1.2. 3ª edad de oro de la TV	26
6.1.3. Plataformas de series de TV bajo demanda.....	32
6.2. Denuncia Social.....	40
6.2.1. El periodismo social y sus características.....	41
6.2.2. El cine social y sus características	44
6.2.3. ¿TV social?.....	50
6.3. Denunciamos	58
6.3.1. ¿Qué es la corrupción?	58
6.3.2. El estigma de la sociedad española.....	62
6.3.3. La corrupción en los dramas serializados.....	73
6.4. De Baltimore a Misent.....	77
6.4.1. El fenómeno <i>The Wire</i> , el arquetipo de crítica social en TV.....	78
6.4.2. <i>The Wire</i> y la corrupción en Baltimore	89
6.4.3. <i>Crematorio</i> y la corrupción en Misent.....	93
7. Semejanzas y diferencias conceptuales.....	102
8. Repercusiones sociales de <i>The Wire</i> y <i>Crematorio</i>	109
9. Conclusiones	117
10. Bibliografía.....	121
ANEXO I:.....	126
ANEXO II:	135

1. Introducción

Para analizar si ciertas series de TV reúnen características concretas que las hagan aptas para entenderlas como instrumentos de denuncia, el presente trabajo contextualiza y pone de relieve lo que hoy se conoce *off the record* como la tercera edad dorada de la ficción televisiva¹ (Thompson, 1997).

Tal vez dos series sean las desencadenantes. Primero *Twin Peaks* (EE.UU.: ABC, 1990-1991) que según Toni de la Torre² *"fue una serie artísticamente más cercana al cine que a lo que en aquel momento se hacía en televisión, que por entonces tenía un complejo de inferioridad respecto a la pantalla grande"*³. Fue pionera en proyectar la localización como un personaje más, acercando la narrativa a la realidad y mezclándola con elementos surrealistas. Más tarde, *The Sopranos* (EE.UU.: HBO, 1999-2007), cuyo creador David Chase nunca ha escondido toda la influencia de *Twin Peaks* en esta. Como apunta Terence Winter (guionista de 20 capítulos), *"hay un antes y un después de cuando Tony Soprano aparece matando a un tipo en televisión... En ese momento la serie despegó porque no se había visto nunca nada así"*⁴. El éxito de la serie, impulsó las producciones propias de las plataformas de pago e inició la brecha entre estas y la televisión convencional; viendo que de esta forma se podían generar contenidos más arriesgados, transformando para siempre su concepción. Es en este contexto de abundancia dónde se desarrolla el presente proyecto que plantea la posibilidad de que una serie de TV pueda mostrarse como un instrumento de denuncia social. Ante este concepto tan amplio se acotará a la corrupción.

¹ Robert J. Thompson (profesor universitario experto en medios) señala una primera edad de oro (60s y 70s) y una segunda (80s -inicio de la serie *Hill Street Blues*- y 90s -inicios de la TV por cable-). De ahí que el estudio haga referencia a una tercera edad de oro.

² Crítico de series de TV.

³ *Cómo 'Twin Peaks' cambió la historia de la televisión*. Extraído de <https://www.huffingtonpost.es>

⁴ "Los Soprano cambió la TV el día que Tony mató a un tipo" [Cinemanía].

Normalizar la visualización de proyectos que denuncien ciertos aspectos reprobables de nuestra sociedad podría tener un impacto positivo. Como casos de estudio, cuánto más amena se plantee la problemática, tal vez, más compromiso por parte de las partes implicadas se muestre (Triado, 2014). Es conveniente preguntarnos si el impacto de una serie de TV que refleje la situación de una localización en concreto puede ayudar a los miembros de esa sociedad a, como mínimo, mostrarse más concienciados en relación a los problemas que puedan vivir y a las soluciones de las que puedan ser participes.

El proyecto está dividido en tres ejes fundamentales:

En el primero se establecen los conceptos académicos que dirigen esta investigación, exponiendo en los primeros apartados la Justificación, los Objetivos, la Metodología y realizando una Introducción al marco teórico.

En el segundo bloque, capítulo 6, se desarrolla toda la Fundamentación teórica señalando los conceptos y problemáticas que de la disertación:

- El primer apartado se dedica a exponer las características de una serie de TV, la situación actual de la mismas y los canales de exposición (cómo y dónde ver el material producido).
- El segundo apartado de este capítulo define la Denuncia Social y su conceptualización en el contexto periodístico, cinematográfico y televisivo.

- *Denunciemos* conforma el tercer apartado que acota la denuncia expuesta en este trabajo definiendo conceptualmente la corrupción, la impresión acerca de la corrupción por parte de la sociedad española y se conceptualizan los elementos de corrupción que se denuncian en los dramas serializados.
- En el apartado *De Baltimore a Misent* se analiza el impacto de *The Wire* en la ficción televisiva y en la sociedad. Además se contextualiza la corrupción en los dos dramas de ficción escogidos como ejemplos, la propia *The Wire* y *Crematorio*.

En el tercer bloque, capítulos 7 y 8, *Semejanzas y diferencias conceptuales y Repercusiones sociales de ambas series*, se comparan las características en las estructuras narrativas y dramáticas de ambas series constatando diferencias y similitudes a la hora de construir una historia alrededor de la denuncia y se identifican repercusiones sociales, si es que hubo.

Finalmente en el capítulo 9, *Conclusiones*, se realiza la exposición final de los datos estudiados con la finalidad de concluir el estudio con una opinión de relevancia respecto al tema planteado.

2. Justificación

El interés primigenio que promueve esta disertación son los audiovisuales como los productos de cultura popular más influyentes en la sociedad actual y toma como referencia *The Wire* (EE. UU: HBO, 2002-2008), serie de ficción televisiva considerada como una de las mejores jamás emitidas, si no la mejor⁵. Se divide en cinco temporadas que narran de forma real, y omitiendo juicios de valor, el día a día del engranaje de una sociedad moderna, en este caso Baltimore, estratificando sus situaciones sociales más influyentes: desempleo, corrupción, educación, crimen, medios de comunicación, política.. Se trata de un ejemplo magnífico que pone de relieve el poder que ejecutan de forma abusiva las instituciones establecidas sobre las minorías sociales y que toma al dinero como arma para ejercer la corrupción.

*"Se necesita dinero para ganar dinero si no, todo mendigo sería rey"*⁶.

El motivo de este proyecto es reflexionar acerca de si una serie de TV puede llegar a ser un referente de estudio social, tanto por lo que expone por cómo lo expone. Si se estudia la novela de George Orwell, *1984*, como parábola de un sistema de control que hoy día no parece tan de ciencia ficción, ¿porqué no podemos servirnos de ficciones televisivas como instrumentos que muestren ciertos aspectos sociales que, sin duda, deben ser denunciados? Se tiene que tomar en consideración el echo de que hay ficciones que son susceptibles de reunir unas características concretas para llevar a cabo esta función.

⁵ Según la revista *Empire* y sus lectores: [www.fotogramas.es]

⁶ [State Sen. R. Clayton "Clay" Davis:] Look, it takes money to make money, String. Otherwise every pauper would be a king; (14 de noviembre de 2004). *Moral Midgetry*; [Temporada 3, Episodio 8]. EEUU: HBO.

3. Objetivos

Objetivo General

La disertación, "*La ficción televisiva cómo instrumento de denuncia*", plantea como objetivo general analizar el conjunto de condiciones que habilitan a la ficción televisiva como instrumento de denuncia social.

Para lograr dicho objetivo se plantean los siguientes objetivos específicos:

- Describir las características de una serie de TV.
- Contextualizar el momento actual de la producción y distribución de series de TV.
- Definir el concepto de denuncia social dentro del periodismo y describir sus características.
- Definir el concepto de denuncia social dentro de la ficción cinematográfica y describir sus características.
- Especificar y delimitar el carácter de la denuncia dentro del contexto de este proyecto.
- Definir el concepto "*corrupción*" en términos generales y su representación en la sociedad española.
- Posicionar el concepto "*corrupción*" en los dramas serializados.
- Definir y posicionar el concepto "*corrupción*" en **The Wire**.
- Analizar dos series de TV, la americana **The Wire** y la española **Crematorio**.
- Comparar las características en la denuncia de ambas series constanding diferencias y similitudes.
- Identificar las repercusiones sociales, si es que hubo.

4. Metodología y Plan de Trabajo

Para el desarrollo de esta disertación, en primer lugar, se lleva a cabo la recopilación, revisión y un estudio de bibliografía académica que permita ubicar los conceptos de denuncia social y serie de TV, explicar las características de ambos, definir los contextos en los que se dan y su posicionamiento actual. Las que se citan a continuación son, entre otras, las fuentes básicas de información documental y teórica a utilizar en la investigación:

- *Google Académico* <https://scholar.google.es/>
- Biblioteca UOC <http://biblioteca.uoc.edu/>
- Biblioteca Universidad de Sevilla <https://bib.us.es/comunicacion/>
- Biblioteca UAM <https://repositorio.uam.es/>
- *Microsoft Academic* <https://academic.microsoft.com/>
- *Researchgate* <https://www.researchgate.net/>

Otros recursos que se utilizarán son los basados en la consulta de base de datos, revistas especializadas, libros y artículos (*Dialnet* por ejemplo).

En segundo lugar, para orientar y acotar cuál será el objeto de denuncia, en este caso la corrupción se realiza un visionado y análisis de las series de TV *The Wire* y *Crematorio* con el fin de situar el concepto dentro del estudio.

En tercer lugar se realiza un muestreo acerca de la percepción de la corrupción en España para poner en común estudios que muestren cuál es el grado de insatisfacción de la sociedad. Para ello se investigan barómetros publicados por el *Centro de Investigaciones*

Sociológicas (CIS). En cuanto a Baltimore, debido a la escasez de recursos, se opta por el análisis de artículos relacionados que pongan de manifiesto la situación social de la ciudad.

Finalmente, para constatar diferencias y similitudes que hacen efectivas ambas series cómo instrumentos de denuncia, se realiza un estudio comparativo de las características que definen ambas series. Además se realiza una exposición de opiniones expertas mediante entrevistas que expongan objetivamente si existe o no una capacidad real por parte de la ficción de TV para ser un referente de estudio. Y si, de alguna manera, han ejercido como instrumento de denuncia, al menos, en algunos estratos sociales.

5. Introducción al Marco teórico

Son muchos los estudios y libros publicados que exponen y hablan del mundo de las series: historia, contexto actual, narrativa, reflexiones sociológicas.. Es posible encontrar información de campos académicos muy dispares que tomen de referencia series de TV en concreto o movimientos sociales/culturales derivados de ellas. La presente disertación relaciona su objetivo final a diferentes publicaciones (revistas, libros, webs, etc..), previamente divulgadas por profesionales de la comunicación o referentes académicos que han indagado con anterioridad en los campos que el estudio quiere asociar para demostrar la propuesta que presenta: las series de TV como instrumentos de denuncia social.

El sanctasanctorum del presente estudio es el libro *"The Wire University. Ficción y sociedad desde las esquinas"* escrito por Javier Cigüela Sola y Jorge Martínez Lucena en el año 2016. Es un libro que engloba a diversos colaboradores (sociólogos, periodistas, criminólogos y profesores de comunicación) que ponen de relieve todo lo que la serie *The Wire* supuso tanto para la TV como para la sociedad. Se referencia durante toda la disertación y en la mayoría de apartados, dado que no solo se centra en aspectos meramente formales si no que traspasa la ficción para dar cabida a la realidad social que expone la serie.

También refuerza a *The Wire*, como un análisis realista de la sociedad, el estudio realizado por Ana Escudero Contreras en el año 2013 *"The Wire y la desilusión de la Postmodernidad: un análisis hiperrealista de la sociedad y la cultura en la actualidad"*.

Por lo tanto no estaríamos hablando tanto de un elemento de ficción como de un componente realista. Es decir, afianza la idea de mostrar algo que sí sucede y lo posiciona cómo instrumento de denuncia.

La presente disertación inicia su análisis a través de la Fundamentación Teórica, eje central donde se focaliza la mayor parte de la conceptualización estructural, dramática, contextual y sitúa la corrupción en relación a la denuncia social que se define previamente y la posiciona dentro los dramas serializados y las dos ficciones analizadas más ampliamente.

¿Qué son las series de TV y qué influencia cultural tienen?

Son numerosos los ejemplos que señalan la relevancia del cine como un instrumento de reflexión y denuncia: el neorrealismo italiano, la nouvelle vague, el cinema novo⁷ o el cine español de la posguerra. Ejemplificados en películas que radiografiaban sociedades contextualizadas en entornos sociales dramáticos. Pero no se constata la misma importancia en cuanto a series de TV se refiere, e incluso, no existe el género como tal. Para entender qué es una serie de TV el Dr. Ángel Carrasco Campos (2013) en su publicación en la revista *Miguel Hernández Communication Journal* (Nº 4), presenta una detallada estructuración de todos los géneros y formatos televisivos relacionados únicamente con la ficción. Además del punto de partida que el estudio del señor Campos representa para situar las características formales de los diferentes géneros, el análisis también diferencia los dramas entre serializados y procedimentales.

⁷ Movimiento brasileño de cine importante por su alto nivel de compromiso que surge a finales de los 50 y principios de los 60.

En pos de situar el momento actual en cuánto a producción y distribución de las series de TV (el más abundante de la historia), Concepción Cascajosa Virino (2005) sirve de referencia con un detallado repaso a la historia de la TV en la revista *Ámbitos* (Nº 13-14) y con un estudio acerca de una de las edades doradas de la TV estadounidense titulado "*Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana*" (2005). El presente estudio, además, detalla ciertos aspectos que influyeron en el cambio de paradigma en cuanto a los contenidos de las series de TV. En 1997, Robert J. Thompson escribía *Television's Second Golden Age*, libro en el que expone cuáles son estos aspectos que influyeron, a principios de los 90, tanto en los contenidos como en la relación entre audiencia y compañías de TV.

Este primer paso abarca hasta el siglo XXI, cuándo dicha audiencia ha adquirido nuevos hábitos de visionado de la TV. La presente disertación conecta este nuevo procedimiento de consumo a los aspectos señalados por Robert J. Thompson y, a su vez, con el torrente de contenidos y plataformas digitales de visionado disponibles actualmente por parte de los usuarios con el fin de situar la capacidad de las productoras/distribuidoras para desarrollar ficciones de calidad y comprometidas y hacerlas llegar a un gran número de personas.

Análisis social

En cuanto a los contenidos, la cultura se retroalimenta y diferentes modelos de denuncia ya establecidos sirven de baremo para comprobar la capacidad en la denuncia de nuevos formatos culturales. El libro de estilo de *Servimedia* en cuanto a compromiso para con la información y Alicia Cytrynblum como referente de estudio sobre la calidad del periodismo se tienen en consideración para situar este punto dentro del análisis.

El periodismo es una fuente de denuncia con siglos de influencia social, por lo tanto, el estudio debe analizar qué componentes hacen de este medio un instrumento de denuncia como referente para la TV. En referencia al cine, la otra gran plataforma de manifestación de compromiso social, Javier Cantón (2016) sitúa todos los contextos históricos en "*Hacer visible lo invisible: exclusión social y cine*", que es un rico y detallado repaso de la historia del cine social y se tiene en cuenta a la hora de analizar semejanzas en cuanto a contextos y contenidos en relación a dramas serializados con una alta carga de denuncia social.

El periodismo y el cine, socialmente, siempre han sido visto como modelos que abrazaban (en el periodismo últimamente menos) causas sociales que debían ser amplificadas y dadas a conocer. La TV no parece tener ese rol y se presenta cómo uno de los puntos más subjetivos del estudio en el que se analiza, a partir de datos que presenta el análisis televisivo de 2017 por parte del grupo Barlovento Comunicación, la capacidad/interés de la TV para convertirse en uno de los actores principales de la distribución de contenidos en abierto de carácter social en dramas serializados. Pese a todo, también se tiene en consideración y referencia a autores como M^a Ángeles San Martín Pascal, particularmente su artículo "*Cauces éticos necesarios para una TV de calidad*" (2015).

La corrupción y sus múltiples facetas

El presente estudio manifiesta que la corrupción es un concepto complicado de mostrar en su vertiente más oscura. Cómo tal y en su forma más básica es casi un axioma inherente a la estructura dramática de los personajes de ficción. Cualquier emoción/acción que desvíe la línea de actuación positiva de los mismos se muestra a ojos de la audiencia como corrupción.

Ahora bien, la corrupción del propio sistema social requiere de una complejidad mucho más vasta y difícil de exponer. Es precisamente uno de los puntos más importantes del estudio: poner de relieve la capacidad de ciertos autores/series de TV para mostrarla de una forma implacable y veraz. Sin duda un proceso enriquecedor para cualquier ciudadano con cierta sensibilidad social. Para ello se revelan algunos autores y estudios que diferencian y concretan, al igual que hace la presente disertación, el retrato de la corrupción.

Manuel Villoria se muestra como una voz autorizada en España (corrupción urbanística y política) a través de sus trabajos *La corrupción en España (2004-2010): datos, percepción y efectos* (2012) y *La corrupción en España: rasgos y causas esenciales* (2015) en donde acota el concepto de forma clarividente y objetiva. El estudio de J. A. Marín albadalejo, *La representación mediática del escándalo de corrupción política en España (2009-2014) desde la Teoría del encuadre (Framing)* (2017), es el trabajo que el presente análisis toma de referencia; este resulta enriquecedor y se nutre de los trabajos de Villoria.

The Wire y Crematorio

Son los dos ejemplos que expone la disertación: la serie norteamericana como modelo de complejidad a la hora de denunciar procesos sociales que inexorablemente benefician a unos pocos y perjudican a muchos; y la serie española, que expone con una historia de ficción atrayente las claves del funcionamiento de la especulación urbanística y la corrupción política. *The Wire* es analizada desde todas las vertientes para que el lector entienda la diversidad de lecturas que esta tiene. El mayor exponente es *Darkmatter: in the ruins of the imperial culture*, revista con alto contenido crítico que cuenta con artículos de diferentes autores a la hora de analizar todo el entramado social creado por David Simon.

En cuanto a *Crematorio* hay pocos estudios que sirvan para comparar lo que el análisis pretende exponer, así que el propio visionado (y las conclusiones extraídas del mismo) por parte del autor de la presente disertación se unen al estudio de un autor que forma también parte de la exploración en la materia. Se trata de Luís Veres con "*Crematorio y la ficción audiovisual de la crisis*" (2013). Éste reflexiona sobre el reflejo de la crisis en la ficción televisiva, según su autor, como una muestra de los miedos que acechan en la sociedad.

6. Fundamentación teórica

6.1. TV -Géneros y formatos-

Para contextualizar el análisis desde la vertiente formal y académica del producto que se va a investigar, el estudio debe definir el concepto que sitúa a la ficción televisiva, dependiendo de unas determinadas características, en el interior del marco del panorama televisivo. Gloria Saló, (2003), a partir de la observación y tomando cómo referencia diversas definiciones y comentarios tomados de profesionales plantea un punto de vista del concepto:

Técnicamente se podría decir que [el formato] es el desarrollo concreto de una serie de elementos audiovisuales y de contenidos, que conforman un programa determinado y lo diferencian de otros. Saló (2003: 13).

El Dr. Ángel Carrasco Campos, (2010), expone otro enfoque parecido sobre el concepto:

Conjunto de características formales específicas de un programa determinado que permiten su distinción y diferenciación con respecto a otros programas sin necesidad de recurrir a los contenidos de cada uno como criterio de demarcación. (Carrasco, 2010).

Continuando con las características formales de las ficciones televisivas hallamos los géneros. Estos tendrían un sentido más amplio y, dentro de él, situaríamos el formato.

Dentro de una vertiente radiofónica, Ignacio López Vigil, ofrece una propuesta acerca de lo que la disertación acaba de señalar:

¿Qué sugieren estas dos palabras, “género” y “formato”? La primera tiene una raíz griega que significa generación, origen. Digamos que son las primeras distribuciones del material radiofónico, las características generales de un programa. La segunda viene del vocablo latino forma. Son las figuras, los contornos, las estructuras en las que se vierten los contenidos imprecisos. Todavía hablamos de la horma del zapato o del sombrero, donde se doblega el cuero o el fieltro (...). Los géneros, entonces, son los modelos abstractos. Los formatos, los moldes concretos de realización. López (2000: 126).

Siguiendo con el artículo del Dr. Carrasco, este también señala su propia definición de género como un conjunto de características formales que son comunes a un amplio espectro de programas, según el cual:

- a. pueden ser agrupados bajo una misma categoría general un considerable número de diferentes formatos, en base a ciertas semejanzas formales;
- b. pueden ser distinguidos amplios grupos de programas atendiendo a sus características formales, sin necesidad de recurrir a los contenidos de cada uno de ellos.

6.1.1. Características de los formatos de ficción en TV

Siguiendo con Carrasco, (2010), estudio que la disertación toma como referencia en este punto, la ficción consistiría entonces en un género destinado al entretenimiento a través del relato ficticio en todas sus formas, siendo otra de sus características básicas la de presentarse como “producto enlatado” (bien grabado en video, bien rodado en cine), lo cual facilita una amplia presencia en la parrilla por su utilidad para rellenar espacios en la programación con amplia facilidad y escasos costes. La definición que ofrece es la siguiente:

***Ficción.** Género televisivo destinado al entretenimiento de las audiencias a través de la narración de relatos inventados, cuya distribución enlatada posibilita su programación en muy diversas franjas horarias de la parrilla.*

La ficción televisiva se divide en tres ramas: telefilm, serie y miniserie. Estas hacen referencia a la estructura narrativa de la producción. La presente disertación toma como referente de estudio la categoría de series dado que pretende focalizar su interés en los dramas serializados. En el apartado serie encontramos dos subgrupos dependiendo de la naturaleza de sus contenidos, drama o comedia. Dentro de la comedia diferenciamos entre:

Comedia de situación (sitcom). Se suele emitir a diario en episodios de 20/30 minutos, destinado a todos los públicos y en horarios de sobremesa y prime time. Las tramas giran alrededor de 5 o 6 actores principales (aunque participan más personajes que entran y salen de la vida de los protagonistas) y normalmente tratan un tema principal como hilo conductor durante la temporada, y constan de un par de narraciones episódicas

autoconclusivas, en las que se muestran situaciones frecuentes y banales que se acaban complicando. Son ejemplos, *Friends* (EE.UU.: NBC, 1994–2004), *How I Met Your Mother* (EE.UU.: CBS, 2005-2014), *7 Vidas* (España: Globomedia, 1999-2006) y *Plats Bruts* (Cataluña: El Terrat, 1999-2002).

Dramedia (Dramedy). Formato de telecomedia⁸ que normalmente se emite una vez por semana en capítulos de 40-50 minutos, destinado a todas las audiencias (excepto productos concretos dedicados a un público fragmentado) para su consumo en horario de sobremesa y, sobre todo, *prime time*. Vendría a ser una desdramatización del "culebrón" de toda la vida que se caracteriza por narraciones de larga duración de situaciones dramáticas en clave de humor. Es un ejemplo *Desperate Housewives* (EE.UU.: ABC, 2004-2012).

La investigación se detiene aquí para señalar que no tomará la comedia como referencia de estudio aunque quede aquí definida de cara a contextualizar el apartado y pese a que no la descarta cómo elemento de denuncia. Son ejemplos *Master of None* (EE. UU: Netflix, desde 2015) que habla del acoso femenino o la discriminación laboral; *Transparent* (EE. UU: Amazon, desde 2014) que habla sobre la transexualidad o *Grace & Franky* (EE. UU: Netflix, desde 2015) la cual trata el tema de la vejez⁹. Pero es obvio que, paradójicamente, el contexto cómico que envuelve a estos formatos no ayudan a concienciar socialmente puesto que se alejan de la realidad.

Continuando con la disertación se define a continuación los formatos con contenido dramático:

⁸ Comedia que se emite por televisión en forma de serie (Diccionario Clave).

⁹ *Ficción y buen humor para llegar a la denuncia social*; <http://ctxt.es>

Soap Opera. Formato de teleserie de drama de emisión diaria, en capítulos de 50-60 minutos, destinado históricamente a un público femenino y en horario diurno (normalmente sobremesa). Con repartos corales y tramas abiertas, múltiples y enrevesadas, este formato ahonda en las relaciones sentimentales de los protagonistas en las que el motor de las historias es el amor y todas las situaciones que, para bien o para mal, este provoca.

Como ejemplos de este formato televisivo destacan clásicos como *Dallas* (EE.UU.: Lorimar/CBS, 1978-1991), *Santa Bárbara* (EE. UU.: NBC, 1984–1993) o *Falcon Crest* (EE. UU.: Lorimar/CBS, 1981–1990). En España destacamos *Al salir de clase* (España: BocaBoca/Telecinco, 1997–2002), dentro del concepto teen drama¹⁰ destinado a un público también juvenil, o más actualmente *Amar en tiempos revueltos*, (España: Cuarzo/La 1, desde 2005).

Telenovela. Formato de teleserie de drama de emisión regular en capítulos de 35-50 minutos, destinado a su consumo por audiencias adultas en horarios de sobremesa, tarde e incluso *prime time*. Consta de repartos fijos y de tramas cerradas en las que se narran complejas historias de amor, aunque con final feliz. La telenovela proyecta hacia las audiencias una cotidianeidad idealizada de contextos y situaciones que, si bien forman parte del espectro social y del imaginario colectivo de los países latinoamericanos, no reflejan situaciones de la vida cotidiana de la inmensa mayoría de las audiencias (Carrasco, 2010). Los mejores ejemplos de telenovela se encuentran en productos típicamente latinoamericanos como *Cristal* (Venezuela: RCTV, 1985).

¹⁰ Ficciones creadas con unas características concretas para atraer a un público juvenil.

Drama. Formato de teleserie de drama de emisión semanal en capítulos de 45-60 minutos, destinado a un público adulto en horario de máxima audiencia. Consta de repartos corales que pueden variar (muertes o incorporaciones de personajes), con tramas autoconclusivas en cada capítulo desarrolladas mediante un comienzo, un nudo y un desenlace de pequeñas historias que siempre se acaban resolviendo y alguna trama con continuidad en la temporada que suele estar relacionada con los personajes (historia de amor entre ellos, demonios de algún personaje, pasado, etc.). Se trata del formato de ficción más empleado por la industria televisiva internacional, especialmente norteamericana, donde destacan series como *Expediente X* (EE.UU.: Fox, desde 1993), *C.S.I* (EE. UU.: CBS, desde 2000), *House M.D.* (EE. UU: FOX, 2004-2012) o *24* (EE. UU: FOX, 2001-2010), entre muchas otras.

Existe un término acuñado para este tipo de formato: procedimental¹¹. Una serie procedimental es aquella cuyos episodios se caracterizan por ser autoconclusivos e independientes entre sí, esto es, al comienzo de cada capítulo se plantea un determinado “caso de la semana” que se resuelve habitualmente durante el resto del episodio. Normalmente suelen carecer de una historia común a toda la temporada o, si la tienen, tan sólo se trata de forma superficial en la mayoría de los episodios (González, 2009). Ahora bien, el caso de estudio que esta disertación plantea reúne las características del formato drama pero la trama que da pie a crear historias que reúnan elementos para poder considerar que existe una denuncia real y con aplicaciones sociales y académicas en su desarrollo se conoce con el concepto de serializada. Estas son series con una trama que se desarrolla a lo largo de una, varias o todas sus temporadas¹².

¹¹ Término referente a la trama.

¹² [Video 1: <https://www.youtube.com/watch?v=bsaxxGdEKyg&t=1s>].

Cómo el estudio referenciaba al principio, desde la apuesta por parte de las plataformas de pago por contenidos más arriesgados en su concepción de la trama el propio género del drama se ha visto alterado. Sin anunciantes a los que complacer, las cadenas de pago se deben a sus suscriptores y, por lo tanto, las tramas pueden ser más elaboradas y complicadas de lo serían en una cadena generalista. Parafraseando a David Simon¹³:

*"Mi nivel de verosimilitud es simple y llegué a él cuando empecé a escribir prosa narrativa: que se joda el espectador medio"*¹⁴ (Hornby, 2007).

