

---

## Miscellaneous

---

**Javier Mateos-Pérez**

<https://orcid.org/0000-0003-2056-8704>

[jmateosperez@ucm.es](mailto:jmateosperez@ucm.es)

Univ. Complutense de Madrid

---

### Recibido

27 de abril de, 2022

### Aprobado

21 de noviembre de 2022

---

© 2023

Communication & Society

ISSN 0214-0039

E ISSN 2386-7876

doi: 10.15581/003.36.2.1-15

[www.communication-society.com](http://www.communication-society.com)

---

2023 – Vol. 36(2)

pp. 1-15

---

### Cómo citar este artículo:

Mateos-Pérez, J. (2023).

Protagonismo espacial en la ficción televisiva española. El caso de *Antidisturbios* (Movistar+, 2020). *Communication & Society*, 36(2), 1-15.

## Protagonismo espacial en la ficción televisiva española. El caso de *Antidisturbios* (Movistar+, 2020)

### Resumen

El principal objetivo de esta investigación es analizar la representación espacial construida en la serie de ficción *Antidisturbios* (Movistar+, 2020). Se busca observar la composición del espacio en el relato, ponderar su protagonismo dentro de la historia y valorar si el espacio presenta un sentido de lugar específico relacionado con la identidad española. Para abordarlo se propone una metodología basada en el análisis textual con énfasis en la representación espacial. Con este fin se incluye un instrumento de análisis con el que se han evaluado una variedad de escenas de la ficción. El trabajo analítico ha descubierto que el espacio narrativo posee una importancia crucial para el trasfondo de la historia y que existe un protagonismo destacado de Madrid dentro del relato. *Antidisturbios* propone una ciudad que representa el centro simbólico del Estado español, entendido como un espacio de poder hegemónico que congrega a las élites políticas y económicas. A la vez, presenta una geografía actual, reconocible e integradora, que contrasta con la imagen de la capital en el debate identitario público y político. La ciudad que construye la serie refiere y pone en discusión un momento histórico concreto, donde asoman varios de los problemas sociales que acucian a la sociedad española actual.

### Palabras clave

**Serie de televisión, ficción televisiva, análisis espacial, representación espacial, televisión, Madrid, España.**

### 1. Introducción

En el presente siglo se ha producido un incremento del interés por las cuestiones que atañen al espacio narrativo en los medios contemporáneos. Las denominadas ‘geografías de la comunicación’ se conforman porque “todas las formas de comunicación ocurren en el espacio, y todos los espacios se producen a través de la representación, que ocurre por medio de la comunicación” (Jansson & Falkheimer, 2006, p. 9). Este subcampo del estudio de los medios ha procurado una colección de ensayos e investigaciones, desde el análisis cultural, a partir de los estudios de Lefebvre (2006) sobre las áreas de los medios.

Se origina entonces el ‘giro espacial’, o *spatial turn*, consistente en la geolocalización de los fenómenos humanísticos y que conmina a pensar el fenómeno cultural en términos de

espacio (Bauch, 2017). La presencia de esta variable espacial se produce en disciplinas diversas, como la pintura, la literatura, el cine y, también, en la ficción televisiva.

Sin embargo, el término 'giro espacial' fue empleado con cierta cautela y siempre entrecomillado, bien porque las personas que lo utilizaban no estaban convencidas de la idoneidad de término, o bien porque lo reconocían como provisional (Wilken, 2007). Así, fue Roberts (2016) quien propuso la denominación del 'giro locativo', o *locative turn*, con el objeto de considerar el proceso de transformación en la economía cultural del espacio por parte de la producción audiovisual.

Este "giro locativo" se ha promovido en los países occidentales y, de manera gradual, también en la ficción televisiva española merced "a los procesos de innovación realizados por entidades (cadenas, productoras, creadores) durante el periodo 2014-2017" (Cascajosa, 2018, p. 2), momento que corresponde con la salida de la crisis económica y la irrupción de las plataformas de *streaming* en España.

Por todo esto, se comprende que el espacio sobre el que discurre la acción de las series de televisión haya cobrado una importancia significativa. Se constata un empeño por observar el impacto geográfico –tanto a escala territorial, como urbana– de las obras creativas. Esta atención al aspecto espacial de la cultura afecta a la propia geografía humana y requiere de la transferencia de conocimientos provenientes desde otros campos disciplinarios (Gámir, 2019), como la comunicación.

