



**LAS FICCIONES SERIADAS COMO ESTRATEGIA
PARA ATRAER Y FIDELIZAR CLIENTES.
EL CASO DE *LA ZONA DE MOVISTAR+*
SERIAL FICTIONS AS A STRATEGY
TO ATTRACT AND BUILD CUSTOMERS LOYALTY .
THE CASE OF MOVISTAR+ *LA ZONA***

**MÁSTER UNIVERSITARIO EN NUEVAS TENDENCIAS Y
PROCESOS DE INNOVACIÓN EN COMUNICACIÓN
Itinerario Creación y producción transmedia
Iniciación a la Investigación**

presentado por/presented by
Belén Gómez-Duet
dirigido por/supervised by
Dr. José Antonio Palao Errando
Dra. Teresa Sorolla-Romero

Castellón, Septiembre 2019

RESUMEN

En el siguiente trabajo de investigación se estudia la serialidad contemporánea, las características que la definen y se buscan las razones por las que este tipo de contenidos se han convertido en una de las mayores formas de ocio en las sociedades occidentales. Así mismo, mediante un análisis historicista se repasará la historia de las ficciones televisivas seriadas en nuestro país, desde la entrada en el mercado de los operados privados a principios de la década de los noventa hasta llegar a nuestros días, momento en que la entrada al mercado español de plataformas como Netflix, HBO o Amazon Prime Video coincide con el momento de máximo apogeo de interés y calidad de este tipo de producciones. Por último, a partir de los estudios de Jenkins, señalaremos las características más importantes de las narrativas transmedia.

La investigación parte de una doble hipótesis. En primer lugar se plantea que con la entrada al mercado español de las plataformas de vídeo bajo demanda, las empresas optan por la producción de series de calidad dirigidas a nichos específicos de mercado que atraigan más suscriptores. En segundo lugar que *La Zona*, puede considerarse una serie de calidad y en este sentido fue utilizada para hacer crecer la imagen de marca de Movistar+.

Mediante un análisis discursivo de la producción de Movistar+ *La Zona* (2017) observaremos como las empresas implicadas están apostando por la producción de ficción de calidad para ganar suscriptores, fidelizarlos y generar imagen de marca.

ABSTRACT

In the following research work, contemporary seriality and the characteristics that define it will be studied, as well as the reasons why this type of content have become one of the greatest ways of leisure in Western societies. Likewise, through a historicist analysis, the history of serial television fictions in our country will be reviewed, from the release into the market of private operators in the early nineties until today, when the release to the Spanish market of platforms such as Netflix, HBO or Amazon Prime Video coincides with the peak of interest and quality of this type of productions. Finally, regarding the Jenkins studies, will be pointed out the most important characteristics of transmedia narratives.

The research starts from a double hypothesis. Firstly, it is proposed that with the release to the Spanish market of video on demand platforms, companies choose the production of quality series aimed at specific market niches, thus attracting more subscribers. Secondly, that *La Zona*, can be considered a quality series, which was used to enhance the Movistar+ brand image.

Throughout a discursive analysis of the production of Movistar+, *La Zona* (2017) we will observe how the companies involved are focusing on the production of quality fiction in order to gain subscribers, build loyalty and generate a brand image.

PALABRAS CLAVE: ficción seriada, *Quality TV*, servicios bajo demanda,

Movistar+, televisión de pago, *La Zona*

KEYWORDS: Serial fiction, Quality TV, video-on-demand, Movistar+, pay-TV, *La Zona*

ÍNDICE GENERAL

Planteamiento de la investigación / *Research approach*

Justificación e interés del tema / *Justification and importance of the subject* _ 2

Referencia al marco teórico de la investigación / *Reference to the theoretical framework of the research* _ 4

Objetivos de la investigación / *Research objectives* _ 6

Hipótesis de la investigación / *Research Hypothesis* _ 7

Metodología de la investigación / *Investigation methodology* _ 8

BLOQUE 1 MARCO TEÓRICO / *THEORETICAL FRAMEWORK*

Capítulo 1 EL FENÓMENO DE LAS FICCIONES SERIALES

CONTEMPORÁNEAS / *THE PHENOMENON OF CONTEMPORARY SERIAL FICTIONS* _ 11

1.1.- El relato de ficción televisivo. La hibridación serie-serial. *The television fiction story. Serial-serial hybridization.* _ 11

1.2.- *Quality tv*. La televisión de calidad / *TV quality. Quality television* _ 15

1.3.- Las “series” de éxito contemporáneas / *Contemporary successful TV series* _ 21

1.3.1. La nueva distribución / *The new distribution* _ 22

1.3.2. Buscando la calidad / *Looking for quality* _ 23

1.3.3. La figura del *showrunner* / *Showrunner figure* _ 25

1.3.4. Los juegos con el relato / *The games with the story* _ 27

1.3.5. Nuevos héroes / *New heroes* _ 29

CAPÍTULO 2. El contexto español / *The Spanish context.* _ 31

2.1.- De la desregulación a la TV de pago / *From deregulation to pay TV* _ 31

2.2.- La llegada de los servicios de vídeo bajo demanda / *The arrival of video on demand services* _ 35

2.2.1. Netflix / *Netflix* _ 36

2.2.2. HBO / *HBO* _ 37

2.2.3. Movistar+ / *Movistar +* _ 39

CAPÍTULO 3 Las narrativas transmedia / *The transmedia narratives* _ 43

BLOQUE 2 ANÁLISIS DISCURSIVO / *DISCURSIVE ANALYSIS*

CAPÍTULO 4 ANÁLISIS DISCURSIVO / *DISCURSIVE ANALYSIS* _ 47

4.1 Consideraciones previas / *Prior considerations* _ 47

4.2. Ficha técnica y artística / *Technical and artistic sheet* _ 47

4.3 Sinopsis / *Synopsis* _ 48

- 4.4. Sobre La Zona / *About La Zona* _ 48
- 4.5 El secreto que se oculta en La Zona / *The secret that is hidden in La Zona* _51
- 4.6. La estructura / *The structure* _ 51
- 4.7 Personajes y subtramas / *Characters and subframes* _ 53
 - 4.7.1. Principales / *Main* _ 53
 - 4.7.2 Secundarios / *Secondary* _ 55
- 4.8 Argumento y trama en La Zona. Los Flashback / *Plot and story in La Zona. Flashback* _ 58
 - 4.8.1 El argumento. Un caso policial / *The argument. A police case* _ 59
 - 4.8.2. La trama. Una narrativa dislocada para guardar un secreto / *The plot. A dislocated narrative to keep a secret* _ 61
- 4. 9 Héctor Uria. El héroe atormentado / *Héctor Uria. The tormented hero* _73
- 4.10 Interpretación / *Interpretation* _80
- 4.11 La estrategia transmedia de La Zona / *The transmedia strategy of La Zona* _81
- 4.12 La Zona como Quality TV / *La Zona as a quality TV* _ 84

CONCLUSIONES/ CONCLUSIONS

- Validación o refutación de hipótesis / *Validation or rebuttal of hypotheses* _91
- Consecución de los objetivos planteados / *Achievement of the proposed aims* _93
- Próximas líneas de investigación / *Next lines of research* _94

Referencias bibliográficas y documentales/

Bibliographic and documentary references _ 95

ANEXOS / ANNEXES

- Resúmenes de los capítulos/ *Chapter Summaries* _102
- Tabla de personajes/ *Character table* _ 108
- Catálogo expansión transmedia/ *Transmedia Expansion Catalog* _ 110

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

Planteamiento de la investigación

Justificación e interés del tema

Las series de televisión se han convertido en la última década en un fenómeno cultural que ocupa gran parte de las horas de ocio de la población. Desde hace ya algunos años, el estudio de este tipo de contenidos ha llegado a las Universidades y se han escrito múltiples trabajos y estudios referidos a ellas.

Pero, ¿qué mecanismos utilizan estas relatos para mantenernos enganchados? ¿Qué factores han influido para que tanta gente, en tantos lugares del mundo, con aficiones y gustos tan diferentes, nos sintamos atraídos por las series y las consumamos casi convulsivamente?

Sospechamos que este gusto por las series y su importancia en la cultura actual viene determinado por la producción de un tipo de contenidos que bajo fórmulas más arriesgadas, con historias más atrevidas u originales, y gracias a la facilidad de acceso tanto tecnológica como económica a los contenidos, ha conseguido engancharnos a muchos a este tipo de relatos. La aparición de las narrativas transmedia, como una nueva forma de crear y expandir las historias, también merece nuestra atención.

A estos aspectos debemos sumar el nuevo paradigma televisivo español, que ha sufrido durante la última década grandes cambios, especialmente desde la entrada en el mercado de gigantes como Netflix o HBO.

Tengo recuerdos de infancia viendo con mis padres *Canción Triste de Hill Street* o *Luz de Luna*. También *Brigada Central*. Recuerdo el impacto que me produjo el cadáver de Laura Palmer envuelto en aquellos plásticos y como se hablaba de *Twin Peaks* en algunas reuniones de amigos de mis padres. Y luego recuerdo *Expediente X*, que me tenía anclada al sofá, y que tenía que ver para comentarla al día siguiente en el instituto. Luego, pasaron años en que abandoné el consumo de series, quizá porque mis padres contrataron Digital+ y entonces dedicaba el tiempo a ver largometrajes. Quizá porque prefería disfrutar de mi tiempo libre de otro modo que no fuese delante de la televisión.

Años después retomé la afición por este tipo de ficciones cuando un amigo me grabó en un disco duro todas las temporadas de *The Wire* y *The Shield*. Así que sí, como muchos otros “serieadictos” lo mío empezó gracias a la piratería. Tiempo después, en mi primer intento por ver *Breaking Bad*, abandoné a los pocos capítulos por antipatía hacia el personaje de Skyler la esposa de Walter White, curiosamente el personaje que no transgrede los valores morales. Ya estaba atrapada y fascinada por aquel pobre profesor que hacía lo que hacía

por su familia y ellos solo se dedicaban a ponerle trabas... En el segundo y definitivo intento por ver la serie quedé atrapada en las redes de la serialidad contemporánea.

Sin embargo, esta afición estaba “descompensada” hacia ficciones que venían de fuera de nuestras fronteras. Así que cuando tuve que elegir una temática para la realización de este trabajo me pareció interesante reflexionar sobre las características que reúnen este tipo de ficciones aclamadas por el público y la crítica y estudiadas desde las Universidades para observar si el nuevo paradigma televisivo que vivimos actualmente en nuestro país con la llegada de las plataformas en streaming y la lucha por los suscriptores, ha provocado en operadores y productores un efecto despertar que consiga poner las producciones españolas a la altura de las estadounidenses y europeas. Por esta razón se eligió *La Zona*, una de las primeras producciones propias de Movistar+ que además contaba con una expansión transmedia.

Mientras se escribía este trabajo se estrenó la cuarta temporada de *La Casa de papel* en Netflix a nivel mundial, consiguiendo que más de 34 mil hogares de todo el mundo vieran la temporada durante la primera semana tras su estreno. Efectivamente, parece que algo interesante está pasando en el contexto español, en los ámbitos de la producción, de los contenidos y del consumo de este tipo de producciones. Entre los contenidos audiovisuales más visionados online, son las series las que más aumentan con respecto a hace un año (Fundación Telefónica, 2019).

Así las cosas, después de décadas en las que la ficción seriada en España obedecía a un gustar a todos, la necesidad de los nuevos operadores (Netflix, HBO, Amazon Prime Video y Movistar+) por ofrecer contenido exclusivo y diferenciado ha hecho que en nuestro país se produzcan un tipo de contenidos que pueden acercarse a las ficciones de calidad o series de éxito que vienen desarrollándose desde hace décadas en el ámbito anglosajón y en algunos países europeos como Gran Bretaña o los países escandinavos, y pensamos, merece la pena estudiarlo.

Referencia al Marco teórico de la investigación

Los ejes de reflexión que guiarán la siguiente propuesta de investigación son los que se enumeran a continuación, indicando en cada uno algunas de las fuentes que utilizaremos para su estudio.

En primer lugar centraremos nuestro trabajo en el estudio de la hibridación que de las fórmulas de serie y serial hacen gala las ficciones seriadas contemporáneas. En base a los trabajos de Buono o Creber plantearemos las diferencias principales que caracterizan a cada una de las fórmulas, para posteriormente, adentrarnos en la hibridación tan característica que viene aplicándose a los relatos seriados contemporáneos. Los autores a los que haremos referencia en esta aproximación serán Canovaca, García Martínez o Cascajosa entre otros.

A continuación dedicaremos un apartado a la *Quality TV*. Las características que definen la *Quality Tv* fueron descritas por Thompson en 1996, referidas al contexto concreto de la segunda edad dorada de la televisión en Estados Unidos, y aunque no fuera su intención parece que se convirtieron en canon. A partir de sus doce características, autores contemporáneos como Carrión Domínguez han propuesto una reactualización de su propuesta que nos parece del todo interesante reflejar en este trabajo.

En el tercer apartado reflexionaremos sobre los factores que han aupado la serialidad a altas cuotas de prestigio convirtiéndola en la forma de ocio por excelencia de las sociedades occidentales. Se trata de rastrear las características de las series más influyentes o exitosas de nuestro tiempo para poder observar posteriormente si *La Zona* entraría dentro de este grupo. Desde las investigaciones de autores como Carrión, García Martínez, Neira y Cascajosa, entre otros, buscaremos cuales son las claves de éxito que comparten muchas de estas obras.

En cuanto al contexto televisivo español, a partir de las aportaciones de Concepción Cascajosa, Carmen Caffarel o García Castro conoceremos las características de las producciones que se realizaron en nuestro país a partir de la desregulación del mercado televisivo español en los primeros años de la década de los noventa y como la extensión del “modelo Globomedia” primero y la crisis económica de 2008 después, impidieron el desarrollo de una ficción que se acercara a los estándares de calidad que se podían observar en las producciones europeas.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

También en este apartado haremos referencia a cómo los cambios tecnológicos han favorecido otros tipos de consumo que han provocado el ascenso de las series como producto estrella de la cultura de masas en nuestro país. Los últimos informes de la Fundación Telefónica o la SGAE, junto con los trabajos de la profesora Neira, nos servirán para explicar estos cambios en los hábitos de consumo y el triunfo de la serialidad en nuestro país.

Por último, nos acercaremos a las narrativas transmedia a partir de los estudios de Jenkins por considerarlo uno de los investigadores que más ha profundizado en este tipo de narrativas.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

Objetivos de la Investigación

1. Estudiar las características de las series de éxito contemporáneas.
2. Conocer el estado de la ficción seriada en España.
3. Demostrar que *La Zona* cumple con las características de televisión de calidad.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

Hipótesis de la Investigación

1. En el actual momento televisivo, con la entrada de múltiples servicios de televisión on-line, las empresas optan por la producción de series de calidad dirigidas a nichos específicos de mercado que atraigan más suscriptores.
2. *La Zona*, puede considerarse una serie de calidad y en este sentido fue utilizada para hacer crecer la imagen de marca de Movistar+.

Metodología de la Investigación

La metodología para realizar nuestra investigación combina diferentes aproximaciones de estudio. No disponemos de un método de investigación exacto como ocurre en las ciencias naturales, pero hemos formulado hipótesis y en cierta medida podemos sospechar a qué conclusiones llegaremos. Llevaremos a cabo una investigación cualitativa, aplicando el pensamiento hermenéutico partiremos de un estudio descriptivo-analítico centrado en la revisión de fuentes bibliográficas especializadas para llegar a la comprensión del fenómeno estudiado. En definitiva y dado que no contamos con un procedimiento algorítmico de solución, trabajaremos desde una metodología heurística.

Nuestro trabajo se encuentra dividido en 4 capítulos.

- Capítulo 1:

Durante la primera fase de esta investigación abordaremos el proceso de hibridación de las ficciones seriadas contemporáneas, definiremos la *Quality Tv* y las características que reúnen los programas etiquetados como tales. Seguidamente, pasaremos a estudiar el fenómeno de las ficciones seriadas de éxito contemporáneas, para conocer cuáles han sido las causas por las que se han convertido en una de las formas de ocio predilectas de las sociedades occidentales.

- Capítulo 2:

En la segunda parte, trataremos el proceso de transformación que la televisión española ha vivido, en lo referente a la creación de contenidos de ficción, desde los inicios de las emisiones de las cadenas privadas hasta nuestros días.

- Capítulo 3:

El capítulo tercero lo dedicaremos al estudio y descripción de las narrativas transmedia. Como una de las últimas novedades que afectan de algún modo a la creación de los contenidos de ficción seriada.

Partiremos de un estudio descriptivo, analítico e histórico el que se consultarán todas las fuentes documentales y bibliográficas pertinentes para conocer el estado del debate.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

- **Capítulo 4:**
En la última parte de nuestra investigación, llevaremos a cabo un análisis discursivo de *La Zona*, tanto de la serie de ficción como de su expansión transmedia.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

BLOQUE 1

MARCO TEÓRICO

CAPÍTULO 1. EL FENÓMENO DE LAS FICCIONES SERIALES CONTEMPORÁNEAS

1.1.- El relato de ficción televisivo. La hibridación serie-serial.

En este apartado consideramos necesario realizar una aproximación terminológica a los conceptos de serie y serial y observar el proceso de hibridación al que se someten en la actualidad las ficciones seriadas.

Pese a que es habitual encontrar ambos términos utilizados como sinónimos, se trata de dos estructuras básicas y diferenciadas del relato seriado: las primeras serían “la historieta autoconclusiva”, mientras que el segundo se trataría de “la narrativa continua. Es decir, Conan Doyle frente a Dickens, las aventuras de Arsenio Lupin contra La comedia humana... *CSI* versus *The Wire*, en definitiva “(García Martínez, 2012)

Para Buono, la diferencia entre serie y serial se encuentra en el distinto tratamiento temporal y las distintas sensaciones que cada una de ellas provocan en el espectador “La primera se basa en segmentos autónomos que no están ligados a una estructura secuencial, mientras que el segundo se caracteriza por estar dividido en partes inacabadas que forman un esquema rígido en su conjunto” (Buono en Canovaca, 2011: 860).

Para otros autores como Hugh O’Donnell el elemento que marcaría la diferencia serían los personajes; mientras que en el serial los personajes van cambiando con el tiempo, en las series se mantienen estables. (O’Donnell en Canovaca, 2011: 860)

Las series gozan de autonomía narrativa y la información suministrada en un capítulo no suele volver a ofrecerse en capítulos sucesivos. En los seriales, sin embargo, “todo acontecimiento narrado encontrará su significación en el conjunto, desvelando con posterioridad su importancia” (Martínez en Canovaca, 2011: 860)

En palabras de Mittel, en las series “cada capítulo es relativamente independiente: los personajes, escenarios y relaciones se mantienen a lo largo de los episodios, pero las tramas (de cada capítulo) son independientes y apenas necesitan de un visionado consistente o un conocimiento de la historia diegética para comprender el relato” en sí mismo (Mittel en García Martínez 2012: 228). Así, en cada capítulo, el protagonista debe restablecer el equilibrio perdido mediante la resolución de un caso, el diagnóstico de una extraña enfermedad o ganando un juicio, por ejemplo. De este modo el espectador no

necesita recordar qué ocurrió en capítulos anteriores para poder disfrutar y entender el actual. Por su parte, el serial “ofrece líneas argumentales continuadas a través de múltiples episodios, con un mundo narrativo en desarrollo que reclama a los espectadores que vayan construyendo un universo ficcional global empleando la información obtenida durante todo el transcurso del visionado” (Mittel en García Martínez 2012: 228).

Para Cascajosa, la utilización de estructuras seriales o episódicas (seriales vs series) ayuda a diferenciar la ficción televisiva. En los seriales las tramas se desarrollan a lo largo de varios capítulos mientras que en las series se desarrollan en un único capítulo. Las *soap operas* y telenovelas se caracterizan por la serialidad, mientras que tradicionalmente, el *prime time* ha estado ocupado por tramas episódicas (series) hasta la llegada de *Canción triste de Hill Street* (NBC: 1981-87). Pero, en atención a nuestro objetivo, la característica más importante que señala la autora, es que la utilización de tramas seriales o episódicas “son un indicador del tipo de contrato que se va a establecer con el espectador”. (Cascajosa, 2005: 4) Para la autora, las estructuras episódicas favorecen un espectador pasivo que no necesita de una relación de fidelidad con el programa dado que cada capítulo es autónomo y sólo es necesaria una competencia mínima para entenderlo. Al contrario, la serialidad favorece la fidelidad y necesita de un espectador activo que preste atención a los capítulos para poder seguir la trama argumental y así entender el relato en su totalidad. “En este punto se establece una relación dialéctica, de forma que el relato exige al espectador, pero el espectador también exige al relato, obligando a los productores a ofrecer constantemente elementos de interés y originalidad a la vez que se crea una mitología con cierta coherencia dentro del mundo ficcional (lo que en última instancia diferencia los grandes programas de los títulos fallidos). Resulta obvio que la fórmula serial, fuera de las escasamente valoradas *soap operas*, haya sido poco apreciada por las cadenas generalistas, ya que exige un compromiso que no todos los espectadores están dispuestos a asumir y, por tanto, limita la audiencia total a la que pueden aspirar los programas” (Cascajosa, 2005: 4).

Dentro de los seriales, habría que diferenciar entre aquellos que se alargan indefinidamente en el tiempo (telenovelas o *soap operas*) y aquellos que cuentan con un final más o menos cerrado tras una o varias temporadas. Este último tipo de producciones ofrecería “un tono más adulto, una narración y personajes más complejos y tienden a usar técnicas experimentales. Se pueden considerar películas que se esparcen a lo largo de semanas, meses y años, que dejan en suspense a la audiencia y juegan con la conexión de tramas y personajes. Las consideraremos bajo la denominación de serial cerrado” (Creeber en Canovaca, 2011: 860-861). En el mismo texto Canovaca

ofrece una definición de lo que se consideraría un serial cerrado: “producciones de más de cuarenta minutos de duración, que cuentan con una trama central en continuidad a lo largo de una temporada o varias, y que a diferencia de las telenovelas o las *soap operas* cuentan con mayor presupuesto, un estilo cinematográfico y una producción más cuidada. Los seriales cerrados suelen tener un arco narrativo definido y unos personajes con espesor psicológico, además de dejar la trama en suspense al final de cada entrega”.

Las diferencias entre series y serial cerrado se han diluido a lo largo de los últimos años (O'Donnell, 1999 en Canovaca, 2011). De modo que es prácticamente imposible encontrar ejemplos de estas estructuras narrativas de forma pura. Por ejemplo, propuestas episódicas como *CSI Las Vegas* (*CSI*, CBS: 2000-) ofrecen cada capítulo la resolución de un caso, pero a la vez nos plantea el avance de la sordera que sufre Grissom. Del mismo modo, otros ejemplos los encontramos en *Elementary* (*Elementary*, CBS: 2012-) donde a la resolución del asesinato de cada capítulo, se suma la trama de Moriarty durante algunas temporadas. Así, el híbrido serie-serial es la tónica general en muchas de las propuestas de éxito de la serialidad contemporánea.

Como O'Donnell, otros autores han estudiado esta tendencia de hibridación que llevan a cabo las series contemporáneas mezclando la vertiente serial y la autoconclusiva. Robin Nelson se refiere a esta hibridación como “*flexi-narrative*” (1997) y Jason Mittell la ha estudiado bajo el término de “*Complex-TV*” (2015) . “Ambos autores desmenuzan las arquitecturas narrativas predominantes en la serialidad contemporánea, sabiendo que algunas se escoran más hacia lo serial y otras hacia lo autoconclusivo. Así, el relato televisivo actual dispone una abigarrada red narrativa donde se combinan tramas episódicas, arcos argumentales que discurren durante varios capítulos, villanos o misterios de temporada y, por supuesto, conflictos horizontales que se prolongan durante toda la duración de una serie”. (García Martínez, 2018: 2) Como explican Innocenti y Pescatore, “ahora las fórmulas narrativas pasan a través de un proceso de mutación e hibridación y muchas series (autoconclusivas) se ‘serializan’, acercando cada vez más su estructura a la del serial”. (Innocenti y Pescatore en García Martínez 2012: 230).

Nos referíamos un poco más arriba al uso de este tipo de fórmula ya en *Canción Triste de Hill Street* (NBC: 1981-87), pero será en *24* (*24*, Fox: 2001-2010) cuando la fórmula se ponga de moda en la televisión norteamericana apareciendo en producciones como *Alias* (*Alias*, ABC:2001-1006), *Prison Break* (*Prison Break*, Fox, 2005-2009), *The Shield*, *al margen de la ley* (*The Shield*, FX: 2002-2008,) *The Wire* (*Bajo escucha*) (*The Wire*, HBO: 2002-2008),

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

Roma (*Rome*, HBO: 2005-2007), *Dexter* (*Dexter*, Showtime: 2006-2013), *Carnivàle* (*Carnivàle*, HBO: 2003-2005), *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-2010) o *Damages* (*Damages*, FX: 2007-2012). En cuanto al panorama español, el modelo se estrenó en la producción *Motivos personales* (Telecinco: 2005) y se ha asentado con otras producciones como *El internado* (Antena 3: 2007-2010) *Acusados* (Telecinco, 2009-2010), *La chica de ayer* (Antena 3: 2009), *Águila Roja* (TVE: 2009-2016) o *Los Protegidos* (Antena 3, 2010-2012). (Canovaca, 2011).

1.2.- *Quality tv*. La televisión de calidad

La *Quality Tv* (Thompson, 1996) tal y como la entendemos en este trabajo, “es una línea de investigación propia de los estudios televisivos que surge en Estados Unidos en la década de los ochenta, y que trabaja con ficciones seriadas que cumplen con unos estándares de calidad” (Carrión Domínguez, 2019: 113)

La primera vez que aparece el término es en 1984, en el libro *MTM: Quality Television*, un libro publicado por el British Film Institute de Londres y editado por Jane Feuer, Paul Kerr y Tise Vahimagi en el que “varios investigadores analizaban las series de la productora MTM” (Cascajosa, 2015: 66). Uno de los programas estudiados en el libro fue *Canción Triste de Hill Street (NBC: 1981-87)* el cual, después de terminar la emisión de su primera temporada, logró la renovación gracias a que era uno de los programas favoritos de los críticos y el único de su cadena en obtener esa distinción.

Fue Robert J. Thompson quien en 1996 definió qué era la televisión de calidad en su libro “*Television’s Second Golden Age*”. Allí analizaba el drama televisivo de los años ochenta y principio de los noventa llegando a la conclusión de que, volvía a vivir, gracias a una combinación entre calidad formal y temática en series como *(NBC: 1981-87)*, *Luz de luna (Moonlighting, ABC: 1985-1989)*, *Hospital (St. Elsewhere, NBC: 1982-1988)* y *Twin peaks (Twin peaks, ABC:1990-1991)*, una segunda edad dorada. (Cascajosa, 2005). (La primera edad dorada de la televisión norteamericana comprendería entre finales de los años cuarenta y mediados de los cincuenta, momento en el que el drama antológico, que se realizaba en directo desde Nueva York, realizado con presupuestos pequeños y dirigido a una audiencia aún reducida triunfaba. Estos dramas trataban “temas controvertidos y polémicos en historias con un toque de realismo social” (Cascajosa, 2005)).

En la introducción del libro, Thompson definía la *Quality Tv* y a qué tipo de programas se aplicaba, estableciendo una lista con doce características que “a su juicio, tienen las series que forman parte de la *Quality TV* durante lo que él considera que es la segunda edad dorada de la televisión estadounidense, la que va de *Hill Street Blues (1981)* a *ER (1994)*” (Carrión Domínguez, 2019:114). Aunque no fuera su intención, dicha lista terminó convirtiéndose en una suerte de canon y su mención es obligada para cualquier estudio que se lleve a cabo sobre *quality television*.