Por lo tanto es en 1997, bajo este contexto y haciendo referencia al contenido que esta disertación analiza, cuando HBO¹⁵ lanza *OZ* (EE. UU: 1997-2003) drama carcelario con contenido violento, relaciones homosexuales explícitas, drogas y desnudos frontales masculinos. Es la primera de las series con el formato que hará famosa a HBO (temporadas de 10-13 capítulos, una hora de duración, emisión los domingos en *prime time* y contenido controvertido). Después vendrían *The Sopranos* (EE. UU: 1999-2007), *Six Feet Under* (EE. UU: 2001-2005), *The Wire* (EE. UU: 2002-2008). (López, 2011).

¹³ Guionista y creador de *The Wire*.

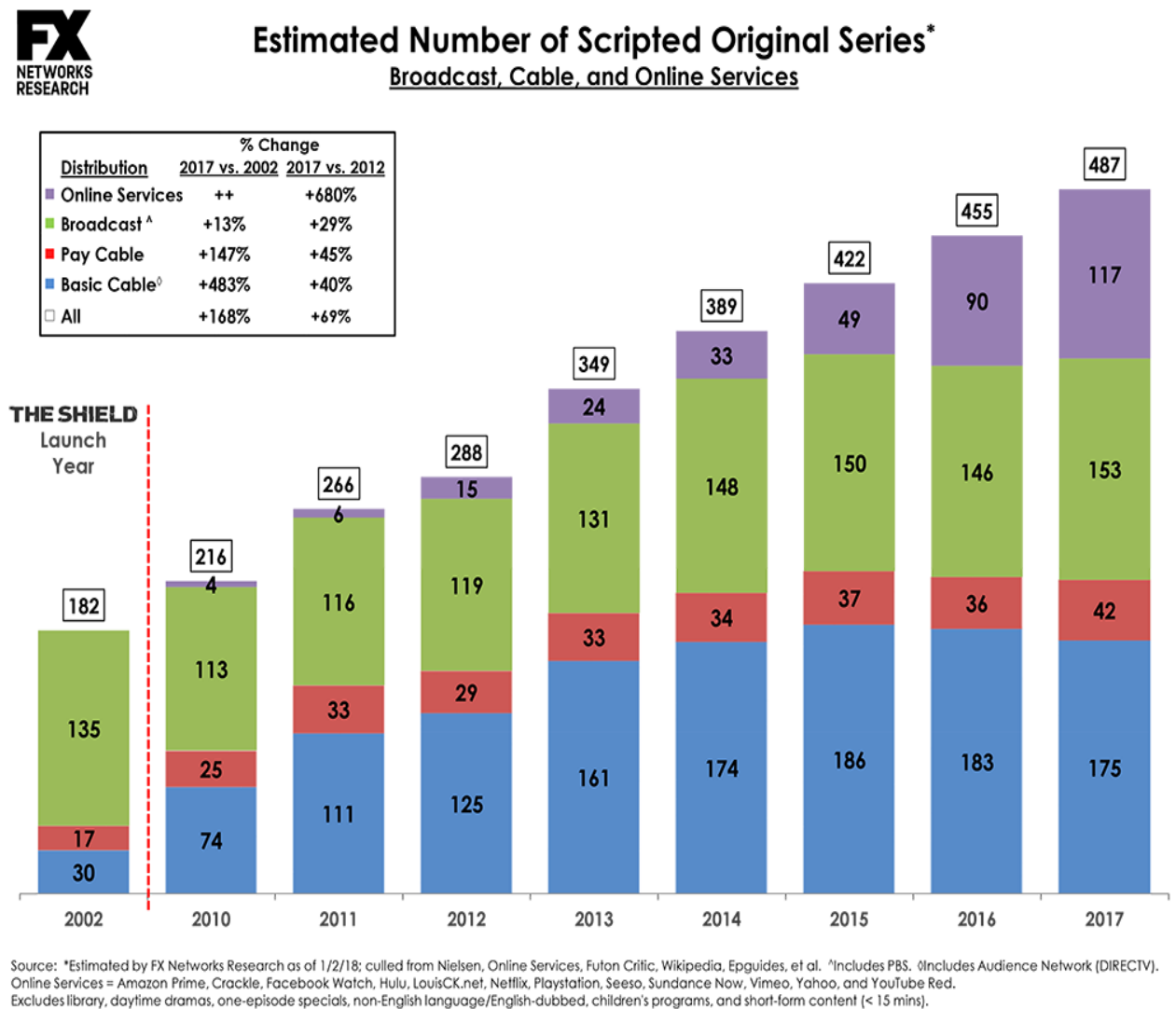
¹⁴ *"My standard for verisimilitude is simple and I came to it when I started to write prose narrative: fuck the average reader"*.

¹⁵ Canal de televisión por cable y satélite con sede en Estados Unidos.

6.1.2. 3ª edad de oro de la TV

Es innegable que, actualmente, estamos viviendo una producción sin precedentes de series de TV. De hecho en 2017 según **FX Networks**¹⁶, solo en el mercado estadounidense, se estrenaron 487 series de TV. Cifras que no han dejado de crecer desde 2010.

Figura 1. Evolución en la producción de series en el mercado estadounidense.



Tomado de://pmcvariety.files.wordpress.com/2018/01/fx-scripted-series-charts-2017.png

¹⁶ Plataforma de TV de pago.

Estos números dan una idea de la producción en masa de este tipo de entretenimiento televisivo que se da hoy día. Las series de TV siempre han formado parte de la cultura popular pero se desarrollaban en estructuras muy diferentes a las que hoy lo hacen. Es irrefutable el impacto comercial y de audiencia que estas ejercían. Hasta hace bien poco el episodio final de *MASH* (EE. UU: CBS, 1972-1983)¹⁷ se contaba cómo la emisión más vista de la historia de la TV norteamericana. Nada más y nada menos que 106 millones de tele espectadores (Andrews, 2018). Muestra de la influencia actual de la series de la TV en nuestra cultura popular es constatar como actores o directores dedicados plenamente al cine han comenzado a trabajar en televisión. Algo que, años atrás, rara vez se daba. Aunque esto no significa que ambos mundos no hayan estado ligados.

Para entender la relación cine/TV, el presente estudio debe contextualizar el origen de su conexión. En los años 40, en Estados Unidos, la recaudación en las salas de cine alcanzaba máximos históricos. Eran tiempos de Humprey Bogart, Cary Grant, Rita Hayworth o Ingrid Bergman y se producían películas como *Casablanca* (1942), *Gilda* (1946) o *¡Qué bello es vivir!* (1946). En septiembre de 1948, bajo este contexto y a la espera de una reordenación del espacio radioeléctrico, la concesión de licencias se paralizó. Esta situación benefició a los tres grandes grupos de radio (NBC, CBS y ABC¹⁸) que se hacían con el negocio y los estudios de cine decidieron no producir para la televisión. Al inicio de la década de los 50, refugiados en un modelo monopolista, los siete grandes estudios que hasta entonces se habían repartido el negocio del séptimo arte desde la producción hasta la distribución fueron obligados a vender, bajo sentencia del Tribunal Supremo, todas las salas dónde se proyectaban sus películas.

¹⁷ (28 de febrero de 1983). *Goodbye, Firewell and Amen*.

¹⁸ *National Broadcasting Company, Columbia Broadcasting System y American Broadcasting Company*.

Hollywood entra en crisis a la vez que la pujante industria de la televisión dirigida desde Nueva York empieza a propagarse por Estados Unidos. Es en esta época cuando el cine se aproxima a la TV, no mediante actores/directores que participen de la producción de series, si no adaptando series de TV relevantes a la gran pantalla. Es decir, el cine intentaba nutrirse y aprovechar el filón de audiencia que las producciones televisivas ofrecían.

Pese a todo, en los sesenta el cine dejó de mirar a la TV y no sería hasta finales de los ochenta cuando la TV se iba a convertir en una fuente de contenidos habitual para Hollywood. Pese a todo, buena parte de las películas que se adaptaron de la TV abrieron una importante ventana a la realidad, llevando a la pantalla argumentos de realismo social como el racismo, las consecuencias de la guerra, la infidelidad, el suicidio, los niños con problemas, la violencia juvenil, la brutalidad policial, la esencia de la justicia, el alcoholismo.. Las adaptaciones de programas dramáticos son el ejemplo de la riqueza de una etapa (recordada con nostalgia como la Edad de Oro¹⁹) en la que por primera vez la televisión se convirtió en objeto de respeto y hasta admiración por parte del cine (Cascajosa, 2005).

Para contextualizar una segunda edad de oro de la TV el referente de esta disertación es Robert J. Thompson, profesor universitario experto en medios que, en 1996, sentaría las bases académicas de un estándar de calidad televisivo. Las premisas de calidad desarrolladas por Thompson darán pie a una nueva concepción del drama televisivo impulsado por las plataformas de TV de pago tal y como se referencia en este estudio en páginas anteriores. Son once características que se enumeran en el prólogo de su estudio:

¹⁹ Primera referencia a una edad dorada de la televisión estadounidense.

1. Intento por diferenciarse del resto de la programación, incorporación de talentos de medios más prestigiosos como el cine.
2. Cultivo de una audiencia de clase alta, urbana, culta y joven.
3. Conflicto entre arte y comercialidad.
4. Utilización de la memoria para crear nuevos conflictos a partir de acontecimientos pasados.
5. Hibridación de géneros.
6. Preeminencia del escritor.
7. Auto-referencialidad.
8. Utilización de tópicos controvertidos.
9. Utilización de la memoria para crear nuevos conflictos a partir de acontecimientos pasados.
10. Tendencia al realismo.
11. Atraer la atención de la crítica ganando todo tipo de premios.

Thompson llegó a la conclusión, a través de series como *Hill Street Blues* (NBC: 1981-1987) o *Twin Peaks* (ABC: 1990-1991), que la televisión vivía una segunda edad dorada²⁰ gracias a una combinación de circunstancias que hicieron tomar ciertos riesgos a los estudios de TV, obteniendo así a una mejora evidente en la calidad formal y temática del producto. Las características anteriormente enumeradas sumadas a las muchas opciones de visionado de contenidos por parte de la audiencia son el caldo de cultivo definitivo para constatar que, académicamente, la ficción televisiva actual se encuentra en plena efervescencia de su tercera edad de oro²¹ (Cigüela y Martínez, 2016, p. 21).

²⁰ Segunda referencia a una edad dorada (en este caso, segunda).

²¹ Tercera y última referencia a una edad de oro televisiva (la tercera).

Tal vez, el gran cambio se deba a que Internet ha democratizado los contenidos y ha enseñado una nueva manera de consumir series de TV: en cualquier pantalla o monitor (Casado, 2014). La piratería fue crucial en la primera expansión de las series y sirvió de detonante definitivo de la transformación de la industria. En un primer momento, la piratería fue tan arrolladora que incluso se temió por la salud de la industria. De esta crisis surgió una oportunidad de negocio que algunos supieron ver y se tradujo en el nacimiento de múltiples plataformas de *vídeo on demand* (VOD) que son el embrión del modelo actual (Caparròs, 2017).

Thompson, en una de sus características del drama de calidad, señalaba el cultivo de una audiencia de clase alta, urbana, culta y joven (que, además, eran susceptibles de tener acceso a la TV por cable). La red, en cambio, descarta el término clase alta e, incluso, culta. Más bien, tal vez, formada. Por lo tanto este estudio subraya que la audiencia de contenidos arriesgados y críticos es urbana, formada y no tan específicamente joven (desde los 15 a los 50, Generación Z²², Millenials²³ y Generación X²⁴).

En el siguiente punto el estudio pondrá el foco en las diversas plataformas de streaming o VOD demostrando la variedad de audiencias, dado que las plataformas por Internet ya no requieren de comprar todo un paquete de TV por cable y son accesibles a un público sin un nivel adquisitivo elevado. En esta nueva era de la TV lo que prevalece es el contenido y la marca que emite dicho contenido (Gómez, 2014).

²² Generación posmilenio compuesta de adolescentes en su mayoría y adultos-jóvenes que ha adoptado la tecnología desde sus primeros pasos lo que ha generado una gran dependencia de ella.

²³ También denominados Generación Y, son las personas nacidas entre 1980 y 2000.

²⁴ Término acuñado para referirse a los nacidos a mediados de los 60 hasta mediados de los 80.

Una vez el acceso a los contenidos es accesible solo con una conexión a Internet y el pago de una cuota relativamente baja, las plataformas dan con un filón de audiencia por explotar. Por lo tanto, deben cuidar su producto, escoger como lo producen, qué contenidos tratan, qué formato le dan. Por lo tanto, el estudio constata que se cumplen, definitivamente, los condicionantes para que las series de TV puedan ser tenidas en cuenta como instrumentos de denuncia social y para que, las productoras, amplíen el catálogo de producciones arriesgadas y comprometidas con causas sociales.

La disertación toma como arquetipo de serie de TV con dichas características a *The Wire* (HBO: 2002-2008), crítica ideológica que se erige en una prolongación audiovisual de los escritores realistas del S. XIX, un Balzac o un Dickens en versión catódica, con Baltimore²⁵ como paisaje, el narcotráfico como condena, la **corrupción** como enfermedad social y el sueño americano como un mito imposible (García Martínez, 2016). Y es que las series muestran el mundo y la sociedad actual mejor que ningún otro producto (Caparròs, 2017).

²⁵ Ciudad portuaria de la costa Oeste de Estados Unidos capital del estado de Maryland.

6.1.3. Plataformas de series de TV bajo demanda

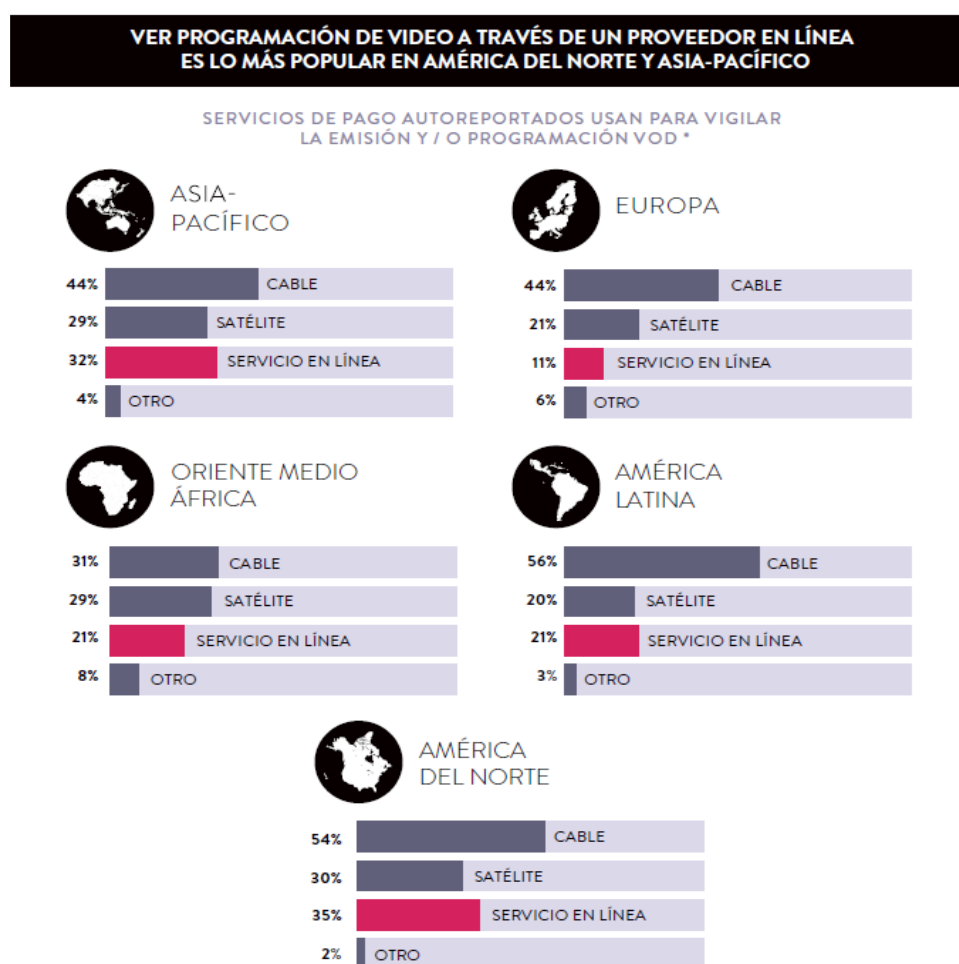
La presente disertación, con el fin de cerrar la contextualización de formato, circunstancias y tecnología referentes a las series de TV, pone a continuación de manifiesto el origen de las diferentes opciones que, hoy día, dispone la audiencia para poder contratar/visualizar el tipo de contenidos al que el estudio hace referencia.

La TV por cable surge en EE. UU. a finales de los años cuarenta debido a que no toda la geografía norteamericana recibía correctamente la señal analógica. En Europa llega en los sesenta, primero en Bélgica y después Suiza y Holanda. En septiembre de 1975, por primera vez una plataforma de TV alquiló una conexión con el satélite *Satcom I*²⁶, lo que permitió desarrollar este modelo televisivo, inicialmente de carácter local, a nivel nacional. Se trataba de *Home Box Office* (HBO), cadena de TV por cable que también será pionera en la producción de contenidos novedosos y arriesgados en la década de los 90 y que la presente disertación mostrará más adelante. Con este movimiento, HBO se situó a la altura de las tres grandes cadenas públicas estadounidenses, convirtiéndose en el ejemplo a seguir por otras empresas del sector. La nueva gestión de la señal, unida a la conexión por cable, hizo que la relación entre emisoras y audiencia fuera cada vez más interactiva gracias a la digitalización de la red. Actualmente, Internet ha ido más allá, logrando que las plataformas VOD tengan la capacidad de ofrecer sus contenidos e interactuar con todos los hogares del planeta que posean una conexión a la red. A continuación el presente estudio detalla la situación del VOD en el mundo con el fin de conceptualizar su capacidad para conectar contenidos/audiencias a un nivel jamás visto.

²⁶ Perteneciente a una familia de satélites comunicacionales originalmente desarrollados por RCA America Communications.

Bajo este contexto de digitalización de la conexión surge el VOD (*Video on Demand*) que, actualmente, en Asia y América del Norte ocupa más de un tercio del consumo de la audiencia -servicio en línea-. En la mayor parte del mundo, el estudio constata, que sigue siendo la TV por cable la que abarca la mayor parte del consumo de audiovisuales llegando en su mayoría al 50%. El estudio **nielsen**²⁷ de marzo de 2016 sobre VIDEO ON DEMAND, investiga lo que la disertación señala.

Figura 2. Consumo de TV en el mundo.

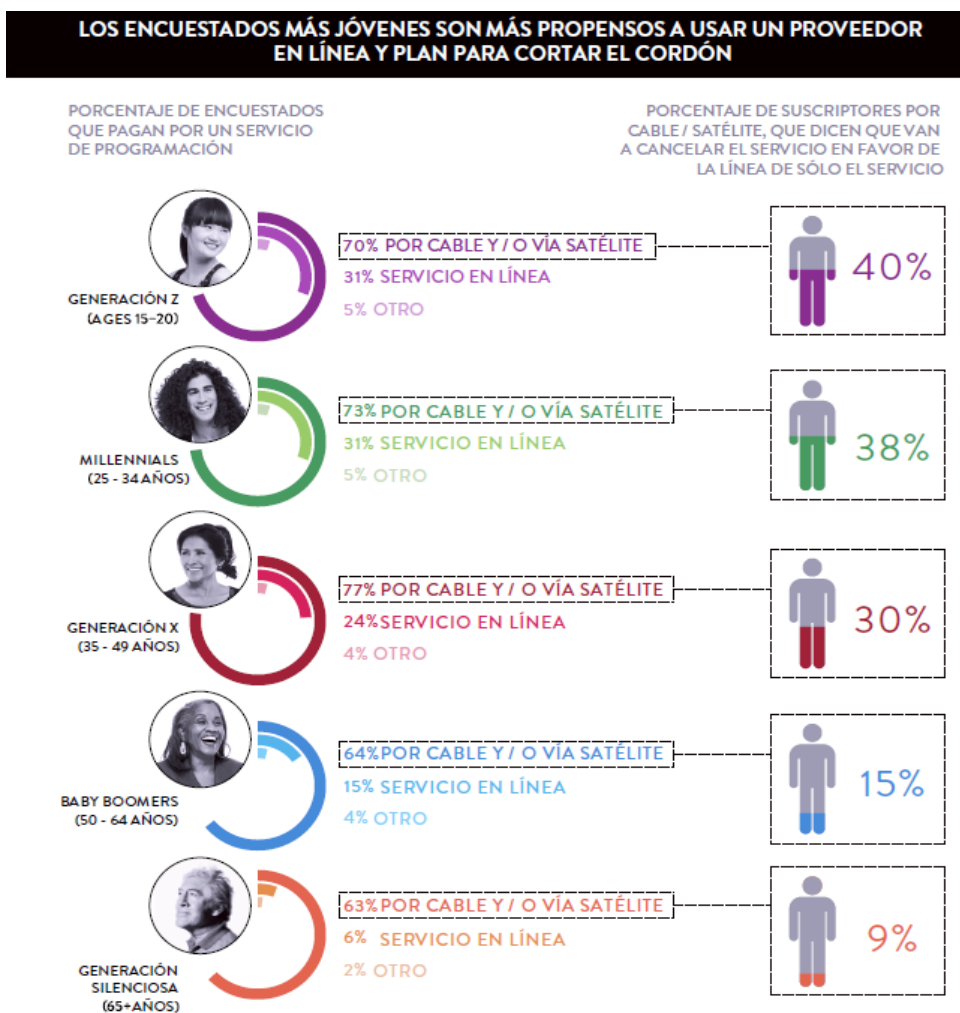


Tomadode: http://www.nielsen.com/content/dam/nielsen-global/latam/docs/reports/2016/EstudioGlobal_VideoOnDemand_ES.pdf

²⁷ Nielsen Holdings plc es una compañía global de gestión de información que proporciona una radiografía completa sobre lo que ve y compra el consumidor.

Según el estudio, el crecimiento de las opciones de programación de VOD en la que los usuarios pueden descargar o ver transmisiones de contenido ya sea de un paquete de TV tradicional o de una fuente en línea, crea enormes oportunidades para los consumidores, quienes tienen mayor control, como nunca antes, sobre lo que ven, cuándo lo ven y cómo lo ven. El número de personas que dicen que ven VOD es significativo. A continuación se detalla.

Figura 3. Consumo por generación.



Tomadode: http://www.nielsen.com/content/dam/nielsen-global/latam/docs/reports/2016/EstudioGlobal_VideoOnDemand_ES.pdf

Según el estudio, el impacto en el largo plazo del crecimiento de las suscripciones a los servicios en línea es amplificado por su popularidad entre los consumidores jóvenes. Globalmente, el 31% de cada encuestado de la Generación Z (edades 15- 20) o Millennials (edades 21-34) dicen que pagan a proveedores de servicio en línea, comparado con 24% de los de la Generación X (edades 35-49), 15% de los Baby Boomers (edades 50-64) y 6% de la Generación Silenciosa (+65 años). Y casi 4 de cada 10 encuestados de la Generación Z (40%) y Millennials (38%) que se suscriben a servicios de cable o satélite dicen que tienen planes de cancelar el servicio en favor de un servicio en línea, un porcentaje que es casi tres veces más alto que en los Baby Boomers (15%) y cuatro veces más alto que los de la Generación Silenciosa (9%).

Tras lo expuesto, lo que esta disertación plantea y ya había señalado en el punto 6.1.2, es que lo que Thompson remarcaba como una de las características de TV de calidad (perfil del consumidor), sumado a los nuevos modelos de consumo en red tanto para generaciones antiguas (y adaptadas a estos), como para generaciones nuevas, ofrecen a los dramas serializados (mediante la plataforma que lo produzca) una nueva dimensión para sus contenidos ya que, prácticamente, no existen barreras para emitir contenidos de ficción televisiva (parece que en la creación de producciones arriesgadas sí). Nos hallamos ante el caldo de cultivo que tiene la potencialidad desarrollar contenidos más comprometidos.

A continuación se enumeran las plataformas VOD con más audiencia y oferta en series de TV del mercado²⁸ en España:

²⁸ El estudio solo señalará aquellas plataformas que ofrecen *video streaming*, descartando canales en TV de pago que no ofrezcan dicha modalidad pese a que también producen series de TV como ahora **FOX** (*Expediente X*: desde 1993) o **AMC** (*The Walking Dead*: desde 2010 o *Mad Men*: 2007-2015).

1. Movistar



Imagen 1. Logos de Movistar y Movistar Series

Canal Satélite Digital por excelencia del territorio español. El estudio añade esta plataforma dado que ofrece producción propia de Series de TV y uno de los mejores y más amplios catálogos de series en sus dos canales específicos: Series y *Series Xtra*.



Imagen 2. Logo Series Extra

Además amplía su oferta con servicio streaming (*Yomvi*²⁹) con el cual el usuario puede consumir series desde cualquier dispositivo móvil. Entre su producción destaca *Crematorio* (Canal +, España: 2011). **2.007.000** suscriptores; **12,6%** (no todos tienen porqué tener contratado el paquete de series*).



Imagen 3. Logo Yomvi

²⁹ Canal streaming de Movistar.

2. Netflix



Imagen 4. Logo Netflix

En territorio español desde el 20 de octubre de 2015, es la plataforma VOD más vista. Cuenta también con un contenido amplio de cine y documentales, pero su valor añadido son las Series de TV. Ofrece producción propia además de poseer un catálogo realmente amplio de series. En producción propia destaca *Stranger Things* (Netflix, EE. UU: desde 2016). **Presente en el 7.3% de hogares españoles con acceso a Internet, con un total de 1.163.000 suscriptores.**

3. Home Box Office



Imagen 5. Logo HBO

El siguiente servicio en empezar sus operaciones en España, en diciembre de 2016. Era el segundo territorio europeo donde lanzaban su servicio de VOD, después de Escandinavia, y lo hacían basándose en el gran reconocimiento entre los espectadores de su imagen de marca. De hecho, son sus series propias, actuales y clásicas, el principal gancho de su catálogo (Such, M., 2017). Entre sus producciones más actuales destaca *Westworld* (HBO, EE. UU: desde 2016). **Llega al 2,6% hogares conectados, lo que equivale 414.000 suscriptores.**

4. Amazon Prime Video



Imagen 6. Logo Amazon Prime Video

A mediados de 2016 aparece en escena la plataforma VOD del gigante estadounidense de comercio electrónico y servicios de computación en la nube a todos los niveles. Posee un catálogo amplio de series de TV y cine (dónde su oferta destaca más con 735 títulos). Todo y así también se ha lanzado a la producción propia de dramas serializados en dónde destaca *Transparent* (Amazon, EE. UU: desde 2014). Está disponible para sus clientes de Amazon Prime, su servicio de compras sin gastos de envío. **Cuenta con pocos suscriptores, 175.000; ocupando el 1,1%.**

5. Filmin



Imagen 7. Logo Filmin

Plataforma VOD española que cuenta con un catálogo muy amplio de producciones Indie³⁰, documentales y cortometrajes pero una oferta muy escasa de series de TV (sin producción propia).

³⁰ Término inglés que significa independiente; en audiovisuales hace referencia a producciones de bajo presupuesto que ponen el foco más en la trama que en los efectos.

Es, sobretudo, un portal de contenidos cinematográficos centrado en difundir los nuevos creadores nacionales así como obras relevantes de autores internacionales. **Ocupa un testimonial 0,1% con un total de 16.000 suscriptores.**

6. Rakuten



Imagen 8. Logo Rakuten

Es la tienda on-line más grande de Japón y la compañía propietaria, desde 2012, de la plataforma española de películas y series en línea que antes se denominaba Wuaki TV fruto de un cambio de estrategia del grupo japonés buscando reforzar su marca en España, sobretudo aprovechando la sponsorización del FC Barcelona³¹. La oferta de la compañía japonesa en cuanto a series de TV se refiere es muy escasa, apenas 34 títulos. **Wuaki TV llegó a tener cerca de 1.000.000 de suscriptores en 2014, sin embargo, hoy día, Rakuten cuenta con apenas 127.000 (0,8%).**

La presente disertación³² debe señalar que tanto Movistar (en España) como HBO (en Estados Unidos) son plataformas de TV por cable y, sobretudo en la primera, sus suscriptores no pueden ser considerados, directamente, como consumidores de VOD. Ahora bien, no se pueden dejar de introducir en el estudio por dos motivos: primero, producen contenidos propios y, segundo, son también plataforma VOD, sobretudo HBO en Europa, dado que en España es la única forma de consumir sus contenidos.