El paisaje en la ficción televisiva se ha vuelto intencional, narrativizado (Mitchell, 1994). Además, los lugares diégeticos reales, en tanto que hacen referencia a lugares existentes en la realidad del público, mantienen una importante relación con los imaginarios geográficos de este (Aertsen, *et al.*, 2015). El lugar donde se encuadra la ficción es un factor clave porque se inscribe la historia, pero también porque se despliega un área que sirve de contexto, enriquece la narrativa y aporta una semántica que provee de pistas al público, proporcionando una nueva capa de lectura a la hora de interpretar la historia que se cuenta. Y si la presencia del lugar adquiere aún mayor concurrencia en la trama, puede incluso llegar a convertirse en uno de los protagonistas del relato.

En la ficción televisiva suele prevalecer el discurso verbal, por lo que la atención al espacio es esencial para el discurso visual y contribuye a su desarrollo. Se trata de una iniciativa que liga la representación –y la interpretación– de lo visual con la narrativa. Tal y como sucede en el cine, en las series de televisión se establece una afinidad entre la representación fílmica y el espacio urbano, "lo que ha dado lugar a una fuerza determinante que subyace en los modos de visualización y mediación de la historia" (Barber, 2006, p. 7). Esto significa que la representación del espacio acaba marcando el desarrollo y el tono del relato.

En esta línea apuntan los trabajos que exploran el éxito de las series que se adscriben al subgénero del *Nordic noir*, en donde se destacan los *landscapes* por su presencia e importancia en la narrativa (Toft Hansen & Waade, 2017). En estas obras, los paisajes funcionan en el texto como correlato objetivo de los personajes y/o los temas. Este modelo danés, local o regional, de producción y financiamiento, se ha transnacionalizado o "glocalizado"; es decir, se ha convertido en un producto cultural, local y global al mismo tiempo, redundando en una comprensión internacionalizada de la llamada "televisión compleja" (Mittell, 2015). De hecho, el *nordic noir* es entendido, dentro y fuera de sus fronteras, como representante de una sensibilidad nórdica. Una especie de identidad de marca que considera las ubicaciones reales, los paisajes, el clima y las formas peculiares en que se presenta y negocia el color local (Toft Hanse & Waade, 2017).

La elección del espacio de la ficción, *de facto*, también condiciona otro tipo de series, como las dramáticas procedimentales, donde la ubicación irradia unas características particulares en la diégesis en cada una de las entregas, como se advierte en el caso de la franquicia *CSI* y sus distintas sucursales en Las Vegas, Miami y Nueva York (Raya & Cobo-Durán, 2017).

Siguiendo de nuevo a Cascajosa (2018), últimamente, el “giro locativo” también ha contribuido en los trabajos que analizan series de televisión que se distinguen por sus implicaciones geopolíticas. Estas ficciones se nutren de la realidad y suelen ubicarse en espacios concretos que son relevantes al estar implicados con estructuras políticas que involucran relaciones internacionales, que poseen connotaciones estratégicas, que abordan temas identitarios a través de sus narrativas, o que construyen mundos sacados de compresiones sociales, geográficas y políticas situadas (Saunders, 2017). En general, estas propuestas concluyen que las series contemporáneas brindan interpretaciones sugerentes de la realidad política actual al permitir abordar temas geopolíticos a través de sus narrativas y, además, sirven como inspiración para los actores políticos del mundo (Moisi, 2017). Sobre esta tendencia parece interesar el caso de España que, por su situación geográfica como frontera europea, ha ampliado el atractivo de sus producciones televisivas de ficción en el contexto internacional, con temáticas que exploran temas controvertidos de base geopolítica, como el terrorismo, el tráfico de drogas o de personas (Cascajosa, 2018).