1.2.1. Las 12 características de Thompson (una actualización)

Las 12 características planteadas por Thompson (1996: 13-16) resultaron de analizar “un momento y un lugar concreto televisivamente hablando” (Cascajosa Virino, 2015:71) Este momento era el comprendido en la “segunda edad de oro de la televisión” y el lugar eran los Estados Unidos. De hecho, el propio Thompson, años más tarde consideraba que aquellos programas fueron muy pocos y muy visibles (Thompson en Carrión Domínguez, 2019: 115)

Resulta necesario pues realizar una reformulación (Carrión Domínguez, 2019: 115-118) o actualización de aquellas características listadas en 1996 ya que, aunque estos rasgos empezaron a observarse durante las décadas de los setenta y ochenta, será a finales del siglo XX, cuando el tipo de ficciones que se pueden englobar dentro de la *Quality TV* dejen de ser la excepción y pasen a caracterizar a gran parte de las ficciones seriadas contemporáneas. Así tenemos que las características de la *Quality TV* a partir del trabajo de Thompson y tras la reformulación de Carrión Domínguez serían:

1. No es televisión convencional. Rompe las normas de un género tradicional y lo transforma, como hizo en su momento *Canción Triste de Hill Street* (NBC: 1981-87) , o explora narrativas nunca vistas hasta la fecha, como *Twin Peaks* (*Twin Peaks*, ABC:1990-1991) (Thompson, 1996: 13). Por aquel entonces las estructuras narrativas de las series era muy rígidas y la experimentación era inusual, así no resulta raro que las pocas producciones que innovaran en ese sentido fueran capaces de renovar un género o explorar nuevas narrativas. Sin embargo, esta capacidad de innovación es casi imposible en la actualidad, aunque existen ejemplos como *The Wire* (*Bajo escucha*) (*The Wire*, HBO: 2002-2008) o *24* (*24*, Fox: 2001-2010) y también planteamientos novedosos y puntos de vista no convencionales como ocurre en *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007) o *Dexter* (*Dexter*, Showtime: 2006-2013).
2. La calidad es evidente y marca de la casa. Los creadores suelen tener independencia y mucha más libertad por parte de las cadenas en comparación a la televisión convencional (Thompson, 1996: 14). En la actualidad esta característica ha ganado en importancia. La calidad viene dada por la independencia de los *showrunners* a la hora de crear nuevos proyectos; por el aumento de los presupuestos, llegando los episodios de algunas series a alcanzar el nivel de *blockbusters* cinematográficos; y, por

el interés cada vez mayor por parte de los directores y de los actores más importantes de ambos medios por participar en este tipo de proyectos.

3. Llega a una audiencia sofisticada de un nivel socioeconómico medio-alto, por lo que el *target* al que se dirige es el mismo al que apuntan los anunciantes (Thompson, 1996: 14). En este punto, habría que matizar. Al principio, las cadenas de pago lideraron esta nueva época para las series, con HBO a la cabeza, se sumaron a la tendencia posteriormente las plataformas de VOD. En la actualidad plataformas y cadenas apuestan por la creación de series propias para aumentar el número de suscriptores y aumentar así sus beneficios. A diferencia del momento en que escribía Thompson, actualmente el público al que se dirigen estas producciones es mucho más amplio, dado que las series de la *Quality TV* son las narraciones más importantes de la cultura mediática y los precios de las suscripciones son bajos dada la gran cantidad de oferta.
4. Al ser obras complejas y sofisticadas no suelen atraer a una audiencia masiva, por lo que su futuro muchas veces está en el aire, y se mantiene si a la cadena le parece rentable ofrecer una imagen de marca de calidad (Thompson, 1996: 14). Este aspecto ha ido cambiando, y muchas de las grandes series de la *Quality TV* han tenido audiencias masivas. Aún así, muchas series aún teniendo audiencias minoritarias han conseguido sucesivas renovaciones porque cumplían alguno (o varios) de estos factores: aunque la audiencia era pequeña, también era muy fiel (*Fringe*); presentaba una calidad indiscutible para la crítica (*The Wire*); obtiene importantes galardones de la industria (*Mad Men*). Estos tres factores hacen que las cadenas apuesten por la serie aún teniendo pequeñas audiencias ya que mejoran claramente la imagen de la marca.
5. Son series con un reparto coral. Al haber múltiples tramas estas precisan de muchos personajes para ofrecer distintos puntos de vista (Thompson, 1996: 14). Esta es, una de las señas de identidad de la *Quality TV* contemporánea, con series con un reparto tan coral como *Juego de Tronos* (*Game of Thrones*, HBO: 2011-2019) o *The Wire* (*Bajo escucha*) (*The Wire*, HBO: 2002-2008) .
6. Aunque haya tramas autoconclusivas, las tramas suelen durar varios capítulos o una temporada, y cada capítulo hacer referencia al anterior (Thompson, 1996: 14). Esta característica la encontramos prácticamente sin excepción en nuestra época. En general, plantean un arco dramático que se desarrolla en varias temporadas y en el que la historia tiene un

principio y un final definidos, como se ve en *Breaking Bad* (*Breaking Bad*, AMC: 2008-2013).

7. Se crean géneros y modalidades temáticas nuevas a partir de la hibridación (Thompson, 1996: 15). Se puede afirmar que la hibridación es la característica principal de la *Quality TV* de nuestra época.
8. Son series que tienden a ser literarias y en el que el guionista es fundamental. El guion es mucho más complejo que otro tipo de series (Thompson, 1996: 15). Esta característica toma más fuerza si cabe en la actualidad. Figuras como Alan Ball, David Simon o Aaron Sorkin, no son solo creadores, también guionistas y directores de las series que ellos plantean. Se tratan de guiones de gran calidad, “densos, complejos, llenos de matices, y que conforman unas de las mejores literaturas estadounidenses de la época”.
9. La intertextualidad está muy presente, con referencias a otros productos de la media y alta cultura, pero especialmente a otras series (Thompson, 1996: 15). La intertextualidad, se entiende ahora como la alusión a la propia televisión, manifestando así los creadores conocimiento e interés por el medio. El gran ejemplo de intertextualidad lo encontraríamos en *Stranger Things* (*Stranger Things*, Netflix: 2016-), propuesta llena de referencias a la cultura popular de los ochenta.
10. Sus tramas buscan la controversia, tienen una implicación social. Problemáticas de las décadas de los ochenta y los noventa como el SIDA, la homosexualidad, el racismo o el aborto tenían cabida en estas series (Thompson, 1996: 15). Actualmente la oferta es mucho mayor y no todas las propuestas que se emiten cumplen esta característica, aunque algunas series han tenido tanta repercusión que han llegado incluso a colarse en un discurso del presidente Barack Obama. La serie era *Mad Men* (*Mad Men*, AMC: 2007-2015), y su utilización servía para reivindicar el papel de la mujer en el mercado laboral (Cascajosa Virino, 2015: 11).
11. Aspira al realismo (Thompson, 1996: 15). Aunque muchas de las grandes obras de la *Quality TV* contemporánea tiendan al realismo como fundamento básico (*Los Soprano*, *Mad Men*, *Boardwalk Empire*, *The Crown*) también encontramos propuestas más cercanas a la fantasía que son claves en la importancia social de la *Quality TV* (*Juego de Tronos*, *El Ministerio del Tiempo* o *The Walking Death*).

12. Son aclamadas por la crítica y suelen acaparar todos los premios y las listas anuales de las mejores series (Thompson, 1996: 15-16). En la actualidad las series paradigma de la *Quality TV* son alabadas por la crítica y copan las nominaciones a los Emmy año tras año así que esta característica permanece inmutable.

Otros autores contemporáneos que han estudiado la *Quality TV* los encontramos en Barbara Maio y Pujades (Expósito Barea, 2011: 131-132) Para la primera, las siguientes normas regirían en la televisión de calidad:

1. Debe ser original. Debe tentar nuevas vías narrativas o lingüísticas.
2. Debe tener una memoria narrativa o memoria de sí misma. (Similar al punto 6 expuesto por Thompson, cada capítulo hace referencia al anterior).
3. Debe tener una complejidad textual que se nutra del referente meta-textual o autorreferencial. (Cercano a los puntos 6, 8 y 9 expuestos por Thompson).
4. Debe contar con un público activo que no solo sea un espectador sino que participe activamente en la creación del universo de la serie más allá de su emisión en televisión (blogs, convenciones, fan-arts, redes sociales...)

Por su parte, Pujades entendería la televisión de calidad desde cuatro perspectivas diferentes:

1. Calidad del sistema televisivo: Es lo que hace referencia al conjunto de elementos que definen la estructura de los medios de comunicación de un espacio determinado , donde se incluyen tanto las condiciones del mercado, el número de operadores, la regulación jurídica, los hábitos de consumo, las instituciones y su rol regulador. De la calidad del sistema televisivo se habla en términos políticos, económicos, de audiencia o de finalidades culturales (Pujades, 2009: 152).
2. Calidad de la programación: Tiene una doble vertiente de interpretación. Por un lado, hace referencia al conjunto de la programación que un espectador en un país determinado recibe en su casa como resultado de las políticas de programación de todas las cadenas que emiten allí (“calidad horizontal”). Por otro, se entiende la programación como “la parrilla” de programas que cada día diseña cada cadena (“diversidad vertical”). (Pujades, 2009: 153).
3. Calidad de las cadenas: Desde dos puntos de vista distintos: los que utilizan elementos de evaluación externos a la cadena y los que utilizan baremos de evaluación internos a la cadena. Entre los primeros se

encuentra elementos como si la cadena cumple o no con la misión con la que se fundó y según si cumple o no a la calidad de la programación según el país determinado (relativo al apartado 2). Entre los baremos de evaluación interna, habla de aspectos como la diversidad de géneros que ofrece en su programación, los temas que se tratan, el equilibrio entre la producción de programas propios y los de producción ajena, el mostrar opiniones variadas, una línea editorial propia, una marca reconocible para el espectador, etc. (Pujades, 2009: 153).

4. Calidad de los programas: Al igual que en el punto anterior, se basan en criterios de evaluación externa e interna. En el primer caso, estos provienen del contexto sociocultural, como el cumplimiento de funciones como, por ejemplo, la función informativa; criterios de tipo económico, como por ejemplo, el éxito empresarial de un programa o la consecución de determinados índices de audiencia. En el caso de los criterios internos de evaluación, destacan los contenidos (el tratamiento de ciertos contenidos conferirían sistemáticamente “calidad” mientras otros la negarían (imágenes de violencia, sexo, lenguaje vulgar, etc), la forma (narratividad) y la relación entre contenido y forma (riqueza expresiva, innovación, etc) (Pujades, 2009: 154).

Desde esta última perspectiva centramos nuestro trabajo, por considerar que es en ese apartado donde podemos situar la ficción y ser el punto en común con la *Quality TV* de la que hablaba Thompson.

Entendemos pues la *Quality TV* como un fenómeno global que se traslada de los Estados Unidos a Europa, donde están creciendo el número de producciones que pueden incluirse dentro de lo que acabamos de describir como televisión de calidad. En España, la apuesta de Movistar por la creación de contenidos propios y el anuncio de Netflix de fijar su sede europea en Madrid y empezar a producir contenido en nuestro país, ha favorecido que este tipo de proyectos empiecen a producirse como ya viene haciéndose en nuestro contexto europeo. (Carrión Domínguez, 2019:125)

1.3.- Las “series” de éxito contemporáneas.

Vivimos una época en que las ficciones que forman parte de la denominada *Quality TV* ya no son exclusivas del medio televisivo. La evolución tecnológica y la presencia de las plataformas de distribución hace que sea anacrónico hablar de series de televisión y que, en la actualidad, lo correcto sea hablar de ficciones seriadas. (Carrión Domínguez, 2019:126)

Nos referimos con “edad de oro de las ficciones seriadas” al periodo comprendido entre el año 1999 (año de inicio de *Los Soprano*) hasta la fecha de hoy. El éxito global de *Los Soprano* (*The Sopranos*, HBO: 1999-2007) contribuyó de forma decisiva a generar el momento de esplendor de las ficciones seriadas. “La historia del mafioso de New Jersey pavimentó el camino para una nueva forma de narración televisiva: más sofisticada estéticamente, más atrevida temáticamente y dirigida a un espectador más educado narratológicamente”. (García Martínez, A. N. 2018:)

Cabe señalar, que algunos autores (Wayne, 2016; García; Raya Bravo, 2013; Cascajosa Virino, 2009:) se refieren a esta misma época como la tercera edad de oro de la televisión, (como una continuación a la primera y segunda “edad de oro” de la televisión estadounidense). Sin embargo, por considerar que este tipo de producciones ya no son exclusivas de la televisión norteamericana, sino que se trata de un fenómeno global, nos decantamos en este trabajo por referirnos a este período simplemente como edad de oro de las ficciones seriadas, corriente iniciada por *Cahiers du Cinema* y que siguen autores como Carrión Domínguez (2019) De Gorgot (2014) o Marcos (2016) (Carrión Domínguez, 2019:120)

En cuanto a las causas que pueden explicar esta edad de oro de las ficciones seriadas, algunos autores encuentran “ingredientes industriales (ampliación de la competencia y la consiguiente necesidad de buscar imagen de marca a través de la producción propia), revoluciones en la distribución del contenido (packs de DVDs y descargas online que desgajan el visionado del ritmo colectivo y unidireccional impuesto por las cadenas) y la configuración de un relato complejo sin parangón en la cultura de masas”. (García Martínez, A. N. 2012: 226)

En la misma línea Cascajosa atribuye el lugar destacado que ocupan las series en el espacio cultural de la sociedad occidental a la “confluencia de factores tecnológicos, industriales y sociales” (2015: 12) y considera que “ha sido

precisamente el surgimiento de las audiencias especializadas lo que ha permitido un nivel de producción de contenidos de ficción insólito en cuanto a calidad y cantidad en todo el mundo”. (Cascajosa, 2016- a)

En las siguientes páginas explicaremos, a partir de algunos factores que se entremezclan y afectan unos a otros, las razones por las que la serialidad se ha convertido en un fenómeno a nivel global.

1.3.1. La nueva distribución.

La distribución de los contenidos televisivos ha sufrido grandes cambios debidos a los avances tecnológicos. En un primer momento fue la aparición y desarrollo de la televisión por cable y por satélite, que propició la multiplicación de canales e incrementó la oferta disponible para el espectador. Posteriormente, nuevos avances permitieron nuevos modos de consumo televisivo: los aparatos digitales de grabación, los DVD o Internet; todos ellos hacían posible el consumo de los contenidos al margen de su emisión en las cadenas de televisión, posibilitando que sea el espectador el responsable de marcar el ritmo de consumo de los programas y también el lugar en el que consumirlos; ahora ya no es necesario un aparato de televisión, desde un ordenador, una tablet o un teléfono móvil, estos contenidos están disponibles y pueden verse en cualquier momento y en cualquier lugar. (García Martínez, A. N, 2014: 14-15)

El desarrollo del DVD y la edición de temporadas de series en este formato, abrió la posibilidad a los productores de poder obtener por esta vía de distribución un beneficio económico para sus producciones y darles así una segunda vida. Además, desligó el consumo de las series de la ventana televisiva. Por su parte, Internet que en un primer momento se entendió como un enemigo dado que posibilitaba las descargas ilegales, favoreció el crecimiento del número de espectadores. Estos podían sumarse más tarde a la emisión tradicional, y también generaban contenidos on-line en conversaciones de redes sociales. Actualmente, la mayoría de esos espectadores están suscritos a algún plataforma de vídeo bajo demanda. (Carrión, 2019: 122-123)

En la actualidad, con tanta oferta disponible y tan poco tiempo de ocio, las plataformas dependen mucho del compromiso de los usuarios, es decir, de las horas que pasan consumiendo contenidos. “El consumo sostenido, consistente y recurrente que plantea una serie de televisión ha demostrado su eficacia por encima de otros formatos (como el vídeo breve o un largometraje)” (Neira, E

2018: 108). Las plataformas, conocedoras de esta circunstancia, alimentan este tipo de consumo mediante estrategias como el estreno de toda la temporada de la serie a la vez. La primera vez que se puso a disposición del público una temporada completa de una serie, fue en Netflix y la producción *House of Cards* (*House of Cards*, Netflix: 2013-2018). Ahora el espectador ya no está obligado a seguir el ritmo propuesto por la cadena, puede elegir cuándo y dónde ver la serie. Esto ha acarreado que las cadenas ya no se sientan obligadas a crear propuestas con capítulos autoconclusivos, favoreciendo estructuras seriales con una fuerte continuidad.

1.3.2. Buscando la calidad

Para servicios como Netflix, HBO, etc, el beneficio depende del número de suscriptores; Su negocio se resumiría en: se gana dinero con cada alta en el servicio y se pierde cuando un usuario se da de baja. Este sistema hace que estas plataformas “queden al margen de los dictados de las audiencias y del negocio publicitario” (Neira, E 2018: 107) Y precisamente por estas razones, plataformas VOD y televisión de pago han sido las que tradicionalmente han arriesgado más en sus producciones.

Al mismo tiempo, las plataformas que en un principio se nutrían de contenido de catálogo, es decir, contenidos que estaban en la última fase de su explotación comercial, vieron como el “contenido seriado original estrenado directamente online” (Neira, E 2018: 108) ganaba cada vez más importancia, con productos de gran popularidad y prestigio. Así, las plataformas buscan diferenciarse las unas de las otras a partir del contenido original, exclusivo y de calidad.

En este sentido, HBO, responsable de gran cantidad de las series más exitosas y reconocidas de los últimos años, fue precursora al apostar por “un tipo de televisión de prestigio en contra del criterio predominante que entiende el medio televisivo como mero negocio” (Onandia, M., 2013) y su eslogan “No es TV, es HBO” es una buena muestra de ello. Desde mediados de los ochenta, HBO lleva desarrollando una estrategia comercial basada en la búsqueda de contenidos exclusivos, ya fuera porque nunca antes habían sido emitidos en televisión o salas de cine, o porque trataran temas tabú. En 2001 sus contenidos propios, aun representando únicamente entre el 30%-40% de su programación, ya eran lo que le daba su identidad y le diferenciaba de sus competidores. Esta imagen de marca se ha consolidado especialmente gracias a sus dramas que han girado en torno a 3 ejes básicos: “la colaboración con

autores consolidados, la utilización de temas tabú y la renovación de géneros y fórmulas narrativas” (Cascajosa, 2006-a:26)

Como decíamos más arriba, desde HBO se buscó la diferenciación con la televisión tradicional apostando “por un tipo de historias más complejas narrativa y moralmente, con un afán estético y autoral evidente desde su concepción. La finalidad era ofrecer algo distinto y novedoso, que justificara la cuota de pago por los servicios de un canal específico pero también consolidar una imagen de marca, asociada a la innovación, la transgresión y la ambición cultural. (García Martínez, A. N, 2014: 6). De HBO salieron ficciones como *The Wire (Bajo escucha)* (*The Wire*, HBO: 2002-2008), *A dos metros bajo tierra (Six Feet Under)*, HBO: 2001-2005) o *Los Soprano (The Sopranos)*, HBO: 1999-2007).

La apuesta de HBO por este tipo de ficciones hizo que el resto de cadenas, tanto convencionales como de pago, tuvieran que seguir el mismo camino para seguir compitiendo en el mercado. (Carrión, 2019:122) Estas producciones pueden no ser rentables a corto plazo pero a la larga redundan en un beneficio para la compañía (García Martínez, 2014: 7) Es el caso de la cadena AMC con *Mad Men*, por ejemplo.

En cuanto a las características que comparten este tipo de programas, Cascajosa señala que en primer lugar puede destacar la ambición por presentar innovaciones formales; por ejemplo, *24 (24)*, Fox: 2001-2010) y la representación del relato en tiempo real; *Perdidos (Lost)*, ABC: 2004-2010) y los saltos temporales; *Modern Family (Modern Family)*, ABC: 2009-) y su tratamiento documental, etc. En segundo lugar, estas propuestas presentan una estructura serial con una fuerte continuidad, tanto entre capítulos como a lo largo de todas las temporadas, donde es necesario haber visto los capítulos anteriores para poder seguir la historia. Por último, los repartos corales; estas series se caracterizan por tener gran cantidad de personajes principales en los que hacer descansar el gran número de tramas; Por ejemplo, en la primera temporada de *Perdidos* se contaban catorce protagonistas, llegando a la temporada final con veinticinco. (Cascajosa, 2015: 160)

Carrión Domínguez señala además la hibridación genérica, su alta aspiración estética, la importancia del guión y la figura del *showrunner*. Además, suelen ser complejas, con implicaciones sociales, con antihéroes o villanos como protagonistas y son aclamadas por la crítica.(Carrión Domínguez, 2019:118)

1.3.3. La figura del *showrunner*

El término *showrunner* comenzó a utilizarse durante la década de los ochenta en Estados Unidos para referirse al responsable último de una serie, normalmente un guionista-productor. En la actualidad, además de la citada implicación industrial, los *showrunners* tienen atribuciones de control creativo, visión y rasgos de identidad que los equipara de algún modo al director cinematográfico (Cascajosa 2016-b: 24).

La televisión norteamericana logró sus primeros éxitos de ficción gracias a la antología dramática emitida en directo desde estudios de Nueva York, en estas obras, el autor del texto era asimilado al autor de la producción, aunque su puesta en antena corriera a cargo de un productor y un director del programa. Cuando las series de televisión desplazaron sus rodajes a California y adoptaron la fórmula de los personajes continuos y la estructura episódica, la figura del escritor o creador de televisión pasó a ocupar una posición secundaria, parecida a la del guionista de obras cinematográficas. “Los estudios de Hollywood comenzaron a producir series de televisión con personajes continuos, marcando la práctica desaparición de la antología dramática en favor de un sistema de producción más barato y eficiente. En estas series, la figura del escritor se devaluó notablemente” (Cascajosa, 2015, 89) En este período, la figura que alcanzó mayor protagonismo fue la del productor.

Sin embargo, la complejización de las historias y la introducción de la serialidad, hizo necesario que a la cabeza de los proyectos estuviera un profesional “especialista en los mecanismos de la manera de contar historias, esto es, que fuera un escritor” (Cascajosa, 2016-b: 26) Como señala Martin en su libro *Hombres fuera de serie*, es el desembarco de “los escritores de palabras que se expresan con imágenes” en el mundo de la televisión. (Martin en García De Castro, M. Caffarel, C 2016: 188)

Así las cosas, la producción de series se convirtió en una tarea más compleja, potenciando de manera definitiva el perfil creativo como complemento al gestor (Cascajosa, 2016-b: 27). En este momento, del sistema de guionistas freelance seguido hasta el momento, se pasó al sistema de la *writer's room* (mesa de guionistas) como núcleo creativo principal, donde equipos estables trabajan conjuntamente en el desarrollo de las tramas de la temporada. Este nuevo modo de trabajo hizo necesario que se establecieran las responsabilidades de cada uno de los productores ejecutivos de los programas. Así, en las décadas de los ochenta y noventa el término *showrunner* empezó a utilizarse en la industria para referirse al responsable principal del programa.

Hasta este momento, la etiqueta *showrunner* hacía referencia a una posición profesional dentro de la industria, pero pronto se convirtió en una categoría crítica que “iba a poner el énfasis en la existencia de una visión creativa en cada programa derivada de su actividad” y que legitimaba el trabajo en el medio. (Cascajosa, 2016-b: 27) En la actualidad, el creador-*showrunner* es el “escritor que, tras trabajar en unos programas, crea su propia serie y se mantiene al frente de la misma como principal responsable creativo” (Cascajosa, 2015: 99)

En las televisiones de pago, como HBO, en las que las series se componían de un menor número de capítulos, permitiendo mayor control sobre ellos, y la necesaria búsqueda de la diferenciación, que favorecía dar mayor libertad a los creativos televisivos, fue donde la figura del *showrunner* encontró las mejores condiciones para adquirir la importancia que ostentan a día de hoy.

Pareciera que la televisión norteamericana se hubiera convertido en el “medio del guionista”, ya que es allí donde puede encontrar la libertad creativa que no le ofrece el cine de Hollywood, donde el poder real recae en el productor o director reconocido. Los altísimos presupuestos que se manejan en el cine, hacen que se tienda a reducir los riesgos, mientras que en la televisión se es más favorable a arriesgar, a probar distintas fórmulas para encontrar un éxito y mantener al público interesado durante meses. (Graña, en Bort, 2012 :12).

En este mismo sentido, Figueras hace referencia a la ambición narrativa de las ficciones televisivas : “Pero allí donde los estudios hacen dinero con películas blandas, predecibles y testeadas como si fuesen electrodomésticos, los canales de TV (y muy especialmente los de cable: HBO, Showtime, AMC) creen que la mejor manera de competir en materia de contenidos audiovisuales es producir series de ambición narrativa que han sido escritas paciente, deliberada y sabiamente“ (Figueras, en Bort 2012: 12).

1.3.4. Los juegos con el relato

Junto a la tendencia a la hibridación de estructuras seriales y autoconclusivas de la que hemos hablado anteriormente, propuestas como *24* (*24*, Fox: 2001-2010) o *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-2010) demostraron que la experimentación formal no está reñida con el éxito de los proyectos y animaron a cadenas y productores a “apostar por tratamientos que se salen de la norma”. (Cascajosa 2005)

Uno de los mayores hallazgos de la ficción “made in USA” ha sido el de domesticar y popularizar el juego con el relato, elevando los experimentos narrativos a la expresión más sofisticada en la cultura popular contemporánea. La constante ebullición en las formas de contar ha generado un círculo virtuoso: los espectadores están cada vez más educados para enfrentarse a atrevidos puzzles. (García Martínez, 2012: 233)

Los universos paralelos, saltos temporales o la acción en tiempo real son algunos de los recursos narrativos más utilizados por las consideradas ficciones seriadas más exitosas.

En *24* (*24*, Fox: 2001-2010) el recurso utilizado es el de la narración en tiempo real: los veinticuatro capítulos de cada temporada equivalen a veinticuatro horas en la vida de los personajes. El protagonista, Jack Bauer es un agente de la Unidad de Contraterrorismo (CTU) en Los Angeles y en cada temporada se enfrenta a una amenaza inminente para los Estados Unidos. De este modo, cada capítulo se corresponde con una hora del relato. Y es tratado como una lucha contra el tiempo, al incluir también en la pantalla un reloj que indica en qué hora está sucediendo la acción. Esta idea de urgencia, de lucha contra reloj, se ve reforzada por el uso de pantallas partidas, mostrando simultáneamente diversas tramas y acciones de los personajes.

En Terapia (*In Treatment*, HBO, 2008-10) también transmite la sensación de “acción en tiempo real” mediante las visitas de los pacientes a la consulta del doctor Paul Weston. Además, presenta otra novedad, se podía consumir de forma horizontal o vertical. “La peculiaridad es que se trataba de una serie diaria que mantenía el mismo paciente cada día de la semana: 43 capítulos, de lunes a viernes, durante nueve semanas. De este modo, el espectador podía seguir la historia de forma lineal –de lunes a viernes– o escoger la verticalidad

de saltarse algún personaje con crisis más incómodas (o menos interesantes) o acompañar a uno solo de los personajes en un segundo visionado” (García Martínez, 2012: 236)

También han aparecido propuestas con nuevas formas de entender la temporalidad narrativa. Como ejemplo de propuesta con saltos temporales hay que resaltar como paradigmática la serie *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-2010) . En las primeras temporadas se jugaba con los flashback para dar a conocer a los espectadores la historia anterior de los personajes antes del accidente que les confinaría en aquella isla. A partir del último capítulo de la tercera temporada, ese puzzle se enriquecía con flasforwards, imbricando cada vez más el relato jugando con saltos al tiempo pre-isla o post-isla. En su última temporada, propone un juego con los multiversos, ubicando a los personajes en un mundo alternativo. (García Martínez, 2012: 235)

Héroes (*Heroes*, NBC: 2006-2010) y *FlashForward* (*FlashForward*, ABC: 2009-2010) también jugaron con los saltos temporales con éxito desigual.

FlashForward (*FlashForward*, ABC: 2009-2010), comienza con un desmayo colectivo que posibilita que la gente atisbe su futuro ocho meses después. A partir de ahí “los personajes evolucionan siguiendo los acontecimientos presentados en el flashforward. Cada personaje forma un entramado cuyos caminos se van cruzando a lo largo de la serie con dos puntos lógicos comunes como son el desvanecimiento y la visión de futuro que enlaza toda la trama y a la que hay que dar un sentido final. Uno de los problemas que padeció la serie es que la línea argumental fue tan rápida que no dio tiempo a construir la identidad de los personajes como ocurría en *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-2010)” (Expósito, 2011: 122)

En *Héroes* (*Heroes*, NBC: 2006-2010), serie en la que los personajes descubren que tienen poderes sobrenaturales, Hiro Nakamura, posee el poder de viajar en el espacio y el tiempo. Y en *Dark* (*Dark*, Netflix, 2017-), a través de unos túneles, los personajes viajan al pasado y al futuro jugando finalmente la historia con varias líneas temporales.