³¹ Equipo de fútbol de la primera división española con sede en Barcelona.

³² Info. plataformas VOD extraída de: www.fotogramas.es y fuera series.com

6.2. Denuncia Social

El diccionario de la RAE³³ define el concepto denuncia en su primera acepción como *.f.* acción y efecto de denunciar. A su vez, define el término denunciar como **1. tr.** Avisar o dar noticia de algo. En cuanto al vocablo social la primera acepción especifica *adj.* perteneciente o relativo a la sociedad; definiendo a este término como **1. f.** Conjunto de personas, pueblos o naciones que conviven bajo normas comunes.

Por lo tanto, la presente disertación inicia el segundo apartado del segundo bloque señalando que a nivel de medios (periodismo, cine y TV) la denuncia social persigue dar noticia de algo -corrupción en el caso de estudio- a un conjunto de personas -se acotará a un concepto más concentrado- que conviven bajo normas comunes y, añadimos, haciéndose valer de una difusión en concreto mediante soportes audiovisuales, digitales o escritos en papel, para que esa noticia genere una reflexión que promueva una crítica por parte de estas personas en relación a la noticia que se avisa.

³³ Real Academia Española de la Lengua.

6.2.1. El periodismo social y sus características

Según el libro de estilo de Servimedia³⁴, el periodismo social se define como una sensibilidad especial de quienes se enfrentan cada día a la elaboración de noticias y tienen como máxima la defensa de valores sociales en todas las áreas de la vida. El periodista debe huir del llamado periodismo amable, puesto que se trata de todo lo contrario, de fijar un eje social de actuación y, sobre él, hacer rotar toda la actualidad, venga de donde venga: de los sectores políticos, económicos, sociales, culturales, etcétera. Este periodismo, además, engloba y da cabida, como temática por excelencia, todas aquellas cuestiones que habitualmente se han englobado en las secciones de sociedad, pero que ahora amplía sus conceptos a cuestiones económicas, políticas y otras voces (Belda; Maíllo; Priet; 2008).

Otra explicación que el estudio presenta lo define como un periodismo que asume su responsabilidad en los procesos sociales, que reflexiona sobre su papel en el devenir social y se preocupa por la búsqueda de soluciones. Se propone la articulación del eje social con los temas de la política y la economía en la agenda de los medios de comunicación. Su principal instrumento para enfrentar la crisis es profundizar su labor periodística: sumar nuevas fuentes, brindar más servicio, ampliar su concepto de 'realidad' (Cytrynblum, 2009: 73). El presente estudio señala que la prensa tradicional ha centrado su discurso básicamente en dos líneas: la política y la economía. Por ello, la agenda de los medios se ha construido sin tener en cuenta que, tanto la política como la economía, deben desarrollarse en función de las necesidades de los ciudadanos, ya que sobre ellas recaen los efectos de las decisiones y de la evolución de ambas.

³⁴ Según su propia página web, es la agencia de noticias líder en Información Social en España.

Para paliar esta carencia, el Periodismo Social se abre a una nueva temática más amplia que incluye los siguientes campos: Niñez y Adolescencia; Pobreza y Desigualdad; Discapacidad e Inclusión; Respuesta Social Empresaria; Género y Sexismo; Participación Ciudadana; Derechos Humanos; Economía Social; Desarrollo Sostenible; Pueblos Originarios y Salud. De esta forma, la población, y, más concretamente, la ciudadanía organizada se alza como un nuevo sector a tener en cuenta en los medios de comunicación. El Periodismo Social se postula como una corriente que busca generar un diálogo entre los distintos actores de la sociedad. Por ello, da voz a los grupos civiles organizados que intervienen activamente en temas que son de interés general (Álvarez, 2009).

Por tanto, el Periodismo Social es una corriente que asume un papel protagonista en los procesos sociales y que, a la vez, reflexiona sobre su participación en los mismos. Para conseguir una interacción entre los distintos actores de la comunidad Alicia Cytrynblum³⁵ propone llevar a cabo tres líneas de acción:

- Dotar al eje social de la misma importancia que al tándem político-económico.
- Dar una visión más completa de la sociedad con la incorporación de nuevas fuentes.
- Investigar la búsqueda de soluciones.

En consecuencia, la presente disertación señala al periodismo social en relación al estudio que se presenta, no como una crítica del hacer de las propias instituciones. Más bien de las repercusiones que estas provocan en la sociedad. La corrupción como desencadenante de problemas sociales.

³⁵ Fue directora de la revista Tercer Sector. Periodista, especializada en temas sociales desde 1996. Autora de "Periodismo Social, una nueva disciplina", Ed. La Crujía, 2004 reedición 2009 .

El estudio no profundizará en el tema pero debe señalar que el cambio en el paradigma periodístico es una de las tramas de la serie de referencia del estudio, *The Wire*. En el capítulo VIII³⁶ (Tous-Rovirosa, 2016, p. 105) de *The Wire University*, se expone el tema central de la quinta temporada de la serie y se cita a David Simon³⁷:

Una crítica que pone de manifiesto por qué no queda ya nadie que haga el trabajo sucio de explicar la naturaleza exacta de nuestros problemas nacionales, por qué nos hemos convertido en una nación que tolera confortablemente un alto índice de fracaso escolar, guerras a la droga hechas por corruptos, diques rotos que producen catástrofes y políticos venales [...] y que nadie -ciertamente no nuestros medios de comunicación de masas- parece estar dispuesto a hacer sonar alguna alarma (Simon, 2010)

Simon pone de manifiesto lo que este análisis apuntaba hace unas líneas: la repercusión de la conductas corruptivas de las instituciones como desencadenante de problemas sociales. La quinta temporada pone de relieve el cambio en el paradigma periodístico: la digitalización de los medios y sus repercusiones en cuanto a la calidad informativa. Por lo tanto el análisis no debe dejar pasar la importancia social que adquiere el periodismo social.

³⁶ ¡Paren las máquinas! La convergencia mediática llega a *The Baltimore Sun*.

³⁷ Además del creador y guionista de *The Wire* fue también periodista de sucesos de *The Baltimore Sun* de 1982 a 1995.

6.2.2. El cine social y sus características

Industria y comercio; eso es el cine además de arte y espectáculo. Quien defina el cine como arte narrativa basada en la reproducción gráfica del movimiento no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico. Quien añada que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añadido mucho, pero no todo. Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace, el cine es una industria y la película es una mercancía, que proporciona unos ingresos a su productor, a su distribuidor y a su exhibidor (Gubern, 1969).

El cine, ante todo, es un negocio. Requiere de una inversión para luego obtener beneficios y recuperarla. Pero esta es una versión mercantilista de un arte que, históricamente, ha sido entendido como una construcción cultural que intenta representar una realidad. Como forma de representación cultural de una sociedad es, entonces, un reflejo de la sociedad que lo consume. Como objetivación del ser humano, en términos de Berger y Luckmann, podríamos reconstruir su significado como lenguaje tras su externalización. Así, el cine puede ser utilizado para estudiar la evolución de la mirada social sobre el significado cultural de un determinado aspecto, como por ejemplo la marginalidad y la exclusión social (Cantón, 2012).

El presente estudio afirma que el cine tiene dos propósitos básicos: entretener y/o concienciar (estos pueden ir de la mano o separados). Dentro de ambos, y según el contexto en el que sea presentada la trama, el espectador se hallará frente a un producto que reúna las características para considerarlo como un instrumento de denuncia social.

Según el *blog* Cine Social³⁸ caben destacar cinco características que deben diferenciar al cine social:

1. Bebe de la realidad (partiendo de análisis, historias y/o acontecimientos que se dan en la misma) y por lo tanto está al servicio de ella.
2. Se compromete y se posiciona con los oprimidos, siempre en busca de la justicia. No puede ser neutral, por lo tanto no se ata con el poder, con partidos políticos, ideologías, ni está al servicio de las modas de mercado. Es humanista en sentido profundo, lo cual le conlleva a enfrentarse al status quo, defendiendo como algo sagrado la vida, la libertad, la responsabilidad y la dignidad de todo ser humano.
3. Utiliza el lenguaje simbólico³⁹ como forma trascendente y universal de cultura. No es retórico sino poético. No es un cine para intelectuales, tiene una vocación popular.
4. Busca la reflexión y la acción del público. Persigue provocar a la sociedad. Entendemos que la única vocación natural del ser humano es la vocación solidaria.
5. El artista no separa vida y trabajo, asumiendo las consecuencias de sus actos. El posicionamiento que hay en sus obras se refleja en una vida dedicada a su causa.

La presente disertación afirma mediante el visionado y análisis de *The Wire*, que paradójicamente la serie reúne dichas características tanto en la historia que presenta (realidad de Baltimore), en cómo la presenta (búsqueda de la reflexión) y quién la presenta (David Simon, crítico y comprometido desde las entrañas de la ciudad).

³⁸ Según el propio blog: un espacio para dialogar sobre la necesidad de crear un Cine Social y Político comprometido con los últimos de la Tierra.

³⁹ Capacidad propia de los seres humanos, que consiste en relacionar realidades con un símbolo.

El análisis toma también, como referencia de investigación dentro de este apartado, el trabajo de Javier Cantón⁴⁰, *Hacer visible lo invisible: exclusión social y cine* (2012). En el estudio se señalan las diferentes fases históricas por las que ha pasado el cine hasta llegar a nuestros días y, siempre, con una mirada social y crítica. A continuación se señalan.

- El cine siliente⁴¹: transforma la realidad en otra más interesante, artística y más trascendente a ojos del público. Charles Chaplin se considera el primer cineasta comprometido y, mediante sus largometrajes (con inicio en 1914), jugará con la comedia y el sentimentalismo para hablar de temas profundos y realizar una fuerte crítica social.
- El cine cómo arte y compromiso: hacia 1920 el cine se convierte en un producto estético e interesante que empieza a ajustarse a demandas contextuales de la época. Son un ejemplo los cineastas de la Unión Soviética que, mezclando el cine moderno europeo y el comercial norteamericano, consiguen adoctrinar y distraer al público con historias adaptadas política y socialmente a sus intereses.
- La irrupción del cine sonoro: es en Francia donde florece un modelo dramático basado en pautas marcadas por el cine estadounidense pero de carácter más realista y un trasfondo más social. El cine norteamericano, mientras tanto, se centra en desarrollar y explotar el MRI⁴², pese a ello algunos directores apuestan por un modo de contar historias más crítico y social a semejanza de sus colegas del cine francés.

⁴⁰ Responsable de comunicación e investigador asociado a la universidad de Granada.

⁴¹ Silencioso.

⁴² Modos de representación institucional.

- El neorrealismo italiano: con presupuestos muy bajos y la cámara grabando en exteriores que muestran los estragos de la posguerra, este movimiento se aleja de la edulcoración en las tramas que narra para centrarse, a través de una mirada altamente crítica y sencilla, en los obstáculos más duros a los que se enfrenta la sociedad del momento como la pobreza, las diferencias sociales o el paro.

- España en el franquismo: en plena autarquía, bajo un ambiente represivo y con la sociedad sumida en la pobreza, Juan Antonio Bardem y Luís García Berlanga logran esquivar la censura siendo críticos y denunciando al sistema imperante de un modo ingenioso y perspicaz. Ambos son dos caras de la misma moneda (la crítica al sistema establecido): el primero usando un tono más formal y figurado como en *Muerte de un ciclista* (1955); el segundo mediante el humor y la parodia disparatada como *Bienvenido, Mr. Marshall* (1953). Ambos muestran la triste realidad de un país sumido en la depresión a través de denuncias al clasismo social, alegatos contra la pena de muerte o mostrando una sociedad que busca la manera de salir de la pobreza mediante una picaresca representativa de la idiosincrasia española.

- Los nuevos cines europeos: entre 1958 y 1962 surge la *Nouvelle Vague* en Francia, movimiento fílmico que desafía el estilo formal imperante a través de una transformación temática que muestra a perdedores alejados de cualquier glamour, donde adquiere relevancia la infancia y la juventud para construir la psicología de los personajes y en donde se debate y crítica el rol de las grandes instituciones (focalizados en la familia, escuela y la iglesia) a través de las relaciones personales.

- Los nuevos directores americanos: en EE.UU., acorde a la propia evolución del concepto de la exclusión social, cada vez más amplio, y a la complejidad y a la pluralidad de las sociedades occidentales, brotan nuevos puntos de vista hacia lo marginal. Destaca, entre muchos, Martin Scorsese con *Taxi Driver* (1976).

- Posmodernidad en el cine mundial: se centra en la mirada hacia una nueva percepción escéptica de unas sociedades cada vez más divididas y estratificadas a través de una puesta en escena dónde se cuestiona una cultura hasta entonces universal y homogénea mediante el concepto de la violencia, el cual se exhibe sin valoraciones morales de ningún tipo.

- El nuevo milenio: todo es válido, desde producciones independientes a grandes inversiones, cine de autor.. Al espectador se le invita a meditar de una forma más amena (o compleja) y la crítica social se ejerce desde todos los rincones mostrando sin tapujos historias que empujan a sacar conclusiones sobre temas tan dispares como la guetización y la violencia urbana en las capitales europeas (*El Odio*, Mathieu Kassovitz, 1995), el racismo, el prejuicio y la discriminación en sociedades cada vez más pobladas y cosmopolitas (*Crash*, Paul Haggis, 2004), la (no)felicidad inherente a los estilos de vida de la clase media-alta (*Happiness*, Todd Solondz, 1998), los trágicos efectos de la desigualdad en la sociedad de castas indias (*Slumdog Millionaire*, Danny Boyle y Loveleen Tandan, 2008) o la perpetuación de la marginalidad en las fabelas de Río de Janeiro (*Ciudad de Dios*, Fernando Meirelles, 2002). Todas ellas películas de éxito tanto de crítica como de público, que ponen de manifiesto la capacidad de crítica actual en las sociedades modernas.

La presente disertación destaca también del autor la conclusión final en la que señala que el futuro está en la hibridación entre realidad y ficción, como en el caso de series como *The Wire*, que han logrado aspirar a la construcción de todo un relato narrativo audiovisual, completo y épico, sobre las verdaderas causas y consecuencias del fenómeno social en toda su amplitud, incluyendo así todas sus paradojas y contradicciones, y elaborando un discurso crítico cada vez más complejo que revaloriza al arte audiovisual como arte social.

El análisis advierte, pues, ciertos contrastes y analogías entre series de TV y cine pese a que ambos se presenten como productos audiovisuales. Las series de TV son también industria pero, tal y como se señalaba en la presente disertación, la importancia de las mismas como imagen de la marca/plataforma que la emite y el acuerdo tácito que la productora/plataforma firmaba con sus suscriptores a los que realmente se debía tienen su peso en las decisiones de producción. Tal vez, encontremos esta simbiosis también en el cine mediante el binomio autor/espectador, pero desde luego dicha consonancia no tendrá peso en su contenido. Por otro lado, constata que el formato más reciente de serialización se acerca, en muchas ocasiones, a la representación cultural mediante una mirada social que intenta exponer una realidad en concreto.

6.2.3. ¿TV social?

Más adelante el estudio conectará todos los paralelismos entre periodismo social, cine social y dramas serializados (focalizados en *The Wire*), pero en el presente apartado del segundo bloque del estudio se debe remarcar el peso de la denuncia social en TV, de qué forma se produce (si es que lo hace) y si puede llegar a ser (o ya es) el medio por el que difundir series de TV como instrumentos de denuncia. El estudio, por lo tanto, debe contextualizar primero la situación de la TV en el panorama actual tomando como referencia la TV en España dado que es el mercado de estudio pertinente dentro de esta disertación. Para ello toma como objeto de alusión el estudio *Análisis Televisivo 2017* de Barlovento Comunicación⁴³.

Inversión Publicitaria

Según el estudio, la inversión publicitaria queda lejos de los 3.5000 millones de euros que se invirtieron en 2007, en concreto, 2.140 millones de euros. El mismo continúa y señala que el nutriente económico esencial de la televisión lineal, flujo o en abierto es y será siempre la inversión de publicidad, aunque estemos en la nueva era digital, inmersos en nuevos paradigmas y modelos de negocio disruptivos y todo ello vivido a una velocidad exponencial. Si la inversión de publicidad en televisión convencional se frena y no se acerca a inversiones de hace una década habrá, sin duda, decisiones presupuestarias de reducción del gasto en las principales cadenas de nuestro país, descendiendo los aportes financieros y dinerarios que se dedican a la producción audiovisual tradicional.

⁴³ Consultora audiovisual especializada en Audiencias de TV y Servicios de Comunicación para empresas.

Por lo tanto, puede el lector apreciar la diferencia entre plataformas VOD y televisión convencional. El presente estudio ya señalaba que la independencia por parte de estas productoras de contenido en relación a la publicidad les hacía poder gestionar un producto más arriesgado. Paradójicamente en la televisión en abierto no sucede así, afectando también en contenidos una menor inversión de publicidad. Por lo tanto, resulta cuanto menos indicativo el hecho que esta disertación afirma: a una menor inversión una menor apuesta por contenidos valientes y de denuncia en la televisión convencional.

Consumo televisivo

El estudio de Barlovento Comunicación señala que el consumo en 2017 es el tercer mejor registro histórico desde 1992, año en el que se tiene información testada y garante del comportamiento de los espectadores de televisión en nuestro país, sólo por detrás del consumo anual de 2012 (246 minutos) y de 2013 (244 minutos). Y esta subida de consumo ordinario en la televisión de toda la vida es más extraordinaria y debe ponderarse aún más al coexistir y compartir ya con las nuevas ofertas de televisión de pago a través de otros sistemas de distribución y recepción de la señal como el “*streaming*” y su disfrute en diferentes soportes informáticos y pantallas. A pesar de todos los malos augurios que a veces se ciernen sobre la televisión de flujo o en línea, la dedicación de los espectadores a la televisión tradicional mantiene un extraordinaria fortaleza, sin embargo cabe significar que este hecho no se acompañe con una mayor inversión publicitaria y, por ende, del dinero dedicado a la producción de programas de cualquier género o subgénero televisivo. La presente disertación por lo tanto reafirma lo que señalaba en el punto anterior, que el factor inversión afecta a los contenidos y, además, tiene más repercusión que el factor consumo.

Televisión de pago

Gran crecimiento del consumo a través de la modalidad de la Televisión de Pago en nuestro país durante el año 2017 al registrar un nuevo récord histórico. Del 20,4 por ciento registrado en el ejercicio 2016 a subir al 22,3 por ciento del total en 2017. Entre las razones por las cuales cada vez se consume más televisión a través de la modalidad de Pago se debe en los últimos ejercicios, se encuentra la instalación de la fibra óptica en los hogares. Esta fibra permite consumir televisión de pago gracias a las ofertas “*five play*”⁴⁴ que, según la Comisión Nacional del Mercado y la Competencia, llega a casi 6,1 millones de hogares, que significan más de 15 millones de personas y supone que un tercio del total del universo de consumo en nuestro país ya cuenta con alguna suscripción a cualquiera de las ofertas de televisión de pago.

La presente disertación destaca estos números, dado que un tercio del consumo total es un porcentaje muy elevado y predispone a ciertos contenidos a llegar a millones de hogares. Pero no se puede constatar que sea un dato relevante en cuanto a consumo y producciones de ficción televisiva con un marcado perfil de denuncia, dado que la TV de pago requiere de un funcionamiento similar a la TV convencional, con la salvedad de que se ofrecen más canales. Como el análisis ha especificado anteriormente, la situación actual de las series de TV tiene en el VOD o streaming su mayor plataforma de lanzamiento. El estudio siempre se refiere a dramas serializados con un contenido arriesgado y comprometido.

⁴⁴ Conllevan teléfono fijo y móvil, conexión a Internet en el hogar y en el móvil y el quinto servicio por parte de las empresas de telefonía es el ofrecimiento prácticamente sin coste a miles y miles de hogares de la oferta televisiva de pago.

Las principales cadenas generalistas, por supuesto, producen sus propios géneros de ficción televisivos pero alejados de lo que la presente disertación demanda. Un *rara avis* en la televisión por cable sería HBO que se acercaría a un formato parecido a Movistar. Aunque como ya hemos visto, ha ampliado su oferta a nivel global con su plataforma de streaming: en nuestro país HBO España.

Televisión on line

Es en este contexto, como se señalaba en el apartado 6.1.3., donde adquiere una mayor relevancia la capacidad y el interés para producir contenidos susceptibles de ir acompañados de una marcada carga de denuncia social. La presente disertación ya remarcaba audiencias y cuotas de mercado de sus principales actores. Datos que el estudio de Barlovento reafirma. De igual manera hay ciertos aspectos que merecen ser señalados como ahora que **Movistar+** ha anunciado que invertirá 70 millones de euros en producción audiovisual. O que la empresa líder en la modalidad de videoclub online de pago (“streaming”), **Netflix**, está siendo ya un motor esencial de la producción audiovisual mundial al dedicar inversiones superiores a los 6.000 millones de dólares anuales para la producción fundamentalmente de ficción (datos de 2017, con la proyección de invertir entre 7 y 8.000 millones de dólares en 2018).

Por lo tanto resulta evidente la enorme diferencia entre inversión publicitaria en televisión convencional -según el estudio solo entre *Mediaset*⁴⁵ y *Atresmedia*⁴⁶, consiguen el 85,2 por

⁴⁵ Empresa italiana dedicada a la comunicación televisiva; en España opera con *Telecinco* entre otras cadenas y productoras.

⁴⁶ Grupo de comunicación español que opera en varios sectores de actividad, especialmente la audiovisual (*Antena 3*).

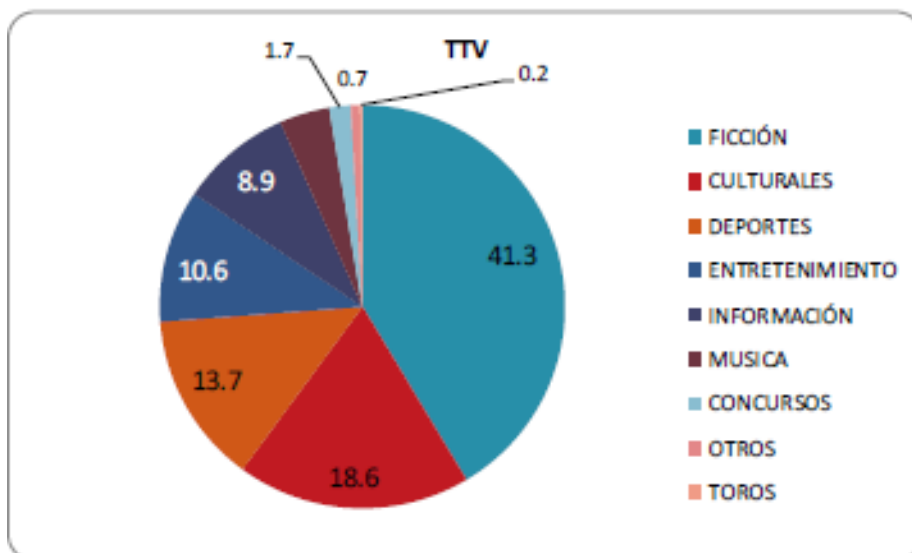
ciento de toda la inversión publicitaria que se emite en televisión- y la inversión fundamentalmente de ficción de una sola plataforma VOD. Son datos relevantes e irrefutables de la independencia de contenidos que un lado y otro pueden gestionar y ofrecer a sus audiencias/suscriptores. Resulta también remarcable la apuesta de **Movistar +** por una inversión nada desdeñable para producir contenidos audiovisuales.

Géneros de programación

Prosiguiendo con los datos del *Análisis Televisivo 2017*:

- En el conjunto del total de cadenas, el género con mayor presencia en las parrillas de programación es la ficción, seguida de los culturales y los deportes.
- En el desglose por los tres grandes grupos de cadenas se muestra que tanto en las nacionales en abierto y las de Pago, el género de mayor presencia es la ficción; mientras que en las Autonómicas es la información.
- Dentro del entretenimiento, la especialidad que ocupa una mayor presencia dentro de las parrillas de la televisión son los “magazines” y el “Docu-drama”.
- En cuanto a la ficción, las series y los largometrajes son las dos especialidades de una mayor presencia.

Gráfica 1. Porcentaje de emisión de los géneros.



Tomada de: <https://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/ANUALES/analisis-televisivo-2017-Barlovento.pdf>

Gráfica 2. Duración de géneros en los distintos soportes de emisión.

% Duración TTV

Género	TTV	ABIERTO NACIONALES	AUT, AUT PRIV	PAGO
FICCIÓN	41.3	38.5	19.4	52.4
CULTURALES	18.6	16.3	19.3	19.4
DEPORTES	13.7	10.8	6.4	18.3
ENTRETENIMIENTO	10.6	16.4	16.4	5.4
INFORMACIÓN	8.9	10.4	26.8	0.1
MUSICA	4.0	4.2	6.6	2.8
CONCURSOS	1.7	2.2	3.4	0.6
OTROS	0.7	0.9	0.1	0.9
TOROS	0.2	0.0	1.0	.

Tomada de: <https://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/ANUALES/analisis-televisivo-2017-Barlovento.pdf>

Resulta paradójico constatar que el género con más audiencia es la ficción. Pero el estudio ya ha señalado los diferentes formatos dentro del género televisivo de ficción constatando que no siempre se tratan de dramas serializados. Y aunque se trate de este formato no se garantiza que se vaya a desarrollar bajo unas premisas de denuncia social.

El presente análisis señala el panorama de la televisión en España. Remarca, en referencia al objetivo del mismo, que en la televisión convencional tienen una cabida residual ficciones seriadas que pongan el foco en la denuncia social. Las propias ficciones que se presentan en esta disertación como ejemplo de dramas serializados que cumplen con ciertas características para considerarlos instrumentos de denuncia, no suelen ser emitidas en público. *Crematorio*, se estrenó en Canal + (aunque más adelante se emitiría en *LaSexta*) y *The Wire* en TNT⁴⁷, ambos canales de pago.

En palabras de Miguel Salvat⁴⁸, *"no es una serie comercial al uso, tal cual, no es una serie que sirva para televisión comercial y necesariamente necesita una cadena de pago que no dependa de la publicidad detrás de The Wire para que tenga lugar esta serie tan fantástica"*⁴⁹. En esa misma línea se muestra Antonio Toca⁵⁰ en el blog EspinOF, *"para mí es algo difícil de entender que una serie como The Wire no haya sido ni considerada por los canales públicos para probar su valía, ni tan siquiera para ser programada como contenido válido para la TDT, pero claro, es una serie tan buena y cojonuda, en palabras de gente de la televisión, que es imposible que funcione con un share digno en este país. Para qué arriesgar, ¿no?"*

⁴⁷ Canal de televisión por suscripción que transmite cine y series en Estados Unidos, Latinoamérica y España. Fue lanzado en 1988 y le pertenece a *Turner Broadcasting System*.

⁴⁸ Director de Canal +.

⁴⁹ Especial *The Wire* [Vimeo]

⁵⁰ Social Media Senior.

Con todo, el estudio no pretende negar la existencia de ciertas emisiones de carácter claramente social. Los responsables de los medios deben tener presente la complejidad de la realidad social y tener en cuenta los intereses de todos los espectadores, incluyendo las minorías (San Martín, 2004). Pero en estos casos el formato gira, bien a reportajes de actualidad como *Salvados* (*La Sexta*: desde 2008) brillante programa de marcado carácter informativo/denuncia o, bien, a programas documentales como *La Noche Temática* (*La 2*: desde 1995) que aborda desde diferentes puntos de vista temas de actualidad, sociedad y cultura con una visión más internacional o *30 Minuts* (*TV3*: desde 1984) con formato similar pero con documentales también de carácter local. Todos ellos programas pedagógicos que invitan a la reflexión y a la crítica pero que nada tienen que ver con ficciones televisivas.

6.3. Denunciemos

6.3.1. ¿Qué es la corrupción?