Otro enfoque al que atienden las investigaciones sobre el espacio en la ficción televisiva es la del uso de las localizaciones como recurso de valor de producción (Agger, 2017; Jensen & Waade, 2013). Y es que, desde el punto de vista de la rentabilidad de la industria, los lugares de rodaje de determinadas series de éxito se han convertido en un aporte colateral rentabilizado a través del turismo y del negocio para la industria local; la ficción televisiva como reclamo y, a la vez, como impulso económico de la localidad en la que se encuadran. Así lo atestiguan distintas investigaciones. Por ejemplo, la superproducción *Juego de Tronos* transformó el turismo de Girona tras haber servido como plató de algunas escenas en su sexta temporada. Desde entonces se crearon rutas por los lugares utilizados en el rodaje, aumentaron los focos de creación y venta de *merchandising*, y la ciudad se promocionó como localización televisiva (Parramón & Medina, 2016). En el caso español, también la serie *Isabel* hizo converger en Castilla León la industria audiovisual con la turística. A partir de la emisión de la ficción, aumentó de forma significativa la estadística de turistas que recorrían los lugares en los que se desarrolla la historia y los agentes locales de ciudades como Segovia, Ávila o Valladolid crearon itinerarios turísticos centrados en la figura de la protagonista e, incluso, la Junta inauguró la “Ruta de Isabel de Castilla León”, que promocionó con actores y actrices de la serie (López & del Caz, 2019).

Otra veta de los estudios de la espacialidad remite a la representación de las grandes ciudades y el valor narrativo y sociológico que estos centros urbanos presentan (Mela, 1994). Existen numerosos casos, como Nueva York en *Sex on the city* (Oria, 2011); Nueva Orleans en *Treme* (García, 2011); Baltimore en *The Wire* (Labra, 2014; Cobo-Durán, 2014); Copenhague en *The Killing* (Toft Hansen & Waade, 2017); Santiago de Chile en *El reemplazante* (Fuentealba, 2013); Roma en *Rome* (Méndez, 2017); o la complejidad del territorio fronterizo entre Suecia y Dinamarca en *Broen/Bron* (Hernández, 2014). En todas estas ficciones las ciudades son medulares en sus narrativas y sus espacios se emplean como muestrario para el análisis que se pretende de los personajes, y por extensión, de las sociedades que las pueblan. Estas urbes funcionan ambientando y enmarcando el relato, y se escogen por su simbología, por su valor emblemático, por su singularidad o por su uniformidad, si es que el objetivo del creador consiste en que la historia pueda extrapolarse a cualquier metrópoli. También pueden imperar otras razones, como las económicas. Entonces se valora la infraestructura cinematográfica, las facilidades logísticas, la mano de obra barata o los incentivos fiscales.

En resumen, se entiende que la habilitación de un lenguaje del territorio y el establecimiento de metodologías de análisis que estudien el espacio geográfico y sus usos comunicativos enriquecen de manera extraordinaria los estudios de comunicación (Nogué & de San Eugenio, 2009). Por ello, en este trabajo se busca responder a las siguientes preguntas de investigación: ¿Cómo es la construcción espacial en la serie de ficción televisiva *Antidisturbios* (Movistar+, 2020)? ¿Cuál es el protagonismo de Madrid en este relato televisivo?

Y, ¿la representación que se realiza de la ciudad guarda relación con la sociedad y la identidad cultural española?

La muestra de este trabajo exploratorio examina la serie de ficción *Antidisturbios* porque se integra en el género del drama televisivo policial. En este sentido, se considera que el denominado *police television drama* es la categoría ideal para este estudio, por su capacidad para ofrecer temáticas socialmente relevantes, por su extraordinaria popularidad en el mercado global y por su óptima propensión a la exportación. Se trata de un género que, como se ha dicho, aúna comercialidad y, al mismo tiempo, se distingue por explorar y discutir sobre sentimientos, emociones, personajes y sociedades. Además, en este subgénero suelen avizorarse los bajos fondos de la ciudad, lo que permite obtener un fresco más realista de las sociedades occidentales.

Por otro lado, la ficción española producida por las televisiones estatales ha sido esencialmente centralista. Sin embargo, en el último tiempo, con la llegada de las plataformas de *streaming*, se impulsó la necesidad de innovar, con localizaciones externas a Madrid, a través de la diversidad geográfica y de espacios caracterizados por su singularidad, su atractivo o su estética. Y así proliferó un abundante contingente de series policiales que apostaron por ese planteamiento: *Néboa*, *Hierro*, *La caza*, *Monteperdido*, *La caza*, *Tramontana*, *El Príncipe*, *Mar de plástico* o *Perdóname, señor*, entre otras. Precisamente, *Antidisturbios* se desmarca de esta tendencia de diferenciación y vuelve a presentar una producción rodada en Madrid.