Otras series como *Fringe* (*Fringe*, Fox: 2008-2013) han optado por explorar los mundos alternativos, los multiversos. En esta propuesta tenemos “dos universos paralelos, idénticos y a la vez diferentes –en el universo alternativo los atentados del 11-S no derribaron las torres gemelas- dos universos que llegarán a interactuar de forma activa alternando el foco de la narración en cada capítulo en uno y otro universo y creando, por lo tanto, dos relatos paralelos” (Benchicha 2015: 141). Otras series como *Dark* (*Dark*, Netflix, 2017-), *Counterpart* (*Counterpart*, Starz: 2017-) o incluso *Stranger Things* (*Stranger Things*, Netflix: 2016-) juegan actualmente con esta temática.

Por último, en otras propuestas encontramos otra forma de entender el tiempo, abandonando las prisas y presentando temporalidades más dilatadas. En este sentido, Mario Onandia escribía sobre *The Wire (Bajo escucha) (The Wire, HBO: 2002-2008)*: “El tiempo es lento, como lo es la realidad, y no cae en la tentación de acelerar acontecimientos, como hacen todas las series de televisión al uso. Por todo ello, exige fidelidad, un esfuerzo por parte del espectador. En ese sentido, toda la serie fue concebida desde el inicio, a sabiendas que durante los primeros capítulos perderían muchos telespectadores que no harían el esfuerzo de dar una oportunidad a la misma, pero sin dejarse condicionar por los índices de audiencia (Onandia, M, 2013: 139)

1.3.5. Nuevos héroes

Otra tendencia que podemos encontrar en muchas de las ficciones seriadas contemporáneas, es “la generalización del antihéroe en el drama y la ambigüedad moral como estandarte”.(García Martínez, 2014: 8)

Los personajes protagonistas de las nuevas series son “infelices, bastante inmorales enfermos mentales o sociópatas. Protagonistas del drama que son traidores y delirantes, pero personajes profundamente humanos, que apelan a la implicación emocional del espectador, quien se deja seducir desde el principio por unos personajes frustrados por el mundo moderno. De ambos sexos, porque más allá de los varones, también aparecen personajes femeninos que podían ser corruptos o seres heroicos. Depresión, alcoholismo, bipolaridad, en definitiva, mala salud mental” (García De Castro, M. Caffarel, C 2016: 188)

Las ficciones seriadas contemporáneas presentan “ciudadanos escindidos en torno a su habitar” (García y Serrano, 2016) son personajes que deben escapar de lo doméstico y lo público, para buscar lugares más íntimos donde habitar y ese refugio lo encuentran en los márgenes.

Ahora, la vuelta a casa del Patriarca ya no trae la paz, los problemas no se quedan fuera para ser recibido a su llegada por esposa e hijos. Ahora su regreso pone en peligro la armonía familiar, las reuniones alrededor de la mesa provocan escenas de tensión y hasta la desconfianza se apodera de los integrantes de la familia. (Balló y Pérez, 2018)

Estos personajes combinan en su personalidad facetas admirables con otras que no lo son tanto. Son capaces de lo mejor y de lo peor. Muchos son estupendos profesionales, como Dexter Morgan (*Dexter*) o Don Draper (*Mad Men*) o valientes soldados como el teniente Brody (*Homeland*). A la vez, estos personajes son asesinos, mentirosos o traidores. Por ejemplo, en *Dexter* encontramos un magnífico analista forense que cuando sale de la oficina se torna en asesino en serie. El Dr. House es un magnífico médico, pero también un maleducado que estira las normas siempre a su favor y no duda en saltárselas cuando conviene a sus intereses, además de consumir sustancias que le llevan a tener problemas con la ley. Tony Soprano es un mafioso que asesina y dirige una organización criminal pero tiene problemas de ansiedad...

Sin embargo, estos protagonistas generan simpatía en los espectadores a través de tres estrategias dramáticas (García Martínez, 2014: 9-10) : La primera sería la victimización, es decir, nos sentimos identificados con el protagonista porque éste también sufre. Ya hemos hablado de Tony Soprano y del Dr House, también sufren otros protagonistas como Walter White, el profesor convertido en narcotraficante para pagar su tratamiento de cáncer. La segunda estrategia se refiere a una comparación moral, esto es, los antagonistas siempre son peores; es el caso de Dexter, que mediante su "método" mantiene bajo control su deseo de matar asesinando a otros asesinos. La tercera y última estrategia dramática tiene que ver con la familia y los lazos de sangre. En muchas ocasiones apelan a la familia para justificar sus acciones repudiables, como Walter White. Otras veces es el entorno familiar el que nos sirve para ver a estos personajes en sus facetas más entrañables, cariñosas y simpáticas

CAPÍTULO 2. El contexto español.

Creemos necesario clarificar el contexto productivo en que nos vamos a mover, por esta razón a continuación se realiza un breve recorrido por la historia de las series de ficción en España a partir de la aprobación, en 1988, de la Ley de Televisión Privada de España hasta la entrada en el mercado televisivo español de plataformas y servicios de Video bajo demanda como Netflix, Amazon o Movistar+ y la emisión de *La Zona*, objeto de estudio de este trabajo.

El nuevo panorama que se abre en el mercado televisivo español ha revolucionado los modos de consumir televisión, pero también, los modos de producir y organizar los contenidos.

2.1.- De la desregulación a la TV de pago

La televisión privada llega a España a comienzos de los años 90, terminando así con el monopolio público. La Ley de Televisión Privada de España es de 1988 y con su aprobación, 3 cadenas nuevas empezarían sus emisiones: Tele 5, Antena 3 y Canal+.

Centrando nuestra atención en la historia de las series de ficción en nuestro país, es necesario hablar de la productora Globomedia, que fundada en 1993 instauró un modelo de producción que posteriormente fue trasladado a otras productoras. “La premisa de la empresa fue producir ficción siguiendo un modelo similar al norteamericano, desechando la tradición autoral de la ficción española y reclutando a una nueva generación de profesionales con limitada experiencia previa que debían trabajar en un sistema de producción estandarizado” (Cascajosa, 2015. P 216).

Su primera producción fue *Médico de Familia* (Telecinco: 1995-1999) una serie con personajes representativos de todas las edades que buscaba, también, un público de todas las edades. Primando los equipos de trabajo, se contrató a jóvenes guionistas que sin apenas experiencia previa entraban a formar parte de equipos de guionistas más grandes, donde aprendían el oficio y el modelo de trabajo. Estos jóvenes, una vez formados pasaban a trabajar en otros programas de la empresa. Algunos de estos jóvenes, como Daniel Écija o Alex Pina salieron de Globomedia después de algunos años para trabajar en otros equipos creativos expandiendo así el “modelo Globomedia” (Cascajosa, 2015)

caracterizado por producciones que incluían personajes de todas las clases sociales, de todos los segmentos de edad y una acumulación de tramas y géneros, contándose muchas historias a la vez y durante muchos minutos.

Este sistema de trabajo también llegó a la televisión pública y al cabo de los años, se puede decir que la televisión española cambió de hacer producciones autorales, en las que una misma persona era la encargada de escribir todos o la mayoría de los guiones, a incluir a los guionistas en un sistema industrial “diseñado para maximizar los recursos de producción con más capítulos, más duración y más dependencia de los índices de audiencia” (Cascajosa, 2015: 219) Y es que con la llegada de las televisiones privadas, RTVE empezó a perder el liderazgo en los índices de audiencia y se orientó a producir series de televisión prácticamente iguales a las de las televisiones privadas y buscando los mismos objetivos que éstas: liderar los índices de audiencia.

Mientras el mercado norteamericano se hallaba completamente fragmentado, con cadenas que producían series para un determinado nicho de público, en el español las televisiones generalistas buscaban el público familiar, creando programaciones homogéneas y convencionales (Contreras, 2006: 173). Una serie con un 13% de audiencia es todo un éxito en Estados Unidos, mientras que en España estaría al borde de la cancelación. (Canovaca de la Fuente, 2011))

El nuevo sistema de trabajo impulsado desde Globomedia ayudó a que la ficción española avanzara en términos industriales, pero provocó un distanciamiento entre cine y televisión y el rechazo de la voz autoral existente hasta el momento. “El salto hacia delante de los años 90 en términos industriales no se hizo exclusivamente a costa de perder una identidad visual, sino también de un componente si cabe más importante: la voz autoral” (Cascajosa, 2015 p. 222).

Durante la década de los 90, las series de Globomedia tenían presente la propia realidad del país y en algunas de ellas como *Médico de Familia* (Telecinco: 1995-1999) o *Periodistas* (Telecinco: 1998-2002) se demostraba cierto compromiso progresista; entrados en los años dosmil, sin embargo parece que estos compromisos se diluyen para crear series que no molesten a nadie y sean fáciles de ver. Se evitan las escenas sexuales y los personajes conflictivos, así como ubicar las series en localizaciones específicas, pasando a suceder las historias en ciudades sin nombre.

Otras dos cadenas, Cuatro y La Sexta comenzaron sus emisiones en el país, en 2005 y 2006 respectivamente. Era una nueva posibilidad para crear series

dirigidas a un nicho de mercado determinado, pero su compra por parte de Tele5 y Antena3 respectivamente hizo que sus producciones no se distinguieran de las ya creadas por estas cadenas, perdiendo así la posibilidad de crear productos dirigidos a un público segmentado.

Con el “modelo Globomedia” prácticamente agotado, nace en 2007 una nueva empresa productora en el panorama televisivo, aportando un modo de hacer series diferente. Estamos hablando de Bambú Producciones, una pequeña empresa en sus inicios pero fuertemente asentada a día de hoy con series tan exitosas como *Velvet* (Antena 3: 2014-2016), *Las chicas del cable* (Netflix, 2017-) o *Fariña* (Antena 3: 2018), creadas para la televisión comercial en abierto en un primer momento y actualmente disponibles en Movistar+ la primera y en Netflix las siguientes.

Producciones como, *Todas las mujeres* (TNT, 2010), *¿Qué fue de Jorge Sanz?* (Canal+, 2010) y *Crematorio* (Canal+, 2011) fueron la corta aportación a la ficción seriada de la televisión de pago de nuestro país, pero pese a la buena acogida que obtuvieron de crítica y público, la experiencia no tuvo continuidad. Por esta razón, en 2016, García De Castro y Caffarel, afirmaban que “a día de hoy, el balance en España de la televisión de pago es insignificante respecto a la innovación de los contenidos, ni ha aportado la menor modernidad a la industria de la televisión nacional”. (García De Castro, Mario Caffarel, 2016: 186)

Así las cosas, podemos decir que los rasgos de identidad de las ficciones seriadas de nuestro país se podrían resumir en: “Neorrealismo y naturalismo local de personajes e historias; Personajes convencionales y locales; Reparto de roles y conductas estereotipadas por género, edad o clase social; Tramas afectivas y románticas orientadas a la emotividad; Facilidad de valoraciones morales de las actividades de los personajes protagonistas”. (García De Castro, M y Caffarel, C 2016:184) Siendo los mismos rasgos que caracterizaban a las ficciones de los años anteriores, es decir, repitiendo el modelo una y otra vez. Del mismo modo Rosa Álvarez caracterizó las series de televisión en España, desde la década de los noventa con los siguientes rasgos: “el rechazo a la invención a favor de la reformulación del argumento ajeno. Para que inventar nada, si se puede copiar algo que ya ha tenido éxito” (Álvarez en Veres, Luis, 2013: 79)

Hasta 2008, esta fórmula funcionó haciendo ganar mucho dinero a las productoras y a las cadenas, pero la fórmula empezó a agotarse y el conservadurismo practicado hasta ese momento y la falta de competitividad de

las producciones en el mercado televisivo internacional junto con la crisis azotando el mercado publicitario tuvo como resultado algo así como la “Gran Glaciación de las Series” (Cascajosa, 2015 p. 225) En 2016, en un artículo dedicado a analizar si la crisis económica y social vivida en España desde 2008, había tenido consecuencias sobre la creación de ficciones seriadas en nuestro país, sus autores concluían que, los recortes económicos derivados de la crisis fueron los directos responsables del retroceso, con presupuestos cada vez más bajos e incluso con el cierre de la televisión pública valenciana RTVV o la desaparición de la ficción de producción propia de TeleMadrid. Y recuerdan que “las televisiones públicas regionales habían sido, tanto en la década de los 90 como posteriormente, un elemento dinamizador de la industria de la ficción regional” (García De Castro, M. Caffarel, C 2016: 187) Volvemos a Bambú Producciones, que comenzó creando ficciones como *Padre Casares* para la TVG, televisión autonómica gallega, antes de dar el salto a la televisión nacional, demostrando así la importancia que tienen estas televisiones en la dinamización de la industria .

En Europa, los países con estructuras televisivas sólidas reparten los papeles entre la televisión pública, interesada por el “tratamiento del patrimonio cultural e identitario” (Cascajosa, 2015: 226) sin renunciar a la búsqueda de audiencias, la televisión comercial en abierto que busca audiencias masivas y la televisión de pago que cultiva audiencias con contenidos rupturistas, de modo que la primera y la tercera innovan y la segunda impulsa a la industria. En nuestro país, sin embargo, la televisión pública se dedicó a producir como una cadena privada y la televisión comercial estaba centrada exclusivamente en la retransmisión de los eventos deportivos. García de Castro y Caraffel también reconocen el papel más innovador que asumen, desde hace años, las televisiones públicas europeas, concediendo a los creadores gran libertad creativa y facilitando los recursos para la producción. Estas televisiones, especialmente las escandinavas, se han convertido en auténticos motores de la innovación de la industria de contenidos audiovisuales, contribuyendo a la renovación de la ficción serial con producciones como *El Puente* (*Bron/Broen* SVT1 y DR1: 2011-) o *Borgen* (*Borgen*, DR1: 2010-2013) (García De Castro, M y Caffarel, C 2016:187-188). Los mismos autores argumentan que mientras la ficción serial internacional apostaba por parámetros de innovación, en nuestro país se produjo un “desgaste producido por el exceso de repetición de planteamientos en los contenidos de historias y personajes” y como consecuencia la pérdida de empuje y originalidad en el género de ficción dentro de la programación televisiva”. (ídem: 185)

2.2.- La llegada de los servicios de vídeo bajo demanda.

Los servicios de vídeo bajo demanda (VOD en adelante), son aquellos en los que el usuario puede seleccionar un programa a petición a través de Internet. Estos servicios se han expandido a medida que se ha consolidado el proceso de digitalización en el sector audiovisual (Clares-Gavilán; Medina-Cambrón, 2018). En España se pueden contratar los siguientes: Netflix, HBO, Amazon Prime Instant Video, Sky España, Wuaki.tv, Rakuten tv, Filmin, Cineclick o FilmStruck. A éstos habría que sumarles las plataformas creadas por las televisiones en abierto de nuestro país: Playz de TVE y las pertenecientes al grupo AtresMedia: Floxer, Atresplaer y Atrestube.

La irrupción en el mercado televisivo español de compañías como Netflix, HBO, etc., ha aumentado la competencia entre los agentes que prestan servicios audiovisuales. En nuestro país, la mayoría de los internautas está pagando ya por uno u otro servicio. De hecho, se ha pasado de un 17,2% de internautas que pagan por ver películas o series online a un 26%. No en vano, la actividad de pago que más se realiza en internet es ver películas o series online (sin descargar). La “moda” de consumir series y películas on-line frente a la visión tradicional de la televisión, puede explicar el incremento en 8,8 puntos porcentuales de esta actividad de pago entre los internautas respecto del año anterior. (SGAE, 2018: 30). Según este mismo informe, ver series y películas on-line (sin descargar) es una de las actividades principales realizadas en internet por los usuarios, aumentando año tras año el porcentaje de internautas que realiza estas prácticas (30,0% en 2012 frente al 48,6% en 2017).

Según el informe Sociedad Digital en España 2018 (Fundación Telefónica, 2019: 74) “tres hitos registrados en 2018 reflejan muy bien el profundo cambio experimentado por la televisión en nuestro país: ya uno de cada tres hogares conectados a internet contrata plataformas de pago para ver contenidos audiovisuales online, empieza a igualarse el tiempo que los españoles pasan delante de la pantalla de televisión y el que pasan ante otro dispositivo, ya sea móvil o tableta, y se ha disparado el uso de la televisión para acceder a internet”.

En el mismo informe se habla de un giro de la televisión lineal a la televisión bajo demanda. En 2018, la televisión de pago siguió creciendo en número de abonados. Los informes de la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (CNMC) certifican uno tras otro, el auge de esta opción de ver la televisión, ya sea a través de plataformas de TV de los operadores de telecomunicaciones o de plataformas de vídeo en streaming.

Durante 2018, entre las plataformas de pago para ver contenidos audiovisuales online, la más utilizada fue la de Movistar, con 2,2 millones de hogares (un 13,4 % de los hogares). Los usuarios de Netflix, ascienden a 2 millones de hogares (el 12,5 %) ocupando la segunda posición. En tercer lugar, se sitúa Vofafone TV online con el 5,8 % o 950 000 hogares, y en el cuarto, la app de Orange TV (741 000 o el 4,5 %). Amazon Prime Video se sitúa en quinta posición, con un 4 %, y por último encontramos HBO (2,9 %) (Fundación Telefónica, 2019: 76).

Netflix comienzan su actividad en España durante octubre de 2015 mientras que HBO y Amazon Prime Video lo hacen el año siguiente; la Directiva Europea de Medios Audiovisuales, aprobada en 2018, con el objetivo de impulsar la diversidad cultural y fomentar la producción europea, ha fijado entre sus medidas que las plataformas de video a la carta como HBO, Netflix o Amazon y de distribución de vídeos como Youtube, así como la televisión tradicional, deberán garantizar que como mínimo el 30% de sus catálogos sea contenido de producción europea. Al mismo tiempo, estas plataformas deberán contribuir a la producción audiovisual europea. (Fundación Telefónica, 2019: 79) Estas dos exigencias de la Directiva Europea pueden explicar el auge de las producciones propias iniciadas por los nuevos operadores en nuestro país. Y explicaría que el año 2018 constituyera un despegue de la producción de series en España, coincidiendo con una acrecentada internacionalización. (Cascajosa, 2019)

2.2.1. Netflix

Netflix nacen año 1997 en Estados Unidos como una tienda online de alquiler de vídeo, con una novedosa fórmula de monetización, basada en la cuota de suscripción para el alquiler de DVDs. En 2007 introdujo el vídeo en streaming, manteniendo el sistema de suscripción mensual, lo que supuso un punto de inflexión en el mercado del vídeo online dominado hasta ese momento por Apple (Izquierdo-Castillo, 2015) Netflix fue el primero en ofrecer las temporadas completas de sus series en el momento de su estreno, anulando así una de las premisas de la televisión tradicional: la serialidad de los contenidos, para favorecer “la fidelización de la audiencia y obtener de esa forma una estabilidad en los ingresos publicitarios o de suscripción” (Izquierdo-Castillo, 2015)

La internacionalización de la compañía comenzó en 2010 con su entrada en Canadá. El año siguiente lanzaba su servicio en América Latina y preparaba su entrada en Europa para 2012, llegando a nuestro país en 2015. En el año

2018, Netflix ofrecía sus servicios en más de 190 países. (Izquierdo-Castillo, 2015- Fundación Telefónica, 2019)

En cuanto a la producción de contenidos propios en nuestro país, la primera serie original producida por Netflix en España fue *Las chicas del cable* (2017-) a cargo de la productora Bambú producciones. Creada por Ramón Campos, y Teresa Fernández-Valdés y protagonizada por Blanca Suárez, Maggie Civantos, Ana Fernández y Nadia de Santiago. Actualmente se encuentra disponible la cuarta temporada.

La segunda serie de producción propia fue *Élite* (2018-), una historia de misterio creada por Carlos Montero, creador de *Física o química* (Antena 3: 2008-2011) y Darío Madrona co-creador de *Los protegidos* (Antena3 : 2010-2012) y producida por Zeta Audiovisual.

La casa de Papel (2017-) empezó a emitirse en Antena 3, pero tras su primera temporada fue comprada por Netflix, donde ha conseguido consagrarse como un éxito internacional. La serie, que durante el verano de 2019 estrenó su tercera temporada, está creada por Alex Pina y cuenta con un reparto coral con nombres como Álvaro Morte, Úrsula Corberó, Itziar Ituño, Paco Tous, Pedro Alonso, Miguel Herrán, Alba Flores y Najwa Nimri.

Paquita Salas (2016-) la primera temporada de esta serie podía verse en la plataforma Flooxer, escrita y dirigida por Javier Calvo y Javier Ambrossi en la actualidad se encuentra en su tercera temporada.

Alta Mar (2019) producida por Bambú producciones. Un thriller ambientado en un barco que viaje de Europa a Brasil durante los años 40.

2.2.2. HBO

HBO España es un servicio de streaming on-line disponible desde finales de noviembre de 2016. Se trata de un servicio de suscripción bajo demanda. En enero de 2019 se incorpora como responsable de contenido original de HBO Europa producido en España Miguel Salvat, un profesional con experiencia y conocimiento del mercado de la televisión de pago en España. Desde 1990 trabajó como productor en Canal+, donde volvió años más tarde como director de contenidos tras un período como director general de Paramount Comedy Channel. En 2010 fue nombrado director de canales *premium* de Movistar. Durante un encuentro con medios celebrado en

diciembre de 2018 Salvat explicaba la estrategia de la empresa en cuanto a lo que se refiere a la producción de series: “ Nuestro objetivo no es producir un número obligado de series, sino hacer crecer la percepción del valor de la marca HBO España. Con 10 o 15 series al año no podríamos mantener el nivel de exigencia, sería lo opuesto a nuestra estrategia” (Esquire, 2018).

La primera producción que se anunciaba por parte de HBO España en 2017 fue *Patria*, una adaptación de la exitosa novela del mismo nombre escrita por Fernando Aramburu. La serie contará con 8 episodios de una hora y estará dirigida por Pablo Trapero, cuyos trabajos han sido reconocidos internacionalmente, ganando el Goya a Mejor Película Iberoamericana en 2016 con *El Clan* (2016).

El resto de producciones de ficción seriada anunciadas por la compañía son:

30 Monedas Una serie de terror épico dirigida por Alex de la Iglesia, reconocido director de cine con títulos como *Perfectos Desconocidos* (2017), *El Bar* (2017) y *Las brujas de Zugarramurdi* (2013), ganadora de 8 Goyas. Con *Balada triste de trompeta* (2010) ganó el León de Plata al mejor director y el premio al Mejor Guión en el Festival Internacional de Cine de Venecia. También ha trabajado anteriormente en proyectos de ficción televisiva, como la serie *Plutón B.R.B Nero* (RTVE, 2008-2009) o el episodio *La habitación del niño* (2007), que forma parte de la antología *Películas para no dormir*.

La serie, coescrita por el propio Alex de la Iglesia y Jorge Guerricaechevarría, contará con 8 episodios y un reparto coral con nombres tan conocidos como Eduard Fernández, Macarena Gómez, Miguel Ángel Silvestre, Megan Montaner, Manolo Solo y Pepón Nieto.

Foodie Love representará la primera serie de televisión de la directora Isabel Coixet. Entre los trabajos de la directora se encuentran *Mi vida sin mi* (2003) (seleccionada en el Festival de Berlín) *La vida secreta de las palabras* (2005) (seleccionada en el Festival de Venecia) o *La librería* (2017) con la que logró el Goya a la mejor película en 2018. Además, la directora cuenta en su palmarés con 7 Goyas entre guion y dirección. La serie de una temporada contará con 8. Capítulos de media hora de duración.

Por H o por B serie de 20 episodios de media hora que retoma los personajes del cortometraje “Pipas”, nominado en 2014 al Goya a mejor cortometraje de ficción. Como el cortometraje, la serie estará dirigida por Manuela Burló Moreno y protagonizada por Marta Martín y Saida Benzal, ahora acompañadas de nombres tan conocidos como Brays Efe.

2.2.3. Movistar+

El desembarco en nuestro país de los servicios de Netflix (octubre de 2015), HBO (noviembre 2016) y Amazon Prime Video (diciembre 2016), transformó el panorama de la televisión de pago en nuestro país, afectando muy especialmente a Movistar+ que perdía la exclusividad sobre muchos contenidos y también la posibilidad de emitir muchas de las series que venía ofreciendo a sus clientes. Fue el caso de las producciones de HBO, canal con el que Movistar tenía un acuerdo de exclusividad por el que estrenaba sus series en nuestro país. Este acuerdo se rompió cuando la empresa decidió ofrecer aquí sus servicios. Algo parecido ocurrió con las producciones de Netflix; Movistar+ poseía los derechos de emisión de algunas de ellas, pero la plataforma decidió quedárselas en exclusividad para preparar su llegada a España. En esta situación Movistar+, que terminaba de culminar la compra de Canal+ (julio 2015), apostaba por engrosar su catálogo con producciones europeas y con la creación de ficción propia para ofrecer contenido exclusivo a sus abonados. (Such, 2017)

Durante 2018 Movistar llegó a un acuerdo con Netflix para integrarla en sus plataformas de vídeo y tv para España y América Latina. (Se quiere seguir esta misma estrategia con los contenidos de HBO y Amazon Prime Video). (Fundación Telefónica, 2019:79).

Conviene recordar aquí que la motivación principal de los canales de pago para producir ficciones originales ha sido tradicionalmente la de fidelizar a sus clientes y junto a ello, generar imagen de marca. (Cascajosa, 2018: 59)

La producción de contenidos de ficción propia de Movistar+ se anunciaba por parte de la compañía en enero de 2015, momento en el que la compañía se encontraba en pleno proceso de adquirir Canal+, plataforma de televisión por satélite del grupo PRISA. En julio de 2015 se culminaba la compra, pasando a ser de este modo la principal oferta de televisión de pago en nuestro país con 3 millones y medio de abonados. De ese primer proyecto de ficción propia se conocía poco, simplemente que se trataba de una serie realizada por el equipo de realización de la multipremiada *La isla mínima* (2014). Por aquel entonces era solo una idea, pero tres años después se convirtió en *La Peste* (Movistar+, 2017-), la serie estrella de Movistar+ para su primer año de contenidos de ficción propios. (Cascajosa, 2018: 58)

A principios de 2016, en un acto con la prensa para presentar *La Peste*, el director de Ficción Original de Movistar+, Domingo Corral explicó que la estrategia a seguir por Movistar+ para crear esos contenidos propios giraba alrededor de cuatro puntos principales: “están pensados para las nuevas formas de consumo, no tienen vocación minoritaria, sino que se dirigen a una audiencia muy concreta, se da mucha importancia al guión y a los personajes y se apuesta por una puesta en escena cinematográfica” (Such, 2016).

En enero de 2017, durante la presentación en Sevilla de las líneas estratégicas de la propuesta de televisión de pago de Movistar+, Luis Miguel Gilpérez, presidente de Telefónica España, comentaba que los planes de la compañía pasaban por convertirse en “el principal hub de producción de series de ficción en español a nivel mundial” y añadía “hemos decidido apostar por nuestra industria. Vamos a contar con el mejor talento de nuestro país para hacer aquí series de calidad con la factura del mejor cine”. Para ello anunciaba una inversión de 70 millones de euros destinada a la creación de ficción original. En ese mismo acto, Domingo Corral, comentaba: «Movistar+ tenía ya el mejor catálogo de series ajenas pero queríamos dar un paso más con producción propia en español, talento local e historias cercanas. Contar la realidad de aquí. *La Peste* representa el nivel de ambición de Movistar+ en el terreno de la producción de contenido original. No vamos a producir una o dos series al año, serán 10 series españolas en 2018, un esfuerzo de producción sin precedentes en ningún otro servicio de pago» (Panorama audiovisual, 2017)

En octubre de ese mismo año, Movistar+ era invitada al MIPCOM, mercado para comprar y vender nuevos programas y formatos para la distribución internacional que se celebra cada año en la ciudad de Cannes. De la conferencia ofrecida por Domingo Corral resaltamos las siguientes intenciones, que marcarán la estrategia de producción desarrollada por la compañía (Cine y tele, 2017):

- “No creo que en TV la clave esté en la cantidad, sino en la calidad, pero tienes que hacer suficiente contenido para ser relevante“. Se anunciaban 12 producciones al año.
- “Estamos intentando hacer series muy españolas, que sean locales, que reflejen nuestra realidad, nuestra cultura y tradición, y trabajando con nuestro talento. Si a nuestro talento le damos recursos, pueden ser muy competitivos. Pero al mismo tiempo, necesitan valores de producción internacionales y las mejores narrativas”.
- En cuanto a los personajes y la importancia que les atribuyen desde Movistar+ “Es cuando son complejos cuando te atrapan emocionalmente”, declaró Corral.