Según la **RAE** el presente análisis define el concepto en todas sus acepciones:

Del lat. corruptio, -ōnis.

1. *f.* Acción y efecto de corromper o corromperse.
2. *f.* Alteración o vicio en un libro o escrito.
3. *f.* Vicio o abuso introducido en las cosas no materiales. *Corrupción de costumbres, de voces.*
4. *f.* En las organizaciones, especialmente en las públicas, práctica consistente en la utilización de las funciones y medios de aquellas en provecho económico o de otra índole de sus gestores.
5. *f. desus.* Diarrea.

Para el caso de estudio la cuarta definición es la que más encaja en la fundamentación de la temática a analizar. Se trata, principalmente, de conceptualizar la forma de actuar de ciertos grupos sociales que repercuten de forma negativa en un entorno en común. Es decir, la corrupción como institución, no como metodología de los personajes. En este caso, entonces, se debe especificar la corrupción política. Como señala Martín Albadalejo (2017) en su tesis *La representación mediática del escándalo de la corrupción política en España*, el fenómeno social de la corrupción política implica el incumplimiento tanto de leyes como de principios éticos relacionados con la actuación política.

Albadalejo cita en su tesis a Villoria en *Corrupción pública. EUNOMÍA*. Revista en Cultura de la Legalidad (2014, p.163), en la que define sintéticamente la corrupción pública como: *un abuso de poder, con un beneficio directo o indirecto para el corrupto o los grupos de que forma parte este, con incumplimiento de normas jurídicas o de las normas éticas que una comunidad asume como válidas, y donde el actor corrupto siempre pone por delante el interés privado sobre el interés general.*

Figura 4. Taxonomía de la corrupción política.

FUENTE	TIPOS DE ACTOS CORRUPTOS
Nye (1967)	<ul style="list-style-type: none"> - Apropiación indebida. - Soborno. - Nepotismo.
Laporta (1997)	<ul style="list-style-type: none"> - Alteraciones fraudulentas del mercado. - Especulación con fondos públicos. - Colusión privada. - Malversaciones y fraudes. - Uso de información privilegiada. - Soborno. - Extorsión. - Arreglos. - Parcialidad.
Villoria (2006a)	<ul style="list-style-type: none"> - Corrupción parlamentaria. - Corrupción judicial. - Clientelismo. - Financiación corrupta. - Captura de políticas. - Abuso de poder. - Fraude electoral. - Crimen organizado.
Código Penal (2015)	<ul style="list-style-type: none"> - Prevaricación. - Cohecho. - Malversación. - Tráfico de influencias. - Negociaciones y actividades prohibidas y abusos. - Infidelidad en la custodia de documentos y violación de secretos. - Financiación ilegal de partidos políticos.

Tomado de: <http://repositorio.ucam.edu/handle/10952/2528> ⁵¹

⁵¹ Consultar Tesis para conocer en profundidad la definición de los tipos de actos corruptos.

Si el estudio no señalara también la primera definición (acción o efecto de corromper o corromperse) solo estaría acentuando el comportamiento y las repercusiones de los actos de muchos hacia grupos o personas situadas por debajo en la jerarquía social. Por lo tanto, la disertación especifica mediante la RAE el concepto corromper:

*Del lat. **corrumpĕre**.*

1. *tr.* Alterar y trastocar la forma de algo.
2. *tr.* Echar a perder, depravar, dañar o pudrir algo.
3. *tr.* Sobornar a alguien con dádivas o de otra manera.
4. *tr.* Pervertir a alguien.
5. *tr.* Hacer que algo se deteriore. *Corrompieron las costumbres, el habla.*
6. *tr. coloq. Ar. y Nav*⁵². Incomodar, fastidiar, irritar.
7. *intr.* Oler mal.

La definición de corromper lleva a personalizar e individualizar el acto que, al final, dentro de las ficciones serializadas sirve como gasolina a los personajes -entre otras motivaciones, obviamente- y adquiere más relevancia si cabe en grandes dramas corales. Esta cuestión se complejiza aún más en el drama contemporáneo norteamericano debido al carácter coral del diseño de personajes. Por un lado, converge una variedad de tramas que provoca un efecto cuanti-cualitativo de diversidad y riqueza narrativa, pero además se abre la posibilidad de acentuar en distintos momentos la importancia de cada uno de los personajes en la presentación de la historia lo que desestabiliza la rígida división entre personajes protagónicos y secundarios. (Guillot & Siragusa, 2012).

⁵² Coloquial, Aragón y Navarra.

La audiencia identifica y estereotipa al personaje corrupto en toda su amplitud. Y entendemos corrupción no solo como soborno o mala praxis para con (o recibidos desde) las instituciones. En las definiciones se aprecia todo el universo que rodea al término: alterar, depravar, dañar, pervertir. Este personaje se contextualiza en un entorno y puede llevar, dependiendo de sus motivaciones y de la reacción de los otros personajes en relación a su conducta, a estereotipar también dicho hábitat. Institucionalizando así el proceso, siguiendo un camino a la inversa. El propio protagonista/¿héroe? de *The Wire*, Jimmy McNulty (Dominic West) actúa contra las instituciones, incluso manipulando (alterando/trastocando) pruebas en un desafío constante al Departamento de Policía de Baltimore del que es miembro. Nadie le llama a cambiar un sistema policial hecho de dinámicas actuariales en lugar de policiales, contra el que emprenderá una lucha, origen de numerosas y desagradables peripecias, para solo perjudicarse a sí mismo. (Figuro, 2016).

En la televisión, los estereotipos se utilizan frecuentemente para que el público identifique y reconozca los géneros, marcados por rígidas convenciones que determinan su estructura y contenido. (Galán, 2006). El presente estudio señala cómo dependiendo del estereotipo (que los personajes emanan hacia la trama) la ficción serializada se mueve hacia un género u otro, sentando así las bases, incluso, para un género específicamente orientado a la denuncia social -**ciencia social ficción**- (Penfold-Mounce, 2011).

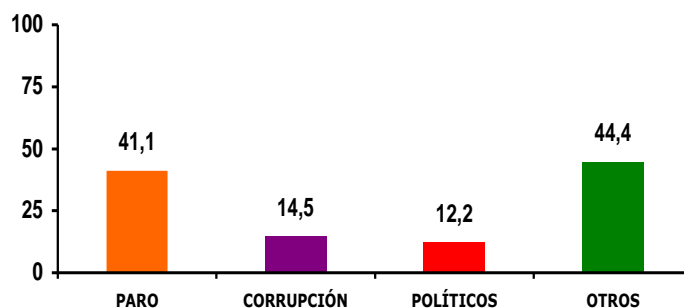
6.3.2. El estigma de la sociedad española

Gran parte de la población percibe la corrupción como un mal endémico de nuestra sociedad. El caso que presenta el estudio, *Crematorio*, centra el concepto en la gestión/relación de las instituciones, ya sean públicas o privadas, en relación con el protagonista. Más adelante la presente disertación especificara el concepto dentro de esta serie de ficción que se desarrolla en España.

Volviendo a la sociedad española y a su percepción de la corrupción, el estudio se apoya en los Barómetros del C.I.S.⁵³ del último año para constatar dicha afirmación y, también, presenta un estudio propio que no hace si no reforzar dicha idea.

Estudio n° 3207. BARÓMETRO DE MARZO 2018⁵⁴

Gráfica 3.

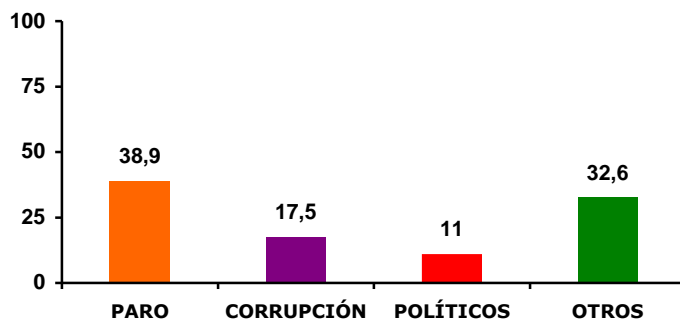


⁵³ Siglas para Centro de Investigaciones Sociológicas.

⁵⁴ En todos los Barómetros expuestos la pregunta es la misma: *¿Cuál es, a su juicio, el principal problema que existe actualmente en España?* Las gráficas están realizadas por la propia disertación teniendo en cuenta el porcentaje en las respuestas.

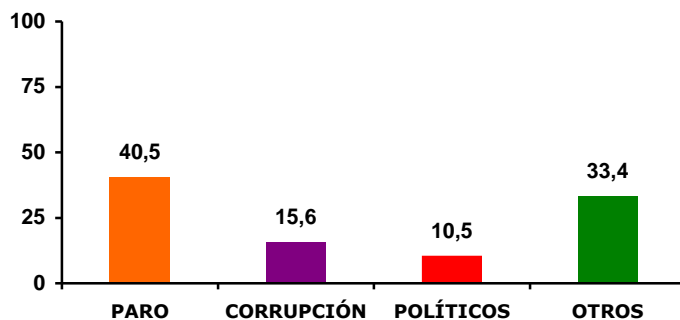
Estudio nº 3205. BARÓMETRO DE FEBRERO 2018

Gráfica 4.



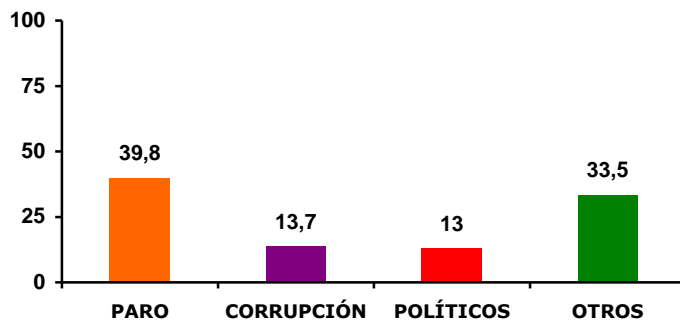
Estudio nº 3203. BARÓMETRO DE ENERO 2018

Gráfica 5.



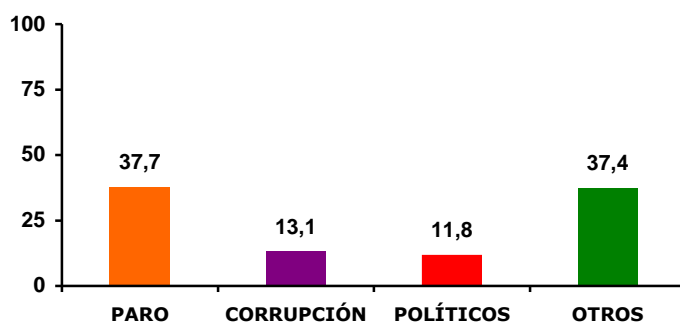
Estudio nº 3199. BARÓMETRO DE DICIEMBRE 2017

Gráfica 6.



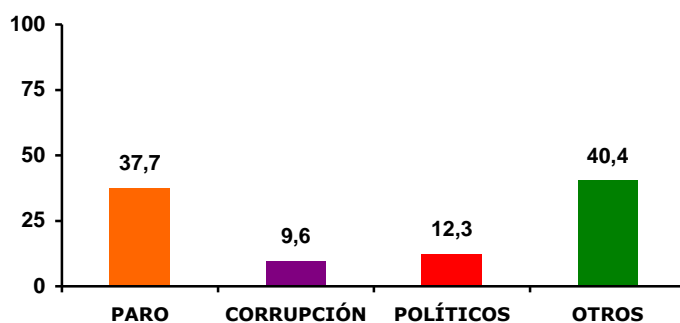
Estudio nº 3195. BARÓMETRO DE NOVIEMBRE 2017

Gráfica 7.



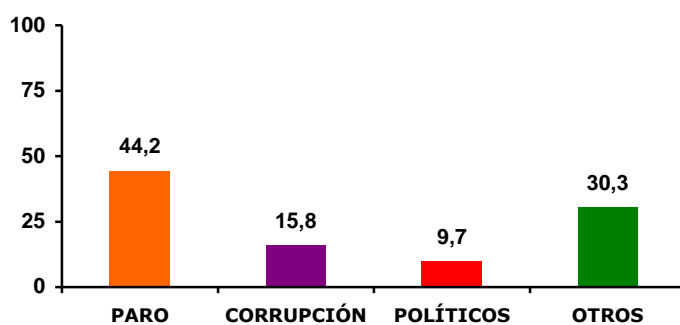
Estudio nº 3191. BARÓMETRO DE OCTUBRE 2017

Gráfica 8.



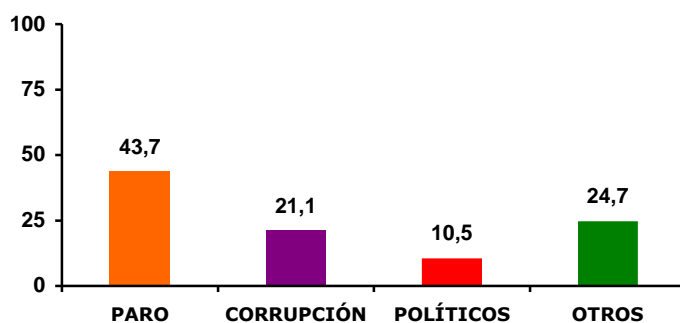
Estudio nº 3187. BARÓMETRO DE SEPTIEMBRE 2017

Gráfica 9.



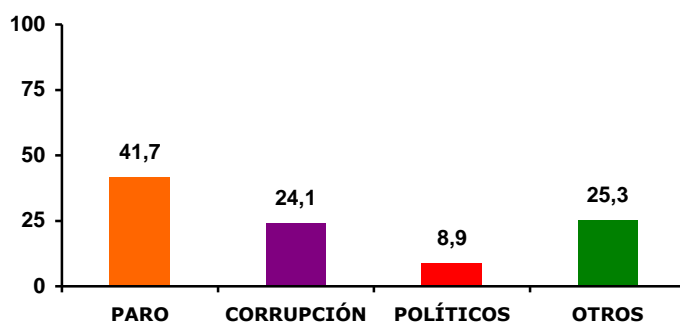
Estudio n °3183. BARÓMETRO DE JULIO 2017

Gráfica 10.



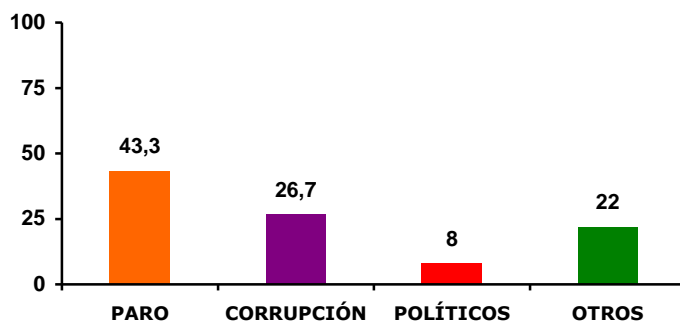
Estudio n ° 3179. BARÓMETRO DE JUNIO 2017

Gráfica 11.



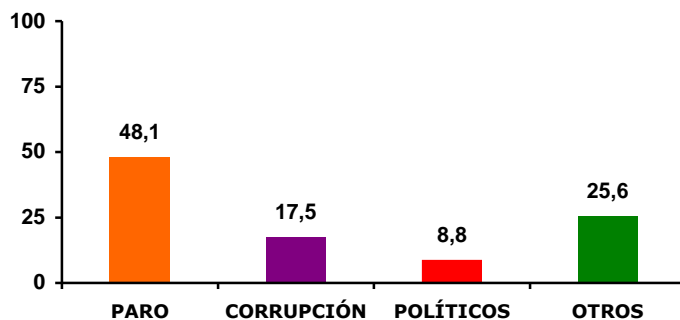
Estudio n ° 3175. BARÓMETRO DE MAYO 2017

Gráfica 12.



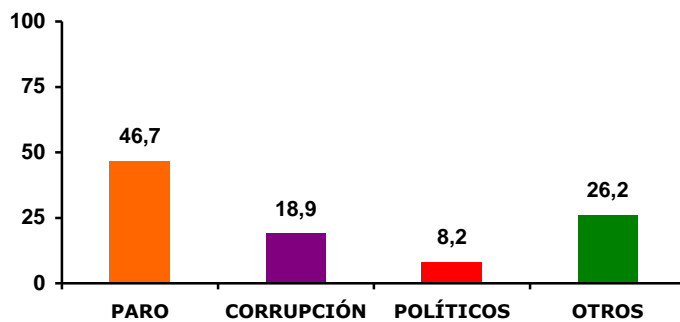
Estudio nº 3173. BARÓMETRO DE ABRIL 2017

Gráfica 13.



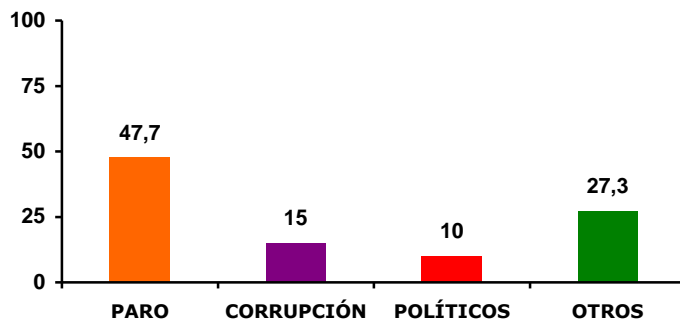
Estudio nº 3170. BARÓMETRO DE MARZO 2017

Gráfica 14.



Estudio nº 3168. BARÓMETRO DE FEBRERO 2017

Gráfica 15.



Cómo el lector puede apreciar, según el CIS el problema que más preocupa a la sociedad española es el paro seguido, a distancia, de la corrupción y de la percepción hacia los políticos.

Pero sin duda, en este momento toma una importancia central el paro cíclico, que actualmente es la causa principal de las altas tasas de desempleo europeas. La actividad económica se ve afectada por fases de expansión y recesión y estas fases inciden en la tasa de paro, a esto es lo que denominamos paro cíclico, consecuencia directa de los vaivenes de la demanda de trabajo como reflejo de las ventas de las empresas. La tasa de desempleo aumenta durante las épocas de recesión, porque se produce un empeoramiento de la actividad económica, disminuyen las ventas, se reduce la necesidad de contratar o aumenta la de despedir, mientras que sucede todo lo contrario en las etapas de expansión de la economía debido a la mejora de ésta. (Muñoz, 2015).

El presente estudio señala que el paro cíclico que vive nuestra sociedad, debido a la recesión económica, tiene su principal factor en la burbuja inmobiliaria que afectó al país en 2009, tanto por la gestación de desempleo directo como las repercusiones en el resto de la sociedad debido a generar dicho desempleo. *Parece que una gran parte de la expansión económica, del milagro económico español se entretendió con la telaraña de la corrupción política y urbanística.. Corrupción urbanística que ha jugado un papel determinante en la configuración de ese modelo urbanístico voraz y desmedido, aunque no carente de racionalidad, que ha tenido y tendrá durante años consecuencias territoriales, económicas, sociales y políticas negativas para este país. (Jerez; Martín & Pérez, 2012).*

Ciertos expertos avanzaron en 2006 lo que podía pasar. El texto *Manifiesto por una Nueva Cultura del Territorio*, promovido por el Colegio de Geógrafos y la Asociación de Geógrafos Españoles, es una iniciativa auspiciada inicialmente por 108 expertos en urbanismo. Viene a ser una declaración de los firmantes en cuanto a principios, criterios y prioridades, a tener en cuenta a la hora de propiciar una nueva cultura del territorio⁵⁵.

La evolución que están experimentando los usos del suelo en España, principalmente a causa de los avances de una urbanización realizada de forma masiva y sobre terrenos no siempre adecuados, es muy preocupante. Este proceso está teniendo consecuencias ambientales y paisajísticas muy negativas cuyo alcance, en muchos casos, no viene siendo ni considerado, ni corregido. El actual modelo de urbanización está teniendo asimismo consecuencias perniciosas para la calidad de vida de los ciudadanos –de las que son expresión palmaria las dificultades de acceso a la vivienda, el incremento de la movilidad y el aumento de los costes de los servicios- y puede comportar efectos preocupantes para el mismo equilibrio del sistema financiero y la actividad económica, tal como han advertido en reiteradas ocasiones las autoridades fiscales y monetarias. Además, la práctica del urbanismo ha devenido demasiado a menudo sinónimo de opacidad, de “mala política” y aún de corrupción. Así, el instrumento que debería servir para ordenar los usos del territorio en beneficio de la colectividad ha acabado identificándose, en muchos casos, con una técnica ininteligible donde la participación democrática del conjunto de actores presentes en los territorios es irrelevante y prevalecen los intereses de los agentes urbanizadores (Colegio de Geógrafos y Asociación de Geógrafos 2006).

⁵⁵ Extraído de <https://nuevaculturadelterritorio.wordpress.com>

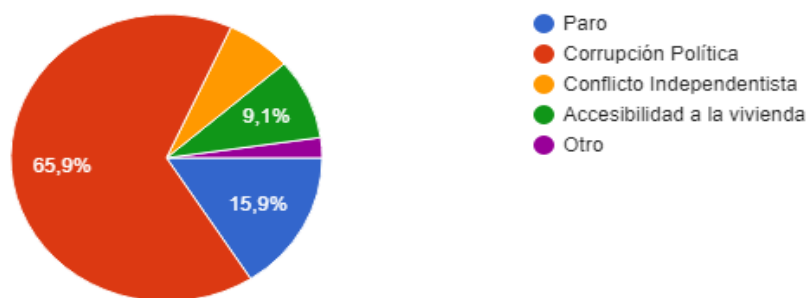
Así pues, el presente análisis pone de relieve la estrecha relación entre paro y corrupción, corrupción llevada a cabo a través de intereses de los agentes urbanizadores con la aquiescencia e implicación de los cargos políticos. No sería singular que el presente estudio señalara que los tres principales problemas que preocupan a la sociedad española, según el CIS, tuvieran una relación intrínseca.

La presente disertación, presenta en este punto, su propio estudio⁵⁶ acerca de la percepción política por parte de la sociedad española. A continuación detalla con concreción.

Gráfica 16.

De los siguientes temas, ¿cuál es el que más le preocupa a nivel político en España?

44 respuestas



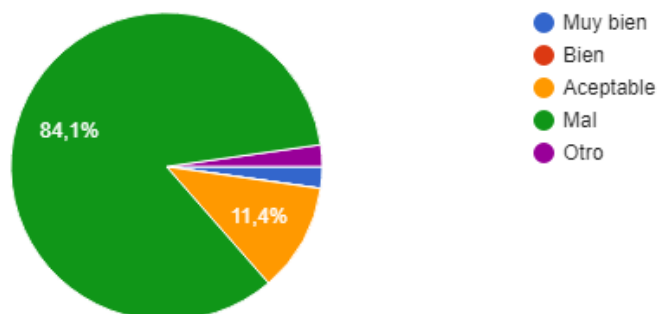
- Al **65,9%** de los encuestados tema que más le preocupa es la corrupción política.
- Seguido de lejos, al **15,9%** de los encuestados les preocupa más el paro.
- El tercer problema en nivel de importancia es la accesibilidad a la vivienda con un **9,1%**.
- El conflicto independentista con un **6,8** es el tema que menos preocupa.

⁵⁶ Todas las gráficas son de elaboración propia.

Gráfica 17.

Centrándonos en la corrupción, ¿cómo considera que se trata el tema a nivel judicial?

44 respuestas

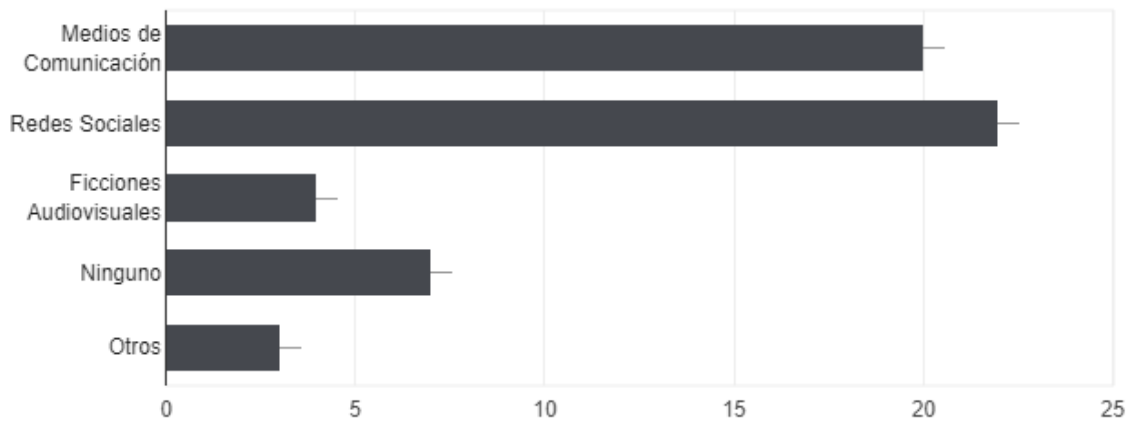


- Dado que el tema que más preocupa en la encuesta de la disertación es la corrupción política, resulta interesante conocer la opinión de los encuestados en relación las medidas que se toman para acusar y condenar a los presuntos culpables. Esta función recae sobre el sistema judicial y la opinión de los encuestados es esclarecedora; el **84,1%** opina que se trata mal, es decir, la justicia no condena de forma ejemplar/justa a las personas/políticos acusadas de corrupción.
- En la siguiente gráfica se puede constatar que las ficciones audiovisuales quedan lejos, en relación a la opinión de los encuestados, en cuanto a su eficiencia para denunciar la corrupción política con un **9,1%**.
- Por otro lado, consideran que las redes sociales sí pueden ser una plataforma eficiente de denuncia respecto a la corrupción, de echo la que más, con un **50%**.
- Los Medios de Comunicación siguen siendo uno de los mecanismos de denuncia de la corrupción más valorados con un **45,5%**.

Gráfica 18.

¿Qué otros mecanismos de denuncia cree que son eficientes respecto a la corrupción?

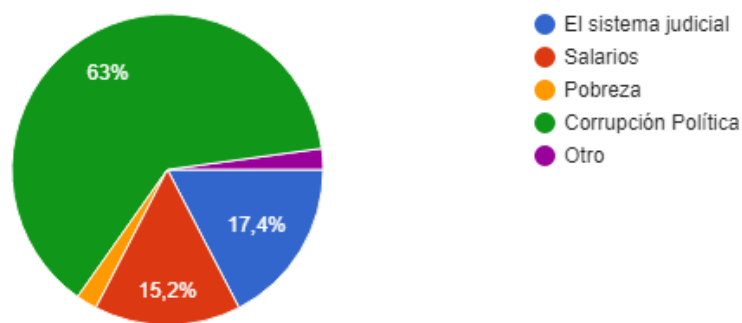
44 respuestas



Gráfica 19.

¿Cuál considera que es el verdadero estigma de la sociedad española?

46 respuestas



- Para casi un tercio de los encuestados el estigma de la sociedad española es la corrupción, **63%**. Lejos quedan los salarios, **15,2%**, o el sistema judicial, **17,4%**.

Por lo tanto, tras los datos presentados en el presente punto, la disertación concluye que los dos principales problemas de la sociedad española son el desempleo y la corrupción política. Se ha expuesto la relación directa entre la corrupción urbanística y el paro cíclico al que se ha visto expuesto España. Ni tan siquiera los cambios en el mercado laboral han hecho incrementar el trabajo y queda la sensación de que, por culpa de la inoperancia y la mezquindad de los políticos se ha perdido en riqueza, condiciones laborales y sociales dignas, siendo la casta política la única que ha mantenido sus privilegios.

6.3.3. La corrupción en los dramas serializados

El Mecanismo (Netflix, EE.UU.: desde 2018), es una de las grandes apuestas de la plataforma de streaming norteamericana para este año. En la sinopsis se anuncia como *la investigación de una trama de corrupción gubernamental con empresas petrolíferas y de construcción descubre un escándalo en Brasil. Basada libremente en hechos reales*. La propia plataforma define el género como policiaco y drama.