## 2. Metodología

El objetivo de la presente investigación se centra en analizar la representación espacial en la multipremiada serie de ficción televisiva de producción española *Antidisturbios*. Esto, con el fin de observar la construcción espacial en el relato, ponderar su protagonismo dentro de la historia, y valorar si el espacio presenta un sentido de lugar particular, puesto que la narrativa de esta ficción remite a la realidad del país y alude de forma directa a la identidad cultural española, al identificar el territorio donde se desarrolla la acción con la capital del Estado.

Este estudio se fundamenta a partir de las contribuciones teóricas relacionadas con la representación espacial en el audiovisual, en el entendido de que esta enriquece los valores de producción y la semántica en la narrativa (Toft Hansen & Waade, 2017), y considera que el concepto del espacio liga lo mental y lo cultural, lo social y lo histórico (Lefebvre, 2013). Los espacios dotan a la audiencia de claves interpretativas que pueden ser utilizadas de forma afectiva o bien informativa. De hecho, pueden llegar a cobrar tal peso que se convierten en un personaje más del relato (Casetti & di Chio, 1991).

Para poder responder a los objetivos citados, se propone una metodología basada en el análisis textual, con énfasis en la representación espacial de la ficción audiovisual. Este examen se ha dispuesto tras dos visionados críticos de los seis capítulos de los que consta la serie (302 minutos), con el fin de realizar una valoración de los mecanismos enunciativos del paisaje urbano mostrado. Como complemento, se han revisado, asimismo, los vídeos oficiales del *Making Of* de la serie y la ponencia: “El Madrid de las series: *Antidisturbios*”, efectuada en la VII Edición del *Festival Internacional de Series: Serielizados*.

Finalmente, se ha diseñado y aplicado sobre la muestra de estudio un instrumento de análisis. Se trata de un esquema de lectura, es decir, un dispositivo de guía que permite ordenar la exploración textual. Se justifica esta técnica de investigación porque, “por un lado, desplaza la atención hacia elementos concretos del texto y hacia los modos en que dicho texto se construye y, por otro lado, extiende su atención hacia el modo de interpretar su significado en un sentido global, de valorizar, los temas de los que se habla y las formas de enunciación de su propio discurso” (Casetti & di Chio, 1999, p. 251).

El instrumento de análisis considera las siguientes variables:

- a) Identificación de espacios: 1) Madrid-exteriores; 2) policiales; y 3) privados.
- b) Valoración y cuantificación temporal de la presencia de los espacios de la obra.
- c) Funciones narrativas del espacio. Relación entre personajes y espacios.
- d) Señalización de espacios. Cómo y desde dónde se muestra y representa la ciudad.
- e) Descripción del contexto espacial de la producción: ubicaciones representadas y correspondencias con los espacios geográficos reales. Determinar repercusiones extra discursivas. Valoración del escenario y su connotación.
- f) Relación entre la representación espacial en la ficción y el contexto histórico social español. Identificación de hechos-sucesos-referencias en el relato y contraste con la realidad.

Con este instrumento de análisis se busca obtener una relación doble, marcada por los conceptos de 1) verosimilitud y 2) fidelidad, que se preocupan por el nivel de analogía entre las características del espacio físico diegético y las del espacio físico real al que se hace referencia, si bien de modo diferente. La verosimilitud es una cuestión de expectativa y aporta credibilidad del relato a partir de imaginarios mentales, de la experiencia directa y de materiales mediáticos. Por otro lado, la fidelidad depende del parecido contrastable entre el espacio diegético y el espacio real, y se interesa por la correspondencia de las características espaciales con la realidad, lo que dota al proceso de una vocación epistemológica, participando en la creación y difusión de imaginarios geográficos apropiados (Aertsen *et al.*, 2015).

Así, se realiza un análisis del espacio representado y se relaciona con la estructura y los procesos de la producción, porque el modo en que se percibe la representación de los hechos en las coordenadas del espacio condiciona nuestra relación, sensible e intelectual, con el mundo y con sus formas de conocimiento (Rancière, 2014). Se enfatiza el espacio de la ficción porque, además de proporcionar un territorio con funciones de fondo ambiental, posee también un valor simbólico y sociológico relevante. Por ello, se examina lo que aparece dentro del encuadre y también se atiende a su función metanarrativa. Esta configuración del espacio es clave en la construcción semántica y permite advertir si existe una identidad cultural concreta y reconocible en la producción.