- Por último, hablaba del riesgo. “En un mercado saturado, la única manera de destacar es tomar decisiones valientes y arriesgadas, evitando los clichés, las fórmulas y lo predecible. Queremos series que sean verdaderamente únicas y originales”.

Ismael Calleja, responsable de negocio dentro del área de producción original de cine y series de Movistar+, en una entrevista para Audiovisual 451 en junio de 2017, describía en los siguientes términos la estrategia que estaban siguiendo:

- “Creo que todas las series que estamos haciendo van a aportar una mirada diferente, es uno de los mantras que nos pusimos como línea estratégica, esa mirada diferente vendrá marcada por el autor”
- “Dentro de la estrategia de producción la vocación es crear contenidos con un sello propio que el usuario sea capaz de reconocer. La misión de estrenar 10 series al año te da suficiente amplitud como para llegar a públicos distintos, Movistar+ produce para tener contenido diferencial para el cliente y nuestros clientes tienen perfiles muy variados, así que si queremos dar gusto a todos tendremos que tener un poco de todo. Creo que lo principal es que cada serie tenga su público, en lugar de hacer una serie para todos los públicos. Esta vocación es la que nos hace abrir el abanico de los géneros” (Audiovisual 451, 2017)

La profesora Concepción Cascajosa (2018: 58) realizó un estudio sobre la primera temporada de series producidas por Movistar+ en el que se planteaba dos hipótesis de partida. En primer lugar, demostrar si la estrategia llevada a cabo tenía el objetivo de potenciar el consumo bajo demanda y ayudar así a transformar el consumo de Movistar+ en un modelo de consumo más personalizado. La segunda hipótesis tenía que ver con la imagen de marca de Movistar+, y más concretamente, si mediante la estrategia seguida, se había conseguido sustituir una marca como Canal+ asociada en España a televisión de calidad por otra asociada a la telefonía móvil hasta el momento. Las producciones analizadas eran las 8 estrenadas durante la temporada televisiva 2017-2018: *Velvet Collection*, *La Zona*, *Vergüenza*, *La Peste*, *Mira lo que has hecho*, *Félix*, *Matar al padre* y *El día de mañana*. En sus conclusiones daba por ciertas ambas hipótesis.

A partir de su análisis, se desprende que las producciones han tenido un número variable en la duración de los capítulos no superando ninguna de ellas los 59 minutos. Cada temporada de las series estudiadas ronda en su mayoría entre los 6 y los 10 capítulos. Un buen número para Corral, “Primero, porque hay muchas series y la gente a la hora de comprometerse, si tienes veinte capítulos, piensa que es demasiado largo. Hay tanta sobreabundancia de

series que tener menos duración te favorece. Lo que no me gustaría es que el cliente perdiese el tiempo con nosotros” (Cascajosa, 2018: 65) y, todas ellas presentan estructuras de temporada, lo que favorece el consumo en continuidad. A excepción de *La Zona*, todas se estrenaron íntegras bajo demanda en fin de semana. En septiembre de 2018, el 80% del consumo ya se hacía bajo demanda, verificando así la primera hipótesis.

En cuanto a la segunda hipótesis, a través del trabajo de marca realizado, las producciones comparten elementos de diferenciación como la adopción de duración más acordes con el mercado internacional (25 minutos para la comedia y 50 para el drama), “la explotación de la geografía española, la representación del pasado reciente y un cuidado en todos los aspectos de puesta en escena”(71). El recibimiento por parte de la crítica ha sido positivo y prácticamente todas han conseguido algún premio. En cuanto a los creadores, se ha trabajado tanto con profesionales del medio cinematográfico como Alberto Rodríguez (*La isla mínima*, 2014) Cesc Gay (*Truman*, 2015, *Hotel Room*, 1998) o Mar Coll (*Tres días con la familia*, 2009) como con equipos procedentes del ámbito televisivo.

CAPÍTULO 3 Las narrativas transmedia

En el siguiente apartado realizaremos una aproximación al concepto de narrativa transmedia para conocer cuáles son sus características y rasgos definitorios.

Ante los cambios tecnológicos que han fragmentado a las audiencias y la necesidad de los canales tradicionales de televisión y las nuevas plataformas por “captar” y sobretodo mantener a sus clientes, la alternativa pasa por contar más historias e incrementar la participación: *expandir* el relato de la historia por múltiples plataformas, medios y lenguajes y fomentar la participación del usuario en este proceso de expansión (Scolari, 2013). Es decir, construir una narrativa transmedia.

El término narrativa transmedia (transmedia storytelling) fue acuñado por Henry Jenkins en 2003. Para Jenkins, (2008: 101-102): “Una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad. En la forma ideal de la narración transmediática, cada medio hace lo que se le da mejor, de suerte que una historia puede presentarse en una película y difundirse a través de la televisión, las novelas y los cómics; su mundo puede explorarse en videojuegos o experimentarse en un parque de atracciones.

Cada entrada a la franquicia ha de ser independiente, de forma que no sea preciso haber visto la película para disfrutar con el videojuego y viceversa. Cualquier producto dado es un punto de acceso a la franquicia como un todo. El recorrido por diferentes medios sostiene una profundidad de experiencia que estimula el consumo. La redundancia destruye el interés de los fans y provoca el fracaso de las franquicias. La oferta de nuevos niveles de conocimiento y experiencia refresca la franquicia y mantiene la fidelidad del consumidor”.

Aunque la historia se desarrolle en múltiples plataformas, el usuario no tiene porqué entrar o experimentar en todas para poder seguir los hechos que le son contados en cada una de esas extensiones porque “cada entrada a la franquicia necesita tener un sentido completo por sí misma que haga posible su consumo autónomo” (Jenkins, 2003). Ninguna de las extensiones narrativas es indispensable. Y cada medio debe atraer a un tipo diferente de usuario, atrayendo así a distintos tipos de consumidores.

Según la *Producer's Guild of America*, un proyecto transmedia “debe componerse al menos de tres storylines pertenecientes al mismo universo ficcional que se desarrollarán por medio de diferentes plataformas (cine, tv, publicaciones, cómics,...)” (Costa, 2104: 563)

Una última característica de las narrativas transmedia es que en su construcción intervienen múltiples agentes. Además de los productores originales, el mundo propuesto puede ser expandido por los usuarios *prosumidores* (productores + consumidores) que pueden apropiarse de ese mundo y aumentar su tamaño y profundidad contribuyendo con sus propios contenidos. Ahora, “las historias dejan de ser contadas para ser escuchadas. Ya no se ofrecen relatos, sino mundos y experiencias, donde todos tienen la opción de participar en calidad de co-creadores. Todos cuentan y todos se escuchan”. (Costa, 2014: 562)

Según Jenkins (2009 a y b), podemos hablar de siete principios fundamentales que caracterizan a las narrativas transmedia:

1.- Difusión vs. Profundidad (Spreadability vs. Drillability)

Difusión se refiere a la capacidad del público de participar activamente en la circulación de los contenido a través de las redes sociales, aumentando su valor económico y cultural. Y con profundidad (Mitell, 2009) se describe la capacidad de las audiencias de explorar, la complejidad de la historia en sus expansiones. Este principio de profundidad es el que implicaría a los fans, aquellos consumidores dispuestos a invertir más tiempo en la exploración del universo transmedia.

2) Continuidad vs. Multiplicidad (Continuity vs. Multiplicity)

La Continuidad es entendida como coherencia que han de seguir todas las expansiones. Todas han de mantener la coherencia con el mundo narrativo transmedia, todas deben ser fieles al canon. Multiplicidad serían las versiones alternativas o paralelas de un mismo universo.

3) Inmersión vs. Extracción (Immersion vs. Extractability)

La inmersión sería la capacidad del fan de adentrarse en el mundo narrativo, mientras que por medio de la extracción puede usar elementos de la historia e utilizarlos en su vida cotidiana. Serían todos aquellos objetos que parecen en el mundo de la ficción pero que podemos utilizar en la vida real. Por ejemplo, el diario personal de Elliot, el personaje de *Mr Robot* (*Mr Robot*, Usa Network, 2015-), o las novelas del personaje de ficción Richard Castle, que pueden comprarse en la vida real. En cuanto a la inmersión, los videojuegos o podcasts son buenos ejemplos.

4) Construcción de mundos (Worldbuilding)

Las historias ya nos se crean para un solo medio. Lo que no cabe en un medio pero se intuye, puede ser contado en otra plataforma mediática, creando así los universos transmedia en continua expansión.

5) Serialidad (Seriality)

Para Jenkins, la narrativa transmedia es “una versión hiperbólica del serial” donde las distintas piezas se expanden a través de múltiples segmentos dentro del mismo medio, y a su vez, a través de varios sistemas mediáticos. El nexo de unión serían los personajes.

6) Subjectividad (Subjectivity)

Principio bajo el cual mostramos las experiencias y perspectivas de los personajes secundarios. Estas extensiones aprovechan el interés de los fans en comparar y contrastar múltiples experiencias subjetivas de los mismos eventos ficticios. Un ejemplo son los webcomics de *Héroes*, donde se podía conocer el pasado y las ideas del gran elenco de personajes que ofrecía la serie.

7) Realización (Performance)

Hace referencia a la capacidad que tienen los fans de expandir el mundo narrativo transmedia y la capacidad de los productores de las narrativas transmedia por aprovechar y potenciar estas creaciones, facilitando espacios para que se desarrolle.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

BLOQUE 2

Análisis Discursivo de *La Zona*

CAPÍTULO 4 ANÁLISIS DISCURSIVO

4.1 Consideraciones previas

Una vez llegados a la fase analítica, y dado que nuestro trabajo versa no tanto sobre “qué dice” la serie *La Zona* sino más bien por “cómo lo dice”, hemos decidido fundamentar nuestra investigación sobre el análisis del texto fílmico. Consideramos éste el método oportuno para interpretar la serie e intentar hallar sus mecanismos discursivos. Así, nuestro trabajo estará asentado en el modelo propuesto por el profesor Francisco Javier Gómez Tarín en su libro *El análisis del texto fílmico*. Hemos seleccionado este modelo ya que en él confluyen varias dimensiones y huye de los procedimientos estancos, favoreciendo una perspectiva interdisciplinar.

El análisis que emprenderemos a continuación tiene como objetivo hallar en *La Zona* las claves que caracterizan a las ficciones seriadas de éxito. Hemos seleccionado aquellas secuencias que se corresponden con este objetivo por tanto, aunque realizamos en su momento un *decoupage* completo, aquí solo reflejaremos los extractos que nos parezcan más relevantes para nuestro objetivo. Nos estamos refiriendo concretamente al juego con el argumento que practica la trama, a la multiplicidad de tramas argumentales sustentadas por un reparto coral y a la representación del protagonista herido.

4.2. Ficha técnica y artística

Título original: *La Zona*

Año: 2017

Duración: 50 min.

País: España

Dirección: Jorge Sánchez-Cabezudo, Gonzalo López Gallego

Guion: Jorge Sánchez-Cabezudo, Alberto Sánchez-Cabezudo

Música: Olivier Arson

Fotografía: Daniel Sosa

Productora: Movistar+

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

Productoras asociadas: Kubik Films, Feelgood Media y Kowalski en asociación con Beta Film

Temporada: 1

Capítulos: 8

Equipo Artístico: Eduard Fernández, Alexandra Jiménez, Emma Suárez, Tamar Novas, Álvaro Cervantes, Marina Salas, Sergio Peris-Mencheta, Manolo Solo, Inma Cuevas, Juan Echanove, Carlos Bardem, Luis Zahera, Alba Galocha

4.3 Sinopsis

Tres años después del accidente del reactor nuclear que devastó una región del norte de España, el inspector Héctor Uría vuelve al servicio recuperado tras ser el único superviviente del primer grupo que acudió en socorro de la central. La aparición de un hombre brutalmente asesinado en la Zona de Exclusión le arrastrará a una investigación que pondrá en cuestión el nuevo orden establecido tras la catástrofe.

4.4. Sobre La Zona

La Zona es una ficción seriada creada por los hermanos Alberto y Jorge Sánchez Cabezudo para Movistar+. Estrenada en octubre de 2017, consta de 8 capítulos de unos 50 minutos de duración. Fue la primera serie original de Movistar+ en estrenarse.

Enmarcada dentro del género policíaco, el accidente de la central nuclear sirve a los creadores como excusa para hablar de las consecuencias que tienen sobre la población la crisis social y económica y la corrupción.

La serie fue presentada como una proyección especial en el Festival de Cine de Sitges, especializado en géneros de terror, fantasía y cinecía-ficcón. (Cascajosa, 2018)

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+



El esfuerzo en la promoción de la serie también pudo verse en las calles de ciudades Españolas, con la compra de espacios en lonas publicitarias y mobiliario urbano, además de la campaña realizada en redes sociales.

Belén Gómez-Duet
José Antonio Palao Herrando – Teresa Sorolla Romero

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+



Los creadores de la serie, los hermanos Sánchez Cabezudo, son también los responsables de la serie *Crematorio* (2011), una producción de Fernando Bovaira para Canal+ que adaptaba la novela del mismo título del escritor Rafael Chirbes. Tras su emisión ganó el Premio Ondas a la mejor serie, el premio de la crítica del Festival de Televisión y radio de Vitoria; Por parte de la crítica especializada también tuvo muy buena acogida, pero casi más importante, es que fuera reseñada por la revista *Cahiers du cinema España* donde la relacionaban con referentes cinematográficos como Martin Scorsese. (Cascajosa, 2015)

La Zona está pensada para favorecer el consumo en continuidad, hecho por el cual sus creadores prescindieron del uso de cabecera, pero finalmente la serie se estrenó capítulo a capítulo semanalmente, hecho que de algún modo la perjudicó, como reconoció Domingo Corral: “*La zona* tiene una narrativa exigente y compleja. Su emisión semanal la perjudicó especialmente” (Caro, 2018) A partir de ese momento, el resto de originales de Movistar+ se estrenaron íntegros bajo demanda.

Aunque en un principio estaba planteado que *La Zona* tuviera una segunda temporada, finalmente Movistar+ decidió cancelarla, atribuyendo las causas a

motivos creativos y no comerciales. Su compra por el canal *premium* Starz la convirtió en la primera serie española que entraba en el mercado norteamericano a través de un canal *premium* (Cascajosa, 2018:70).

4.5 El secreto que se oculta en *La Zona*

En *La Zona*, todos guardan secretos. Desde los personajes hasta el meganarrador, y una pista de ello es que prácticamente todos los personajes aparecen por primera vez dando la espalda a la cámara o con algún elemento que dificulta que veamos su cara. Así mismo, el relato se nos presenta desordenado y ese tratamiento no lineal del tiempo en la serie ayuda a guardar el secreto y a jugar con la hibridación de géneros. Ya hacia el final de la serie, en el penúltimo capítulo, descubrimos que el verdadero desencadenante de toda la historia es, a fin de cuentas, una excusa para hacer un retrato de la sociedad española de la última década.

Siendo el secreto una parte muy importante en la trama de *La Zona*, proponemos la estructura narrativa no lineal (y tan necesaria para guardar el secreto de lo que nos están contando) como el gesto semántico que guiará el análisis siguiente.

4.6. La estructura

La estructura que presenta el guion, siguiendo el famoso paradigma de Syd Fiel, sería el que proponemos a continuación:

Principio	Medio	Final
Primer Acto	Segundo Acto	Tercer acto
Capítulo 1	Capítulos 2 al 6	Capítulos 7 y 8

- PRIMER ACTO: Capítulo 1

En este primer capítulo se nos presenta al personaje protagonista, el inspector de policía Héctor Uría, que después de una baja médica se incorpora a su trabajo. Cuando llega a la comisaría le informan de que han hallado un cadáver en la zona de exclusión (zona cerrada y vigilada por los militares tras un accidente nuclear). En este momento se inicia una investigación policial que

llevará al inspector Uría a trabajar sin descanso los siguientes 7 días por la zona de exclusión y sus alrededores.

Al final del capítulo, el asesinato de Tomás a manos del Caníbal, y el siguiente asesinato de éste por parte de un personaje (o personajes) misterioso, actúa como punto de giro, introduciendo al mismo tiempo, la hipótesis de que pueden haber zombies en la zona, o de que algo extraño está ocurriendo.

- **SEGUNDO ACTO:** Capítulos 2 al 6

Durante estos capítulos, Héctor Uría intentará averiguar quién asesinó a Esteban y a Tomás. En el camino encontrará obstáculos, algunos encarnados por otros personajes como Fausto, Armendáriz o Ferreras; otros serán de tipo inmaterial, como la pérdida de su hijo en el accidente nuclear y su adicción a las drogas a consecuencia de esa muerte.

- **TERCER ACTO:** capítulos 7 y 8

Dividiremos este tercer acto en dos partes: la resolución y el epílogo.

Proponemos el capítulo 7 como resolución de la serie, dado que es en este momento cuando, mediante un flashback de tres personajes distintos ubicados en tres espacios diferentes y separados, reconstruyen en su recuerdo el momento que fue causante del asesinato que da inicio a la investigación policial. Se incluye así, la visión desde diversos puntos de vista de una misma trama y se incorpora la fuerza de varios personajes. Este flashback también actúa como segundo nudo de la trama.

El capítulo 8 sería el epílogo. Un capítulo dedicado a cerrar las tramas de la serie. En primer lugar, se resuelve el enigma tanto de los asesinatos como la identidad de los responsables del entramado de corrupción que dió lugar a la fuga radioactiva y posterior fuga de los liquidadores. También se resuelve la trama de la pérdida del hijo del inspector Uría, al conocer éste que tiene un nieto.

4.7 Personajes y subtramas

Acompañando a la trama argumental principal, esto es, la investigación del asesinato que lleva a cabo Héctor, aparecen otras tramas secundarias protagonizadas por el resto de personajes principales de la serie. Pasaremos a explicarlas pues a partir de ellos.

4.7.1. Principales

- **Héctor Uría**

50 años. Es Inspector del Cuerpo Nacional de Policía. Algunos años antes del accidente rechazó un traslado a otra provincia; pensaba que ese podía ser un buen lugar para ver crecer a su familia.

Es el único superviviente del grupo de 50 personas que acudieron en un primer momento a ayudar el día del desastre en la central de Nogales. Su hijo Fede murió en ese accidente a las pocas horas de mantener con él una discusión, causada precisamente al tener que recogerlo de comisaría tras su detención por participar en las manifestaciones contra la central nuclear.

Se reincorpora al servicio después de una baja por enfermedad causada por el accidente en la central nuclear de Nogales. No tiene secuelas físicas, pero sí psicológicas que hacen que se encuentre bajo medicación.

La pérdida de su hijo y su incapacidad para superar lo que ocurrió aquel día le han abocado al consumo de drogas (con o sin receta).

Está separado de su mujer, Marta, que se fue a vivir a otra ciudad después del accidente. Tienen una hija en común, Esther, que trabaja para la Delegación de Gobierno en Nogales. Después del accidente abandona la casa familiar (que queda en la zona de exclusión) y va a vivir a la que fue la casa de su madre.

Mantiene una relación sentimental con Julia Martos.

Deberá investigar el asesinato de un hombre a manos de un asesino caníbal. Esta investigación le llevará a descubrir las miserias de la nueva sociedad que se ha creado después del accidente: contrabando de objetos extraídos de la zona de exclusión, contratos a empresas amigas para que se encarguen de la limpieza de la zona radioactiva, corrupción económica, política y judicial.

Es solitario y tiene sus propias normas. Necesita encontrar respuestas para cerrar heridas.

Ayudará a Martín a encubrir que fue éste quién asesinó a Barrero en el Camping, seguro de que Martín es un buen tipo pese a ello y decidido a averiguar quién hay detrás de esa trama.

- **Julia Martos**

40 años. Es médico militar y la actual pareja sentimental de Héctor Uría. Durante los días posteriores al accidente en la central es trasladada a Nogales para ayudar en las tareas de emergencia. Durante la realización de las autopsias colabora con el protocolo de seguridad.

Entre sus responsabilidades laborales se encuentra supervisar los niveles de radiación y sus efectos en la población. Vigilar la salud de los trabajadores de la central, firmar sus informes de bajas y altas laborales; vigilar y asesorar a los retornados a sus hogares. También ejerce de médico en un hospital de la zona. Muy metódica y exigente, su actividad profesional ocupa la mayor parte de su tiempo, dejando poco espacio para sí misma y para la relación que mantiene con Héctor.

Es una persona muy empática, incapaz de desconectar de la realidad y los problemas que ve a su alrededor. Esta necesidad por asegurarse de que todos están bien le hará encontrar el segundo escenario del asesino caníbal: la casa de Tomás y Elisa. Este rasgo de su carácter junto con su ética profesional, le llevarán a descubrir que los índices de radiación han vuelto a subir, cerrará un colegio sin la aprobación de sus superiores y finalmente le llevará a investigar por su cuenta, hasta descubrir, qué ha pasado realmente en la central nuclear. Cuando descubre toda la verdad se pone en contacto con un periodista al que le cuenta (junto con Héctor) todo lo que han descubierto.

- **Martín Garrido**

30 años. Subinspector del Cuerpo Nacional de Policía. Tiene una importante red de confidentes.

Su mujer padece una enfermedad causada por la radiación producida por el accidente en la central. No puede estar todo el tiempo pendiente de ella durante el tratamiento por sus obligaciones laborales.

Conoce y se aprovecha económicamente de los negocios de contrabando que se realizan en la zona de exclusión y alrededores. Facilita a los contrabandistas las ubicaciones de los puestos de control de Policía y Guardia Civil para que puedan sacar de la zona de exclusión todo el material que quieran sin ser detectados. A cambio, además de obtener un beneficio económico, recibe chivatazos para poder realizar detenciones.

Es compañero de Héctor Uría, al que admira profesional y personalmente (en el pasado fue pareja sentimental de su hija Esther). Cuando Héctor se reincorpora al trabajo para investigar el caso del caníbal deberán trabajar juntos, algo que le inquieta desde el primer momento.

Un chivatazo de una de sus fuentes (Dani) sobre el paradero y la actividad de Zoe harán que descubra a la primera víctima del asesino caníbal (Esteban) y que dé comienzo la investigación policial que le llevará a averiguar toda la verdad.

Durante el transcurso de la investigación, para evitar ser descubierto, ocultará información al resto de policías, incluso dará el chivatazo a Barrero de una redada para que los contrabandistas puedan salir airoso. Intentará averiguar por su cuenta qué ha ocurrido y porqué le han dado el chivatazo que le conduce a descubrir el cadáver de Esteban. Para él, los días posteriores al inicio del caso, se convierten en una bola de nieve de la que intentará salir lo mejor que pueda.

Harto de las amenazas de Barrero de contar que es un policía corrupto, acabará con su vida en el momento en que tenga una oportunidad (capítulo 4). Este hecho le unirá de forma especial y extraña a Héctor. Con quién a partir de ese momento, tendrá mayor confianza y complicidad.

4.7.2 Secundarios

- **Zoe Montero**

18 años. Pasa su infancia en la granja familiar que poseen su padre y su tío Esteban. Después del accidente rechaza vivir con sus padres. Realojada en el barrio de San Adriano, vive junto a su tío Esteban, con quien trabaja en diferentes negocios ilegales aprovechando la vida en esta nueva frontera, la de los límites de Zona de Exclusión.

Fuerte, luchadora y muy valiente.

Su persecución por parte de Martín hará que se descubra el cuerpo sin vida de su tío Esteban. A partir de ese momento, se demostrará como una verdadera superviviente que termina convirtiéndose en una pieza fundamental para la investigación policial.

Tras la muerte de su tío ella asumirá la deuda que éste tenía con Barrero y empezará a trabajar para él en el club El Balneario.

Héctor Uría enseguida verá en ella un reflejo de su hijo, y de algún modo intentará protegerla. Sin embargo, será ella la que salve la vida de Héctor cuando Armendáriz ordene matarlo.

- **Marta Carcedo**

50 años. Mujer de Héctor Uría aunque están separados. Tienen una relación complicada por lo que no mantienen contacto. Después del accidente que provoca la muerte del hijo y las secuelas que sufre Héctor, abandona la ciudad y se muda a vivir a otro lugar.

Marta se mantiene al margen de los actos conmemorativos del accidente de Nogales, así como de la Asociación de Víctimas y de sus acciones legales.

La llamada de Héctor comunicándole los errores en las autopsias la hacen volver con la esperanza de poder cerrar sino todas, sí alguna de las heridas abiertas.

Su visita a la Asociación de víctimas la hará dudar por algunos momentos de la verdad oficial sobre el accidente, algo que la llevará a investigar quiénes eran los amigos de su hijo, y especialmente, quién era su pareja. A partir de sus visitas a la Asociación empieza a dudar de la verdad oficial sobre el accidente y de algún modo, fantasea con que todo sea una conspiración.

- **Aurelio Barrero**

45 años. Habitante de Nogales vinculado antes del accidente en la central con el tráfico de estupefacientes, delito por el que tiene antecedentes penales. Es aficionado a los coches de alta gama.

Después del accidente ve una posibilidad de negocio en el contrabando de tabaco que permanece dentro de los límites de la zona de exclusión. Con el tiempo se dedica a extraer de la zona de exclusión todo tipo de objetos haciendo crecer su negocio de contrabando. Respetado por mucha de la gente que ha sido realojada, también se dedica a ejercer de prestamista para ellos.

Regenta el club nocturno “El Balneario”, lugar donde acuden los liquidadores de la central después de sus turnos de trabajo. El club es a su vez el epicentro de las operaciones de Barrero con el tráfico de droga.

Es el jefe de Dani, informante de Martín, al que amenazará con contar que es un policía corrupto si la policía averigua sus negocios.

- **Lucio**

Cazador y habitante de Nogales. Contratado por la Diputación para labores de control animal en la Zona de Exclusión. También es fiel empleado del empresario Armendáriz, por lo que intentará eliminar todas las pruebas de la fuga de liquidadores cazándoles en el bosque.

- **Esther Uría**

Hija de Víctor y Marta. Siente adoración por su padre del que no duda.

Es una joven que se ha implicado en política. Quiere cambiar las cosas desde dentro de las instituciones. Trabaja en la Delegación del Gobierno junto con el Delegado Ferreras. Será ella la que tiene la idea de filtrar a la prensa la noticia del asesino caníbal para tapar los errores de las autopsias. Idea que su jefe agradece y lleva a cabo.

En un principio es una joven conservadora, aunque irá descubriendo que no todo es como ella piensa, hasta descubrir que el Delegado recibe visitas privadas en su despacho público. Cuando vea a Fausto Armendáriz visitar el despacho de su jefe empezará a tomar distancia y cambiará su opinión sobre él. Que éste le haga dudar de su padre y lo ponga en duda delante de toda la población filtrando un vídeo en el que Héctor coge una bolsa de droga a los medios de comunicación hará que lo mande a la mierda: “señor delegado, esto es un pozo de mierda y usted es un cabrón”

- **Ferreras**

Delegado del gobierno en Nogales. Es el jefe de Esther Uría.

Como delegado del gobierno en la región, intentará tapar todos los escándalos que tengan que ver con el accidente en la central (errores en las autopsias, segunda fuga radioactiva). Es un político corrupto que hará lo necesario para mantener los intereses de su partido y de sus amistades (Armendáriz y el Juez).

- **Fausto Armendáriz**

Antiguo constructor antes del accidente que devastó la Zona. Ahora, es uno de los propietarios del consorcio de limpieza. Su empresa desarrolla las tareas de descontaminación y de reconstrucción del foso perimetral del reactor afectado en la Central Nuclear de Nogales.

Su actividad filantrópica en favor de las víctimas de la tragedia y su compromiso con el trabajo en la zona le hacen ganarse el favor de la sociedad.

Sin embargo, bajo de esa fachada se esconde un hombre que se clasifica a sí mismo como “un mal necesario”, un hombre que cruzará todos los límites legales y éticos para asegurarse su porción de la tarta en esa nueva economía surgida tras la catástrofe.

- **Krusty**

Forma parte del grupo de trabajadores (liquidadores) de San Adriano que trabaja en las obras de desmantelamiento y contención de la Central Nuclear de Nogales.

Forma parte de un grupo anarquista. Tiene problemas con la autoridad. Tiene gran capacidad de liderazgo.

Es uno de los trabajadores de San Adriano a los que la empresa de limpieza de la central “pide” que entren a sellar la segunda fuga radioactiva. Él se niega a

entrar. Será él quien descubra que los han drogado, provocando el pánico en la “habitación morada” que desencadena el brote del caníbal. Y de algún modo, lo único que va a intentar es poder salir de la Zona con vida.