Todavía es demasiado pronto para ver las consecuencias de un drama serializado de este calibre. Pero sí podemos constatar que, pese a especificar que es una ficción basada libremente en hechos reales, ha provocado acciones por parte de los actores implicados:

"Lula Da Silva⁵⁷ denunciará a Netflix por la serie El Mecanismo"

El Observador

"Una serie de Netflix enciende el debate político en Brasil"

The New York Times

"Lula y Rouseff⁵⁸ contra Netflix"

El Mundo

"La izquierda en Brasil se revela contra Netflix y sus <fake news>"

Perú.com

Resulta evidente, tras el análisis presentado por la presente disertación, la capacidad que puede llegar a demostrar una serie de ficción en relación a una denuncia social.

⁵⁷ Ex-presidente de Brasil miembro del PT (Partido de los Trabajadores)

⁵⁸ Dilma Rouseff, ex-presidenta de Brasil (PT)

En menor medida tenemos *Farinha* (Atresmedia, España: desde 2018), serie de TV basada en el libro homónimo de Nacho Carretero que ha sido "secuestrado" por la juez titular del Juzgado de Instrucción número 7 de Collado Villalba (Madrid) , Alejandra Fontana, como medida cautelar por la demanda presentada por el ex-alcalde de O Grove⁵⁹, José Alfredo Bea Gondar.

Para contextualizar la situación, la disertación destaca que el libro fue publicado por primera vez en 2015 y en el mismo se publican, entre otros, un párrafo que escribió la periodista del **El País**, Elisa Lois, en una de sus crónicas sobre los hechos de aquellos años: *"Si los movimientos de los tabaqueros ya eran favorables a la causa política personalizada en Manuel Fraga, después de la redada de 1983, los apoyos se multiplicaron. Eso sí, las aportaciones de los contrabandistas a las campañas electorales constituían una información tan reservada como la hora o el lugar de descarga de la mercancía"*. No ha sido hasta su adaptación a un drama serializado, tres años más tarde, cuando ha comenzado a provocar acciones por parte de los implicados dejando patente, una vez más, el alcance en la denuncia social que puede llegar a tener una serie de TV.

Ésta se basa en la vida de Sito Miñanco⁶⁰ y, sobretodo, pretende radiografiar la situación social que vivía una zona concreta de España en los años 80, las Rías Baixas, dónde se cerraron o redujeron las plantillas de los astilleros, además de realizarse una reconversión de la industria pesquera. Factores que llevaron a la población (sobretodo jóvenes) a un 23% de paro y se convirtió en el caldo de cultivo para cualquier tipo de contrabando

⁵⁹ Municipio y una península situada en la parte occidental de la comarca del Salnés (provincia de Pontevedra), a la entrada de la ría de Arosa, en el noroeste de España.

⁶⁰ Contrabandista y narcotraficante español.

(primero tabaco y, después, coca). La trama finaliza con la *Operación Nécora*⁶¹, dirigida por el juez Baltasar Garzón, en los 90.

Son casos actuales, pero no aislados como la disertación señalará en los siguientes puntos, aunque tampoco abundantes. En muchos casos se ofrece una perspectiva histórica y temporal de la corrupción, como en *Boardwalk Empire* (HBO, EE.UU.: 2010-2014) drama de época que tiene lugar en la costa este de Estados Unidos durante la ley seca⁶². La serie es en parte una adaptación del libro *Boardwalk Empire: The Birth, High Times, and Corruption of Atlantic City* (2003) de Nelson Johnson, y fue adaptada por Terence Winter, escritor y productor de *Los Soprano* (HBO).

Se centra en la vida de Enoch “Nucky” Thompson (Steve Buscemi) influyente político de Atlantic City, Nueva Jersey, entre 1911 y 1941. A través del contrabando de alcohol la serie narra todo el contexto político/mafioso que tuvo lugar al inicio del siglo pasado en Estados Unidos mostrando todo el imaginario mafioso de la ley seca encarnado en sus personajes más famosos: **Arnold Rothstein** (Michael Stuhlbarg), poderoso gángster de New York; **Al Capone** (Stephen Graham), entonces un joven gángster de bajo nivel de Chicago que anhela entrar al negocio del contrabando; **Lucky Luciano** (Vincent Piazza), gángster siciliano y asociado de Rothstein; el contrabandista **Michael “Mickey Doyle” Kozik** (Paul Sparks); el gángster de Filadelfia **Leo D’Alessio** (Max Casella); el jefe de Capone en Chicago **Johnny Torrio** (Greg Antonacci) o **James “Big Jim” Colosimo** (Frank Crudele), un jefe de la mafia en Chicago⁶³.

⁶¹ Operación policial que generó un proceso judicial iniciador de una de las mayores y la primera de las redadas contra el narcotráfico existente en la comunidad autónoma de Galicia en la década de 1990.

⁶² Ilegalización de la fabricación, transporte, importación, exportación y la venta de alcohol.

⁶³ *Boardwalk Empire*, el imperio del contrabando. [guioteca.com]

El tema recurrente, en relación a la corrupción, de este tipo de series es el beneficio por parte del estado/institución pública obtenido a través del dinero generado a causa de actividades ilícitas. Dicho beneficio es personal o de financiación pública (infraestructuras por ejemplo) a cambio de favores políticos. De cierta forma, y metafóricamente, se viene a denunciar a través de este tipo de dramas serializados la corrupción política como un elemento mafioso de per se; cómo algo ilegal por mucho que se nos presenten a estos personajes en un contexto de normalización corruptiva. Esta forma de representación de la corrupción se sigue dando en series de TV que exponen al crimen organizado como hilo conductor como ahora *Peaky Blinders* (BBC, Reino Unido; desde 2013), *1992* (Sky, Italia: 2015) o *Narcos* (Netflix, Estados Unidos: desde 2015).

En esta línea se muestran *Crematorio* y *The Wire* dos ficciones diferentes del resto porque se representa la corrupción a través de una mirada que no se centra en la violencia (pese a estar presente). En el caso concreto de la serie americana, por ejemplo, se muestra la utilización de estratos sociales fuera de las instituciones gubernamental y jurídicamente aceptadas como constituyentes de un interés propio a través de unas reglas no escritas. *El juego, eso que todos llaman The Game en la serie, es ese mecanismo múltiple de exclusiones y excepciones que sirve de hilo conductor invisible entre la corrupción de la supraclase⁶⁴ y la degradación de la infraclase⁶⁵, dos mundos separados pero intensamente conectados entre los que nada se reparte: ni siquiera el dinero de los yonquis que huye en forma de inversión inmobiliaria en beneficio de quienes están en ese centro de la exclusión privilegiada⁶⁶.* (Cigüela, 2016).

⁶⁴ Referencia a las instituciones gubernamentales encarnadas por sus representantes.

⁶⁵ Estrato social más bajo (yonquis, camellos, prostitutas, manguis...)

⁶⁶ Es un concepto relacionado con los traficantes o individuos que realizan actividades delictivas que benefician a las instituciones oficiales y perpetúan la marginalidad de la infraclase (Sito Miñanco en el caso de *Farinha*, por ejemplo, o el clan de los Barksdale en *The Wire*).

6.4. De Baltimore a Misent

La presente disertación ha expuesto un contexto con el objetivo de poner en relieve las características de los dos dramas serializados de ficción televisiva que sirven como paradigma del estudio en relación a lo que se promulga como instrumento de denuncia social.

Académica y lingüísticamente se define el término sociedad como *conjunto de personas, pueblos o naciones que conviven bajo normas comunes*. Estas normas comunes están regidas por una delimitación geográfica y, en ocasiones, no. Siendo entonces congénitas de ciertos estilos de vida.

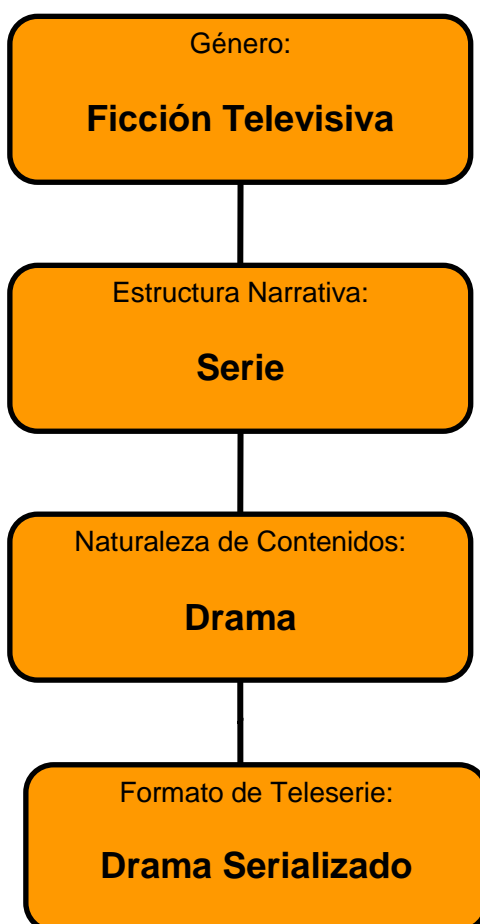
La presente disertación acota este término a sociedades posmodernas e industrializadas en dónde predominan el individualismo y la falta de compromiso social, encarnadas en **Baltimore** (Estados Unidos) y **Misent** (ciudad ficticia del Levante español) con todas las similitudes y diferencias que estas conllevan.

6.4.1. El fenómeno *The Wire*, el arquetipo de crítica social en TV

A continuación la presente disertación, en relación a lo ya contextualizado, analiza las características que hacen de *The Wire* el ejemplo para poder considerar una serie de TV como un instrumento de denuncia social.

Conceptualización

Figura 6. ¿Qué es *The Wire*?



Fuente: elaboración propia.

En el sexto episodio de la primera temporada, mientras un grupo especial de policías afina el sistema de escuchas para captar los movimientos de los narcotraficantes en Baltimore, el veterano investigador Lester Freamon le comenta al joven Roland Pryzbylowski: «Estamos construyendo algo aquí, detective. Lo estamos construyendo desde cero. Todas las piezas importan»⁶⁷...

*La frase actúa como metacomentario de la innovadora y arriesgada estrategia narrativa que empleó *The Wire*. Creada por Ed Burns y David Simon, esta tragedia sobre la ciudad contemporánea cumplía los postulados del famoso lema promocional: «It's not TV; it's HBO». Una propuesta diferente a cualquier cosa que hubiera intentado el medio televisivo antes: una novela audiovisual, de aire naturalista, que se desplegaba durante más de 60 horas. Una historia que se levanta con una cadencia calmada, anticlimática, atestada de personajes secundarios, donde decenas de tramas se van entrelazando como una enredadera y donde cada temporada se aglutina en torno a la investigación de un único caso criminal –frente a las dos o tres tramas por capítulo en los dramas policíacos tradicionales–. (García, 2016, p. 41).*

El análisis constata la dificultad a la hora de definir las características que hacen de *The Wire* un instrumento de denuncia social. Se le define como un drama policíaco pero no lo es al uso dado que estos suelen tener tramas autoconclusivas episódicas. Esto conlleva que a partir de elipsis temporales los casos se resuelvan en 45 minutos. Todo lo contrario a *The Wire* en donde la burocracia presente hace que los casos se dilaten en el tiempo.

⁶⁷ [Det. Lester Freamon:] We're building something here, detective. We're building it from scratch. All the pieces matter; (07 de julio de 2002). *The Wire*; [Temporada 1, Episodio 6]. EEUU: HBO.

Y es precisamente esa burocracia interconectada hacia todos los estamentos que conforman esta ciudad contemporánea lo que hace de este drama serializado un drama que parece pertenecer más bien a la quimérica categoría del «drama urbano», en el que se documenta la decadencia sistémica de la ciudad (Mittell, 2017). Y es que a diferencia de las historias "arrancadas de los titulares" de series de televisión más episódicas como *Law and Order* y franquicias de CSI en las que se abre y cierra un caso en el lapso de una hora, la narración de *The Wire* se desarrolla lentamente durante una temporada completa... la amplia estructura narrativa de la serie pretende mostrar una crítica institucional sostenida y poderosa. (Johnson-Lewis, 2009).

Así pues la presente disertación señala la primera de las características que una serie de TV debería cumplir en pos de considerarse como una herramienta de denuncia social. Se afirma, de igual manera, que un drama serializado que se pueda juzgar por su crítica argumental no tiene porqué extenderse durante varias temporadas. Cumple con igual propósito *Crematorio* (Canal+, España: 2011) -que se analizará más adelante- en una sola temporada o, incluso, *Black Mirror* (Endemol, Reino Unido: desde 2011) en episodios autoconclusivos de 60 minutos que critican mordazmente estigmas sociales surgidos a raíz del avance en nuevas tecnologías que derivan, entre otros, en el (mal)uso abusivo de las redes sociales.

Difusión

El estudio ha constatado las circunstancias por las que una nueva ola de dramas serializados, con tramas más arriesgadas y narrativas más complejas, son producibles a día de hoy.

...la consolidación definitiva de la televisión por cable⁶⁸ juega un papel fundamental en el mercado: los contenidos de las series no están tan limitados por la Comisión Federal de Comunicaciones (FCC), la libertad creativa es mucho mayor y los tabús pueden afrontarse sin censura... la televisión por cable se reconoce por sus productos innovadores y de calidad, lo que ha obligado a las networks⁶⁹ a realizar una renovación estratégica en su programación a partir de 2004 ofreciendo series ambiciosas... (Raya, 2011).

Se entiende desde esta perspectiva el papel fundamental que juegan las productoras de contenidos propios en el panorama televisivo actual. Dichas productoras de contenidos (y en ciertos casos también distribuidoras) apuestan, actualmente, por producir dramas serializados que encajen con su imagen de marca. En relación a esta imagen se posicionarán en el mercado, posicionarán sus productos y ganarán fieles. *"Conseguir un sello de calidad que distinga la programación de una cadena con productos selectos para paladares exquisitos es un trabajo intenso que sólo se consigue con tiempo y un objetivo a largo plazo: la fidelización emocional de un cliente. Para una cadena de pago como es la HBO su cliente es el espectador. La estrategia de la HBO fue muy clara: darle al espectador no aquello que cree que quiere, sino aquello que realmente quiere: grandes, buenas y distintas historias. Si hay algo que caracteriza la etapa que arranca en 1997 y que abarca hasta nuestros días es que HBO se ha labrado una sonrisa en nuestros rostros cada vez que aparece su logo". (Pardo, 2014).*

⁶⁸ La presente disertación apuesta más por la relevancia de contenidos *streaming* que por la de TV por cable en el contexto seriéfilo actual como ya se ha constatado con datos. No quita que la TV por cable ha sido la catalizadora de la expansión de la nueva edad de oro de la ficción televisiva y que sigan manteniendo su estatus como generadora de contenidos de calidad.

⁶⁹ En España, *Atresmedia* parece ser el primer grupo de comunicación que ofrece TV en abierto que apuesta por una drama con contenidos arriesgados con *Farinha*. No quiere decir que no se produzcan dramas con narrativas arriesgadas y de calidad pero el contenido no es crítico ni de denuncia.

Así que no solo las tramas más complicadas, elaboradas y trabajadas pueden ser consideradas como formatos básicos para realizar un buena ficción que genere debate y crítica. Se debe señalar que estas características en relación al formato y a la narrativa (que parecen una obviedad en el cine) han sido posibles gracias a apartar intereses publicitarios de intereses meramente creativos (sin, por supuesto, soslayar el factor económico que se obtiene -y en abundancia- gracias a un nuevo modelo de gestión en la producción de series de TV y su distribución).

Contenidos

The Wire bebe del contenido social. David Simon, su creador, como ya se ha especificado líneas atrás, era periodista de sucesos en el *The Baltimore Sun* y, junto con Ed Burns, policía de la ciudad que da nombre al periódico, han entretendido las claves para dotar a este drama de inicios del siglo XXI de un marcado carácter social. Esta obra toca temas de exclusión social, de funcionamiento institucional (alcaldía, policía, sindicatos, educación, medios de comunicación.), de conciencia social, corrupción (que se analizará en el siguiente punto). En definitiva, un imaginario que el espectador/ciudadano puede encontrar en cualquier ciudad industrializada y posmoderna al girar la esquina.

En su descripción de múltiples instituciones y su relación entre sí, The Wire no nos presenta una máquina social coherente con valores e ideologías compartidos. Lo que emerge es exactamente lo contrario, una red enredada de burocracia y confusión con rivalidades personales y jerarquías, cuestiones presupuestarias y cuestiones de protocolo que impiden que los diferentes departamentos trabajen juntos de manera efectiva. (Fuggle, 2009).

El lienzo que dibuja este drama serializado tal vez sea la mayor radiografía de nuestras sociedades jamás expuesta en TV/hogares. Es difícil que algo tan complejo/completo se de así como así. La presente disertación toma este espíritu para poner de relieve una característica inherente a una serie de ficción que se pueda considerar como un instrumento de denuncia social: debe ser crítica. Y, en ocasiones, basta con mostrar la realidad tal cual es para llegar a serlo.

En sus representaciones de diferentes grupos sociales, The Wire prescinde de la noción de "víctima". En particular, disipa la noción mítica de una "comunidad negra" unificada. Los políticos y policías negros son tan culpables de formar los mismos prejuicios y reforzar los mismos estereotipos hacia los jóvenes negros que sus colegas blancos. Los individuos se definen en términos de una serie de relaciones complejas y múltiples tanto con otros individuos como con las instituciones sociales que configuran y estructuran sus existencias cotidianas. Un elemento central para el desarrollo de cada personaje es la tensión entre la responsabilidad individual y la asfixiante ubicuidad del poder disciplinario o institucional. (Fuggle, S., 2009).

Volviendo al contenido, el estudio liga ciertas características anteriormente expuestas (en cuanto a periodismo social y cine social) para subrayar esta (extra) dimensión que adquiere *The Wire*.

Se citaba a Alicia Cyburn en relación a conseguir una interacción entre los distintos actores de la comunidad (interacción en la serie varias veces expuesta en el presente análisis):

1. *Dotar al eje social de la misma importancia que al tándem político-económico.*

La serie muestra la conexión entre el eje social más bajo y el tándem político-económico. Desde el dinero de las drogas llegando a manos de políticos hasta negligencias del sistema que provocan indirectamente asesinatos de ciudadanos fuera del mismo sistema; pasando por la bancarrota del sistema educativo que provoca decisiones políticas que perpetúan la estirpe de individuos insignificantes o recortes en los medios de comunicación que provocan la búsqueda de mentiras en entornos marginales. Y una largo etcétera.

2. *Dar una visión más completa de la sociedad con la incorporación de nuevas fuentes.*

The Wire incorpora nuevas fuentes (el estudio hace referencia a puntos de vista) con el fin de lograr una visión más completa de la sociedad. La serie explora diferentes temáticas sociales desde dichos puntos de vista representados en forma de institución: el tráfico de drogas, la educación, el trabajo policial, la política local, los sindicatos (paro y declive industrial) y el periodismo local.

3. *Investigar la búsqueda de soluciones.*

No se podría definir esta producción como un instrumento que busca soluciones, pero el hecho de agitar conciencias críticas puede ser útil para generar indirectamente dichas soluciones o, al menos, un intento de buscarlas. *The Wire* sigue siendo el último de una sucesión de espectáculos delictivos que han tenido un diálogo entre ellos, así como con su contexto sociológico más amplio, y al hacerlo han permitido que los Estados Unidos se hablen a sí mismos. acerca de los asuntos políticos más acuciantes del momento. (Gibb & Sabin, 2009).

Es precisamente esa esencia social configurada a través de la mirada, de mostrar al espectador un pedazo de realidad más allá de su entorno inmediato para que pueda construir una opinión crítica en relación a las capas que no se le muestran en su día a día, lo que hace de este drama algo tan especial y exigente, tanto por parte del autor, como por parte del espectador.

Si hay algo que hace excepcional a The Wire es el modo en el que posibilita una mirada social. Además de hacer visibles las complejas relaciones que subyacen bajo los problemas de una ciudad contemporánea, en la medida que se aleja de las estructuras melodramáticas convencionales y obliga al espectador a recomponer las conexiones entre crimen, política y economía sobre las que se construye el argumento, la narración crea un espacio crítico desde el que interpelar a la sociedad. The Wire no nos ofrece momentos edificantes ni nos presenta un futuro esperanzador, pero nos da la oportunidad de construirnos como audiencia crítica con una mayor conciencia social. (Tarancón, 2016)

En cuanto a las relaciones entre *The Wire* y el cine, son muchos los críticos que redefinen la serie como una "película de 60 horas". El propio Simon lo remarca en una entrevista en referencia a las interpretaciones de los actores y la improvisación en diálogos, "*pero es debido a que la historia es tan recargada y la estamos viendo como una película de 66 horas que, cuando hemos terminado, es el escritor, las personas con la conciencia constante de la historia en conjunto, los que necesitan tomar decisiones en cuanto a si funcionaría o no una improvisación*" (Simon, 2006).

The Wire surge en un contexto: el de la denominada televisión de calidad del nuevo milenio, que absorbe y recicla sin parar las formas tradicionales del cine clásico y posmoderno (Ros, 2016). El presente estudio ha definido las características del mismo en el que, a grandes rasgos, la violencia (física/institucional) juega un papel determinante pero sin valoraciones morales de ningún tipo y el mundo se presenta como un lugar fragmentado (ver la cabecera de la serie⁷⁰ como metáfora de lo expuesto).

La secuencia de montaje de apertura es una serie de imágenes principalmente descontextualizadas de primeros planos de eventos que ocurrirán a lo largo de la temporada. La canción Way Down in the Hole escrita por Tom Waits e interpretada por The Blind Boys of Alabama reproduce la secuencia de imágenes, que se unen para dar al espectador una idea del enigma total de la serie. A medida que el espectador ve la historia desarrollarse de episodio en episodio, las imágenes previamente descontextualizadas comienzan a tener sentido a medida que se revela su relación con la narrativa general. El espectador comienza a ver cómo encajan las distintas piezas; esto refleja la estructura narrativa a medida que los fragmentos de información se unen para crear un caso. (Johnson-Lewis, 2009)

Así pues, el análisis constata características cinematográficas implícitas en esta obra. También señalaba ciertos aspectos que el cine de denuncia debe cumplir para ser considerado como tal y que el estudio, a continuación, vuelve a detallar mostrando las relaciones inherentes a la obra de Simon:

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=E1ABR4UpDSU>

1. Bebe de la realidad.
2. En busca de la justicia que le conlleva a enfrentarse al status quo.
3. No es para intelectuales, tiene vocación popular.
4. Busca la reflexión.
5. El artista no separa vida y trabajo.

"..el objetivo de The Wire -de arrojar luz sobre la consolidación del status quo en varias instituciones de los Estados Unidos- se basa en las convenciones formales de la narrativa serializada. Esto no quiere decir que uno necesite las convenciones de la serialidad para arrojar luz sobre cuestiones sociales, políticas y culturales, pero el nivel de compromiso que Simon desea sería imposible en cualquier otro medio basado en la pantalla". (Johnson-Lewis, 2009).

La presente disertación ha señalado varias particularidades que sitúan a *The Wire* como arquetipo de la crítica social en un drama serializado. Simon y Burns construyeron la historia tras años de patearse las calles de Baltimore. Pese a que ha resultado ser una obra de revisión pedagógica tiene un marcado cariz popular, aunque su visionado requiere de paciencia y de implicación por parte del espectador debido a su funcionamiento poliédrico, con el objetivo de reflexionar acerca de los males (ante todo el mal funcionamiento del sistema como paradigma narrativo) que rodean a las sociedades posmodernas.

Simon nunca ha dejado de defender su obra, asumiendo las consecuencias de sus actos. Ha defendido, por ejemplo, que si pudiera empezar a revertir la situación con un solo cambio institucional, este sería la reforma del sistema de financiación de campañas como mecanismo de control de la política por parte del capital⁷¹ (Simon, 2014) o ha criticado activamente la realidad de las dos Américas (la del sueño y la de la pesadilla): "vengo de un país que ahora es completamente esquizofrénico cuando se trata de su sociedad, su economía, su política. Existen definitivamente dos Américas. Yo vivo en una, en una calle en Baltimore que forma parte de la América viable, la América conectada a su propia economía, donde hay un futuro posible para las personas nacidas en ella"⁷². (Simon, 2013).

La presente disertación pone de manifiesto todos los motivos que relacionan a *The Wire* con una conciencia social presente en toda sociedad y las características que hacen de esta serie un instrumento de denuncia social. Su interrelación con otros movimientos de denuncia social que, pese a diferencias en cuanto a su presentación final, poseen todo tipo de semejanzas en cuanto a contenido y repercusión. Y se constata, además, cómo obras de este género (ficción) tienen la capacidad para poder traspasar el medio en el que se han producido (realidad) y permanecer en las conciencias de los espectadores para ayudarles a entender un poco mejor qué sucede y, tal vez, poder cambiarlo. Puede apreciar el lector el porqué se toma *The Wire* como arquetipo de crítica social en TV.

⁷¹ <https://billmoyers.com/segment/david-simon-on-our-rigged-political-system/> (a partir del 3:14)

⁷² "I come from a country that is now utterly schizophrenic when it comes to its society, its economy, its politics. There are definitely two Americas. I live in one, on one block in Baltimore that is part of the viable America, the America that is connected to its own economy, where there is a plausible future for the people born into it."

6.4.2. The Wire y la corrupción en Baltimore

"You follow drugs, you get drug addicts and drug dealers. But you start to follow the money, and you don't know where the fuck it's gonna take you"⁷³.

Lester Freamon

Tras reflexionar acerca de todas las características necesarias para que una serie de TV sea entendida como un instrumento de denuncia social, la presente disertación pone el foco en el tratamiento que se le da al concepto de la corrupción.

Formalmente, en las narrativas de ficción, el concepto de corrupción suele utilizarse para simplificar, en muchas ocasiones, el papel de los protagonistas dentro de la historia. Dependiendo de si el espectador los cataloga como corruptos o no, los situará a una parte u otra de la balanza (bien/mal). Pero como el estudio ha venido constatando, no todo es tan sencillo en *The Wire*. Uno de los méritos de la serie es, precisamente, no utilizar la corrupción como un recurso al servicio de la construcción moral de los personajes ni para ofrecer representaciones sencillas de procesos sociales complejos (Maroto, 2016).

Cómo ya se ha especificado anteriormente existen diferentes formas de representar la corrupción: McNulty amaña investigaciones, Omar roba drogas y dinero a narcotraficantes, dos policías, Herc y Carver, se apropian ilícitamente de dos fajos de dinero en una redada, Frank Sobotka intenta conseguir favores políticos que reimpulsen el abandonado puerto mediante dinero que procede del crimen organizado, Clay Davis acepta sobornos a través de financiaciones políticas con dinero de la droga..

⁷³ [Det. Lester Freamon:] Si sigues las drogas encuentras drogadictos y traficantes. Pero si empiezas a seguir el dinero no sabes a dónde cojones te va a llevar; (04 de agosto de 2002). *Game Day*; [Temporada 1, Episodio 9]. EEUU: HBO.

Se observan las conductas en ambos lados de la balanza, con lo que la serie no distingue entre buenos y malos, si no que utiliza la propia balanza como concepto de corrupción. Concepto que ya se ha definido y que cuenta con varias acepciones y, dentro de la misma, varios tipos de actos corruptos. Si el estudio se detuviera a intentar analizar cada uno de ellos y a situarlos dentro de *The Wire*, no acabaría nunca. Por lo tanto, y como la cita introductoria del presente punto avanzaba: se seguirá al dinero.

Apuntaba el estudio líneas atrás, que el comprometido David Simon se contentaría con cambiar las leyes relacionadas con la financiación de las campañas políticas. Y es que es el dinero el verdadero motor de la corrupción en la serie (cómo lo será en todas las ficciones que quieran mostrar el sistema de funcionamientos institucionales corruptos). Lo decía Clay Davis, "*se necesita dinero para hacer dinero*".

El dinero es el eje donde todo rota para mostrar la negligencia (con buena o mala voluntad) en el funcionamiento institucional y social:

- El sistema de escolarización está en bancarrota (no hay dinero), Carcetti tomará decisiones que hagan todavía más irrelevante el sistema educativo, sin esperanzas de poder acceder a oportunidades escolares por parte de las nuevas generaciones.
- La decadencia industrial de Baltimore (debido a la expoliación monetaria de la clase política) lleva al sindicato de estibadores a contactar con el crimen organizado para poder comprar (con dinero) poder de decisión política, entrando en "el juego" y cerrando así el círculo que lleva irremisiblemente hacia dicha decadencia industrial.