Junto con “El Pelirrojo” emprenderá una huída por los bosques en principio desconcertante para el espectador, que no sabe quiénes son, porqué tiemblan,

...

- **Alfredo Asunción**

Inspector del Cuerpo Nacional de Policía, es enviado por la central de Madrid para incorporarse a la investigación tras el descubrimiento del cadáver en la Zona de Exclusión. Este caso supone su primer contacto con los protocolos de actuación ante peligro de contaminación radiactiva, lo que le hace moverse con cierta incomodidad, sintiéndose pez fuera del agua a la hora de seguir todos los protocolos antirradiación.

Especialista en casos policiales que implican a personalidades complejas, chocará desde un principio con Héctor y Martín por sus modos de actuar. De ellos sospecha en muchos momentos que le ocultan información.

- **Dani**

Joven de unos 18 años que trabaja para Barrero. Es el informante de Martín y aunque tiene buen fondo y su único deseo sea escapar de la Zona, es fiel trabajador de Barrero, para el que hace todo tipo de trapicheos.

4.8 Argumento y trama en *La Zona*. Los flashback

A partir de este momento fijaremos nuestra atención en la forma en la que el argumento es presentado por la trama, la audacia de la dispositio (PALAO, 2007). No en vano, el gesto semántico que guiará nuestro análisis a partir de ahora es precisamente la estructura temporal dislocada que presenta la obra y en la que se apoya para poder mantener varias tramas argumentales en principio independientes y sin conexión entre ellas, a la vez que ayuda a guardar todos los secretos de *La Zona*. Durante los 6 primeros capítulos asistimos a una especie de juego de deducción detectivesca en el que intentaremos encontrar las piezas necesarias para construir el puzzle que se nos propone, sin demasiadas pistas donde asirnos, para en el capítulo 7, y mediante un flashback a partir de la focalización en tres personajes, viajar en el tiempo a 5 días antes y poder encontrar las piezas fundamentales que nos

faltaban para encajar en nuestro tablero. El capítulo 8 podemos decir que es el que clausura la historia.

4.8.1 El argumento. Un caso policial

La Zona nos cuenta las peripecias del inspector Héctor Uría en su búsqueda de un asesino caníbal dentro de la zona de exclusión decretada alrededor de la central nuclear de Nogales tres años atrás, a raíz de un accidente que provocó la muerte de centenares de personas, entre ellos su hijo Fede y la evacuación de las poblaciones más cercanas a la central, quedando decretada esa zona de exclusión. Héctor, fue uno de los primeros en acudir al lugar del siniestro a socorrer a los heridos y el único de los pocos supervivientes después de entrar a la central tras el accidente. Cuando empieza la historia, Héctor acaba de reincorporarse al servicio después de permanecer de baja para recuperarse de aquel trance. Ahora deberá investigar el caso “del caníbal” junto a su compañero Martín, un joven policía implicado en una trama de sobornos con los principales sospechosos del caso.

A lo largo de los capítulos, Héctor trata especialmente con tres personajes, Martín, su compañero y que juega un doble juego dejándose sobornar por los traficantes de la zona; Julia, la actual pareja de Héctor y médico militar que llegó con el primer contingente encargado de restablecer la normalidad tras el accidente. Y finalmente, Zoe, una joven desplazada sobrina de la primera víctima conocida por la policía del asesino caníbal y en la que Héctor proyectará a su hijo muerto, intentando salvarla por todos los medios posibles.

En paralelo a la investigación llevada a cabo por los inspectores, Julia, encargada de firmar las bajas de los trabajadores encargados de la limpieza y reconstrucción de la central nuclear, descubre irregularidades en los informes que le hacen comenzar su propia investigación sobre qué está ocurriendo.

Otros personajes pueblan la historia son, Lucio y Bosnia: cazadores acreditados por el control animal, que pronto descubriremos que no cazan animales precisamente, y una pareja de liquidadores, formada por Pelirrojo y Krusty, que huye por los bosques de un enemigo desconocido.

Marta, ex-mujer de Héctor volverá a la ciudad a raíz de la noticia de que existen errores en las autopsias (en la identificación de cadáveres del accidente). Su llegada y visita a la asociación de Víctimas, favorece la trama de la conspiración gubernamental del accidente.

Ya hacia el final de la serie, Zoe contará a Héctor y Martín que el asesino caníbal al que buscan, hace días que murió. Sin embargo, tanto los policías

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

como Julia descubrirán que otro asesino, éste invisible, amenaza a la población: una segunda fuga radioactiva. Esta fuga es el desencadenante de todos los acontecimientos que relata la serie, aunque la trama nos lo presente hacia el final de la serie.

La investigación del caso llevará a los inspectores a conocer la otra verdad: las nuevas estructuras sociales y económicas surgidas a raíz de la creación de esa zona de exclusión. Y cómo estas nuevas estructuras están dirigidas o sustentadas de algún modo por los mismos que ostentan el poder y el dinero en una sociedad atrapada en la corrupción: el delegado del gobierno Ferreras, el Juez José María Miralles y el empresario Fausto Armendáriz.

Llegamos así a la siguiente premisa: la serie objeto de nuestro estudio es una propuesta hipernarrativa al presentar varias historias, siendo algunas de ellas en apariencia independientes de las otras. Todas estas historias están sustentadas en un reparto coral.

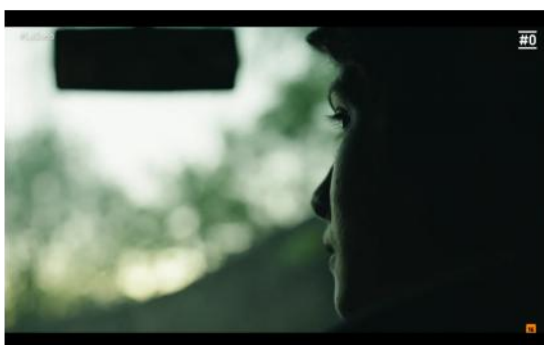
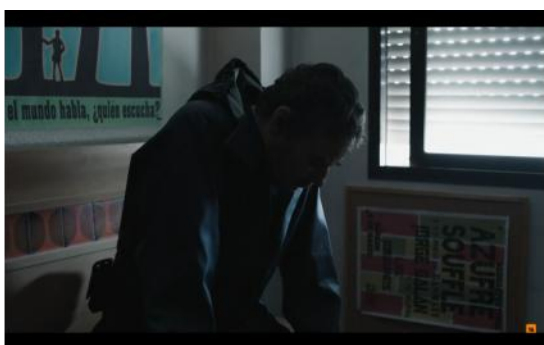
4.8.2. La trama. Una narrativa dislocada para guardar un secreto

Durante los 6 primeros capítulos de la serie la trama nos presenta flashbacks en todos los capítulos. La peculiaridad de éstos es que en cada capítulo están focalizados y por tanto justificados a partir de los recuerdos de un personaje. Como en la serie *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-2010), son utilizados para explicar al espectador como era la vida de esos personajes antes de que ocurriera el primer accidente o justo los momentos posteriores. Así, tenemos el siguiente cuadro:

CAPÍTULO	PERSONAJE	RECUERDO
1	HÉCTOR	Comida familiar del cumpleaños de su hijo Fede. Le regala una púa de carey
		Fede en su habitación tocando la guitarra con la púa que le ha regalado Héctor por su cumpleaños
		Héctor sacando a Fede de la comisaría tras su detención por acudir a una manifestación contra la central nuclear.
2	JULIA	Viajando en un camión militar mientras coches de civiles circulan en dirección contraria. Llegada a una zona donde recoge a una niña que está sola
		En el pabellón donde se realizan las autopsias a los cuerpos del accidente en la central
3	ZOE	En la granja familiar de niña, jugando con los mandos de un tractor. En la zona de ordeñar, con su tío Esteban
		En la granja, bajando de un tractor al que luego sube su padre
4	MARTÍN	Junto a su mujer, en el baño jugando alegremente. Antes de la enfermedad
		En el baño de la comisaría, junto a Héctor que le ordena que le cuente a su hija que la engaña con otra
		En una cafetería, reacción de la hija de Héctor cuando Martín le cuenta que está con otra mujer.
5	MARTA	Marta y Héctor antes del accidente, en el bosque. Les pilla la lluvia y se resguardan en el coche
En ese mismo coche, ese mismo día. Héctor le dice a Marta que ella tiene razón, que no aceptará el traslado.		
6	LUCIO	Los primeros días trabajando en el control animal. Lucio dispara a animales que pertenecen a un safari-park.
		Cacería de un león dentro de los límites del antiguo safari-park. Llama a D Fausto para que él mate al animal.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

Los flashbacks de Héctor, Zoe, Martín y Marta nos trasladan a los años anteriores al accidente. Quizá por eso el tratamiento lumínico que reciben es parecido, siendo la luz más blanca, casi ofreciendo una imagen sobreexpuesta. Estas escenas que componen recuerdos se contraponen plásticamente al resto de la historia por ser escenas muy iluminadas, como si el pasado de los personajes fuera un lugar al que regresar y poder estar seguros.



También, el tratamiento sonoro de los flashbacks es diferente. Estos retazos de la historia de los personajes están acompañados por la misma composición musical *Insomnio/ Zona Intermedia* de Oliver Arson. Una composición musical más amable y melódica, que se contrapone al resto de música utilizada en la serie, que se caracteriza por ser misteriosa, metálica, incluyendo algún efecto sonoro que nos recuerda al sonido de un contador *Geiger* cuando detecta radiación.

Todos estos flashbacks aparecidos durante los 6 primeros capítulos están motivados dietéticamente. Lo extraño, lo que nos advierte de cierto espesor discursivo fue el triple flashback con el que se nos cuenta la segunda fuga

radiactiva, el desencadenante que motiva todos los sucesos posteriores que en la ordenación de la serie se nos muestran antes y que se narra durante todo el capítulo 7.

Este Flashback está focalizado a partir de los recuerdos de tres personajes secundarios: el ingeniero, el pelirrojo y Dani, y se presenta perfectamente acotado mediante marcas en la enunciación con el título “5 días antes”. Este desorden del tiempo del relato obliga al espectador a (re)ordenar los hechos mentalmente y reformular sus expectativas con respecto a la historia y los personajes.

A continuación se presenta una tabla con indicación del número de capítulo y el día, en el tiempo de la historia, sobre el que trata. Tomaremos como día 1 el día en que empieza el capítulo 1 de la serie.

Nº DE CAPÍTULO	DÍA
1	Día 1 - Noche del día 1 al día 2
2	Día 2- Noche del día 2 al día 3
3	Día 3
4	Noche del día 3 al día 4
5	Día 4
6	Noche del día 4 al día 5 y Día 5
7	Día 5 mañana Flashback triple a “5 días antes”: DÍA 0
8	Noche del día 5 al día 6. Días 6 y 7

Así, el capítulo 7 nos presenta una filigrana, un triple flashback a “5 días antes” narrado a partir del punto de vista de tres personajes que a su vez cuentan cómo vivieron ese día a otros tres personajes: El Pelirrojo a Héctor, Dani a Martín y el ingeniero a Julia.

A partir de la descomposición del capítulo en los segmentos que corresponderían a cada personaje y su posterior composición como si de un relato independiente se tratara, observamos que la trama ofrece a las tres historias el mismo tiempo de duración, unos 20 minutos. No implica este tiempo que el capítulo dure 60 minutos, sino que las historias de Dani y el Pelirrojo confluyen en algunas escenas.

Las primeras escenas que vemos nos muestran a los personajes a partir de los que se realizarán los flashbacks y comienza su relato sobre el fatídico día. En primer lugar, Héctor y el Pelirrojo en una gasolinera abandonada donde Héctor ha llegado siguiendo a Lucio. Por su investigación, Héctor sabe que el Pelirrojo es uno de los liquidadores huidos del Balneario.

La escena (y el capítulo) empieza con un plano general del exterior de la gasolinera (en el capítulo anterior en ese mismo lugar los hombres enviados por Fausto Armendáriz han dado caza a Lucio y en las cercanías lo han matado). La voz en off del Pelirrojo comienza a contar lo sucedido “No sabe lo duro que es trabajar allí, en el foso norte”. Por corte el siguiente plano nos muestra a los personajes en el interior de la gasolinera, a contraluz. La cámara mediante un ligero travelling se acerca a ellos.

Por corte nos situamos en el interior del coche de Julia, que ha conseguido que uno de los ingenieros que estaba trabajando en la central aquel día, le cuente lo sucedido. Un plano de ambos con un ligerísimo acercamiento de la cámara da paso a un primer plano del ingeniero, de perfil, callado y mirando al infinito.

Otro corte nos sitúan bajo de un puente, Martín apunta a Dani con su arma. No hay diálogo. El siguiente plano es el contraplano de Dani que mira a Martín suplicante.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

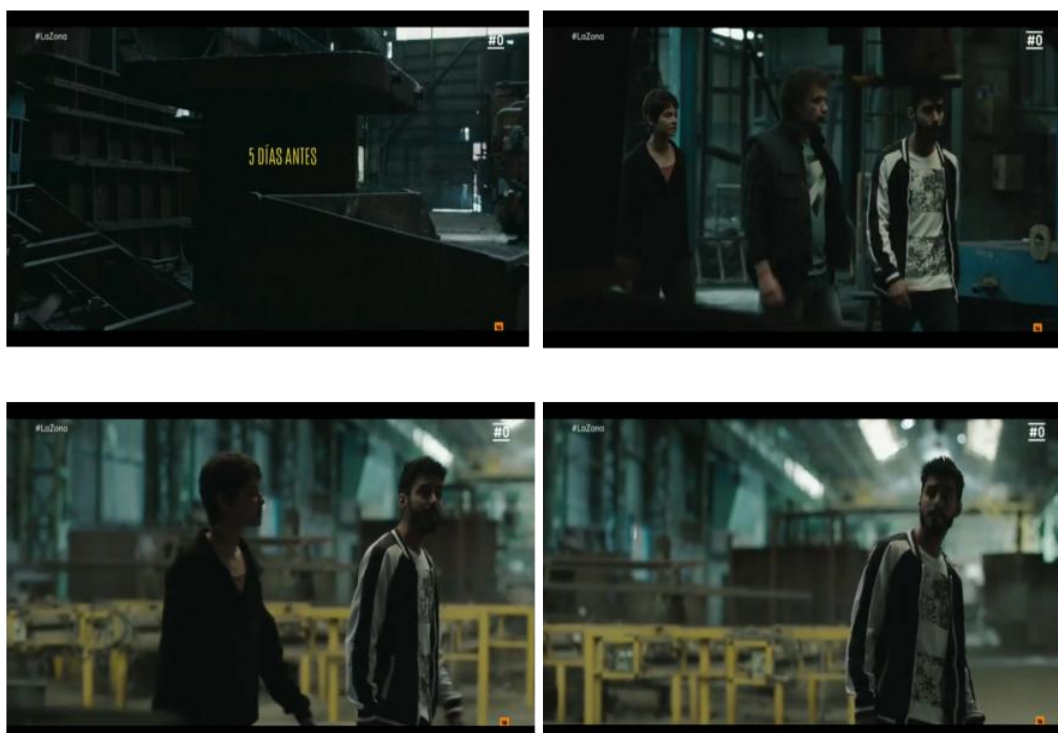


De esa mirada suplicante de Dani, por corte pasamos al interior de una nave. Una gran puerta se abre al fondo, y el rótulo “5 días antes” se sobrepone en la pantalla. La voz de Dani, en la puerta de la nave nos advierte: “Ábrete sésamo”, a partir de este momento vamos a empezar a conocer el secreto que tanto se habían esforzado en ocultarnos.

En el siguiente plano ya vemos a Dani, Esteban (primera víctima del caníbal encontrada por la policía) y Zoe en plano conjunto caminando por el interior de la nave mientras Dani les explica qué objetos deben transportar. La cámara acompaña a los personajes en su trayectoria hasta que se queda fija, favoreciendo que Zoe y Esteban salgan del encuadre y quede solo Dani, mirando con cierto orgullo el espacio.

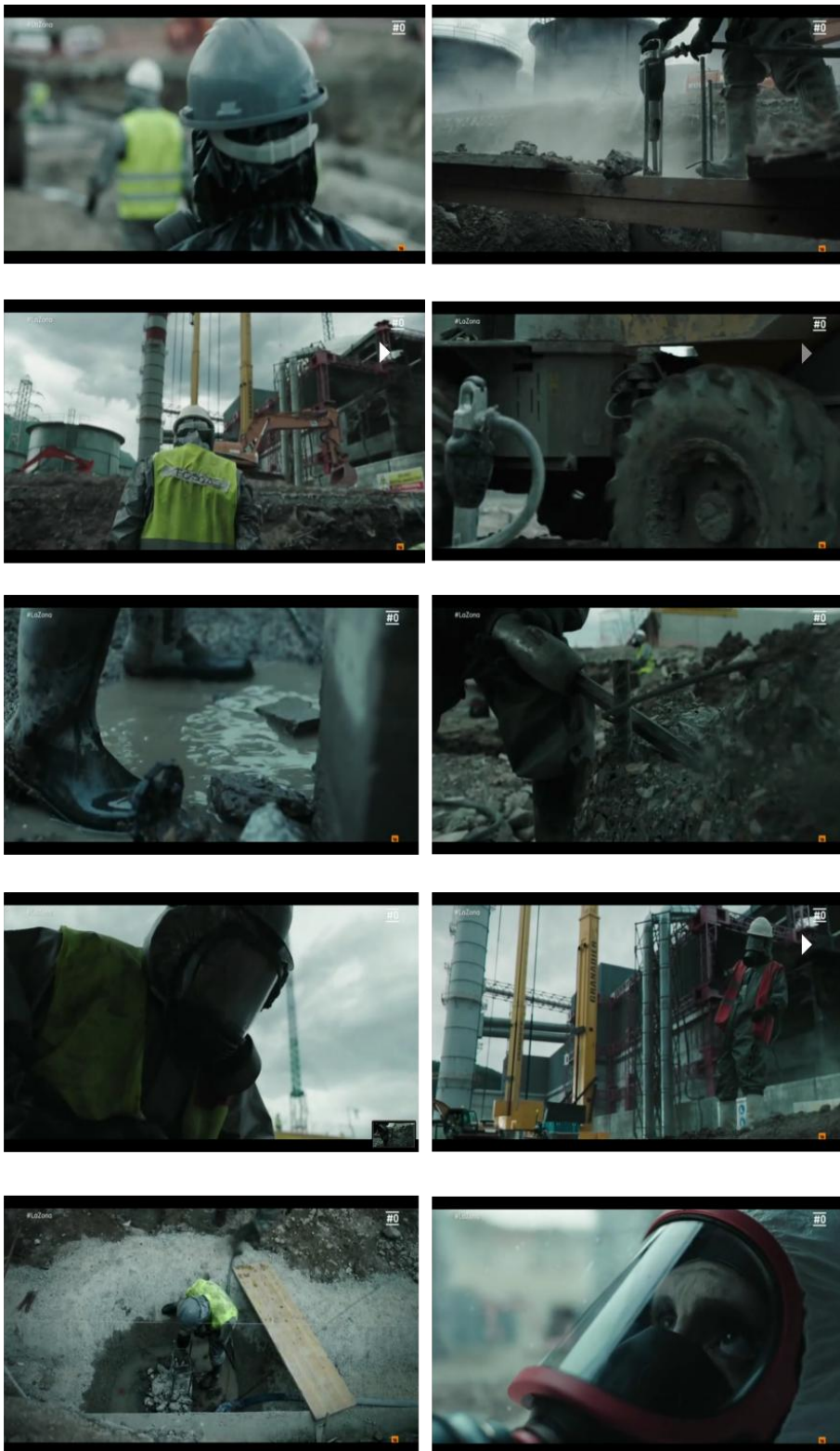
Belén Gómez-Duet
José Antonio Palao Herrando – Teresa Sorolla Romero

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+



A continuación veremos una sucesión de 9 planos de liquidadores trabajando en las labores de reconstrucción de la central. En estos planos se alternan planos en los que predomina la figura humana o una de sus partes con planos en los que un martillo percutor adquiere todo el protagonismo. El último de los planos utiliza un ángulo picado, como si viéramos esa acción desde una zona más elevada, en el siguiente plano, efectivamente estamos en el interior de un autobús. El sonido que acompaña estas imágenes combina los efectos sonoros del martillo al trabajar con una música envolvente y misteriosa que transmite cierta irrealidad.

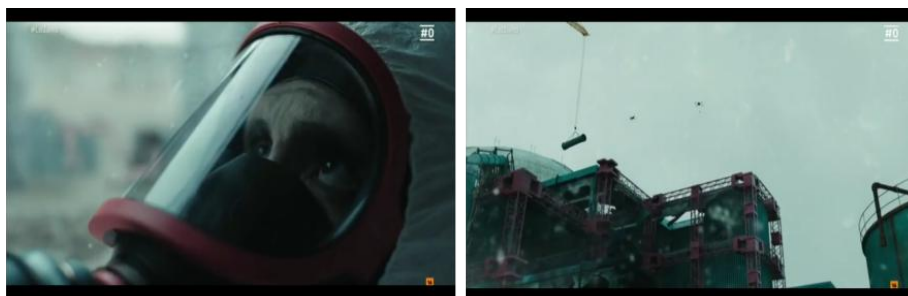
Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+



Belén Gómez-Duet
José Antonio Palao Herrando – Teresa Sorolla Romero

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

Dentro del autobús viaja el equipo de ingenieros que trabaja en sala de control de la central. Entramos de esta forma en el flashback del ingeniero Arquiza, que bromea y asusta al pasajero que se sienta a su lado y que es su primer día.



“Es tu primer día?” - pregunta Arquiza. “Sí ”contesta el joven asustado.
Arquiza: “Después de tres años todavía hay riesgo de fusión del núcleo pero no te preocupes, mientras sigamos mandándole agua y mantengamos frío el reactor tendremos al monstruo sedado”.
Laura, desde atrás: “Arquiza no asustes al nuevo”



El plano de los liquidadores, con su caminar hacia la derecha del encuadre, mientras que el autobús viaja hacia la izquierda. Mientras los unos se alejan del peligro, los otros están cada vez más cerca.

Por corte, un plano general con un autobús aproximándose a la cámara y a la entrada del edificio que es el centro de mando de la central. El autobús para frente a la cámara, vemos su parte lateral, la puerta se abre y empiezan a bajar del autobús los ingenieros vestidos con sus trajes blancos de seguridad.

El siguiente plano, produce cierta extrañeza al espectador. Otra vez una puerta de un autobús, otra vez cerrada y en un plano mucho más corto, se abre y salen trabajadores, también con mono de seguridad, por un momento pensamos que es un fallo de raccord en el montaje, luego descubrimos que se trata del autobús que traslada a los liquidadores al área de seguridad en la que se descontaminan. Empieza aquí el flashback del Pelirrojo y durante esta primera secuencia de sus recuerdos, se nos presenta, aunque todos con la cara cubierta por la máscara, al grupo de cinco liquidadores que luego serán cruciales en el desarrollo de la historia.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+



Belén Gómez-Duet
José Antonio Palao Herrando – Teresa Sorolla Romero

De este modo hemos entrado al interior de la verdadera zona, a los hechos que explican todos los acontecimientos posteriores y que han llevado a nuestros personajes hasta allí. El Pelirrojo, le cuenta a Héctor como el capataz de la empresa de limpieza fue a buscarlos para que hicieran un boquete en el muro y entraran a cerrar la grieta por la que se escapaba el agua que debía refrigerar el reactor. También le cuenta lo que sucedió en el “Balneario”, que les drogaron y por eso él mismo mató a un compañero con un cenicero, lo que desencadenó el brote en el caníbal, que acabaría comiéndose a una de las prostitutas.

Dani relata a Martín como la empresa de limpieza, verdadera propietaria del club El Balneario, extorsiona a los liquidadores para que entren a sellar la fuga, que los drogan con la misma sustancia que toman los terroristas suicidas, que el caníbal asesinó y se comió a una de las chicas que trabajaba allí y que era su pareja y que finalmente, Fausto Armendáriz encarga a Lucio el trabajo de liquidar a los huidos.

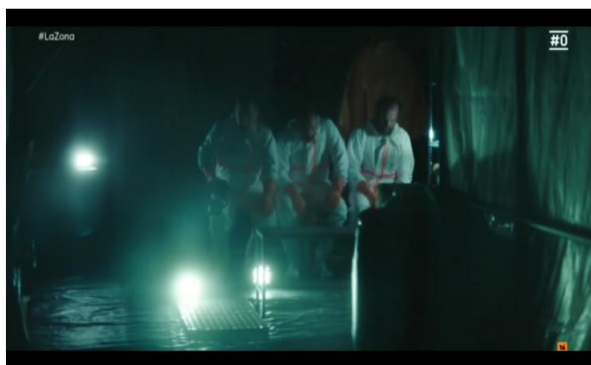
El ingeniero le explica a Julia que lo que pasó realmente fue una segunda fuga radiactiva en la central provocada por la ineptitud de algún trabajador que utilizó el generador que refrigeraba el reactor como un generador de obra, rompiéndolo y provocando una nueva catástrofe, y como la empresa les deja tirados teniendo que ser ellos mismo los que eviten un desastre mayor.

El capítulo 7 constituye además, un hipernúcleo (Palao, 2012), figura retórica propuesta por Palao, muy característica de los films postclásicos y que sería un “punto espacio-temporal en el que coinciden todas las líneas argumentales de un film hipernarrativo (lineal o no). Es un núcleo hipernarrativo porque es nuclear a varias tramas: tiene valencia narrativa múltiple. Es hiper porque es vincular: vincula estas tramas y tiene por tanto un efecto semántico y metanarrativo, un efecto de discurso. El hipernúcleo es un punto de catástrofe o de torsión en la trama que vincula discursivamente varios hilos argumentales homodiegéticos o heterodiegéticos”. (Palao, 2012) Además, normalmente, el hipernúcleo suele consistir en un accidente, como en los films de González Iñárritu pero también es un recurso utilizado en las series de televisión, encontrando ejemplos en series tan conocidas como *Flashforward* (*FlashForward*, ABC: 2009-2010), *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-2010) o *Sense8* (*Sense8*, Netflix: 2015-2018) . Decimos que este capítulo constituye un hipernúcleo porque en él, coinciden todas las tramas argumentales que se venían desarrollando de manera independiente y sin conexión entre ellas. En realidad, este hipernúcleo, es el desencadenante de toda la historia que venían contándonos en los 6 capítulos anteriores y vinculará todas esas tramas narrativas. Cuando empieza el tiempo del capítulo 1 ya ha ocurrido, pero no se nos muestra hasta el 7, dejando así los 6 capítulos iniciales para narrar, mediante las catálisis, una realidad social muy cercana: la crisis económica y

social en la que vive sumida la sociedad española durante los últimos años (o ya podemos decir década).

Por último, indicaremos que en este capítulo 7 también hemos encontrado hipercatálisis (Palao, 2012: 107) esto es, la función que adquieren las catálisis en el cine postclásico. Si antes mencionábamos el carácter naturalizador de las catálisis, observamos como se repite en muchas películas contemporáneas “un uso anticipador de un rasgo de la ficción a través de su presentación catalítica con el fin de que éste resulte plenamente verosímil en su posterior aparición nuclear”. Aunque es este un recurso que ya se utilizaba en el cine clásico, lo que sorprende es la gran cantidad de veces que podemos encontrarlo en los films postclásicos, especialmente en el cine comercial de acción.

Así, cuando en el capítulo 1, Julia y su compañero visitan la central por primera vez en la serie, los recibe Enrique, el médico de la central que les dice: “no podríais haber elegido un día peor”. En ese momento no le damos mayor importancia, pero en el capítulo 7, el médico aparece en varias escenas, incluso es uno de los voluntarios que baja en el primer intento a abrir las válvulas de refrigeración. Esta frase que le dice a Julia, es anticipadora y naturalizado de lo que ocurre ahora en el capítulo7.



4. 9 Héctor Uria. El héroe atormentado

El protagonista de la Zona, Héctor Uría es un héroe herido. Los personajes que pueblan el thriller postmoderno son personajes heridos, afectados por un trauma personal concreto y datable: la pérdida de un ser querido o incluso de su entera familia (PALAO, 2007).

Héctor no tiene heridas físicas, pero está profundamente atormentado. Su trauma personal y datable es la muerte de su hijo Fede en el accidente nuclear. Esto junto con su sentimiento de culpa lo convierten en un personaje “escindido” incapaz de habitar su vida. Para sobrellevar la pérdida, Héctor recurrirá a las drogas (legales o no) para adormecer el dolor.

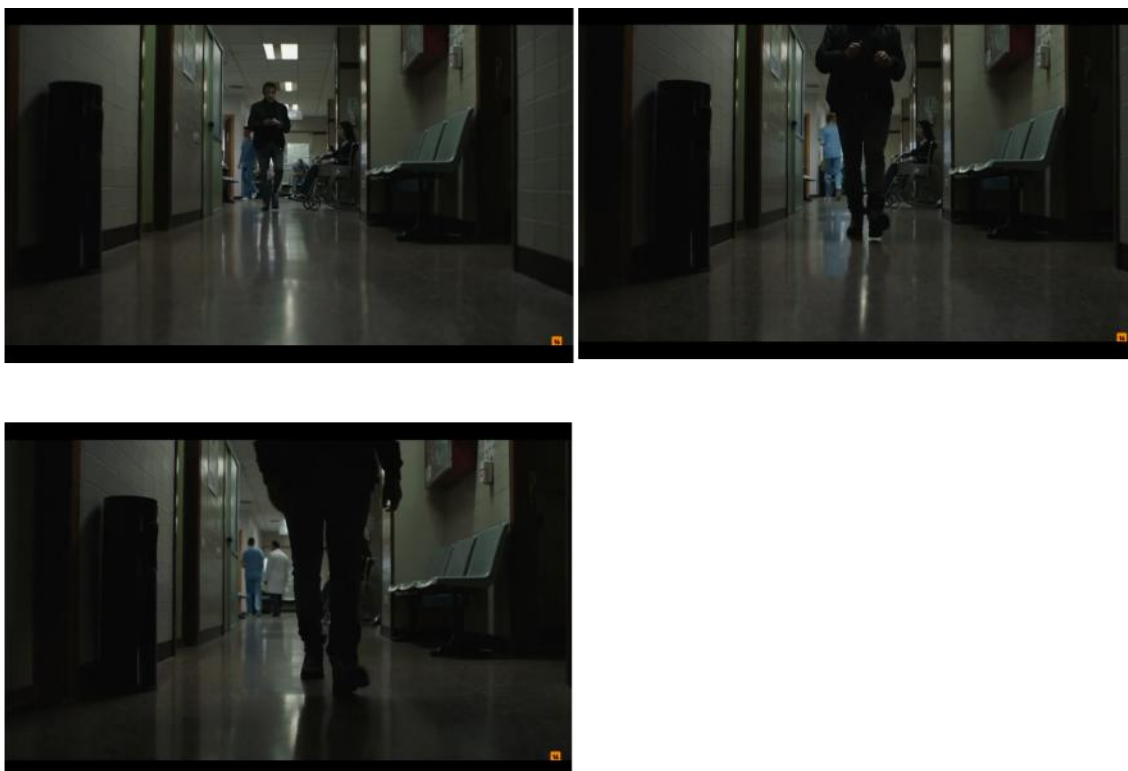
En la escena de presentación de Héctor lo vemos en un cuarto de baño en la comisaría, en un primer plano de sus manos sacando unas pastillas de su blister, la cámara asciende hacia el espejo mientras nos muestra como Héctor abre el grifo y se toma las pastillas, para finalizar el movimiento con un plano de Héctor frente al espejo. El plano es toda una declaración de intenciones, mostrándonos a Héctor a través de su reflejo en un espejo, ocupando únicamente la esquina izquierda y manteniendo el resto del cuadro vacío reflejando así la situación de desequilibrio y angustia en la que vive.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+



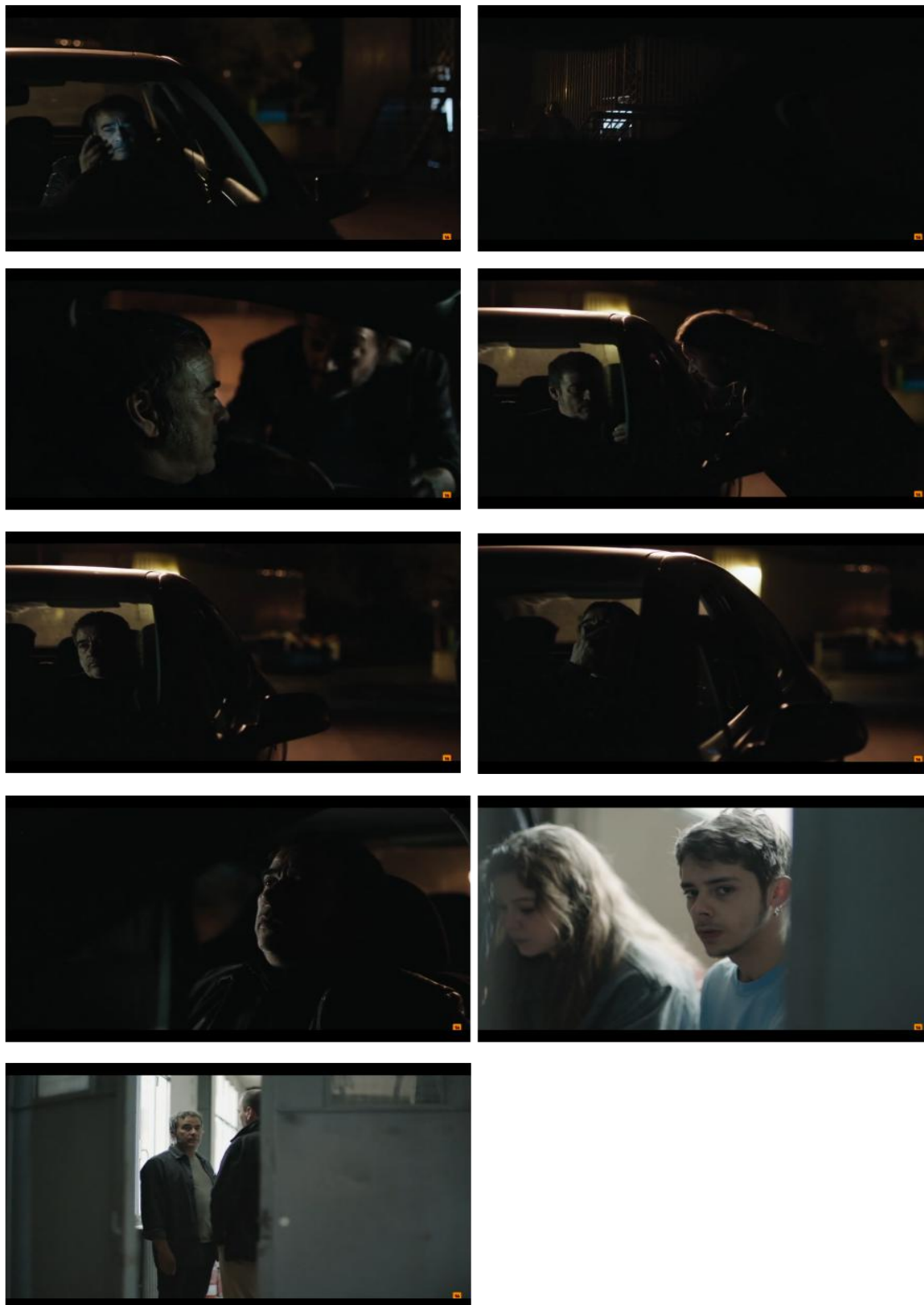
Belén Gómez-Duet
José Antonio Palao Herrando – Teresa Sorolla Romero

Un poco más tarde, en el hospital, le pedirá a Julia que le recete algo. Ante la negativa de ésta, insistirá, para que ella conteste: “no te voy a recetar más ansiolíticos... pensaba que eso lo teníamos superado...” Finalmente Julia le receta “algo suave”. Ya en el pasillo del hospital Héctor camina hacia cámara con la receta en la mano, el punto de vista de la cámara está a ras de suelo, en la primera papelera que encuentra tira la receta.



Unas horas después lo vemos en su coche. Ha llamado a su hija pero ésta no ha contestado. Está allí para comprar pastillas. Está dentro de su coche, y el vendedor le avisa “son bastante más fuertes que las que estabas tomando” no es la primera vez que le compra. Cuando el vendedor se marcha la cámara comienza un travelling de aproximación mientras Héctor se toma la pastilla, el ruido de la ciudad se funde con la música, cierra los ojos y por corte se introduce el flashback en que recoge a Fede de la comisaría después de ser detenido por participar en una manifestación antinuclear en las puertas de la central. A la pérdida de su hijo se suma así el sentimiento de culpa por haber discutido con él la última vez que lo vio.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+



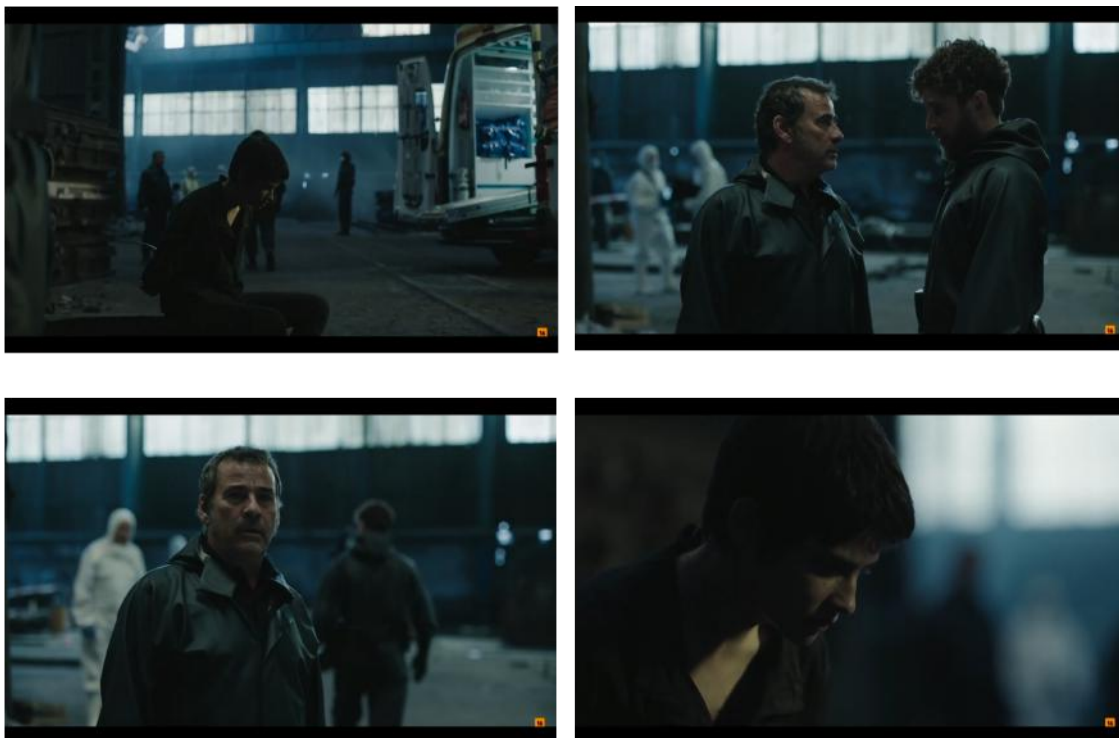
Belén Gómez-Duet
José Antonio Palao Herrando – Teresa Sorolla Romero

No será esta la última vez que veamos a Héctor mezclado con las drogas, en el capítulo 3 nuestro protagonista está esperando a que más efectivos policiales lleguen al club “El Balneario” donde la policía sospecha que ocurrió algo relacionado con el asesinato que están investigando. Cuando uno de los clientes lo identifica como policía, Héctor comienza la redada él solo; detiene a varias personas en el piso de bajo y sube unas escaleras. En este momento comienza un plano secuencia que mantiene al espectador cautivo de un único punto de vista, Héctor entra a un despacho y detiene a varios hombres que encuentra allí. La tensión va aumentando ya que el plano secuencia nos priva del conocimiento sobre la ubicación de otros personajes que puedan atacar a nuestro héroe. Después del despacho Héctor entra a un baño, un hombre tira droga por el water, le hace salir y tirar al suelo la bolsa de droga que tiene en la mano. Lo conduce al despacho junto con los otros dos hombres y le ordena que se tire al suelo junto a ellos. Vuelve al baño y se queda en el umbral de la puerta, allí apoyado se deja caer hasta que recoge del suelo la bolsa de droga. De este modo volvemos a la realidad, a la dualidad legal/ilegal o bueno/malo de nuestro héroe. Remitiéndonos a la idea de que no hay umbral ni linde, no existe el dentro fuera, seguro/inseguro...

Las imágenes que graban las cámaras de seguridad del club mientras coge la bolsa de droga y se la guarda en el bolsillo, serán filtradas más tarde a la televisión y su emisión provocará la caída del héroe.

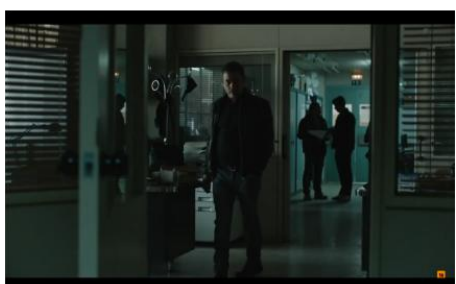
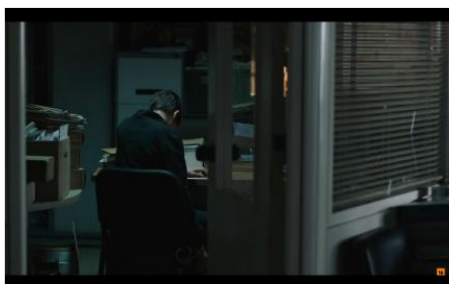
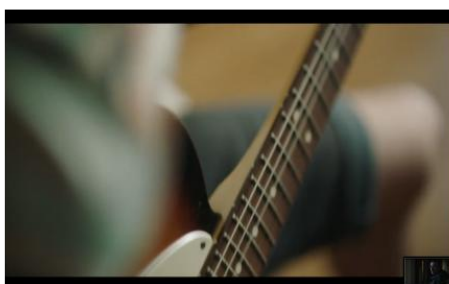
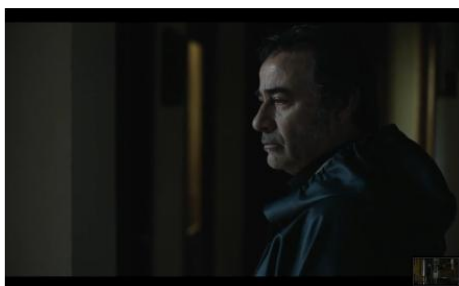
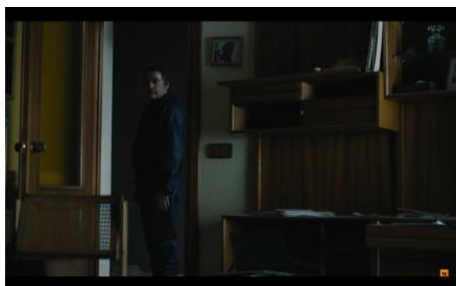
El sufrimiento y sentimiento de culpa por no haber podido salvar a su hijo lleva a Héctor a intentar salvar a Zoe. Desde el primer momento en que la ve en la nave donde ha sido detenida tras su persecución, Héctor proyectará en ella a su hijo y avivará sus recuerdos.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+



Otro aviso del meganarrador sobre este hecho lo encontramos unos minutos más tarde, durante el segundo flashback de Héctor. Antes de regresar a la comisaría Héctor hace una visita a su antigua casa, en la que vivía con toda su familia antes del accidente. Una vez allí recuerda la comida familiar del último cumpleaños de Fede y la púa de carey que le regaló. Por corte, volvemos al presente, Héctor está en el pasillo, comienzan a sonar unos acordes de guitarra, Héctor gira la cabeza hacia la habitación. Por corte primero un primer plano de unas manos tocando la guitarra, la cámara se mueve para mostrarnos la cara de Fede. Le sigue un plano de Fede en su habitación tocando, de espaldas a cámara. Por corte pasamos a un primer plano de Héctor, mirando hacia el interior de un despacho pero con la mente en otro lugar. El siguiente plano nos muestra a Zoe, cabizbaja, dando la espalda a la cámara, esperando ser interrogada. Finalmente Héctor vuelve a la realidad y entra al despacho, donde mantiene con Zoe la primera conversación.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+



Belén Gómez-Duet
José Antonio Palao Herrando – Teresa Sorolla Romero

En el desarrollo de su actividad profesional Héctor Uría también se mueve entre lo legal y lo ilegal, entre el bien y el mal. No dudará en ocultar información y mentir a sus superiores para poder llegar hasta el final de la investigación y proteger a su vez a Zoe o Martín. Por ejemplo, momentos antes de la redada en el Balneario, saca a Zoe de allí para que no se vea involucrada. Ocultará que Martín ha matado a Barrero en el camping e incluso dejará tirado a Carreño en un bar para poder ir él solo a seguir la siguiente pista.

4.10 Interpretación

A partir del análisis realizado vemos en *La Zona* muchas de las características que definen a las series de éxito contemporáneas.

Presenta un relato complejo con múltiples tramas argumentales acompañado a la principal, a la vez que el meganarrador articula su discurso manteniendo oculto hasta el final el motivo por el cual se desarrollan todos los acontecimientos, esto es, la segunda fuga radioactiva y los hechos ocurridos en el Balneario. Todo este juego del meganarrador desordenando la linealidad narrativa, nos hacen mirarle directamente, preguntarnos por su presencia en el texto. Del mismo modo que los personajes han estado guardando secretos, el meganarrador ha estado ocultando sus cartas hasta el final para sorprender al espectador.

Este extrañamiento por los juegos con el relato es una de las prácticas más habituales de las ficciones contemporáneas (cinematográficas y televisivas), ya lo comentamos en apartados anteriores, haciendo alusión a los flashbacks de *Perdidos* (*Lost*, ABC: 2004-2010) por ejemplo.

A partir de una estructura que privilegia lo serial, la narración de *La Zona* es tranquila, demanda tiempo del espectador para disfrutar de la historia. La serie está pensada para que los hechos transcurran durante toda una temporada, durante las casi 8 horas que dura el relato. Así, no es de extrañar que muchas de las tramas secundarias no empiecen hasta el tercer y cuarto capítulos. Por ejemplo, el personaje de Marta, ex-mujer de Hector y mediante el que se desarrolla la trama de la conspiración no comienza realmente hasta el capítulo cuarto. En conclusión, *La Zona* propone un discurso sin prisas, utilizando las catálisis para prometer y postergar, para que el espectador disfrute conociendo a los personajes que pueblan su geografía y trazan al mismo tiempo un retrato de la sociedad española actual y algunos de los problemas a los que muchos de sus ciudadanos tienen que hacer frente.

Hemos visto en nuestro marco teórico, que el uso de temporalidades dilatadas es un recurso utilizado por series como *The Wire* (*Bajo escucha*) (*The Wire*, HBO: 2002-2008).

Por último, *La Zona* presenta un reparto coral, como la mayoría de ficciones que hemos estudiado en nuestra investigación. Estos personajes son complejos, “los buenos” tienen todos algo que ocultar, algo que no muestran o que callan. Y “los malos” algunas veces, tienen “sus razones” para actuar así. Por ejemplo, cuando Héctor conoce a Don Fausto, éste le dice (porque se lo cree) que él es “el mal necesario” queriendo decir que alguien tiene que encargarse de hacer el trabajo que él hace.

En cuanto al protagonista, Héctor, es como muchos de los protagonistas de las series actuales, un personaje con muchas aristas, ni blanco ni negro. Es un hombre que carga con una culpa y que la sobrelleva a base de pastillas, drogas y alcohol. En cierta medida está atrapado en esa zona de nadie que es haber sobrevivido a un accidente en el que todos los demás murieron y no saber porqué. Sin embargo, es un hombre bueno, se preocupa por Zoe y la salvará todas las veces que hagan falta. Pondrá su trabajo en peligro para encubrir a Mateo y sufrirá con el dolor de los otros. Consiguiendo así que el espectador empaticé con él y le perdone “sus errores”.

4.11 La estrategia transmedia de *La Zona*

Estas son las consideraciones de Domingo Corral sobre las posibilidades que encuentran en el transmedia para sus ficciones originales: “El transmedia es un territorio nuevo para nosotros, y muy seductor. Además, nos permite mantener la vigencia de la serie después de su estreno, algo que se puede explorar a través de estas herramientas, porque el consumo bajo demanda requiere un foco mucho más prolongado en el tiempo que un estreno en televisión lineal o en una sala de cine, en los que la gran apuesta de comunicación abarca tres semanas. En nuestro caso hay un grueso inicial de espectadores que consumen en los primeros días, pero no podemos obviar que después hay un goteo continuo de espectadores que van descubriendo las series a su ritmo, o por recomendación. Estamos contentos con los resultados en este campo, y desde luego sabemos qué aspectos han funcionado mejor. Y esto es como todo, lo que no funciona se deshecha, y lo que sí lo ha hecho, lo potenciaremos” (Caro, 2018).

El universo transmedia de *La Zona* cuenta con página web dividida en dos secciones principales: *La Zona* (o la verdad oficial) y *La otra zona* (o donde se ocultan los secretos). La primera de ellas se encuentra alojada dentro de la

propia web de Movistar+ y el usuario puede acceder a los siguientes contenidos oficiales:

No mirar: espacio reservado a vídeos que incluye varios making off, trailers y el programa La Zona: dentro del episodio, espacio dedicado a realizar entrevistas a los miembros del equipo técnico y artístico de la serie.

No investigar: sinopsis y algunas declaraciones de los creadores y los actores

No conocer: Fichas de los personajes, presentadas como fichas policiales.

Anatomía de la zona: 8 piezas de vídeo para conocer “la narrativa de la serie”,

La otra zona: enlace con la página no oficial, donde se expande el resto del contenido transmedia.

No informar: Españe de sala de prensa de la serie. Es el espacio desde el que Movistar nos informa sobre las novedades, premios, ventas internacionales, etc.

Zona de Exclusión: Cicatrices, el falso documental con testimonios de los supervivientes del primer accidente nuclear.

¿Qué dice la prensa?: Noticias aparecidas en prensa sobre la serie.

El contador Geiger: podcast donde Alberto y Jorge Sánchez-Cabezudo analizan su trabajo como creadores de la serie. El podcast lo integran 8 episodios, y en cada uno de ellos se habla sobre uno de los capítulos de la serie.

Únete a la conversación en RRSS: Recopila los tweets que incorporan el hashtag #LaZona

Más series de Movistar+: Pósters promocionales del resto de ficciones originales de Movistar+. Cada imagen lleva a la página web oficial de esa serie.

No te pierdas nada: Conduce hasta la página de contratación de servicios de Movistar.

Iconos de direcciones a las redes sociales oficiales de *La Zona*

“La otra zona” por su parte estaba alojada en una web “independiente” con dominio propio, y daba acceso a dos espacios diferenciados, el Búnker y el Despacho, a partir de los cuales el usuario podía conocer “la verdad no oficial” desde de una estrategia altamente gamificada. Toda esta parte de la expansión transmedia también juega con el secreto, ya que la identidad real del personaje que facilita todos estos contenidos permanece oculta, simplemente se conoce que se trata de uno de los personajes de la serie. Los contenidos de “La otra zona” son (los números sirven para identificar los contenidos con las imágenes del Anexo 3):

Entrando desde EL BÚNKER:

1. **Sigue la pista:** Juego online de narrativa inmersiva. Los usuarios deciden su propio recorrido narrativo para adentrarse en la zona de exclusión y resolver nuevas tramas.
2. Webs. **Naturatrox y wikizona.** La primera es una web con fotografías en 360°, que muestran cómo quedarían algunas ciudades de España tras un accidente nuclear. La WikiZona es un espacio colaborativo pensado como punto de encuentro de la comunidad de espectadores.
3. Podcast **Desde el Búnker:** Podcast donde Arkan_hell cuenta sus teorías conspirativas. Consta de 9 capítulos más un trailer.
4. Redes Sociales: **@Arkan_hell** Perfil de Twitter (conduce hasta el podcast Desde el Búnker”) y **@lazonaabandonada** perfil de Instagram que desvela una de las pasiones de Arkan-hell, la fotografía. Son publicaciones de paisajes naturales y urbanos abandonados. Los seguidores podían colaborar sugiriendo fotografías que podrían convertirse en localizaciones de la segunda temporada.
5. **El mural.** Espacio en el que Arkan_hell va colgando pistas y documentos sobre su propia investigación de lo que ocurre en la zona de exclusión y alrededores. El usuario va desbloqueando según qué capítulos ha visto ya de la serie. Contiene recortes, fotografías, esquemas o noticias que enlazan a pistas inéditas. Es una forma de que el usuario participe de la investigación sobre los hechos de la serie con material exclusivo.
6. Facebook **Adversus Mendacem**, el grupo de resistencia frente a las mentiras del accidente nuclear

Entrando desde EL DESPACHO:

Reportajes: **En Alerta**, programa de reportajes de televisión sobre las consecuencias de los accidentes nucleares

Documental: **Cicatrices**

Spotify. Desde el móvil se accede a dos listas de reproducción creadas desde el perfil de Arkan_hell: Le gustará a Adversus y Para el búnker.

4.12 La Zona como *Quality TV*

Después de realizar nuestro análisis textual y a partir de los doce principios que según Thompson caracterizan a la *Quality TV* y la actualización realizada por Carrión Domínguez, a continuación estudiaremos qué características de esta lista cumple *La Zona*:

1. Podemos decir que *La Zona* “no es televisión convencional” (Thompson, 1996) al arriesgar en su planteamiento y estructura narrativa. Como veremos en el apartado siguiente más detenidamente, la originalidad de esta propuesta la encontramos en cómo los hechos son presentados, más que en los propios hechos narrados.

2. En cuanto a la calidad derivada de la libertad e independencia de los creadores, *La Zona* fue presentada como una obra creada por los hermanos Sánchez-Cabezudo, adoptando la fórmula de creador-guionista-productor del showrunner norteamericano. (Cascajosa, 2018: 63)

En varias entrevistas éstos han reconocido la confianza que Movistar+ depositó en ellos para crear *La Zona* y que ambas partes están satisfechas con el trabajo: “la intención de Movistar+ es apostar por los creadores, y no hay intermediario en nuestro caso: los creadores son los productores. Ellos están encantados y nosotros también”. (Páez, 2018)

Por otra parte, contaba en su reparto con actores y actrices de primer nivel, algunos de ellos procedentes del ámbito cinematográfico como Eduard Fernández, Inma Suárez, Carlos Bardem o Juan Echanove. Los propios creadores venían avalados por el éxito de su anterior serie *Crematorio*.

3. En palabras de los propios creadores, *La Zona* “no es para todos los públicos ni para nada familiar” (Sánchez Cabezudo en Páez, 2017) pero sin embargo es una serie que puede gustar a los amantes del thriller y el género policíaco. Las creaciones de Movistar+ no buscan anunciantes, sino suscriptores, motivo por el cual se trazó desde la compañía una estrategia en la que “Lo importante es que todas (las series) responden a un denominador común, una estrategia. Tienen que ser diferentes para atender a públicos muy distintos. Pero cada una en su target es buenísima”. (Corral en Moreno, 2017)

4. En nuestro país, las plataformas como Movistar+ son reacias a publicar los datos de consumo de sus ficciones, por lo que los datos de audiencia no se conocen, aunque sí algunas aproximaciones que parecen indicar que el primer capítulo de *La Zona* fue visto por cerca de un millón de espectadores (Onieva, 2018-b). Este dato, sin embargo no arroja ninguna pista sobre cuántos de aquellos espectadores terminaron de verla.

En diversas entrevistas, el responsable de ficción original de Movistar+ , Domingo Corral reconocía que los creadores estaban trabajando en una segunda temporada. Finalmente no la hubo, hecho que se achacó a motivos creativos.

"Nosotros nos adaptamos mucho a los creadores y los hermanos Jorge y Alberto Sánchez-Cabezudo tienen sus tiempos y están trabajando en la segunda temporada, pero antes de renovar tenemos que ver si hay una historia, y ellos también. Están buscándola. Sé que lo convencional es que la serie se renueve y al año siguiente haya una segunda temporada, pero apostamos por adaptarnos a los creadores. Si queremos tener diversidad y originalidad en nuestras series debemos hacer un esfuerzo, no por tener una talla única que impongamos a todos los creadores, sino hacer trajes a medida".