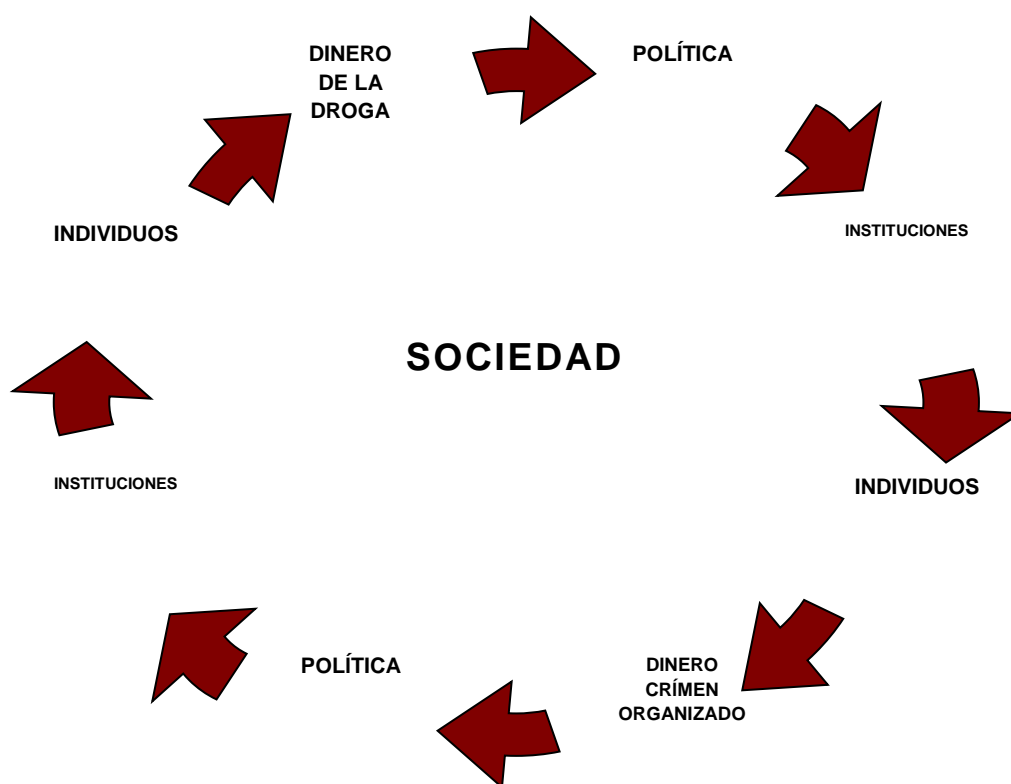
- El cambio en el paradigma periodístico que lleva al *The Baltimore Sun* a recortar en gastos (dinero) a cambio de una menor perspectiva social y comprometida.
- Maurice Levy, abogado de los narcotraficantes, proporciona rutas al mundo legítimo de los negocios (dinero) facilitando conexiones con promotores inmobiliarios (blanqueo de capital). Dichos promotores también urden tramas urbanísticas, con el beneplácito político, que pretenden reactivar ciertos espacios de la ciudad siendo, simplemente, un lavado de cara donde las instituciones (políticas), una vez más, vuelven a lucrarse a costa de no invertir en lo que realmente es necesario.

Como se constata, las instituciones, en mayor o menor medida dependen y actúan en relación al flujo de dinero. No hay dinero para las escuelas, por ejemplo. Por lo tanto repercute directamente en el abandono escolar, que automáticamente se convierte en mano de obra para la droga, que genera un dinero ilícito que vuelve otra vez a moverse a altas esferas políticas, las cuales no moverán un dedo para buscar soluciones que ayuden a reflotar el sistema educativo. *The Wire* retrata diversas maneras en las que la influencia del dinero limita la posibilidad de una política redistributiva (Maroto, 2016).

Sin ser el dinero y el poder el motor exclusivo de su comportamiento, son instrumentos fundamentales para reproducir las funciones sociales que cumplen cada uno de los personaje e instituciones retratados en la serie.. El dinero conecta vidas, por lo demás tan separadas, de los niños que malviven vendiendo droga con las de los trabajadores del puerto y las víctimas de tráfico de personas con las del resto de personajes e instituciones de la ciudad.

Este sistema de regulación a través del dinero se presenta como más poderoso que el de la política institucional, que el del estado. Es ahí donde el nexo del dinero atraviesa lo que entendemos generalmente como corrupción: la sustitución de la representación política por la lógica de mercado, la capitulación de los poderes públicos frente a los privados. (Maroto, 2016).

Figura 7. Ciclo corruptivo.



Fuente: elaboración propia.

Sin duda, en el contexto de la representación de la corrupción por parte de *The Wire*, el estudio ofrece la visión de que esta va más allá de un simple soborno. Está intrínsecamente ligada al poder y a la perpetuación del mismo, como se verá y reforzará en el siguiente punto analizando la corrupción en Misent.

6.4.3. Crematorio y la corrupción en Misent

"No podemos depender de las urnas, hay que estar por encima de eso.

Hay que permanecer venga quien venga".

Rubén Bertomeu⁷⁴

Crematorio cumple con todas las características que la presente disertación señala que deben presentar las ficciones televisivas para ser consideradas como un instrumento de denuncia:

1. Drama serializado en el que la trama principal se desarrolla durante una temporada completa.
2. Difusión, producción y distribución de contenidos a través de una plataforma de TV de pago, en dónde prima la imagen de marca (serie TV) por encima de intereses publicitarios.
3. Contenido crítico en la serie basada en el libro homónimo de Rafael Chirbes, *Crematorio* (2007)... [la nueva novela de Chirbes trata sobre la especulación urbanística en España. Chirbes ha ideado un sistema narrativo donde este fenómeno necesitaba su lugar de representación. Y como tal, es decir, como artefacto de ficción, la especulación del suelo se convierte en motor de un mecanismo narrativo que apunta a una metáfora del mundo tal como lo estamos percibiendo. En Chirbes era imposible imaginar otra cosa que no fuera una visión honda (y dialéctica) de un peligro como el que suponen las urbanizaciones salvajes. Y sobre todo, el peligro

⁷⁴ Personaje principal de *Crematorio* interpretado por José Sancho.

que supone que haya tanta gente (es decir, transversales componentes sociales) comprometida en su casi irreversible proliferación] (Ayala-Dip, 2007).

Una vez más, cómo apuntaba el estudio en el apartado anterior, la "construcción" de la historia alrededor del dinero⁷⁵ (y en este caso del poder) constituye el eje fundamental donde "edificar" el concepto crítico de la corrupción en nuestro país a raíz de la proyección de la especulación urbanística (a diferencia de *The Wire* que trataba el tema como uno de los trasfondos de un concepto más amplio).

Trama

La serie gira alrededor de Rubén Bertomeu, promotor urbanístico afincado en Misent (ciudad ficticia situada en el Levante español). La trama narra dos historias sobre el protagonista: por un lado su ambición por construir el proyecto Costa Azul⁷⁶ -un gigantesco resort de lujo situado a orillas del mediterráneo- y, por otro y mediante *flashbacks*⁷⁷, se explica cómo Bertomeu ha llegado al punto de poder en el que se encuentra. El viaje interior del personaje explica cómo éste irá perdiendo sus raíces (familia, valores) en favor de ir volviéndose más poderoso. El viaje exterior muestra toda una trama corruptiva relacionada con el ascenso y consolidación de Bertomeu: tráfico de drogas, recalificación de terrenos (cuando comienza su aventura urbanística), cohecho, blanqueo de capitales, prevaricación, adjudicaciones de contratos, relación con banda criminal, extorsión, financiación ilegal (cuando su poder está consolidado)..

⁷⁵ [Rubén Bertomeu:] Los ricos nunca pueden ser demasiados, Traian. Si muchos tienen mucho dinero, el dinero pierde valor y ya no es útil; (07 de marzo de 2011). *Toda la paz del mediterráneo*; [Temporada 1, Episodio 1]. España: Canal+.

⁷⁶ https://www.youtube.com/watch?v=I9joAr5ca_8 (hasta el minuto 1)

⁷⁷ Técnica que altera la secuencia cronológica de la historia, conectando momentos distintos y trasladando la acción al pasado.

El juego

"¿Así se juega a esto, no? Mi padre se arriesga, va a la cárcel.

Bertomeu se arriesga, pierde sus propiedades"

Tomás Alonso

"Mira chaval. Tú no tienes ni idea de como se juega a esto"⁷⁸

Zarrategui

Existe una metáfora utilizada tanto en *The Wire* como en *Crematorio* denominada *El Juego* (*The Game*) y la cual ya ha sido referenciada en la presente disertación. En *El Juego* se establecen las reglas que dictaminan el funcionamiento de actividades ilícitas por parte de los actores implicados. *El Juego* requiere de ciertos riesgos y, en él, puedes perder o ganar. A nivel narrativo funciona como tablero y las fichas son los personajes que, como si de una partida de ajedrez se tratara, y dependiendo de su estatus, pueden realizar ciertas acciones o no.

En *The Wire*, *The Game* lo engloba todo y a todos: desde los peones que venden droga en la calle, pasando por los narcotraficantes, policía, abogados, políticos.. que son interrelacionados a través de todas las actividades que judicial, ética y moralmente son reprobables pero que dentro de esta alegoría, son aceptadas. *The Game* es la metáfora perfecta de los claroscuros de la vida de la ciudad contemporánea... está, además, repleto de normas y prohibiciones, de obstáculos y burocracia (Ros, 2016).

⁷⁸ (07 de marzo de 2011). *Toda la paz del mediterráneo*; [Temporada 1, Episodio 1]. España: Canal+.

En *Crematorio* ocurre lo mismo. En este caso, *El Juego* engloba a Bertomeu y toda su red de contactos: testaferros, políticos, abogados, crimen organizado... Con un propósito en común: lucrarse a través de atajos y actividades ilícitas sin importar las repercusiones para los que están fuera de este juego⁷⁹. En el caso de Rubén Bertomeu va más allá dado que hay un factor de poder intrínsecamente relacionado al concepto del dinero/negocios (como arma para manifestar dicho poder). La serie establece una serie de relaciones y tensiones que se mantienen en torno a ese poder y a los flujos de dinero que se intercambian entre Bertomeu y el resto de personajes. El negocio, como manifestación del poder, y el dinero dominaran ese intercambio entre los actantes (Veres, 2013).

Como la presente disertación analiza en el punto **6.3.2**, *El estigma de la sociedad española*, *Crematorio* es una muestra/denuncia de las actuaciones corruptas que han llevado al país a la situación en la que se halla inmerso. Las conexiones urbanísticas se vienen dando desde hace 30 años. Son ejemplos la *Operación Malaya* desde 1992, el caso *Estepona* desde 1995, el caso *Gürtel* desde 1992 o el caso *Brugal* desde 1991. Situación que se vio acentuada tras las elecciones generales ganadas por el PP en 1996 (neoliberalismo) pero que ya formaba parte de la idiosincrasia de la política española desde sus nuevos inicios tras la muerte de Franco. “*Crematorio* no trata sobre el boom inmobiliario, sino sobre el estado de ánimo de nuestra sociedad a principios del siglo XXI”, dice Rafael Chirbes “Yo quería contar cuál es la España que deja la generación que tuvo la esperanza de cambiar el país. Quería hacer un repaso a mi generación y a mí mismo. La novela es un poco un recuento de mi propio fracaso, al mismo tiempo que del fracaso de mi generación”⁸⁰.

⁷⁹ El Tío Alejo por ejemplo, el hombre que se niega a vender su terreno, el último que Rubén Bertomeu necesita para llevar a acabo su proyecto.

⁸⁰ Extraído del dossier de prensa de *Crematorio* (consultar Anexos).

Figura 5.

Casos	Conexión urbanística
Operación Malaya (Marbella)	Al menos desde 1992 en que Roca comienza a actuar como asesor de urbanismo. Con anterioridad a la Operación Malaya, ya existían más de treinta procesos penales iniciados a raíz de diversas actuaciones.
Casos Lanzarote (Aytos. Yaiza, Teguiise)	Sobre todo surgen a partir de la aprobación de la moratoria turística del año 2000. El ex presidente del Cabildo, Dimas Martín, ha entrado en prisión ya tres veces, la última en 2007.
Caso Estepona (Ayto. Estepona)	El alcalde imputado y detenido junto a otras 24 personas. Todo comienza en 1995 con la llegada del GIL al gobierno de la ciudad, en 2003 el alcalde detenido se alió con ex miembros del GIL para gobernar.
Casos Baleares 1 (implican a toda la cúpula de Unió Mallorquina; son el Caso Domenge, el Caso Son Oms y Caso Plan Territorial de Mallorca)	Son Oms comenzó a fraguarse en la década de los años noventa, Caso Domenge es de junio de 2005, Caso Peaje comienza en junio de 2004, y el Plan Territorial se aprobó en diciembre de 2004, en la anterior legislatura del Consell. Prácticamente todos ellos tienen corrupción vinculada al urbanismo.
Casos Baleares 2 (implican a la anterior cúpula del PP de Baleares; hay diez causas penales en las que instituciones y políticos del Gobierno de Matas y alcaldes del PP están implicados, como caso Andratx, caso Palma Arena...)	El caso Andratx ya comienza a aportar hechos delictivos en 2000. El resto comienzan en 2003 con la llegada al gobierno balear de Matas.
Caso Gürtel (más de 90 personas imputadas)	El origen de la trama es de 1992-1993 y su consolidación se produce tras la llegada al gobierno nacional del PP y la expansión de contactos. Tiene una conexión urbanística también, aunque no es lo esencial del caso.
Caso Pretoria (21 imputados, entre ellos el ex alcalde de Santa Coloma de Gramanet, un ex diputado y otros ex altos cargos de la Generalitat)	La operación Pallaresa se consuma en Santa Coloma de Gramanet durante los años 2001-2005, la operación Badalona se desarrolla en Badalona entre 2002 y 2004, y la Operación Niesma se realizó en San Andrés de Llvaneras (Barcelona) entre 2003 y 2007.
Caso Brugal. Once detenciones en la segunda fase. Entre los arrestados se encontraban el presidente de la Diputación Provincial de Alicante, tres concejales de la localidad de Orihuela y varios empresarios.	Los primeros acuerdos corruptos comienzan en 1991, con compra de votos y siguen durante años con recalificaciones fraudulentas, compra de televisiones locales y adjudicaciones de contratos de recogida de basuras.

^a Solo casos de corrupción política, no se incluyen casos esencialmente del sector privado, como Ballena Blanca, Millet o Fórum Filatélico. Seleccionados por su repercusión mediática y la gravedad de los hechos.

Extraído de *La corrupción en España (2004-2010): datos, percepción y efectos* (Villoria, & Jiménez, 2012)

Es la realidad oculta, la realidad vergonzosa de un país que toleró ese mundo mientras las cosas se sostuvieron y ahora entra en el juego hipócrita de constatar el desbarajuste ante lo inevitable. Ese deshecho social es la verdadera realidad de la serie y, quizás de la sociedad española, que queda, perfectamente, reflejado con un juego de imágenes que chocan al estilo de Eisenstein en el pregenérico⁸¹ que da pie al inicio de cada capítulo. (Veres, 2013)

Diferentes informes y denuncias avisaban de lo que podía ocurrir en el país si se continuaba especulando urbanísticamente (el libro se edita por primera vez antes de la crisis de 2010, por ejemplo) y no se ejercían cambios en la política urbanística en España a nivel legal⁸². La propia serie, cuándo rompe la línea temporal por primera vez, sitúa al espectador en 1981, fecha en la que la dictadura definitiva y oficialmente da paso a la democracia tras el 23F. En dicha analepsis los hermanos Bertomeu sostienen un diálogo⁸³ que sentará las bases del binomio política/poder dentro de la serie como metáfora de la sociedad española que esta ficción televisiva pretende mostrar.

A continuación se transcribe:

Matías: *Me han ofrecido un despacho en Madrid. Eso en política es cómo una unidad de medida. Un despacho para estos, dos para aquellos y así tienen a todo el mundo contento.*

⁸¹ Cabecera de la serie.

⁸² Consultar *Manifiesto por una Nueva Cultura del Territorio* (Bibliografía)

⁸³ [Rubén y Matías Bertomeu]; (07 de marzo de 2011). *Toda la paz del mediterráneo*; [Temporada 1, Episodio 1]. España: Canal+.

Rubén: *Bueno, bueno, camarada⁸⁴ Bertomeu, no te imaginabas que la democracia sería así, ¿eh?*

Matías: *Supongo que era lo que esperábamos todos. ¿Y a ti cómo te va?*

Rubén: *Bien, bien. Pero podría irme mejor⁸⁵. Quiero construir aquí.*

Matías: *¿Te vas a hacer constructor?*

Rubén: *¿Qué quieres? Unos aceptan despachos, otros se hacen constructores⁸⁶.*

Matías: *Todo esto es terreno rústico, a saber cuando podrías construir aquí.*

Rubén: *Bueno, todo llegará⁸⁷.*

Crematorio demuestra que una serie producida en nuestro país puede ser crítica y tener un alto contenido de denuncia. Más sobre temas que están cada día en periódicos y medios de comunicación y que, sobretodo, la sociedad española tiende a ignorar o, al menos, de tanto repetirse, a no darle la importancia y la reflexión que se merece.

El carácter fabulador de Crematorio es evidente, pero también lo es su intención de reflejar una realidad que ha estado presente en los periódicos y telediarios de los últimos años. El caso Malaya, Gürtel, Brugal⁸⁸ y un largo etcétera han sido entendidos por el público más desde el ángulo de la fabulación que la seriedad e indignación que habrían de provocar los desmanes de la corrupción.

⁸⁴ Metáfora del paso del mundo a la posmodernidad (individualismo).

⁸⁵ Se marca cómo prevalece el bienestar personal al bienestar común que acabará por predominar en la sociedad española.

⁸⁶ Política y poder (concepto constructor) señalados como problema congénito que continua a día de hoy.

⁸⁷ Alegoría de toda la corrupción que está por venir. Además, la paradoja se da en la figura del propio Matías que representa una nueva política que empieza tras la dictadura pero que acaba por corromperse con el paso del tiempo y, en la propia serie, acabará (Matías) viéndose inmerso en negocios dudosos que le harán perder la finca familiar (cómo representación de los valores de cuna -inicio de la democracia-) y, por lo tanto la pérdida de los valores que promulgaba al inicio de la historia.

⁸⁸ Casos reales en España de corrupción urbanística, adjudicación de contratos públicos, soborno, tráfico de influencias y corrupciones políticas (consultar figura 5).

Por ello, las imágenes de la serie suponen la afirmación de un relato cuyas páginas se han pasado por alto, y desde la ficción aportan un peso específico, una materialidad que nos viene a decir que no solo imaginemos, sino que pensemos en su pertinencia... Crematorio es un excelente primer paso para analizar nuestra sociedad a través de la ficción, una de las grandes asignaturas pendientes del audiovisual español. (Fibla, 2011).

Luís Veres señala en su colaboración en el libro *Historia, memoria y sociedad en el género negro: literatura, cine, televisión y cómic* (Sánchez & Martín, 2013), que se trata del conflicto interno que plantea la sociedad capitalista y el neoliberalismo y que sitúa a los políticos, a los empresarios que no respetan las leyes, pero que generan trabajo y riqueza, frente a los súbditos y la legalidad de ese sistema neoliberal.

La apuesta por el neoliberalismo salvaje como única salida política que ha tenido su reflejo en España en el gobierno del Partido Popular y José María Aznar y, en la Comunidad Valenciana⁸⁹, en los mandatos de Eduardo Zaplana y Francisco Camps. Era necesario sacar lo que aparecía en los periódicos todos los días y trasladarlo a la ficción televisiva. Las series de televisión muestran el nuevo espectro de lo real tras el final del S.XX, un mundo hecho de mentiras en la sociedad nacida del gobierno de George Bush y un mundo surgido en el descalabro económico de la corrupción en España tras los gobiernos de Aznar y Zapatero: un mundo en donde parece que el futuro ya está aquí y en donde no queda redención para nadie. (Veres, 2013).

⁸⁹ Paradójicamente la Comunidad Valenciana financia la serie que la crítica.

"Quiero limpiarme del todo".

Rubén Bertomeu

"En este momento, eso es pedir un milagro".

Zarrategui

"Los políticos suelen concederlos".

Rubén Bertomeu⁹⁰

⁹⁰ (18 de abril de 2011). *El General*; [Temporada 1, Episodio 7]. España: Canal +.

7. Semejanzas y diferencias conceptuales

La presente disertación ha puesto de manifiesto, a través del análisis de dos dramas serializados, las características que deben prevalecer en las series de televisión para que puedan ser consideradas como instrumentos de denuncia social.

Ambas series, *The Wire* y *Crematorio*, son la misma moneda pero con diferentes caras. Señalan sistemas institucionales corrompidos pero no de la misma manera. A continuación se detallan las semejanzas y las diferencias en la denuncia.

A. GÉNERO

The Wire: Drama policiaco / *Crematorio*: Drama familiar.

Resulta difícil catalogar ambas producciones. La presente disertación toma la definición genérica y aceptada de ambas y añade otra propuesta que, tal vez, encaje más con el ideario de ambos dramas.

The Wire: Drama social policiaco / *Crematorio*: Drama corrupto familiar.

Obvia especificar que el formato de ambos es serie de TV, dado que cumplen ciertas características ya señaladas en el presente estudio que hacen referencia a su naturaleza ficticia construida a través de ciertos aspectos audiovisuales que lo diferencian de otro producto televisivo.

B. ESTRUCTURA NARRATIVA

Ambos son dramas serializados con tramas que requieren de una temporada completa para su resolución.

The Wire dura cinco temporadas -alguna de las tramas se extienden durante toda la serie- divididas en capítulos de unos 55 minutos de duración:

1. Primera temporada, **13** capítulos.
2. Segunda temporada, **12** capítulos.
3. Tercera temporada, **12** capítulos.
4. Cuarta temporada, **13** capítulos.
5. Quinta temporada, **10** capítulos.

The Wire es una ficción coral integrada por muchos personajes de los que solo siete protagonizan todas sus temporadas:

1. **Jimmy McNulty.**
2. **Cedric Daniels.**
3. **Kima Greggs.**
4. **Bunk Moreland.**
5. **"Bubbles"**
6. **William Rawls.**
7. **Rhonda Pearlman.**

No significa que estos personajes sean más o menos importantes que el resto, simplemente protagonizan las cinco temporadas. Cada uno de los episodios de *The Wire* no sigue la lógica auto-conclusiva que sí tiene parte de la programación televisiva, ya que las tramas y subtramas se construyen gradualmente y los personajes principales pueden tardar semanas en aparecer (Mittell, 2017). En total, la presente disertación señala un total de treinta y seis personajes alrededor de los que gravita el imaginario de Baltimore ideado por David Simon para *The Wire*. Además, hay más secundarios que son imprescindibles para entender todo el entramado narrativo de esta compleja producción.

Crematorio, en cambio, se centra en la vida de un solo personaje y cierra la trama en una temporada que consta de **8** capítulos de unos 55 minutos de duración. Existen personajes secundarios muy importantes para la historia pero, al igual que Tony Soprano en *Los Soprano*, toda la responsabilidad narrativa recae en **Rubén Bertomeu**.

C. ESTRUCTURA DRAMÁTICA

Cualquier relato consta, desde tiempos de Aristóteles, de un principio, un desarrollo o nudo y una conclusión. En los dramas serializados analizados en el presente estudio dicha estructura se desarrolla de una forma similar pero con variaciones.

Como se acaba de especificar, *The Wire* es una serie coral con diferentes subtramas y que pone de relieve una crítica mordaz al sistema social establecido en una ciudad posmoderna: Baltimore. Pese a ello, la producción de la HBO necesita también de una estructura dramática clásica que de pie a todo este desarrollo temático que a continuación se detalla.

1. **Confrontación.** En el primer episodio se gesta el verdadero motor de la historia, que dará pie al resto de tramas que serán las que pongan de relieve la interrelación entre los diferentes estamentos/personajes de la historia/sociedad. En el capítulo se presenta al verdadero catalizador de la serie: Jimmy McNulty. A través de su obsesión por ser más listo que las instituciones (policial, política, judicial, traficantes de drogas, medios de comunicación) este policía enciende la mecha de todas las tramas que muestran cómo se desarrolla la corrupción y la crítica social en *The Wire*.

2. **Desarrollo.** En este caso, la historia presenta una paulatina degradación de ambas representaciones en la confrontación. Contra más investiga y más lejos va McNulty, más información llega al espectador y más pierde este por el camino. En todas las temporadas se muestra lo lejos que debe llegar el personaje para exprimir al sistema. De alguna manera todas las tramas acaban estando relacionadas con las investigaciones policiales que dan nombre a esta ficción televisiva.

3. **Final.** Inexorablemente todo acaba en una conclusión epifánica. Es decir, anunciada. El propio Simon define *The Wire* como una tragedia griega en la que las instituciones actúan como Dioses⁹¹. Por lo tanto no cabe esperar más que todo acabe por desarrollarse como siempre lo ha hecho y que el ¿héroe? de esta historia acabe falleciendo aunque sea metafóricamente. No importa cuánto luche ante todas las instituciones, éstas acaban perpetuándose en nuevos personajes representativos de las mismas que sustituyen a los que, previamente, hayan caído.

⁹¹ Entrevista en *The Believer*, (Hornby, 2007); consultar bibliografía.

A continuación se detalla la estructura dramática de *Crematorio*.

1. **Confrontación.** En este caso la confrontación es entre Rubén Bertomeu y el mundo interior que metafóricamente y realmente ha construido/destruido durante toda su vida: poder y familia. A través de este enfrentamiento la serie expone una crítica social que se desarrolla a través de la corrupción urbanística.

2. **Desarrollo.** Conforme avanza la historia se degradan los elementos referenciados: el propio personaje, su familia y el poder acumulado. El motor del protagonista es el poder que le ha elevado al cenit social y vital en Misent y que está representado, en el primer episodio, en sus relaciones sociales y en el proyecto más grande que jamás ha querido llevar a cabo. Se nos muestra en este pico vital para, irremediabilmente, empezar a caminar el trayecto opuesto. En este viaje se muestra la idiosincrasia de la crítica, haciendo que el espectador entienda por qué debe recorrer dicho camino, formándose una opinión personal en cuanto a historia y contexto.

3. **Final.** Desde el mismo momento que Rubén Bertomeu intenta retener el poder ostentado durante años y unir una familia desfragmentada el espectador entiende que el camino que le ha llevado a adquirir tales dimensiones es el mismo que lo acabará por destruir. La presente disertación debe remarcar que la crítica que emana la ficción deja patente que la parte ficticia muere (Rubén Bertomeu acaba por perecer) pero la real sobrevive, ya que en un último esfuerzo por evitar la prisión, el protagonista

contacta con altas esferas políticas⁹² que le instarán a aceptar el destino que está por llegarle. A diferencia de dicha casta, que se perpetúa, no es castigada y continúa con sus acciones delictivas y perjudiciales para la sociedad.

D. FOCALIZACIÓN Y TEMPORALIDAD

El término focalización hace referencia a la narración. En *The Wire* la focalización es denominada cero; significa que se concede una ventaja cognitiva al espectador por encima de los personajes. La audiencia sabe antes que los personajes o a la vez que ellos circunstancias relacionadas con la historia. En la segunda temporada, por ejemplo, al espectador se le muestra un interrogatorio/tortura al capitán del barco donde fallecen trece prostitutas. Veremos dos líneas de investigación, una de Bunk y Lester Freamon investigando doce asesinatos (situación que el espectador ya sabe porqué sucede antes que los investigadores gracias a la tortura) y otra línea con Jimmy McNulty investigando el fallecimiento de la prostituta número trece en la que la audiencia va descubriendo información a la par que el detective. La narración es útil para la reflexión del espectador y su empatía hacia los personajes. En cuanto a *Crematorio*, tenemos una narración omnisciente en la que la historia es explicada incluso desde el pasado (gracias a los *flashback*). La narración utilizada es óptima para que la audiencia entienda la confrontación de Rubén dado que el peso narrativo gira alrededor de él y la crítica gravita hacia sus actividades. A diferencia de *The Wire* en que la narración nos muestra a peones sujetos a sus propios actos y se nos permite observarlo como espectadores desde una óptica más amplia.