Entonces, ¿cuál es el plan para *La Zona*? "Cuando tengan la historia, valoraremos si hacemos o no la segunda temporada. Lo que sí tengo claro es que, sea 'La Zona' o no, con los hermanos Sánchez-Cabezudo vamos a seguir trabajando porque tienen mucho talento". . (Onieva, 2018, b)

5. *La Zona* cuenta con un reparto de más de veinte personajes entre principales y secundarios, por lo que podemos afirmar que es una serie coral. Aunque es cierto que es indiscutible el protagonismo de Héctor Uría (Eduard Fernández), también son importantes los personajes de Martín, Carreño, Julia, Marta, Barrero, Lucio o Zoe, imprescindibles para poder mantener todas las tramas argumentales que presenta la historia.

6. *La Zona* reclama de la memoria de los espectadores para poder seguir la historia. La producción está pensada para que la trama argumental dure toda la temporada completa, es decir, la temporada que se ofrece plantea un caso al inspector Uría, que se irá resolviendo a lo largo de los diferentes capítulos. A

esta trama principal se irán uniendo otras, sustentadas en otros personajes; Algunas tramas se cerrarán antes de terminar la primera temporada. Otras, como la del periodista que aparece en el último capítulo y la repercusión de la noticia, o la vida de los integrantes de la asociación, por ejemplo, se dejaron abiertas para poder continuarlas en una temporada posterior.

Un aspecto que refuerza este carácter serial es la decisión de sus creadores de que la serie no tuviera cabecera para favorecer el visionado fluido de todos los capítulos, favoreciendo así la continuidad entre los mismos (Sánchez-Cabezudo en El Contador Geiger, 2017 cap 1)

7. En cuanto a la hibridación de géneros, *La Zona* juega a mezclar varios géneros aunque en principio se presente como un thriller al uso.

La historia arranca como un “quién lo hizo” pero ya en el primer capítulo el espectador conoce al responsable (no así el inspector Uría y resto de policías) y al final de este primer episodio el asesino es a su vez asesinado por un personaje misterioso. A partir de ese momento aparecen algunas pinceladas que nos recuerdan al género del terror fantástico, como cuando aparecen los liquidadores fugados que deambulan por el bosque, momentos en los que el espectador espera que una especie de zombie los ataque o que ellos mismos mueran en un ser extraño afectados por la radiación, o cuando estos mismos liquidadores son atacados por los lobos radioactivos. En otros momentos utiliza elementos del género de acción, como en el capítulo final, cuando Martín y Carreño buscan a Krusty en las instalaciones que la empresa de limpieza de la central tiene destinadas a vestuarios, zona de desinfección y transporte de los liquidadores (Pabellón K). En esta secuencia, los policías perseguirán al capataz por las instalaciones hasta llegar a un autobús donde está Krusty con una bomba que finalmente explotará. El capítulo 4, que se desarrolla en un camping recuerda a los westerns, como también la escena del capítulo 7 que se desarrolla en una gasolinera, en ambas ocasiones hay un momento de duelo entre personajes que nos recuerda a las películas del oeste.

8. Como hemos señalado anteriormente, los hermanos Sánchez-Cabezudo son reconocidos en los créditos como los creadores de *La Zona*, adoptando de este modo la posición de *showrunners*. Trabajaron en el guion durante un año y medio mientras desarrollaban también las tareas necesarias de pre-producción dado que la producción ejecutiva también corría de su cuenta. Durante el rodaje, Alberto Sánchez Cabezudo también se ocupó de dirigir gran parte de las escenas.

Alberto Sánchez-Cabezudo reconoce que “tuvimos el apoyo pleno de la cadena para dar a la serie una temporalidad tranquila. Nos dijeron que no todo debía entenderse en el primer capítulo” Alberto Sánchez Cabezudo en Cascajosa, 2017)

9. En esta propuesta seriada se pueden encontrar referencias al libro *Voces de Chernóbil* (1997), de la escritora Svetlana Aleksíevich que describe, a partir de decenas de entrevistas a personas afectadas por el accidente nuclear, cómo fue su vida a partir de aquel momento. También podemos encontrar referencias cinematográficas como el tratamiento del suspense, que se acerca a las películas de Hitchcock, dónde los espectadores sabemos más que los protagonistas. También tiene alguna de las características de *The Wire* (*Bajo escucha*) (*The Wire*, HBO: 2002-2008), como la ausencia de prisas por resolver el relato o al mostrar la incapacidad de las instituciones a la hora de resolver los problemas de la gente.

Es necesario nombrar también *Stalker* (1979), la película de Andrei Tarkovski, cuyo personaje que vaga solo por el bosque está en la génesis misma de esta serie.

10 En cuanto a la controversia e implicación social de la propuesta estudiada, en *La Zona* se ven representados algunos capítulos de la historia reciente de nuestro país como la crisis económica, la corrupción sistematizada en la sociedad, el caso de los errores en las autopsias del Yak-42 o los amiguísimos de políticos, jueces y empresarios que van juntos de cacería.

Por ejemplo, en la comparecencia ante los medios que realiza el delegado Ferreras al final del capítulo 8 para comunicar la muerte del inspector Alfredo Asunción, su voz permanece en off mientras vemos imágenes de otros personajes que no dejan de recordarnos lo vacío de estos discursos, y que si bien pertenece a una ficción también nos recuerda a otras declaraciones, estas sí, escuchadas en los telediaris. A continuación transcribimos el discurso de Ferreras y anotaremos entre paréntesis las imágenes que lo acompañan

“Quiero agradecer a las Fuerzas de Seguridad el sacrificio y la valentía que han demostrado en este cúmulo de tragedias (Martín, malherido en el accidente, llama a su mujer entre sollozos) ...Pero con unidad, con coordinación, con una firme voluntad política y con todos los medios a nuestra disposición, vamos a hacer que la ciudadanía recupere la confianza... Nos mantendremos firmes en la lucha contra cualquier tipo de delito (A Fausto Armendáriz, que está detenido, le quitan las esposas y lo conducen hasta el despacho del Juez Miralles, otro de los implicados en la trama corrupta, vaciando de verdad todas las palabras que acabamos de escuchar) Y con la ayuda de nuestros mejores

profesionales seguiremos avanzando en la recuperación de nuestro entorno natural. Ya hemos puesto en marcha nuevos protocolos de seguridad para garantizar las mejores condiciones a todas aquellas familias que deseen regresar (Julia, profesional implicada en la salud de los retornados hace la maleta para volver a Madrid, cansada de ver como las cosas se hacen tan mal) ..Sabemos que es nuestro deber ofrecer un futuro para el desarrollo y la recuperación de la región y que nadie se puede quedar atrás. Somos conscientes de ello. (Zoe acude al mercado de la Rumana, lugar de compra venta de objetos extraídos de la zona contaminada, a vender objetos que ha sacado de la granja familiar) ... Y con la ayuda de todos saldremos adelante” Durante esta última frase ya vemos en la pantalla al delegado Ferreras envuelto en una nube de periodistas.

11. *La Zona* tiende al realismo. Nos ofrece un presente alternativo, generando algo que no existe a partir de cosas que sí existen. Así, como espectadores podemos ubicar la acción en un lugar (Asturias) y fecha cercana, y aunque la Central Nuclear de Nogales no exista realmente, aceptamos el juego de tomar como real esa premisa de la ficción. Las acciones que realizan los personajes, sus sentimientos y reacciones también tienden a la realidad.

El escenario de un accidente nuclear como el que se plantea en esta ficción es entendido por los espectadores como algo que puede ocurrir, y de hecho ha ocurrido en otras partes del mundo. En este sentido, los creadores se documentaron ampliamente a partir de informes de Greenpeace sobre las consecuencias que han tenido en la población otros accidentes nucleares, con el libro *Voces de Chernóbil* y a partir de conversaciones con expertos, como la colaboración que se realizó con la UME para recrear el pabellón K, lugar en el que los trabajadores de la zona de exclusión son descontaminados cuando terminan su jornada laboral.

12. *La Zona* obtuvo el reconocimiento de la crítica especializada y logró varios galardones en la V Edición de los Premios Feroz como Mejor Serie Dramática y el Feroz a la mejor Actriz de Reparto para Emma Suárez. Así mismo, Eduard Fernández y Alexandra Jiménez, fueron nominados como Mejor Actor y Actriz de una serie respectivamente. También estuvo nominada a los Fotogramas de Plata 2017 como Mejor serie.

A partir de esta enumeración, podemos concluir que *La Zona* cumple en gran medida con los criterios descritos por Thompson para ser considerada como una ficción seriada de calidad.

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

CONCLUSIONES

Conclusiones

Validación o refutación de hipótesis

1. En el actual momento televisivo, con la entrada de múltiples servicios de televisión on-line, las empresas optan por la producción de series de calidad dirigidas a nichos específicos de mercado que atraigan más suscriptores.

A partir de los datos publicados por la SGAE y reflejados en nuestra investigación, podemos afirmar que el número de internautas que pagan por ver películas o series online crece cada año, siendo la actividad de pago que más se realiza por Internet. Del mismo estudio se desprende que todas las plataformas crecen en suscriptores durante el último año aunque de forma desigual, siendo Movistar + la que más abonados gana.

Desde el análisis efectuado a una muestra, en este caso *La Zona*, podemos dar por cierto que las plataformas están apostando por la creación de series de calidad.

Estas argumentaciones nos hacen dar por verificada nuestra hipótesis.

2. *La Zona*, puede considerarse una serie de calidad y en este sentido fue utilizada para hacer crecer la imagen de marca de Movistar+.

Ateniéndonos a los criterios propuestos por Thompson para definir la *Quality TV*, podemos confirmar que *La Zona* se puede considerar como una serie de calidad.

Según las características que hemos estudiado definen a las ficciones seriadas de éxito, consideramos válida la hipótesis de que estamos ante una serie de calidad ya que es una producción con una estructura serial con fuerte continuidad que juega con el relato a partir del uso de la narrativa no lineal y con un reparto coral donde sustentan todas las subtramas que entran en juego. A su vez, tiene una gran aspiración estética, cuidando la puesta en escena como si de una obra cinematográfica se tratara. Juega a la hibridación de géneros para jugar a su vez con las expectativas del espectador y tiene fuertes implicaciones sociales al ofrecer un retrato de las consecuencias de una crisis para los ciudadanos. Su personaje protagonista es lo que podríamos llamar un

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

antihéroe en tanto en cuanto tiene conductas reprochables. Y la crítica tuvo alabanzas para ella, siendo muy bien recibida y ganando algunos premios.

En cuanto a su utilización para hacer crecer la imagen de marca, Movistar+ hizo un esfuerzo en la promoción de la serie, con ruedas de prensa y entrevistas, estreno de los primeros capítulos en el Festival de Cine Fantástico de Sitges, vallas publicitarias de gran formato con el rostro de los personajes y redes sociales, esta última muy unida también a la estrategia transmedia, todo ello vinculado a su imagen como marca, por lo que consideramos verificada la hipótesis.

Consecución de los objetivos planteados

1. Estudiar las características de las series de éxito contemporáneas.

Este objetivo se ha cumplido en el capítulo 1 de nuestra investigación. Las nuevas tecnologías con el consiguiente cambio producido en los modos de distribución y consumo de contenidos han traído un cambio en el paradigma televisivo. Liberar los contenidos televisivos del aparato ha favorecido el auge del consumo de estos productos. A su vez, estos productos tienen éxito porque conjugan varios factores como la innovación formal, la estructura serial, los repartos corales, la hibridación genérica, una mayor aspiración estética, una mayor consideración a la importancia del guion, la implicación en temas sociales, los personajes complicados o antihéroes y son aclamadas por la crítica.

2. Conocer el estado de la ficción seriada en España.

Este objetivo se ha cumplido en el capítulo 2 de nuestra investigación. Llegamos a las siguiente conclusión:

Podemos concluir que la entrada en el mercado de las plataformas de V.O.D ha supuesto un empuje para la producción de ficciones seriadas aumentando el número de producciones que se realizan y apostando por creaciones más arriesgadas y ambiciosas, sacando del letargo a la industria, que hasta hace pocos años se limitaba a repetir las mismas fórmulas una y otra vez.

3. Demostrar que *La Zona* cumple con las características de televisión de calidad.

A partir de las características enumeradas por Thompson (1996) y revisadas por Carrión (2019), en el capítulo 4 se procedió a analizar si *La Zona* cumplía las características enumeradas llegando a una conclusión afirmativa.

Próximas líneas de investigación

A partir del presente trabajo se abren diferentes líneas de investigación futuras, que pueden enriquecer, completar y someter a crítica lo expuesto. Algunas de ellas podrían ser:

Al acotar nuestro campo de investigación hemos tenido que dejar fuera de este estudio el conglomerado empresarial Atresmedia. Sin embargo, parece que también están llevando a cabo un gran esfuerzo por producir contenidos de calidad que luego venden a plataformas para que continúen las futuras temporadas o para que las incluyan en sus catálogos. Ejemplo del primer caso es *Velvet*, que posteriormente continuó Movistar+ y del segundo *Fariña*, disponible en Netflix. A su vez, el esfuerzo por adaptarse al nuevo paradigma de consumo televisivo parece evidente. Con todo esto, nos parece interesante estudiar cómo una empresa como esta hace frente al nuevo panorama.

Otra posible línea de investigación que se nos antoja interesante, es estudiar cómo ha influido en la producción de series de ficción nacionales la entrada en el mercado televisivo de servicios como Amazon, Netflix o HBO. Si ha supuesto un impulso a este sector económico y si de alguna manera, esta producción ha revertido en la producción cinematográfica. ¿Se producen ahora más películas? ¿Han sido las series un motor o impulso para la producción de un mayor número de films? Y una última pregunta ¿Podría ser que el interés por las series españolas llevara a más público a las salas de cine para ver películas nacionales?

Referencias bibliográficas y documentales

- Bellón Sánchez de la Blanca, Teresa. (2012) Nuevos modelos narrativos. Ficción televisiva y transmediación En: *Revista Comunicación*, N°10, Vol.1, PP.17-31. ISSN 1989-600X
- Benchicha López, N. Y.(2015) La tercera edad dorada de la televisión. *Battlestar Galactica y las Nuevas Formas de Pensar, Hacer y Consumir el Drama Televisivo Norteamericano*. Tesis. Barcelona: Univeristat Ramón Llull.< <http://hdl.handle.net/10803/285053>>
- Bort, I Nuevos paradigmas en los telones del relato audiovisual contemporáneo: partículas narrativas de apertura y cierre en las series de televisión dramáticas norteamericanas. Castellón. Tesis doctoral dirigida por Gómez Tarín F. J. , y defendida en la Universitat Jaume I, en la fecha 23/04/2012 <https://www.tdx.cat/handle/10803/81927>
- Canovaca de la Fuente, Enrique. (2011) La influencia del serial estadounidense en el mercado español: una comparativa entre Perdidos y El internado En : Pérez Gómez, M. A. (ed.): *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 859-873.
- Caro, Alfonso (2018) Nombres propios: Domingo Corral. En *El palomitrón*. Recuperado el 15/08/19 de <https://elpalomitron.com/nombres-propios-domingo-corral/>
- Carrión Domínguez, Ángel (2019). «La Quality TV y la edad de oro de las ficciones seriadas»; En *Zer*, 24(46), 111-128. (<https://doi.org/10.1387/zer.20386>).
- Cascajosa Virino, C. (2005). For a quality drama on television: the second golden age of North American television. [Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana]. *Comunicar*, 25. <https://doi.org/10.3916/C25-2005-157>
- Cascajosa-Virino, Concepción (06.12.2018). "Las series de televisión españolas ante la llegada de los servicios VOD (2015-2017)". En *El profesional*

de la información (1386-6710), 27 (6), p. 1303. disponible en <https://recyt.fecyt.es/index.php/EPI/article/view/epi.2018.nov.13>

- Cascajosa Virino, C (2015) La cultura de las series. Barcelona: Laertes
- Cascajosa Virino, C. (2016)
 - a) Buscando al espectador serial desesperadamente: la nueva investigación de audiencias y la serie El Ministerio del Tiempo. En Revista Dígitos. Revista de Comunicación Digital. Nº 2. P 53- 69.
 - b) El ascenso de los “Showrunners”: creación y prestigio crítico en la televisión contemporánea. En Index comunicación nº6 (2) p. 23-40
- Cascajosa Virino, C. (2018) De la televisión de pago al video bajo demanda. Análisis de la primera temporada de la estrategia de producción original de ficción de Movistar+. En Fonseca, Journal of Communication: 57-74. Disponible en: <http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/view/19545>
- Cascajosa Virino, C. (2019) Modelos tradicionales y servicios VOD En Heredero Carlos F. y Caimán Cuadernos de Cine (eds). *Industria del cine y el audiovisual en España. Estado de la cuestión. 2015-2018.*
- Cine y tele (2017) Domingo Corral: “En Movistar estamos haciendo series muy españolas pero con valores de producción internacionales” En Cine y Tele. Recuperado el 3/08/19 de <https://www.cineytele.com/2017/10/17/domingo-corral-en-movistar-estamos-haciendo-series-muy-espanolas-pero-con-valores-de-produccion-internacionales/>
- Clares-Gavilán, Judith; Medina-Cambrón, Alfons (2018). “Desarrollo y asentamiento del vídeo bajo demanda (VOD) en España: el caso de Filmin”. En El profesional de la información, v. 27, n. 4, pp. 909-920. <https://doi.org/10.3145/epi.2018.jul.19>
- Costa Sánchez, C. (2014). Narrativas Transmedia Nativas: Ventajas, elementos de la planificación de un proyecto audiovisual transmedia y estudio de caso. Historia Y Comunicación Social, 18, 561-574. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44349
- Costa Sanchez, C., & Piñeiro Otero, T. (2012). Nuevas narrativas audiovisuales: multiplataforma, crossmedia y transmedia. El caso de Águila Roja (RTVE). Revista ICONO14 Revista Científica De Comunicación Y Tecnologías Emergentes, 10(2), 102-125. <https://doi.org/10.7195/ri14.v10i2.156>

- Esquire (2018) Miguel Salvat, HBO. La "estrategia suicida" de HBO España que puede darnos pocas pero jugosas alegrías. 17 diciembre 2018. Recuperado el 2/08/2019 de <https://www.esquire.com/es/actualidad/tv/a25599502/hbo-espana-series-espanolas-patria/>
- Expósito Barea, M. (2011) FlashForward o el avance de una muerte anunciada. Quality popular television de saldo. En M.A. Pérez Gómez (coord.) Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión (pp.121-133). Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Recuperado el 30/07/2019 de: <http://fama2.us.es/fco/previouslyon/07.pdf>
- Fuera de series (2019) Las series españolas que vienen en 2019: Netflix 8 febrero 2019. Recuperado el 2/08/2019 de <https://fuera deseries.com/las-series-espanolas-que-vienen-en-2019-netflix-8675d8943b0d>
- Fundación Telefónica (2019). La sociedad de la información en España 2018. Barcelona / Madrid: Ariel / Fundación Telefónica. https://www.fundaciontelefonica.com/arte_cultura/publicaciones-listado/pagina-item-publicaciones/itempubli/655/
- García De Castro, Mario Caffarel Serra, Carmen (2016) Efectos de la crisis económica en la producción de contenidos de ficción televisiva en España entre 2010 y 2015. En Zer, Vol. 21 - Núm. 40, pp. 177-193
- García Martínez, A. N. (2012) Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo. En La televisión en España: informe 2012, pp 225-246. Barcelona: UTECA.
- García Martínez, A. N. (2014) El fenómeno de la serialidad en la tercera edad de oro de la televisión. En: *La figura del padre nella serialità televisiva* / coord. por [Enrique Fuster](#), ISBN 978-88-8333-350-7, págs. 19-42
- García Martínez, A. N. (2018) "Relato fílmico frente a relato serial. Los casos de Fargo y Hannibal", en Cine y series. La promiscuidad infinita (eds. Alberto Nahum García Martínez y María J. Ortiz), Comunicación Social, Sevilla, 2018 (en prensa)

- González Cuesta, Begoña. (2013) Héroes marginales en la frontera: "Carnivàle" En ÀREA ABIERTA. 13 N° 1. Pp 63- 85 http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARAB.2013.v34.n1.41591
- Izquierdo-Castillo, Jessica (2015). El nuevo negocio mediático liderado por Netflix: estudio del modelo y proyección en el mercado español". En El profesional de la información, v. 24, n. 6, pp. 819-826. <http://dx.doi.org/10.3145/epi.2015.nov.14>
- Jenkins, H. (2009a). The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling (Well, Two Actually. Five More on Friday. Confessions of an Aca-Fan: The Oficial Weblog of Henry Jenkins. Recuperado el 20/08/19 de: http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html
- Jenkins, H. (2009b). The Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling. Confessions of an Aca-Fan: The Oficial Weblog of Henry Jenkins. Recuperado el 20/08/19 de: http://henryjenkins.org/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html
- La Zona, Movistar+. Recuperado el 15/08/19 Disponible en <https://lazona.movistarplus.es/>
- Neira, E. (2018) Un futuro incierto para la televisión, un prometedor futuro para el contenido televisivo. En Cuadernos de periodistas nº36, pp: 105-111 <http://www.cuadernosdeperiodistas.com/media/2018/11/105-112-Elena-Neira.pdf>
- Onandia Garate, Mikel (2013) Tres obras maestras de la ficción televisiva: The Sopranos, The Wire y Mad Men. En Ars bilduma: Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco nº3, pp 133-150 https://www.ehu.eus/ojs/index.php/ars_bilduma/article/view/6351
- Onieva, A. (2018)
 - a) Tendrán "La Zona" y "Félix" segunda temporada en Movistar+? En Fotogramas. Recuperado el 4/08/19 de <https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a19467299/la-zona-felix-temporada-2-movistar-declaraciones/>
 - B) Movistar+ Desvela la audiencia de sus series propias (y podemos sacar varias conclusiones) En Fotogramas. Recuperado el 4/08/19 de

<https://www.fotogramas.es/series-tv-noticias/a23097097/audiencia-series-originales-movistar-conclusiones/>

- Palao-Errando, J. A., Loriguillo-López, A., & Sorolla-Romero, T. (2018). Beyond the Screen, Beyond the Story: The Rhetorical Battery of Post-Classical Films. *Quarterly Review of Film and Video*, 0(0), 1–22. <https://doi.org/10.1080/10509208.2017.1409097>
- Palao Errando, J. A. (2012). Hiperencuadre/Hiperrelato: Apuntes para una narratología del film postclásico. Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales, 1(10), 94–114. Retrieved from <http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/64332>
- Palao Errando, J. A. (2007) La relación entre la trama y el argumento: reflexiones en torno al thriller contemporáneo. En Marzal Felici, J. Y Gómez Tarín F. J. (Ed) Metodologías de análisis del film. Madrid: Editorial Edipo, páginas 177- 192.
- Panorama Audiovisual, (2017) Movistar pretende convertirse en el mayor productor de contenidos en español. En Panorama Audiovisual. Recuperado el 3 / 0 8 / 1 9 de <https://www.panoramaaudiovisual.com/2017/01/19/movistar-pretende-convertirse-en-el-mayor-productor-de-contenidos-en-espanol/>
- Paez, M. (2017) “Entrevistamos A los hermanos Sánchez-Cabezudo, los directores de la Zona” En El Palomitrón Recuperado el 4/08/19 de <https://elpalomitron.com/la-zona-entrevista/>
- Pujades Capdevila, E. (2009). .El paper de la televisió pública al segle xxi: La televisió de qualitat, visions des del nou segle. En Treballs de Comunicació. N.26 (Diciembre de 2009). P.g. 147-158.
- Rodríguez Ferrándiz, R., Ortiz Gordo, F. & Sáez Núñez, V. (2014). Contenidos transmedia de las teleseries españolas: clasificación, análisis y panorama en 2013. *Communication & Society* 27(4), 73- 94.
- Scolari, C.A. (2013). Narrativas transmedia: Cuando todos los medios cuentan. Barcelona: Deusto.
- SGAE (2018). Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales. Fundación SGAE. <http://www.anuariosgae.com/home.html>

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

- Such, Marina (2016) 'La peste' se presenta como una ambiciosa apuesta de Movistar+ por las series propias En Espinof Recuperado el 3/08/19 de <https://www.espinof.com/series-de-ficcion/la-pesto-se-presenta-como-una-ambiciosa-apuesta-de-movistar-por-las-series-propias>
- Such, Marina (2017) Movistar contra Netflix y HBO: la guerra por las series que no produce ninguno de los tres. En Xataka. Recuperado el 3/08/19 de <https://www.xataka.com/streaming/movistar-contra-netflix-y-hbo-la-guerra-por-las-series-que-no-produce-ninguno-de-los-tres>
- Veres, Luis (2013) Crematorio y la ficción audiovisual de la crisis. En Revista Faro Fractal. Vol. 1, N°18 (II Semestre 2013) Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha Valparaíso, Chile Págs. 77-85

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

Anexos

1. Resúmenes de los capítulos
4. Tabla de personajes
5. Catálogo expansión transmedia

Resúmenes de los capítulos

CAPÍTULO 1: EN TIERRA DE NADIE

Tres años después del accidente del reactor nuclear que devastó una región del norte de España, el inspector Héctor Uría vuelve al servicio recuperado tras ser el único superviviente de los primeros hombres que acudieron en socorro de la central. La aparición de un hombre brutalmente asesinado en la Zona de Exclusión coincide con su reincorporación. Junto con Martín, deberá iniciar la investigación hasta que se haga cargo de ella un agente que debe llegar desde Madrid.

Los primeros pasos en la investigación le llevarán de nuevo a San Adriano, su antigua casa, lugar donde ha ocurrido el asesinato. También, a la Asociación de Víctimas, donde la novia del asesinado le relata que éste se endeudó mucho con alguien a consecuencia del accidente nuclear. Para pagar esa deuda, transporta material desde la zona hasta el exterior para esa persona. Identificado por el resto de víctimas a su salida de la Asociación como héroe y como víctima al mismo tiempo, Héctor rechaza formar parte de la asociación. Acude después a casa de Julia, su pareja y médico que ha seguido su recuperación. Allí pasa la noche y se lamenta de haber discutido con su hijo poco antes de que muriera.

En la vivienda de un matrimonio de retornados que ha encontrado horas antes al caníbal en el bosque y lo han invitado a pasar la noche en su casa, el asesino caníbal los ha atacado, mientras se está comiendo al marido, la mujer abre la puerta de la calle. Alguien entra y dispara al caníbal en el pecho.

CAPÍTULO 2: CONTROL ANIMAL

Héctor propone centrar la investigación en el “tío” para el que Esteban sacaba material desde la Zona de Exclusión. A partir del móvil de Zoe, encuentran el teléfono de un chico que debe ser amigo y con el que habló la noche anterior. A partir de esa pista acuden al Mercado de la Rumana, lugar de compra y venta de productos extraídos de forma ilegal de la Zona de exclusión. Allí los inspectores localizan a los amigos de Zoe y éstos les ponen sobre la pista de Barrero.

En la comisaría Zoe les da las direcciones de las naves de Barrero y se ordena una redada. Barrero que sabe que está siendo vigilado por la Policía amenaza a Martín con unas cintas, advirtiéndole que si le pillan a él hará caer a Martín con unas supuestas grabaciones. Cuando se realiza la redada la policía no encuentra nada en las naves.

Zoe asume la deuda que su tío tenía contraída con Barrero, a partir de ahora trabajará para él.

Julia irá a visitar al matrimonio de realojados para llevarles agua. Cuando llega encuentra a la mujer gravemente herida y al hombre asesinado por el caníbal.

En este punto de la investigación llega el inspector Alfredo Asunción, que lo primero que intentará será poner orden y disciplina en el grupo de trabajo.

Se filtra a la prensa que existieron errores en las autopsias del accidente de la central. Héctor debe llamar a su mujer para informarla, Julia se siente de algún modo culpable por haber participado de aquellos trabajos. La hija de Héctor, afectada como víctima por los errores de las autopsias y por su trabajo en la Delegación del Gobierno, propone al Delegado Ferreras filtrar la noticia del caníbal a la prensa para que no se hable de sus propios errores.

En este capítulo aparecen dos hombres, Lucio y Román, que se dedican a cazar personas, como coleccionándolas o tachándolas de una lista de objetivos.

CAPÍTULO 3: EL BALNEARIO

Zoe empieza a trabajar con Barrero, que lo primero que le enseña es el cadáver del Caníbal. Junto con Dani, queman ese cuerpo y otro más.

Héctor obtiene información de la mujer de Tomás, que está gravemente herida. Esta declaración abre una nueva vía de investigación para Héctor: averiguar de qué Balneario hablaba el Caníbal y qué ocurrió allí.

Esta línea de la investigación le lleva a San Adriano, donde conoce las condiciones de trabajo en las que los liquidadores han sido contratados. En un bar, y haciéndose pasar por alguien que quiere trabajar allí, entabla una conversación con uno de esos trabajadores que le hará de guía por la zona de viviendas que ahora ocupan todos ellos y que son facilitadas por la empresa encargada de las labores de limpieza. También le habla de “El Balneario” como el lugar al que van después de trabajar.

En “El Balneario” Héctor entra sin esperar refuerzos. En un primer momento intenta pasar desapercibido, reconoce a Dani y encuentra a Zoe trabajando allí; intenta salvarla sacándola y esposándola en su coche. Cuando vuelve a entrar uno de los trabajadores lo reconoce como policía y empieza él solo una redada en la que encuentra droga en un despacho.

Paralelamente, Alfredo Asunción y Martín, también han llegado a la conclusión de que el asesino que buscan es un liquidador.

Martín dejará el trabajo por unas horas para acompañar a su mujer en el hospital.

Cuando el inspector Asunción llega a El Balneario, Héctor le recomienda que busque sangre, que el “tarado” se refería a ese lugar cuando hablaba de el balneario.

En cuanto a Zoe, Dani la ha visto en el coche de Héctor, sabe que no está a salvo y se lo echa en cara a Héctor. Éste le da su número de teléfono para que lo llame si tiene algún problema.

Julia, sospecha que en el barrio de El Espinar están pasando cosas raras. Hay un alto número de personas con síntomas alarmantes. En una visita a un centro escolar, tras tomar una medición de la radiación y enterarse de que allí no disponen de medidores geiger, decide cerrar el colegio sin consultarlo con sus superiores.

Dos nuevos personajes aparecen en este episodio, Krusty y el Pelirrojo. Huyen por el bosque. El Pelirrojo intenta acercarse a la policía que está haciendo una búsqueda por el bosque, pero Krusty se lo impide. Sus perseguidores son Lucio y Román, aunque también tendrán que huir de los lobos.

Marta llega a la ciudad. Entra en casa de Héctor, y estando allí entra también Julia, que al verla y después de saludarse, decide irse.

Mientras, Héctor en su coche, consume droga de una bolsa.

CAPÍTULO 4: INSOMNIO

Héctor llega a su casa drogado, encuentra allí a Marta. Después de vomitar y ducharse parece que se recompone un poco. Empiezan una conversación que acaba en recriminaciones varias por sus distintas formas de entender el dolor. Mientras discuten, llama Zoe, está en el camping de caravanas donde vive su padre. Barrero va a por ella.

Héctor deja a Marta en casa, avisa a Martín para que acuda al camping y le ordena que pida refuerzos.

Llegados al camping, Héctor recrimina a Martín que no supiera que en San Adriano existía El Balneario y era un lugar donde se trapicheaba con droga. Quiere encontrar a Barrero para interrogarlo sobre ese tráfico de drogas y porque sospecha que sabe qué ocurrió en el Balneario. Cuando encuentran el cuerpo sin vida del padre de Zoe, Héctor pregunta por las patrullas que no llegan y tras oír un ruido y ver una luz deciden entrar solos al camping.

Mientras, Barrero, que ya ha matado al padre de Zoe, la busca junto con Dani para matarla. Se separan para que sea más fácil encontrarla. Sin embargo, al que encontrará Barrero será a Martín y tras una pelea entre ambos Martín acabará ahogándolo en un charco. Héctor y Zoe aparecen justo cuando Martín guarda el teléfono de Barrero en su bolsillo, Héctor averigua que Martín había estado pasando información a Barrero y a su gente. Juntos deciden ocultar la implicación de Martín en la muerte de Barrero. Héctor pide a Martín que le dé el móvil de Barrero y se lleve a Zoe a su casa y se encargue de ella. Se queda en el camping borrando las huellas de Martín y preparando el escenario para la llegada de la policía.

Lucio acude a una cita con Fausto Armendáriz en el bar La Campa. A esa reunión también debería haber ido Barrero, pero por mucho que lo esperan no

llega. Don Fausto le dice a Lucio que por nada del mundo pueden salir del bosque “esos 2 tíos”. Héctor llega al bar cuando Armendáriz ya no está allí. Tiene la información por el móvil de Barrero. Entra al bar y habla con Lucio haciéndose pasar por alguien que padece insomnio.

Por otra parte, en el Balneario, Alfredo Asunción sigue investigando los hechos. Marta se va a casa de su hija y, Julia empieza a investigar por su cuenta los datos extraños que encuentra en los informes de los trabajadores de la central.

CAPÍTULO 5. LA LLUVIA

Al salir de casa, Héctor se encuentra a Julia en el portal. Ha venido a confesarle que estuvo presente durante las autopsias. Héctor no recibe muy bien la noticia y le dice que tiene que irse.

Cuando llega al camping actúa ocultando lo que ocurrió la noche anterior. Asunción le comenta que el club nocturno también es propiedad de la empresa de limpieza y que deben ir a hablar con ellos. Héctor le pide que se espere, ha visto que la policía científica tiene un móvil y sospecha que es de Zoe. Llama a Martín que le confirma lo del móvil. Le pide que lleve a la chica al hospital a reconocer a su padre y luego a comisaría, que sea él quien le tome declaración.

Después de ir con Asunción a las oficinas de ARV donde no obtienen ningún tipo de información, visitan el barrio de los liquidadores. Esta vez identificándose como policía, pide al hombre que conoció durante su primera visita que le cuente qué ocurre allí, si ha notado algo extraño. Les cuenta que los de la casa 16 han desaparecido.

De vuelta a la comisaría Héctor pide que le localicen el nombre del titular de un número de teléfono y al propietario de una matrícula.

Alfredo Asunción descubre que casi un tercio de los trabajadores de la empresa ARV tienen antecedentes y que de todos ellos el 50% fueron absueltos en su último juicio por el mismo juzgado y el mismo juez, Jose María Morales. Empiezan a identificar a los 5 habitantes de la casa 16.

Héctor deja la comisaría para ir a la casa del propietario de la matrícula: Lucio. Él no está, abre su madre, que le atiende educadamente. Héctor ve una foto en la pared en la que identifica a Fausto Armendáriz (propietario de la empresa ARV y también propietario de la finca), al Delegado Ferreras y al Juez Miralles, entre otros.

Zoe comunica a Martín y Héctor que el asesino caníbal al que buscan está muerto, que ella lo vio pero que no va a decir nada más.

Krusty y el Pelirrojo siguen su huida por el cauce de un río, sobre unas canoas. Finalmente Krusty decide que lo mejor será que se separen.

Marta visita varias veces la Asociación de Víctimas del accidente y habla con la presidenta que la intenta convencer de que existe una verdad distinta de la oficial.

El jefe de Julia le reprocha el cierre del colegio, le exige que firme unos informes y ante su negativa le anuncia que está de vacaciones. Julia sale del despacho, coge unos informes que hay sobre su mesa y abandona las oficinas. Finalmente, Julia ha encontrado una pista sobre uno de los trabajadores de la central y decide emprender su propia búsqueda.

Después de que Fausto Armendáriz visite la oficina del Delegado Ferreras, éste le pide a Esther que hable con su padre para que de algún modo se calme el asunto del caníbal.

CAPÍTULO 6: EL MAL NECESARIO

Héctor Uría llega hasta Fausto Armendáriz, que justifica su ética dudosa a la hora de contratar trabajadores. Héctor sigue con sus pesquisas y pide que le localicen un coche, el de Lucio. Sabiendo que las cosas va a empeorar, pide a su mujer y su hija que salgan de la ciudad, pero ninguna le hace caso. En comisaría, Alfredo Asunción ha descubierto que Héctor no le cuenta toda la verdad, le muestra su desconfianza y no le deja ir solo a por Lucio. En el bar La Campa, Héctor le cuenta a Asunción sus sospechas sobre la trama y el papel en ella de Armendáriz, Barrero y Lucio. Aprovecha un momento de distracción de Asunción para salir del bar y dejarlo allí tirado. Cuando llega a la gasolinera donde espera encontrar a Lucio, no encuentra a éste, sino al Pelirrojo.

Alertado por la visita de Héctor, Armendáriz llama a Lucio para que desaparezca pero éste quiere terminar su trabajo. En una gasolinera abandonada, a Lucio le disparan los hombres de Armendáriz.

Martín busca a Zoe para llevarla a comisaría, averigua que la chica está buscando a Dani y a partir de ese momento él también empieza a buscarlo hasta que finalmente lo encuentra.

Marta empieza a dudar de la verdad oficial. Necesita saber quién era su hijo y quién era Ana, su novia.

Esther se da cuenta de la red de favores en la que está atrapado el Delegado. Le pierde el respeto.

Por su parte, Julia recibe la llamada de Fernando Alquiza, trabajador de la central que está dispuesto a hablar con ella y contarle la verdad.

CAPÍTULO 7: PÉRDIDA ACCIDENTAL DE REFRIGERANTE

En la gasolinera, el Pelirrojo le cuenta a Héctor qué ocurrió 5 días antes. Cómo, después de la jornada de trabajo, fueron a por él y sus otros 4 compañeros de piso y los llevaron hasta El Balneario, donde les propusieron que fueran a la central a sellar una fuga radioactiva. Como se niegan en un principio, les ponen droga en la bebida y eso desencadena una pelea entre los que quieren entrar y los que no y, la reacción violenta de El Caníbal, que se come a una chica. A partir de ese momento, comienza la fuga de los liquidadores que quedan vivos.

Cuando termina de contarle su historia, el Pelirrojo muere y Héctor es golpeado en la cabeza.

Mientras, Dani le cuenta a Martín qué trabajos hacía para Barrero, que Zoe y su tío debían transportar aquella noche, de hace 5 días, todo lo que había en una nave. Mientras, él estaba en el club de alterne haciendo trabajos para Barrero. Le cuenta cómo vivió las horas en las que intentaron “convencer” a los liquidadores para que entraran a la central y cómo descubrió el cuerpo de la víctima de el Caníbal.

El ingeniero Alquiza le cuenta a Julia como vivió la fuga y los momentos posteriores desde dentro de la central. Ante la sospecha de que los generadores de emergencia no llegarían a tiempo, y que la solución de la empresa de limpieza tampoco, un grupo de trabajadores de la central se presenta voluntario para entrar a solucionar el problema.

Es el capítulo en que se juntan todas las tramas y comprendemos la gran telaraña.

CAPÍTULO 8: EL ÚLTIMO LOBO

Unas grabaciones de Héctor cogiendo droga durante la redada en el Balneario se filtran a los medios de comunicación.

Los hombres de Armendáriz disponen lo necesario para que la muerte de Héctor parezca una sobredosis. Lo dejan inconsciente en el balneario abandonado después de inyectarle droga. Zoe aparece para salvarlo y lo lleva a una casa en el campo. Pasadas las horas, Héctor llama a Marta para decirle que está bien, que tiene la dirección y teléfono de Ana, la novia de Fede, y que no se fíen de nadie.

Después de despistar a Zoe, Héctor acude a casa de Julia que está con un periodista al que está contando todo lo que ha averiguado. Héctor decide contarle también todo lo que sabe.

Mientras buscan a Héctor, Martín y Asunción reciben una pista sobre el paradero de Krusty, se temen que esté preparando una bomba y que la haga explotar en la central. También encuentran el cadáver de Dani.

Por fin Héctor contacta con sus compañeros y se citan en una playa. Allí, deciden que Asunción y Martín irán a detener al capataz de la empresa de limpieza y Héctor irá a por Armendáriz. Cuando llegan a la central el capataz elude sus preguntas y se marcha, parece que busca a alguien. Los policías le siguen hasta un autobús. Dentro está Krusty; el inspector Asunción y el capataz entran al autobús, cuando llegan hasta Krusty ven que está muerto, pero hay una bomba. Asunción hace salir a todos del autobús, pero a él no le da tiempo. Mientras tanto, Héctor va a un restaurante a detener a Armendáriz. Lo lleva a la comisaría. Un aluvión de llamadas avisa de la explosión en la central. Ya en el hospital, Héctor se enfrenta a Ferreras, que minutos después da una rueda de

prensa anunciando la muerte del inspector Alfredo Asunción y el compromiso de los poderes públicos con el bienestar y la seguridad de los ciudadanos. Héctor que observa desde lejos a Ferreras recibe una llamada de Marta que le cuenta que tienen un nieto.

Tabla de personajes e intérpretes

nº	PERSONAJE	Intérprete
1	Héctor Uría	Eduard Fernández
2	Martín Garrido	Álvaro Cervantes
3	Julia Martos	Alexandra Jiménez
4	Alfredo Asunción	Manolo Solo
5	Zoe Montero	Alba Galocha
6	Esther Uría	Marina Salas
7	Sara	María Cantuel
8	Román	Oleg Kricunova
9	Ricardo	Tamar Novas
10	Manuel Montero	Juan Codina
11	Victoria	Ana de los Riscos
12	Ferreras	Pau Durà
13	Marta Carcedo	Emma Suárez
14	Pelirrojo	Daniel Pérez Prada
15	Lucio	Luis Zahera
16	Fausto Armendáriz	Juan Echanove
17	Luis Carreño	Josean Bengoetxea
18	Gabriel	Salva Reina
19	Fabiana	Inma Cuevas
20	Aurelio Barrero	Sergio Peris-Mencheta
21	Krusty	Carlos Bardem

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

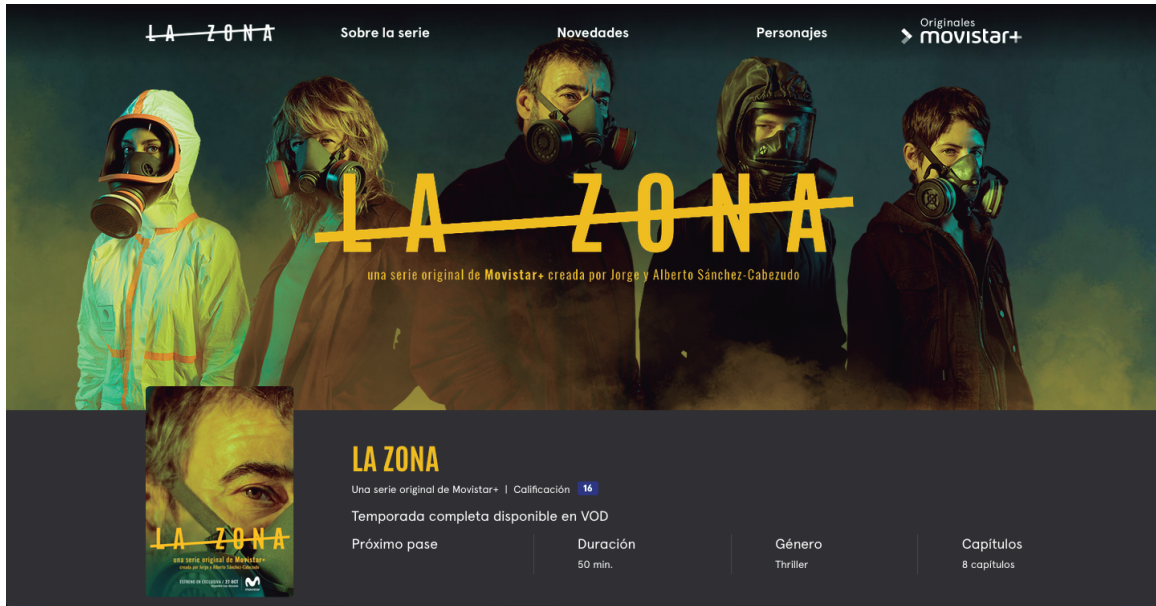
22	Bruno	Emilio Palacios
23	Enrique	Fernando Sánchez-Cabezudo
24	Charly	Juan Carlos Vellido
25	Rosa Hernández	Pilar Gómez Ferrer
26	Carmen	Fátima Baeza
27	Amalia	Sonsoles Benedicto
28	Tomás	Fermi Reixach
29	Luisa	Ainhoa Aldanondo
30	Madre de Lucio	María Alfonsa Rosso
31	Fede	Germán Alcarazu
32	Ramón	Félix Arcarazo
33	Laura	Susi Sánchez
34	Fernando Alquiza	Luis Bermejo

Las ficciones seriadas como estrategia para atraer y fidelizar clientes. El caso de La Zona de Movistar+

Catálogo expansión transmedia

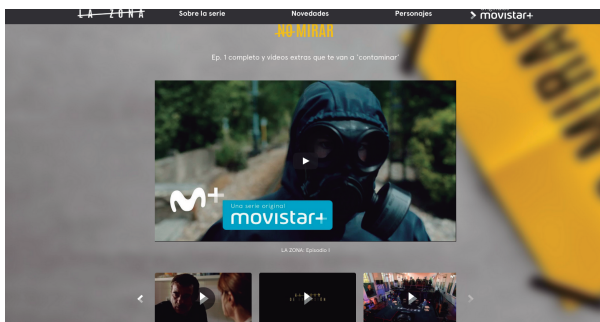
WEB "OFICIAL"

http://lazona.movistarplus.es/



Cabecera de la web. Título de la serie, género, episodios y duración.

NO MIRAR



Episodio 1 de la serie y contenidos EXTRAS que te van a "contaminar"

NO INVESTIGAR



Sobre la serie,
Sinopsis. Reporto.
Citas de los creadores y de los actores

NO CONOCER

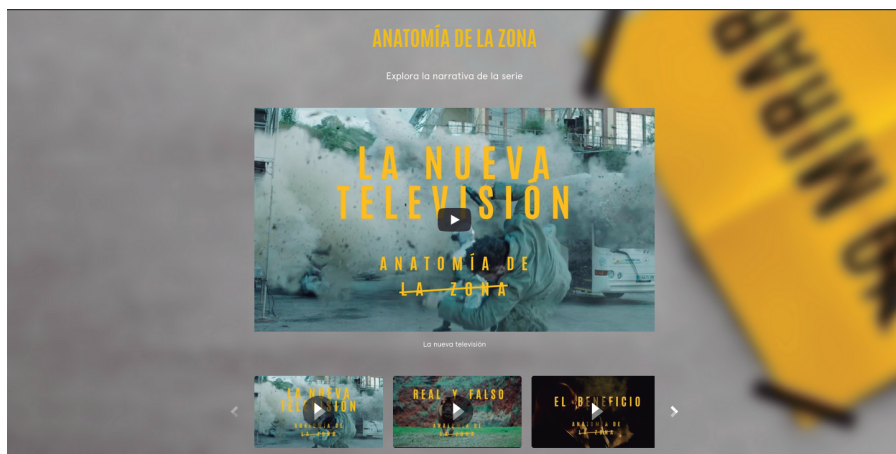


Personajes.
Fichas de los personajes en las que se
pueden rastrear sus relaciones

WEB "OFICIAL"

<http://lazona.movistarplus.es/>

ANATOMÍA DE LA ZONA



Vídeos sobre la narrativa de la serie.

LA OTRA ZONA



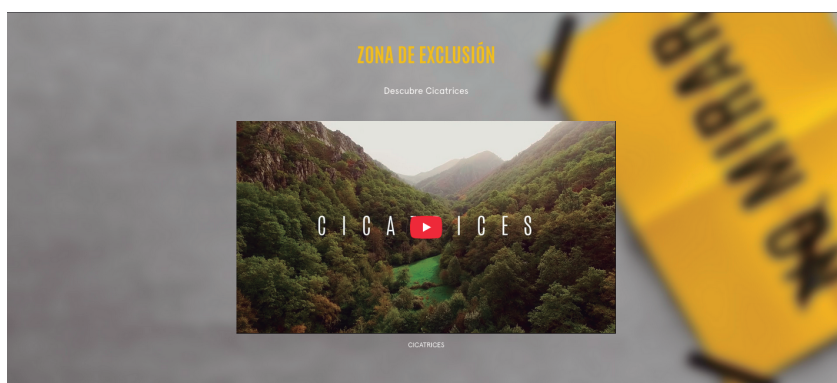
Acceso al contenido transmedia. En la página siguiente se desglosan los contenidos que conforman La otra zona

NO INFORMAR



Noticias sobre la serie

ZONA DE EXCLUSIÓN

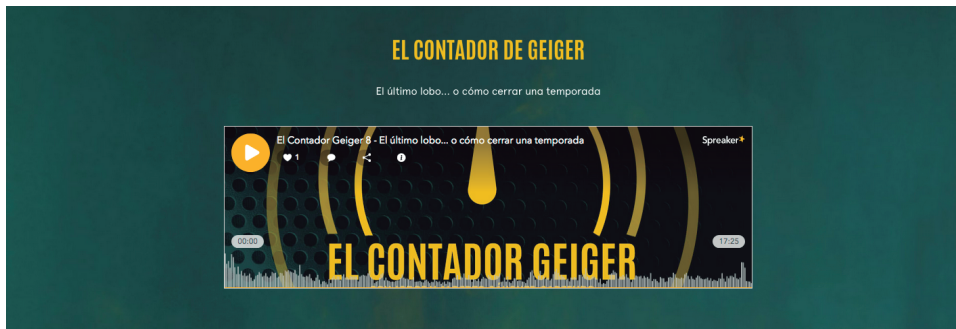


Documental sobre las víctimas del accidente nuclear

WEB "OFICIAL"

<http://lazona.movistarplus.es/>

EL CONTADOR GEIGER



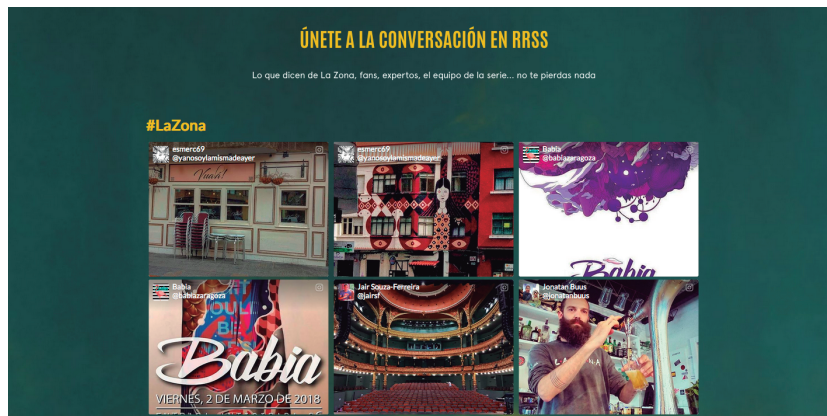
Podcast dónde los creadores de la serie comentan aspectos de la misma, cuentan anécdotas del rodaje, etc

MÁS SERIES DE MOVISTAR+



Información sobre la oferta de series de la plataforma Movistar+

CONVERSACIÓN EN RRSS



El hashtag #LaZona en las redes sociales. Últimas publicaciones.

CONTRATA MOVISTAR+



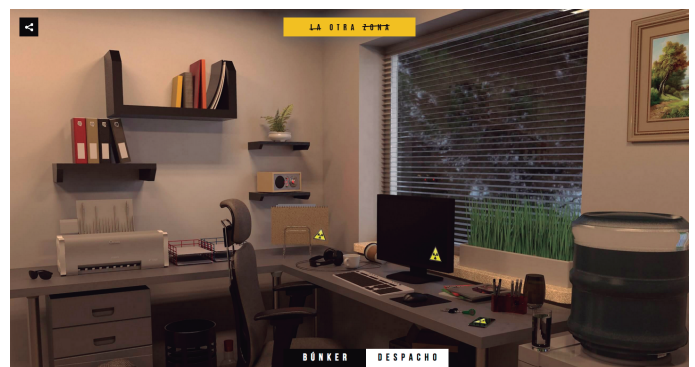
Para contratar los servicios de Movistar+

LA OTRA ZONA - WEB "EXTRA-OFICIAL"

<https://laotrazona.com/>



Desde LA OTRA ZONA se accede a la gran mayoría del contenido transmedia de este proyecto. Lo primero que debe hacer el usuario es elegir entre el búnker y el despacho.



BÚNKER

<https://laotrazona.com/>

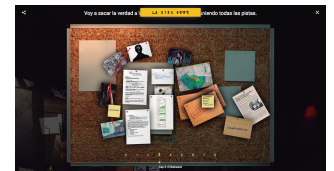
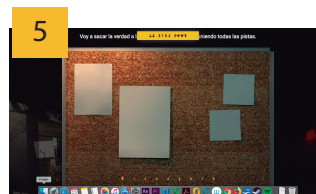


SIGUE LA PISTA.

Juego Inmersivo



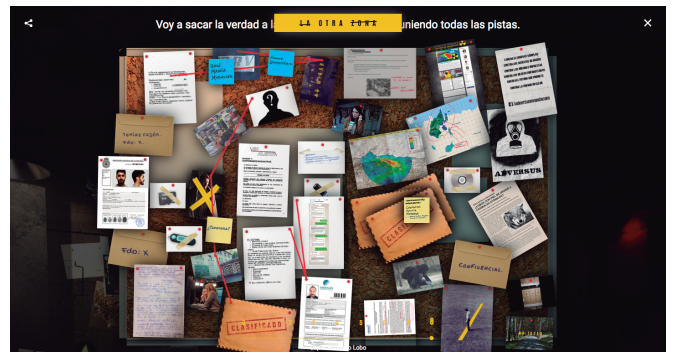
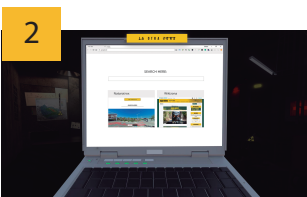
EL MURAL



Conforme avanza en los capítulos se desbloquean y puedes ver más contenido

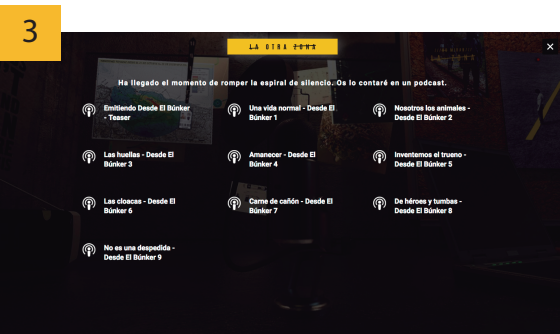
WEBS

Naturatrox y Wikizona



PODCAST

Desde El Búnker

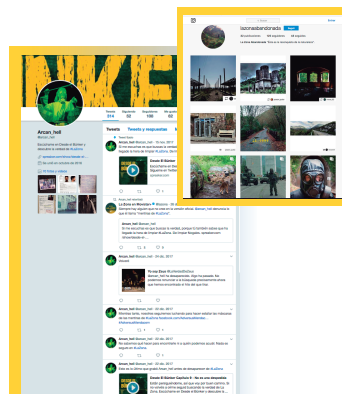
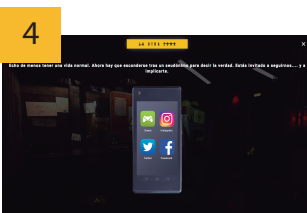


FACEBOOK

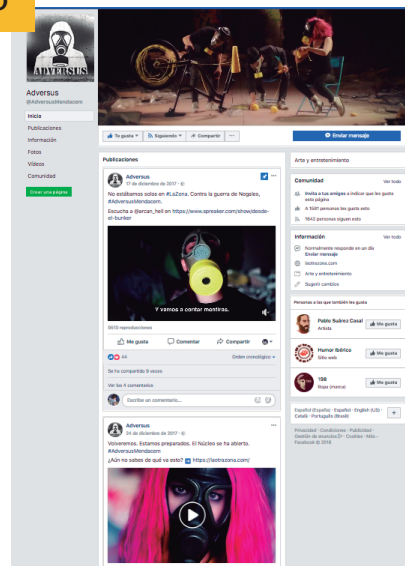
AdversusMendacem

REDES SOCIALES

@Arcan_hell - @lazonaabandonada



6



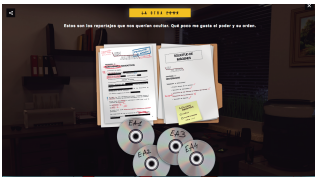
DESPACHO

<https://laotrazona.com/>



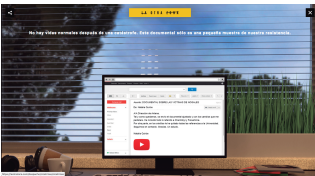
REPORTAJES

En alerta



DOCUMENTAL

Cicatrices



SPOTIFY