⁹² No se nombra, pero se lee entre líneas que los contactos directos políticos de Bertomeu son locales y se insinúa que la llamada tal vez sea bien a altos dirigentes políticos de la Comunidad Valenciana o, tal vez, Madrid.

La presente disertación debe señalar en relación a la temporalidad que no es usual en dramas serializados romper la línea temporal. *Crematorio* lo hace y lo usa cómo elemento de crítica; el mensaje es que en el pasado (tras la dictadura) hubo demasiada manga ancha y que, elementos de dicho pasado, todavía están vigentes. No solo se construye la historia de Bertomeu, si no también la de especulación urbanística en España.

8. Repercusiones sociales de *The Wire* y *Crematorio*

*"You disappoint me, Stringer. I had such fucking hopes for us"*⁹³.

Jimmy McNulty

A modo de "metaopinión" en relación a toda la crítica que expone la serie *The Wire*, el protagonista muestra la desaprobación de la narración en relación a Baltimore, sus instituciones y el modelo social norteamericano. Y es que este ciudadano tenía esperanzas de que las relaciones y actividades de los diversos estratos sociales pudieran cambiar o, al menos, ser puestos en jaque. Pero la realidad es bien distinta. David Simon se encarga de manifestar que es difícil que nada cambie. Y ese cambio no pasa por la sociedad, si no más bien por los órganos de poder establecidos y perpetuados a través de inversiones, sobornos y corrupción que siguen y seguirán beneficiándose de este sistema neoliberal.

The Wire no ha pasado desapercibida. La presente disertación ha puesto de relieve lo que esta ficción televisiva ha sido para muchos miembros de la sociedad americana (global), tanto como obra audiovisual magna, cómo elemento de crítica institucional e, incluso de una forma más residual, a nivel social. Nadie discute a *The Wire* como la Capilla Sixtina⁹⁴ del audiovisual contemporáneo. El presente estudio no ha ahondado en aspectos relacionados con el lenguaje audiovisual de la obra pero dicha afirmación resulta obvia por las repercusiones y opiniones sí señaladas durante todo el proyecto y que muestran la repercusión artística de la obra analizada.

⁹³ Me decepcionas Stringer. Tenía tantas jodidas ilusiones puestas en nosotros; (17 de octubre de 2004). *Straight and true*; [Temporada 3, Episodio 5]. EEUU: HBO.

⁹⁴ Revista Calibre.38; 10 de diciembre de 2013.

La presente disertación, además, señala la capacidad que encierran ciertas ficciones de TV para tomarlas cómo casos pedagógicos en centros de estudio y toma a *The Wire* como referencia (aunque no la única) de crítica y análisis institucional:

Jason Mittell⁹⁵, por ejemplo, imparte un curso en la *Universidad de Middlebury* (más enfocado a características audiovisuales de la serie que a aspectos interdisciplinarios de la misma), Linda Williams⁹⁶ en *Berkeley* (analiza las verdades interconectadas de los muchos fallos institucionales del sistema), Boyd Blundell⁹⁷ en la *Universidad de Loyola* (ética), Todd Sodano⁹⁸ que en la primavera de 2008 dio clases en *Syracuse* (curso de comunicación) y David Brody⁹⁹ en la *Universidad de Washington State* (justicia criminal) son algunos casos.

En este punto, el estudio señala también el trabajo de Martín Azar, Gisela Cánovas Herrera y Ezequiel Saferstein, *The Wire como radiografía sociológica* (2014), en relación a aspectos sociales que sí denuncia la serie y el alcance de los mismos. Este hace referencia a los Estados Unidos cómo la primera sociedad donde se toleran tasas de inseguridad más elevadas que las de las demás naciones posindustrializadas. Afirmando que dicha inseguridad aparece como principio de organización cotidiana de la vida colectiva y como modo de regulación de conductas e instituciones.

⁹⁵ Profesor de estudios estadounidenses y cultura cinematográfica y de medios en el *Middlebury College*, cuyos intereses de investigación incluyen la historia de la televisión, los medios, la cultura y los nuevos medios

⁹⁶ Profesora estadounidense de estudios cinematográficos en los departamentos de Film Studies y Rhetoric de la *Universidad de California* en Berkeley.

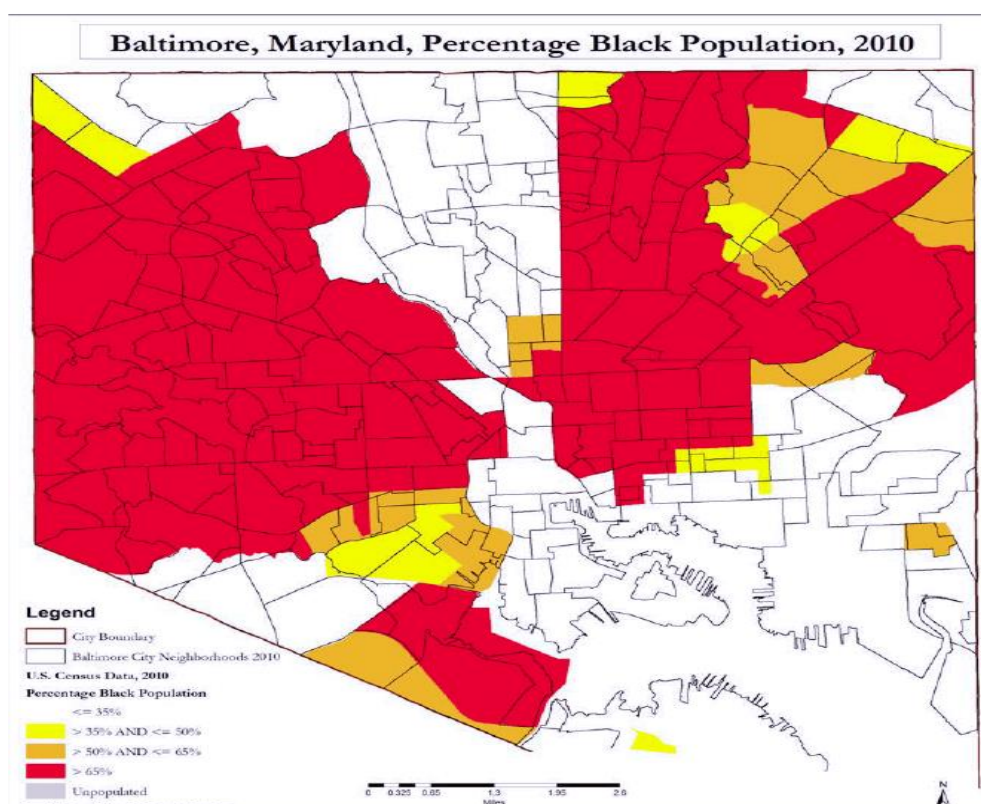
⁹⁷ Profesor Asociado de Ética al Departamento de Estudios Religiosos, *Universidad de Loyola*, Nueva Orleans.

⁹⁸ Profesor asociado de producción de TV y video en *St. John Fisher College*.

⁹⁹ Profesor en el Departamento de Justicia Criminal y Criminología en la *Universidad Estatal de Washington*. Es autor de libros de casos sobre derecho penal y procedimientos penales, y más de veinte artículos académicos que se han publicado en revistas como *American Criminal Law Review*, *Journal of Contemporary Criminal Justice*, *Hastings Women's Law Journal*, *Crime and Delinquency* y *Judicature*.

Baltimore, la ciudad representada y de la que Simon dice ser la protagonista de la serie, se caracterizó en los setenta por ser una zona portuaria e industrializada muy importante. El declive de la misma se muestra en la segunda temporada como ejemplo de la decadencia del sistema financiero, institucional y social. Simon escoge Baltimore para su crítica, obviamente, porque la conoce tras trabajar años en la misma. Es ideal para mostrar la inseguridad latente, siendo la séptima ciudad del país con la tasa más elevada de criminalidad, 1.417 asesinatos, robos y violaciones cada 100 mil habitantes. Se muestra la represión social en relación a la población negra¹⁰⁰, una de las lacras de la ciudad y de la sociedad americana.

Figura 6. Porcentaje de la población negra en Baltimore.



Tomado de: Investigation of The Baltimore City Police Department (10 de agosto de 2016)

¹⁰⁰ El 70% de los presos en el estado de Maryland son de raza negra. Además, desde distintos países se han podido seguir los disturbios en la ciudad que siguieron tras el asesinato, en 2015, de un joven de raza negra por parte de la policía; en *La Vanguardia*, 28 de abril de 2015.

Las consecuencias del neoliberalismo son señaladas en la serie y las secuelas que derivan de estas en las ciudades posindustriales. La representación del *modus operandi* de las instituciones que afectan a los individuos que en ellas conviven, muestra el enredado sistema que posibilita y autoriza desigualdades sociales y raciales, la violencia urbana, la capacidad financiera y corrupta del narcotráfico y su asociación a la política ¿local?. Precisamente la lucha contra las drogas es mostrada en un contexto post 11S, en dónde los recursos se destinan a un enemigo externo e invisible y los cánceres internos son tratados con tiritas permitiendo que dentro de estas sociedades se prolonguen todos los problemas que la afectan.

El presente estudio afirma que el producto televisivo analizado, en relación a su función como instrumento de denuncia, es efectivo en tanto en cuanto se aprecia desde una óptica que pretende mostrar una realidad. Como elemento en si de cambio no se puede afirmar que sea relevante e, incluso, como catalizador de reflexiones individuales de los miembros de la sociedad estadounidense. Eso sí, puede constatar que un miembro destacado de su sociedad generó en *The Wire* un aura de paradigma de reflexión social que da esperanzas a futuros proyectos de la misma índole. Se trata de Barack Obama que, siendo presidente de los Estados Unidos, habló en una entrevista originalmente publicada en YouTube¹⁰¹ junto a David Simon, acerca de las verdades que la serie expone.

El caso de *Crematorio* es distinto. Se tiene dentro del mercado profesional del audiovisual español cómo referente a la hora de cambiar la tendencia de este género en nuestro país. Se valora como una ficción valiente y bien rodada, pero los efectos de su crítica son más bien escasos.

¹⁰¹ Entrevista completa; <https://www.youtube.com/watch?v=xWY79JCfhjw>

Enrique Fibla¹⁰², parafraseado en la presente disertación, reflexionaba sobre la necesidad de que se produzcan más ficciones de este calibre, que tienen la capacidad de mostrar de manera fidedigna y real lo que en los medios de comunicación suena a fábula quedando lejos de lo que la sociedad española debería comprender como problema real y grave que es: la especulación inmobiliaria y la corrupción. Lacras que han terminado empujando al país a una grave crisis económica, tras el surgimiento en los noventa del neoliberalismo (¿*The Wire*?) en nuestra sociedad con el Partido Popular como brazo ejecutor, con el beneplácito de toda la casta política española (al menos, la que es relevante a nivel de votos), y que ha terminado afectando, cómo también se muestra en *The Wire*, a las clases sociales trabajadoras y a las marginales, generando más desigualdad social. Según el propio David Simon: "*España se parece cada vez más al Baltimore de The Wire*"¹⁰³.

La presente disertación presenta, a través de una encuesta, su propia conclusión acerca la repercusión de estas series. Analiza, primero, si han sido vistas por miembros de la sociedad (dado que también son un producto alejado de un entretenimiento básico y requieren de ciertos niveles de atención e interés para ser visualizadas en todo su contexto). Se pregunta acerca de la denuncia expuesta por ambos dramas serializados y, finalmente se pregunta a los encuestado de forma general, sobre la potencialidad de las producciones audiovisuales para TV en relación a su capacidad de denuncia.

A continuación se detallan los resultados de la encuesta realizada a 88 personas mediante gráficas (todas de elaboración propia) y porcentajes:

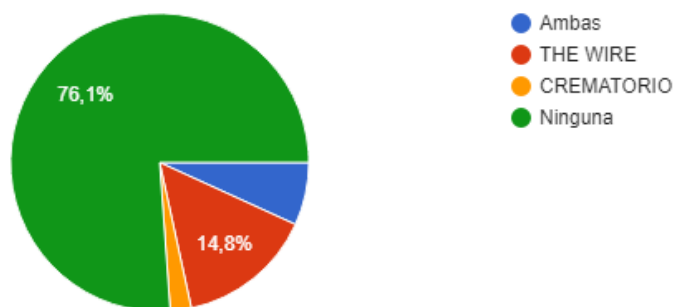
¹⁰² Investigador y creador de cultura visual, afincado en Barcelona. Colabora, además, con una entrevista (consultar anexo) que aporta otra visión al presente estudio.

¹⁰³ Entrevista en La Vanguardia, 20 de septiembre de 2013.

Gráfica 20.

¿Ha visto THE WIRE Y/O CREMATORIO?

88 respuestas

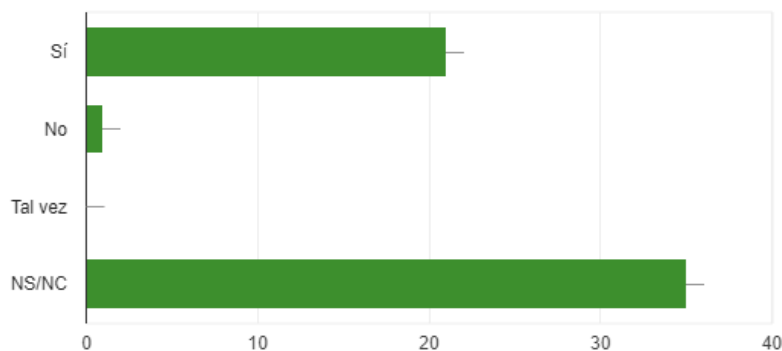


- La disertación señala que muy pocos encuestados han visto las series. Cerca del **80%** es un número altísimo.
- Tan sólo un **6'8%** han visto ambas, un **14'8%** *The Wire* y un **2'3%** *Crematorio*.

Gráfica 21.

En caso afirmativo habiendo visto una o ambas, ¿le pareció que la serie mostraba una crítica en torno a la corrupción?

57 respuestas



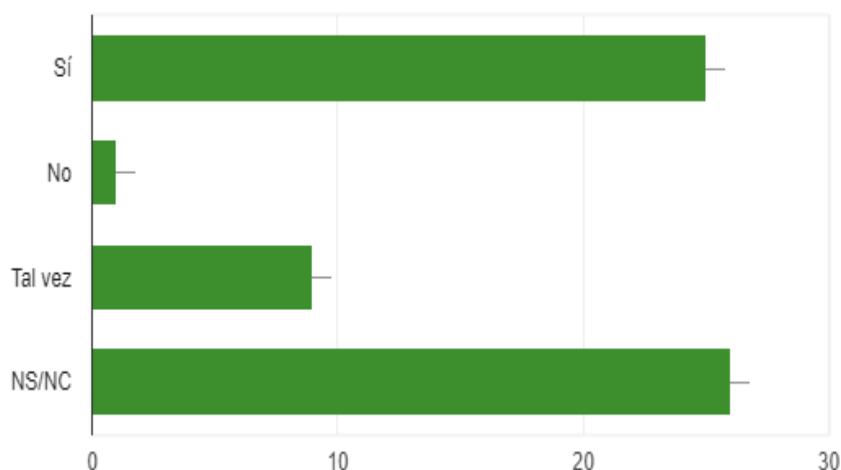
- Dado que la mayoría de los encuestados no vieron la serie era lógico pensar en la mayoría de una respuesta en dirección al NS/NC, **61'4%**.
- En cambio, de los que sí las vieron, se apuesta rotundamente por el SÍ, **36'8%**.

*Si le pareció que existía dicha crítica, ¿cree que una serie de TV se podría tomar como ejemplo pedagógico y de estudio en casos prácticos sobre la denuncia que aquí señalamos (corrupción)?***¹⁰⁴*

Gráfica 22.

Si le pareció que existía dicha crítica, ¿cree que una serie de TV se podría tomar como ejemplo pedagógico y de e...ia que aquí señalamos (corrupción)?

61 respuestas



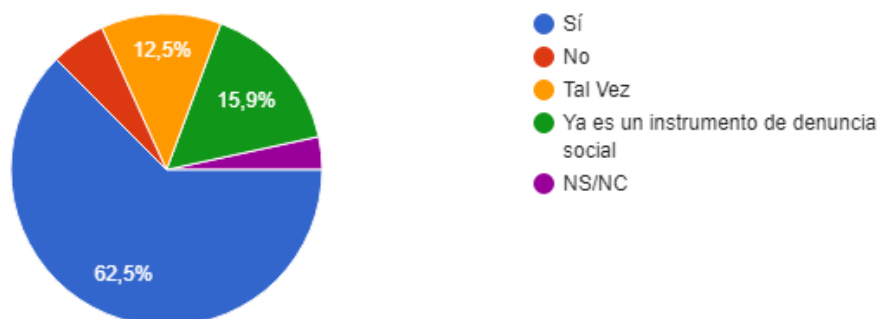
- Un total de cerca del ochenta por ciento de los encuestados se divide entre las respuestas SÍ (41%) y NS/NC (42'6%).
- Teniendo en cuenta el escaso visionado son respuestas sorprendentes que se suman a la opinión de un 14'8% que consideran que tal vez se podría tomar como ejemplo y caso de estudio. En total más de la mitad de los encuestados se muestra favorable.

¹⁰⁴ Por cuestiones ajenas al autor, la pregunta de la gráfica 22 no se lee en su totalidad, quedando reflejada antes de la misma.

Gráfica 23.

¿Cree que la ficción televisiva reúne el potencial para convertirse en un instrumento de denuncia social?

88 respuestas



Fuente: elaboración propia.

- Tal vez esta sea la pregunta más influyente del estudio y la que más consenso genera ya que más de un noventa por ciento se muestra favorable a pensar que la ficción televisiva tal vez reúna el potencial para convertirse en instrumento de denuncia (**12'5%**), que sí lo reúne (**62'5%**) y que, de echo, ya es un instrumento de denuncia social (**15'9%**).

9. Conclusiones

La presente disertación ha llegado a diversas conclusiones tras conceptualizar, contextualizar y analizar el mercado de las series de TV y sus diferentes actores, el tratamiento de la denuncia social por parte de estas y otros medios de comunicación y la exposición del concepto de la corrupción tanto en los dramas serializados como en las sociedades posindustrializadas, incluyendo la española. Se afirma, entonces, que *The Wire* puede y debe ser considerada como un instrumento de denuncia social, al igual que *Crematorio*. Ambas son series de TV y no deberían ser tomadas como elementos residuales. Han puesto de manifiesto que bajo un contexto en concreto se pueden construir dramas serializados que funcionen como instrumentos de denuncia. Según Raquel Crisóstomo¹⁰⁵, "al fin y al cabo el arte (televisivo) es una manera de narrar lo que ocurre en la realidad y cómo nos acercamos a los problemas que nos ocupan y preocupan aunque solo sea desde la ficción".

Ahora bien, el camino para ambas no ha sido fácil. Su producción ha sido posible gracias a unos estándares que pesan más como imagen de marca que por convencimiento. *The Wire* tuvo audiencias pírricas y fue carne de cancelación en múltiples ocasiones. No se dio porque HBO gozaba de una audiencia amplia en otras de sus producciones. De *Crematorio* no se publicaron los datos de audiencia cuando fue emitida en Canal+, aunque como se viene especificando en el estudio, poco importan. Lo importante es construir una imagen de marca que sea atractiva para la audiencia con el fin de que un público objetivo en concreto acabe por suscribirse a tu canal.

¹⁰⁵ Doctora en Humanidades por la *Universidad Pompeu i Fabra*, colabora en la presente disertación mediante una entrevista (consultar anexos).

Una de las afirmaciones que presenta el estudio es que realmente, tal y como se distribuye hoy día el panorama seriéfilo, no es tan importante la audiencia como la repercusión de la propia ficción televisiva. Para seguir una ficción televisiva en un espacio público se debe ser constante, pueden cambiar las franjas de emisión y la audiencia se ve obligada a soportar publicidad intercalada con la narración, hecho que puede provocar que se detenga el visionado. Esto es algo que no se da en los nuevos modos de visionado on-line. Seguramente, *Crematorio* haya sido vista por mucha más audiencia de la que se puede demostrar y, por lo tanto, resulta más enriquecedora su función y repercusión como producto audiovisual que denuncia situaciones que nos afectan a todos que como producto meramente televisivo. Lo mismo sucede con *The Wire*, serie que pudo ser cancelada en varias ocasiones y que, sin embargo, trasciende más allá del mundo de la TV.

Algo está cambiando pero no acaba de hacerlo. El estudio ha expuesto la potencialidad económica y la capacidad de producción de series de ficción, la cantidad de series que ya se están produciendo, las intenciones de Movistar para cambiar el panorama de las series en España, el pequeño paso que ha dado la televisión en abierto a través de Atresmedia con *Farinha*.. Pero, pese a todo, la televisión no tiene esa sensibilidad característica del cine. El estudio ha repasado los contextos que empujaron a la gran pantalla a trazar un camino paralelo a las grandes producciones y al simple entretenimiento. El cine de autor, el cine comprometido, los movimientos intelectuales surgidos históricamente alrededor del séptimo arte no se aprecian actualmente en la pequeña pantalla. Y desde luego, se afirma desde estas líneas, que el caldo de cultivo existe para ello. Por lo tanto ¿porqué motivo no acaba la TV de dar el paso?

La presente disertación llega a la conclusión de que todo movimiento cultural requiere de unos procesos para evolucionar. Es decir, empieza ahora a equipararse artísticamente la TV al cine. Hace relativamente poco que esto sucede, tan solo 30 años. Y la conciencia adquirida por el cine ha necesitado ser alimentada durante más de un siglo. Por lo tanto, tal vez se deba tener paciencia o, tal vez, jamás se llegue a ese punto álgido de crítica y denuncia generalizada en este formato (o, al menos, en un porcentaje representativo).

La presente disertación ha puesto de manifiesto el cambio en el paradigma y estándares televisivos que han empujado a la TV a ser respetada como elemento artístico influyente en la cultura popular de finales del S. XX y viviendo su apogeo en el inicio del S. XXI. Pero esta calidad en la puesta en escena, estas inversiones, ese trasvase de estrellas de cine y directores reputados a la pequeña pantalla están sirviendo, una vez más, como elementos que refuerzan la imagen de marca. Elevan el nivel artístico y la capacidad de marketing de una serie para convertirla en referente de una productora o distribuidora X pero no se constata que dicho cambio impulse y genere contenidos de crítica social profunda.

El estudio ya ha señalado casos que sí muestran la capacidad para lograr "el cambio" pero se afirma que la mayoría de las producciones tienen un marcado carácter comercial/artístico (pese a su calidad). Son ejemplos *Lost* (FOX, EE.UU.: 2004-2010), todo un fenómeno mundial a través de la red y que tuvo en vilo a gran parte de la población mundial con su rompedora puesta en escena narrativa; *Breaking Bad* (AMC, EE.UU.: 2008-2013), como idealización de la mafia surgida de la clase media hasta el dominio del mercado de la droga en el sur de Estados Unidos, representada en un nerd/profesor de química desesperado; *Mad Men* (AMC, EE.UU.: 2007-2015) y su retrato, en los 60, de una sociedad clásica y machista que cambia/avanza inexorablemente hacia otro modelo social y

que gravita en torno a la figura de Don Draper, el misógino más seductor, complejo y atractivo del audiovisual contemporáneo (cómo si de una oda al ocaso del mundo masculino tradicional se tratara) o, la actual *Game of Thrones* (HBO, EE.UU.: desde 2011) épica narración de la guerra por el poder por parte de diferentes castas y familias en un mundo de dragones y magia oscura... Todas ellas producciones de primer nivel, con tramas magníficas, interpretaciones sublimes y una horda de seriéfilos totalmente fanatizados con ellas.

En conclusión, tanto el cine como la TV son plataformas de negocio, representaciones de la cultura popular con una finalidad mercantilista pero también con ciertas "obligaciones" dado su gran alcance social. Son cultura y por lo tanto tienen cierta responsabilidad social que se ha demostrado no debe estar reñida con modelos de calidad elevados. Se pueden contar buenas historias, entretenidas, fantásticas, de miedo, biopics.. Historias que emocionen, que hagan reír, llorar, removernos en nuestros sofás, violentas.. Pero sobretodo la sociedad debe demandar que una parte de ellas sean un pedazo de nosotros mismos, que se rebelen contra los órganos de poder, que sean una voz que muchos no tienen, que sean independientes (al menos "*autoralmente*") y se desmarquen de las instituciones con el fin de denunciar situaciones que ocurren, que se toleran y que se deberían, primero denunciar abiertamente y, segundo, resolver. En definitiva, nuestra sociedad merece y debe exigir, ya que este proyecto ha demostrado que se reúnen los condicionantes y las características para que así sea, más series de TV que actúen como instrumentos de denuncia social.

10. Bibliografía

Álvarez Díaz, Araceli (2009). Periodismo social, una nueva mirada a la realidad. *Revista Latina De Comunicación Social*, 8-11. [Extraído de] <<http://www.revistalatinacs.org/09/Sociedad/actas/100araceli.html>>

Andrews, Travis M. (2018, 28 de febrero). 106 million people watched ‘M.A.S.H.’ finale 35 years ago. No scripted show since has come close. [Artículo en línea]. *The Washington Post*. [Fecha de consulta: 10 de abril de 2018] <https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2018/02/28/106-million-people-watched-mash-finale-35-years-ago-no-scripted-show-has-come-close-since/?noredirect=on&utm_term=.1f161d1b32d0>

Ayala-Dip, J. Ernesto (2007, 27 de octubre). Retrato de los Impostores. *EL PAÍS*, p. 14. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2018] <<https://www.anagrama-ed.es/view/10806/El-Pais-Crematorio.pdf>>

Azar, Martín; Cánovas Herrera, Gisela; Saferstein, Ezequiel (2014). The Wire como radiografía sociológica. *Apuntes DE INVESTIGACIÓN DEL CECYP, N° 24* (Año XVII), 195-208. [Fecha de consulta: 25 de mayo de 2018] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4901824>>

Baltimore City Police Department (2016). *INVESTIGATION OF THE BALTIMORE CITY POLICE DEPARTMENT* (pp. 1-164, Investigación). Baltimore, United States: U.S. DEPARTMENT OF JUSTICE Civil Rights Division. [Fecha de consulta: 25 de mayo de 2018] <<https://www.justice.gov/crt/file/883296/download>>

Barlovento Comunicación (2017). *Análisis Televisivo 2017* [PDF]. <<https://www.barloventocomunicacion.es/images/publicaciones/ANUALES/analisis-televisivo-2017-Barlovento.pdf>>

Belda, Luís Miguel; Maíllo, Juan Emilio; Prieto, José María (2008). *PERIODISMO SOCIAL: El compromiso de la información* [PDF]. Madrid: Servimedia (2ª Edición). [Extraído de] <<http://www.sinpromi.es/uploads/documentos/publicaciones/e19a0d40db27a1acbf0a7c37064bf592.pdf>>

Cantón, Javier (2016, 25 de febrero). *Hacer visible lo invisible: Exclusión social y cine* [Proyecto académico]. En *ResearchGate*. [Fecha de consulta: 10 de mayo de 2018] <<file:///C:/Users/usuario1/Downloads/ExclusionSocialCine.pdf>>

Caparròs, Iván (2017, 23 de noviembre). CÓMO LAS SERIES ESTÁN CAMBIANDO EL RELATO Y EL SECTOR AUDIOVISUAL. [Fecha de consulta: 22 de abril de 2018] <<http://nextmedia.lavinia.tc/audiovisual/series-dia-mundial-televisiontecnocampus/>>

Carrasco Campos, Ángel (20 de julio, 2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal (mhcj), N° 1* (Artículo 9), 174-200. [Extraído de] <https://mhcommunicationsjournal.wordpress.com/2010/07/20/angel_carrasco/>

Casado, D. (2014, 23 de septiembre). «Perdidos», la serie que enseñó a los españoles a ver la tele en el ordenador. *ABC.es*. [Fecha de consulta: 22 de abril de 2018] <<http://laguiatv.abc.es/noticias/20140923/abci-perdidos-serie-descargas-online-201409231351.html>>

Cascajosa Virino, Concepción (2005a). La televisión llega a Hollywood: Una aproximación a los dramáticos llevados al cine. *ÁMBITOS*, N° 13-14, 91-108.

Cascajosa Virino, Concepción (2005b). Por un drama de calidad en televisión: La segunda edad dorada de la televisión norteamericana. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana De Comunicación Y Educación*, N° 25 (2).

Centro de Investigaciones Sociológicas (2017/18). *Barómetros de Marzo de 2018 a Febrero de 2017*. Madrid. [Fecha de consulta: 08 de mayo de 2018] <http://www.cis.es/cis/opencm/ES/11_barometros/depositados.jsp>

Cigüela Sola, Javier (2016). Hamsterdam como nomos de la ciudad: La nuda vida en el gueto. En *The Wire University: Ficción y sociedad desde las esquinas* (1ª ed., pp. 165-173). Barcelona, España: Editorial UOC.

Colegio de Geógrafos y Asociación de Geógrafos (AGE), (2006). *Manifiesto por una nueva cultura del territorio* (Manifiesto). [Fecha de consulta: 10 de mayo de 2018] <<https://nuevaculturadelterritorio.wordpress.com/acerca-de/>>

Cytryblum, Alicia (2009). *Periodismo Social. Una nueva disciplina* (p. 73). Buenos Aires, Argentina: La Crujía.

Fibla, Enrique (2011, 30 de junio). “Crematorio”: El peso de la ficción. *Fronterad Revista Digital*. [Fecha de consulta: 22 de mayo de 2018] <<http://www.fronterad.com/index.php?q=“crematorio”-peso-ficcion>>

Figuro, Javier (2016). La Odisea de Jimmy Tochahuevos McNulty en The Wire. En *The Wire University: Ficción y sociedad desde las esquinas* (1ª ed., p. 97). Barcelona, España: Editorial UOC.

Fuggle, Sophie (2009, 29 de mayo). Short Circuiting the Power Grid: The Wire as Critique of Institutional Power. *Darkmatter in the Ruins of Imperial Culture*. [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2018] <<http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/short-circuiting-the-power-grid-the-wire-as-critique-of-institutional-power/>>

Galán, Elena (2006, enero-julio). Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *ECO-Pós*, 9 (N° 1), 58-81. [Fecha de consulta: 08 de mayo de 2018] <https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/9475/galan_personajes_ECOPOS_2006.pdf>

García, Alberto Nahum (2016). "Todas las piezas importan": La complejidad narrativa en The Wire. En *The Wire University: Ficción y sociedad desde las esquinas* (1ª ed., pp. 41-50). Barcelona, España: Editorial UOC.

Gibb, Jane; Sabin, Roger (2009, 29 de mayo). Who Loves Ya, David Simon? *Darkmatter in the Ruins of Imperial Culture*. [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2018] <<http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/who-loves-ya-david-simon/>>

Gómez, Iván (2014, 12 de mayo). Re: WEBISODE 1 - La Tercera Edad de Oro de la Televisión [Reflexión en Video blog]. [Fecha de consulta: 05 de mayo de 2018] <https://www.youtube.com/watch?v=_mEkRFmXPxs&t=230s>

González, María (2009, 25 de marzo). Diccionario téléfilo: Procedimental. [Blog]. *ESPINOF*. [Fecha de consulta: 12 de abril de 2018] <<https://www.espinof.com/diccionario-cine-television/diccionario-telefilo-procedimental>>

Gubern, Román (1969). *Historia del Cine*. Editor Digital: Titivilus (edición revisada y actualizada de 2014). [Fecha de consulta: 09 de mayo de 2018] <<https://tintaguerrerenseditcom.files.wordpress.com/2015/08/historia-del-cine-romangubern.pdf>>

Guillot, Liliana; Siragusa, Cristina (2012) *Narrativas en progreso: Dramas en la televisión norteamericana contemporánea (Cuadernos de Investigación)* p. 23. Córdoba, Argentina: Editorial Universitaria de Villa María (EDUVIM).

Hornby, Nick (2007, agosto). DAVID SIMON [CREATOR-WRITER-PRODUCER OF HBO'S THE WIRE]. *The Believer*, 5(6). [Fecha de consulta: 20 de abril de 2018] <https://www.believmag.com/issues/200708/?read=interview_simon>

Jerez, Luís M.; Martín, Víctor O.; Pérez, Ramón (2012). Aproximación a una geografía de la corrupción urbanística en España. *Ería: Revista cuatrimestral de Geografía*, N° 87, (5-18). [Fecha de consulta: 11 de mayo de 2018] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4004228>>

Johnson-Lewis, Erika (2009, 29 de mayo). The More Things Change, the More They Stay the Same: Serial Narrative on The Wire. *Darkmatter in the Ruins of Imperial Culture*. [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2018]: <http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/the-more-things-change-the-more-they-stay-the-same-serial-narrative-on-the-wire/#foot_src_4>

López, Híbai (2011). Roles narrativos en red: La muerte del espectador medio en The Wire. En *Previously on: Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión (pp. 349-365)*. [Fecha de consulta: 14 de abril de 2018] <<http://fama2.us.es/fco/previouslyon/21.pdf>>

López Vigil, José Ignacio (2000). *Manual urgente para radialistas apasionados* (2ª ed.). (Publicado en 1997). Quito, Ecuador: Pablo de la Torre Editorial. <<https://analfatecnicos.net/archivos/62.ManualUrgenteRadialistasApasionados.pdf>>

Marín Albadalejo, Juan Antonio (2017). *La representación mediática del escándalo de corrupción política en España (2009-2014) desde la Teoría del encuadre (Framing)* (Programa de Doctorado en Dirección de Comunicación). Universidad Católica de Murcia (UCAM). [Fecha de consulta: 08 de mayo de 2018] <<http://repositorio.ucam.edu/handle/10952/2528>>

Maroto, Manuel (2016). Sobre la corrupción en *The Wire*: "Follow the money and you don't know where the fuck it's going to take you". En *The Wire University: Ficción y sociedad desde las esquinas* (1ª ed., pp. 185-194). Barcelona, España: Editorial UOC.

Martínez-Lucena, Jorge; Cigüela Sola, Javier (2016). Introducción. En *The Wire University: Ficción y sociedad desde las esquinas* (1ª ed., p. 21). Barcelona, España: Editorial UOC.

Mittell, Jason (2017, julio-diciembre). ALL IN THE GAME: THE WIRE, NARRACIÓN SERIADA Y LA LÓGICA DEL PROCEDIMENTAL. *L'ATALANTE. Revista De Estudios Cinematográficos*, N° 24, 13-24. [Fecha de consulta: 13 de mayo de 2018] <[file:///C:/Users/usuario1/Downloads/547-2000-1-SM \(1\).pdf](file:///C:/Users/usuario1/Downloads/547-2000-1-SM%20(1).pdf)>

Muñoz, Laura (2015). *Tasa de paro: Determinantes de su evolución a lo largo del siglo XXI en los países miembros de la UE* (Disertación no publicada). Universidad de Valladolid. [Fecha de consulta: 10 de mayo de 2018] <<https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/15557/1/TFG-E-112.pdf>>

Nielsen Holdings plc. (2016). *VIDEO ON DEMAND ¿Cómo los hábitos de ver la televisión están cambiando con la evolución del panorama de los medios? Marzo 2016* [PDF]. [Extraído de] <http://www.nielsen.com/content/dam/niensglobal/latam/docs/reports/2016/EstudioGlobal_VideoOnDemand_ES.pdf>

Pardo, Enric (2014). "Ponga aquí su marca" PRESENTA: *SERIELIZADOS*. [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2018] <<https://serielizados.com/ponga-aqui-su-marca-presenta/>>

Penfold-Mounce, Ruth; Beer, David; Burrows, Roger (2011, 04 de febrero). *The Wire as Social Science-Fiction?* [Proyecto Académico]. En *SAGE Journals*. [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2018] <<http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0038038510387199>>

Raya, Irene (2011, junio). *Evolución diacrónica de los géneros en la ficción dramática televisiva estadounidense. Nuevas tendencias hacia la hibridación*. [Proyecto académico]. En *ResearchGate*. [Fecha de consulta: 13 de mayo de 2018]: <https://www.researchgate.net/publication/318901712_Evolucion_diacronica_de_los_generos_en_la_ficcion_dramatica_televisiva_estadounidense_Nuevas_tendencias_hacia_la_hibridacion>

Ros, Enric (2016). *The Wire*, el medio y el mensaje: El juego tecnológico en la docuficción serial de David Simon. En *The Wire University: Ficción y sociedad desde las esquinas* (1ª ed., pp. 85-94). Barcelona, España: Editorial UOC.

Saló, Gloria (2003). *Que Es Eso del Formato?: Cómo Nace y Se Desarrolla un Programa de Televisión*. Barcelona, España: Gedisa.

San Martín, M^a Ángeles (2005, 01 de octubre). Cauces éticos necesarios para una televisión de calidad. *Comunicar: Revista Científica Iberoamericana De Comunicación Y Educación, XIII* (Nº 25). [Fecha de consulta: 11 de mayo de 2018] <<https://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-107>>

Simon, David (2006, 1 de diciembre). Behind The Wire David Simon on where the show goes next. [Entrevistado por M. O'Rourke]. *Slate Magazine*. [Fecha de consulta: 21 de mayo de 2018] <http://www.slate.com/articles/news_and_politics/interrogation/2006/12/behind_the_wire.html>

Simon, David (2013). *David Simon at the Festival of Dangerous Ideas*. Discurso presentado en el Festival of Dangerous Ideas en Sydney, Australia. [Fecha de consulta: 21 de mayo de 2018] <<https://billmoyers.com/2014/01/30/david-simon-at-the-festival-of-dangerous-ideas/>>

Simon, David (2014, 14 de febrero). Segment: David Simon on Our Rigged Political System [Entrevistado por B. Moyers]. [Fecha de consulta: 21 de mayo de 2018] <<https://billmoyers.com/segment/david-simon-on-our-rigged-political-system/>>

Tarancón, Juan A. (2016). Estética y conciencia social en *The Wire*. En *The Wire University: Ficción y sociedad desde las esquinas* (1ª ed., pp. 125-134). Barcelona, España: Editorial UOC.

Thompson, Robert J. (1996). *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER*. (Prólogo, pp. 13-16). New York, EE.UU.: The Continuum Publishing Company.

TNT (Productora). (2008). *Especial The Wire* [Archivo de vídeo]. España: Time Warner Company. [Fecha de consulta: 08 de mayo de 2018] <<https://vimeo.com/90703208>>

Tous-Rovirosa, Anna (2016). ¡Paren las máquinas! La convergencia mediática llega a *The Baltimore Sun*. En *The Wire University: Ficción y sociedad desde las esquinas* (1ª ed., pp. 105-106). Barcelona, España: Editorial UOC [En la cita se referencia a David Simon].

Triado, Xavier M. (2014, 31 de mayo). El aprendizaje en ciencias sociales mediante el uso de casos audiovisuales. Un instrumento de aprendizaje, motivación y mejora de la comprensión conceptual. *ResearchGate*, [Extraído de] <<https://www.researchgate.net/publication/28211259>>

Veres, Luís (2013a, II Semestre). Crematorio y la ficción audiovisual de la crisis. *Revista F@ro, I* (Nº 18), 77-85. [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2018] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4780280>>

Veres, Luís (2013b). "The wire" cine negro, narratología clásica y nuevos horizontes de expectativas. En *Historia, memoria y sociedad en el género negro literatura, cine, televisión y cómic* (pp. 651-658). [Fecha de consulta: 23 de mayo de 2018] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=471420>>

ANEXO I:

Raquel Crisóstomo & Enrique Fibla

La presente disertación ofrece la opinión, mediante una entrevista, de Raquel Crisóstomo y Enrique Fibla.

La primera ha publicado varios artículos relacionados con las series de TV a nivel narrativo y dramático. Colabora, además, en el libro referente del estudio *The Wire University* (2016) en el capítulo IV: *The Wire noir* (pp., 63-72). Sus reflexiones resultarán interesantes al lector y sirve como lectura subjetiva que complementa la expuesta por la disertación.

El segundo es licenciado en Comunicación Audiovisual por la UAB, ha hecho cursos de crítica cinematográfica y realización. Ha colaborado en la revista digital *fronterad* (centrada en el periodismo narrativo, la crónica y el ensayo) con varios artículos. Es autor de un par de trabajos y artículos muy interesantes *-NO-DO: Archivo y secuestro de la imaginación* (2015) o *Cine epistolar: imaginación y política del intercambio estético* (2014)- que ponen el foco en la interacción entre sociedad e imagen (como representación cultural) con el fin de construir nuevas narrativas que bordeen lo establecido. Sin duda, su opinión resulta enriquecedora a la hora de mostrar otros puntos de vista en relación a la sociedad para con las series de TV.

El TFG analiza las características que las ficciones de TV deben cumplir, el contexto en el que se presentan y la audiencia a la que van dirigidas para que, efectivamente se puedan considerar, al igual que en el cine, como un instrumento de denuncia social. Las siguientes preguntas van enfocadas a exponer, bajo su opinión subjetiva, si realmente existe ya un grupo de series de TV que pongan el foco en la denuncia social (corrupción en el caso de estudio) o, si no es así, si existe el potencial y el interés para desarrollar ficciones de este tipo.

Autor: Para muchos académicos estamos inmersos en la tercera edad de oro de la TV americana. Robert J. Thompson señala, a través de su influyente estudio *Television's Second Golden Age* (1996), las bases académicas de un estándar de calidad televisivo y, de paso, acota la segunda edad de oro al final de *Twin Peaks* (ABC: 1990-1991). El estudio señala como punto de partida varias características de las que señalamos dos: la explosión de la TV por cable (se debe a los suscriptores y no a la publicidad) y la búsqueda de una audiencia más culta, urbana y joven.

¿Cree que estas características han influido en los contenidos de las series de TV actuales?

Raquel Crisóstomo: Por supuesto, y no sólo esas, sino también la cuestión más sociológica y no tanto industrial, Los temas y los personajes de la ficción actual son hijos de grandes eventos geopolíticos, como el 11s o la crisis global, algo que se aprecia especialmente en las sofisticación de tramas y personajes problemáticos.

Enrique Fibla: Desde luego que ha afectado, sobre todo en la búsqueda de nichos de mercado. Pero quizás el elemento más importante es que en la televisión por cable hay muchos menos límites que en la televisión en abierto al no depender tanto de la publicidad y lo que las marcas crean que puede ser “Aceptable”. Aquí también añadiría el papel de los guionistas (muchos de ellos provenientes del cine pero que ahora ven en las series el contexto perfecto donde desarrollar una historia con mucho más tiempo y profundidad), modos de consumo (piratería, ver contenido en los ordenadores, quedar con amigos para ver el finale de una serie, cultural fan y foros, etc.), tecnologías portátiles (paso al consumo en ordenadores, tablets, teléfonos, reducción del precio de un proyector y altavoces con resultados casi profesionales, etc.)

A: Por otro lado, como señala Iván Caparròs en el blog de Lavinia, NEXT MEDIA, la piratería fue crucial en la primera expansión de las series y sirvió de detonante definitivo de la transformación de la industria.

¿Cree que la facilidad actual para suscribirse a portales VOD influye también en los contenidos de las series? Es decir, ¿da más facilidades a las productoras para crear series de TV más arriesgadas y críticas o, por el contrario, al ampliarse el perfil del usuario deben buscar producir series que atraigan a una audiencia más amplia?

R. C.: Por desgracia no está siendo así. Las grandes plataformas han apostado por dar más contenido y aumentar el número de series, sin dar tiempo a que éstas se consoliden y si no funcionan rápidamente son canceladas; y por otro lado plataformas que apostaban por un menos número de productos pero de nicho y de calidad, ahora buscan hacer su Juego de Tronos, como es el caso de Amazon Prime Video.

E. F.: En la línea de lo que hablaba antes, creo que las VOD propician contenido más arriesgado tanto por no tener la presión de las marcas que pagan la publicidad o de grandes conglomerados mediáticos con intereses empresariales que van más allá del audiovisual (y sus conexiones con la política). Pero también porque al haber mucha competencia (Netflix, Amazon, Hulu, HBO, Filmin, Movistar +, etc.) cada vez se intentan crear productos más rompedores y arriesgados (esto puede crear una burbuja, cosa que creo ya está pasando).

A.: Es cierto que existen algunas series de TV en el mercado que exponen tramas que pretenden concienciar sobre diferentes aspectos sociales como ahora la tecnoddependencia - *Black Mirror* (Zeppotron: desde 2011)- o la eficacia del sistema penitenciario -*OZ* (HBO: 1997-2003) Pero a grandes rasgos, y con el potencial económico y de audiencia que puede representar una serie de TV

¿Cree que existe una oferta suficiente de series de TV que expongan temas que conciencien a la sociedad sobre ciertos aspectos denunciabables coetáneos a ella?

R. C.: Creo que sí, porque precisamente esa tendencia a la sofisticación de determinados personajes y a las tramas complicadas hacen que la televisión esté actuando más que nunca como espejo social, especialmente en cuanto a la denuncia de temas de género o sexuales, como *The Handmaid's tale* o *Transparent*.

E. F.: Depende del contexto. A nivel global yo creo que sí que hay mucho contenido (fíjate también en los documentales de Netflix sobre Flint, política, racismo, etc.), a nivel de España creo que muy, muy poco. Como hablábamos yo creo que hay cierta autocensura tanto de productores como creadores, sobre todo teniendo en cuenta la cercanía de

productoras y grupos mediáticos con política, subvenciones, etc. Al fin y al cabo hemos de pensar que las grandes cadenas de TV son empresas que buscan un rendimiento económico, y en España no creo que haya la libertad para criticar ciertas cosas desde el poder económico de un Mediaset, Grupo Prisa, etc. Por otro lado yo también me preguntaría por la manera en la que se tratan estos temas sociales/políticos. Es decir, de qué sirve hacer una gran serie de 200 millones para criticar el sistema capitalista y la corrupción si lo que estás creando es un mero producto? Por qué no pensar en el formato documental o cosas tipo Adam Curtis y sus proyectos para la BBC tipo *Century of the Self*, etc.?

A.: Uno de los casos que presento es el de la serie *The Wire* (HBO: 2002-2008). A propósito de una de las cuestiones anteriores, David Simon lo tiene claro: "*...que se joda el espectador medio*" (Hornby, 2007). La serie radiografía los males de la sociedad posmoderna. Lo hace sin prejuicios, simplemente muestra un contexto (ciudad), una historia (relación entre sociedad e instituciones) y unos personajes (sus ciudadanos).

¿Se trata de un caso aislado o existen las bases (y la conciencia) para seguir produciendo contenidos de este tipo tanto en Estados Unidos como aquí?

R. C.: Por supuesto, especialmente con la época Trump que estamos viviendo actualmente, tal como vemos en series como *The Good Fight*.

E. F.: Simon ha tenido su trayectoria (*Generation Kill*, *Treme*, ahora parece que una sobre brigadas internacionales) pero su impacto es menor ya que la gente busca la espectacularidad (*Game of Thrones*, *Walking Dead*, etc.) en vez de la reflexión. Ahora hay

más el concepto de la serie espectáculo: por ejemplo las de tipo ciencia ficción filosófica como *Westworld* o *Black Mirror* que tienen planteamientos interesantes de denuncia de un futuro distópico hacia el que nos dirigimos, pero de una manera un poco hipócrita ya que utilizan sus mismos medios y fórmulas y de alguna manera sabotean su propia crítica.

A.: Durante la serie vemos ciertos recursos que pretenden acercar el producto a la realidad, el más destacado sea el uso de imágenes "diegéticas" (como guiño a una característica inherente a la misma historia y no a la edición/manipulación de la imagen) que se muestran al espectador mediante cámaras de seguridad. Sin duda, el cambio a tramas serializadas en las que varios temas (o uno central) se resuelven al final de las temporadas o, incluso, de la misma serie, a diferencia de formatos procedimentales, ayuda a trabajar una idea de forma más consistente.

Para usted, ¿qué características debe cumplir una serie de TV para considerarla como un instrumento de denuncia social (en el caso de la presente disertación acerca de la corrupción)?

R. C.: Sobre todo una escala de grises moral, donde no haya posiciones maniqueas sino que se muestre al espectador la complejidad de la denuncia que se está realizando; de esa manera se evita el adoctrinamiento del televidente.

E. F.: Como decía antes, para mi no solo es una cuestión de tratar ciertas temáticas sino de *cómo lo haces*. Me interesan menos fórmulas espectaculares con muchos fuegos de artificio que propuestas que, como dices, tienen un apego a una cierta realidad (lo cual no quiere decir hacer cinema verité, pero sí intentar aproximarse a realidades más cercanas y

no tener que tirar siempre por la hipérbole o la fantasía). Por ejemplo, creo que las propuestas tipo Adam Curtis (o ciertos documentales ficcionados de Netflix) que utilizan imágenes de archivo son muy sugerentes porque nos pone un espejo directo en el que mirar nuestra sociedad. Es hacer realidad a través de la realidad, en lugar de la pura fantasía. Esto no significa renegar de la ficción. Por mucho que *Crematorio* sea una ficción se nota mucho su apego a una realidad determinada (que viene ya dada por el libro de Chirbes), en este caso la corrupción en Valencia.

A.: La situación en España deja más dudas. Es cierto que existe una oferta de series históricas que contextualizan la corrupción en unos momentos históricos en los que es más sencillo señalarla. Lo difícil es hacerlo en el momento actual, más viendo que es el gran estigma de nuestra sociedad. *Crematorio* (Canal +: 2011) sea probablemente la apuesta más arriesgada producida en España. En su propio dossier de prensa la definen como "*Una serie sobre la corrupción en España*" y la señalan como una serie valiente, moderna, rica y compleja, que refleja sin concesiones lo ocurrido en nuestro país en los últimos años.

En su opinión, ¿qué condiciones cree que se dieron para que una producción de este tipo se llevara a cabo en nuestro país? ¿Porqué cree que no ha tenido continuidad? ¿Está nuestra sociedad/audiencia preparada para tratar este tipo de temas?

R. C.: Creo que no tuvo continuidad porque en ese momento era un producto para el que el espectador medio no estaba preparado, cosa que ahora demanda.

E. F.: El problema para mí es la poca valentía de los productores y creadores. La audiencia está preparadísima y, diría más, ansiosa de que ver este tipo de contenidos tipo

Crematorio. Dinero hay (ley del 5% de las televisiones), y el público claramente está preparado, pero falta valentía. También el problema del doblaje, modo de actuar, estilos y géneros. Creo que el audiovisual español necesita liberarse de muchos dejes y tics tradicionales y apostar por nuevos formatos, ser más ambiciosos, etc. Y por supuesto hay que tener también en cuenta las presiones políticas y la autocensura de gente que luego puede temer que no le den una subvención, etc. (ya que casi toda producción está subvencionada en España)

A.: Por último, el proyecto señala la capacidad que encierran ciertas ficciones de TV para tomarlas como casos pedagógicos en centros de estudio, tomando como arquetipo la serie *The Wire*. Jason Mittell, por ejemplo, imparte un curso en la *Universidad de Middlebury* (más enfocado a características audiovisuales de la serie que a aspectos interdisciplinarios de la misma), Linda Williams en *Berkeley* (analiza las verdades interconectadas de los muchos fallos institucionales del sistema), Boyd Blundell en la *Universidad de Loyola* (ética), Todd Sodano que en la primavera de 2008 dio clases en *Syracuse* (curso de comunicación) y David Brody en la *Universidad de Washington State* (justicia criminal) son algunos casos.

Por lo tanto, en su opinión, ¿existe el potencial para producir series de TV que puedan tomarse en un futuro o en la actualidad como ejemplo pedagógico y de estudio en casos prácticos sobre la denuncia que aquí se señala (corrupción)? ¿Podría Crematorio ser un ejemplo?

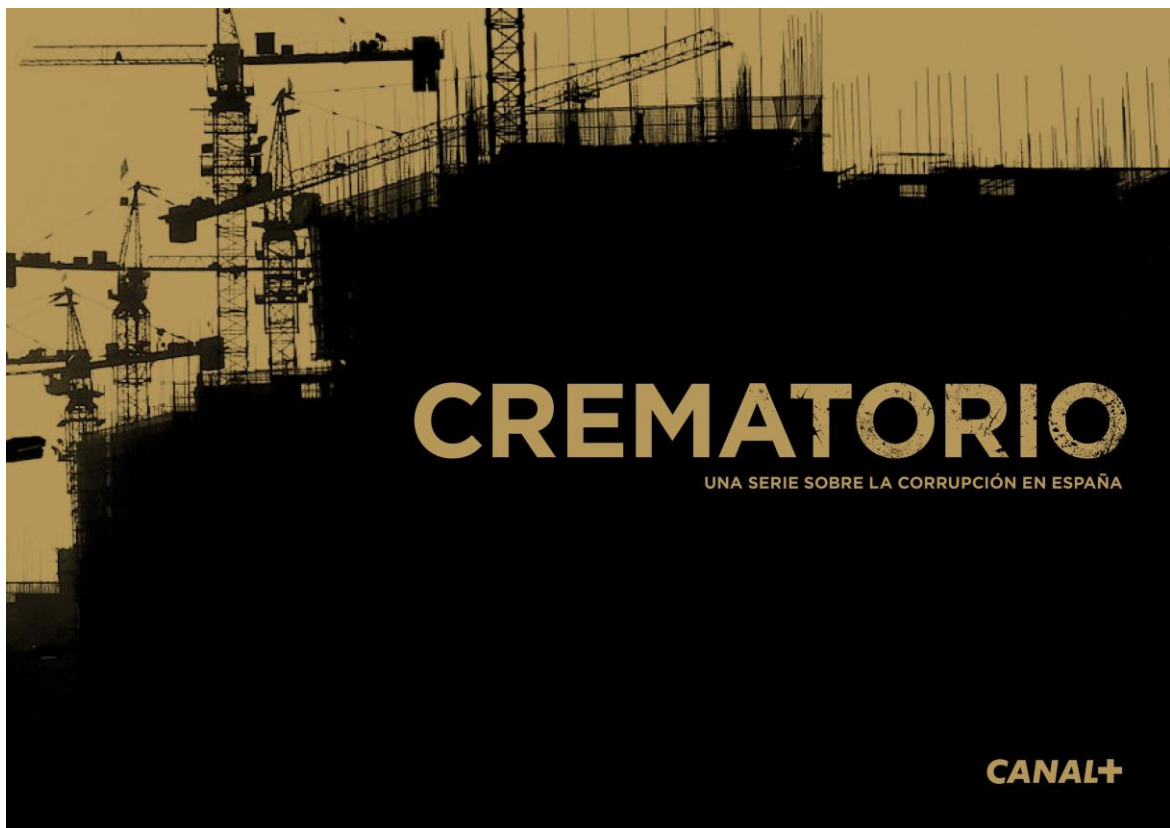
R. C.: Por supuesto, al fin y al cabo el arte (televisivo) es una manera de narrar lo que ocurre en la realidad y cómo nos acercamos a los problemas que nos ocupan y preocupan aunque solo sea desde la ficción.

E. F.: Por supuesto y ¡¡ojala suceda!! La única forma de cambiar las actitudes es a través de pedagogía, y estudios como el que estás haciendo, enviárselo a los productores. Para ello debería de introducirse YA el audiovisual en el colegio como asignatura obligatoria donde los chavales aprendan a canalizar sus inquietudes creativas y herramientas a mano (cualquier móvil hoy en día tiene una cámara mejor que las que nosotros utilizábamos al estudiar la carrera) para interpretar su realidad.

A 22 de mayo de 2018

ANEXO II:

Debido a su tamaño se adjunta vínculo del *Dossier de Prensa de Crematorio*:



<https://es.scribd.com/document/351728474/DOSSIER-SERIE-DE-TV-CREMATORIO-pdf>

*A life, Jimmy, you know what that is?
It's the shit that happens while you're
waiting for moments that never come*

Lester Freamon