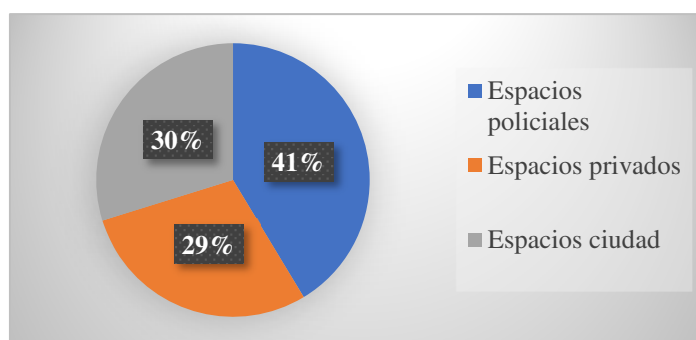
### 3. Resultados

*Antidisturbios* es una serie de género policial, enmarcada en el Madrid contemporáneo, que propone un enunciado realista. Parte de Laia, una obstinada agente del departamento de policía de Asuntos Internos, que investiga, junto con sus compañeros, la actuación de un grupo de policías durante un desahucio que comporta la muerte de una persona. El pelotón, conformado por seis agentes, pertenece a la Unidad de Intervención Policial (UIP). Se trata de un órgano móvil de seguridad pública cuya misión es mantener y restablecer el orden público frente a distintas alteraciones ciudadanas. Este cuerpo policial es heredero de las antiguas Unidades de Reserva General, conocidas popularmente como 'antidisturbios'. Gracias a esta investigación interna, Laia descubre que los antidisturbios son la cabeza de turco de una trama de corrupción de mayor alcance y profundidad, que involucra a altos cargos policiales, judiciales y políticos.

La grabación de la serie se realizó entre septiembre y diciembre de 2019 (90 días de rodaje, aproximadamente), y en la recreación espacial participó un equipo heterogéneo, donde confluyó el trabajo de guion de Rodrigo Sorogoyen e Isabel Peña, la creatividad de los responsables de la fotografía, Alejandro de Pablo y Diego Cabezas, y la propuesta del director de arte, Miguel Ángel Rebollo. En la construcción de lugares también tuvo una contribución fundamental el localizador, Mikel Saldise, quien busca y propone los escenarios, y se incluyó igualmente a Felipe Hita, expolicía UIP y asesor de la producción, quien colaboró con su labor de situar a los personajes.

Los espacios que conforman la geografía de la serie se dividen en tres: 1) los territorios policiales interiores, propios del género de la serie, que comprenden comisarías, Jefatura de Policía, vehículos policiales, tribunales y salas de justicia, registro mercantil y archivos policiales; 2) los espacios de la ciudad, reconocibles y reales, como calles, plazas, edificios, carreteras, zonas, centros comerciales, etcétera; y 3) los lugares que pertenecen a los ámbitos privados de los personajes: apartamentos, vehículos, bares, cafeterías, restaurantes o discotecas, que –generalmente– se localizan en lugares interiores y no –siempre– definidos. *Antidisturbios* es una producción compleja, con un elevado número de escenas de acción, actores, actrices y decorados, que requirió un total de 126 localizaciones.

**Gráfico 1:** Porcentajes de la presencia de los espacios representados en la serie.



Fuente: elaboración propia.

### 3.1. Territorios policiales

Las localizaciones del primer grupo, los territorios policiales, son las que mayor espacio narrativo aglutinan (Gráfico 1). No es de extrañar, porque la historia se inscribe en el género policial, narra la labor de un grupo de agentes y desarrolla dos investigaciones que implican a policías en papeles tanto de investigadores como de investigados.

Estos espacios policiales se emplean como lugar de trabajo, pero también como zona de convivencia, por lo que permiten exponer las interrelaciones entre los protagonistas. En estas áreas –despachos, salas de trabajo, archivos, habitaciones, furgones policiales, vehículos de vigilancia, piso franco–, investigan, redactan informes, recaban pruebas, se relacionan y representan las jerarquías profesionales. También son lugares –comedor, vestuario, salas de trabajo, cuartos de baño, cocinas, recibidores– donde cohabitan: se preparan, almuerzan, transmutan en policías y civiles, bromean, discuten, planean e intercambian confidencias. Por último, en estas zonas –despachos, cuartos de interrogatorios– se les juzga y rinden cuentas sobre sus labores, decisiones y acciones.

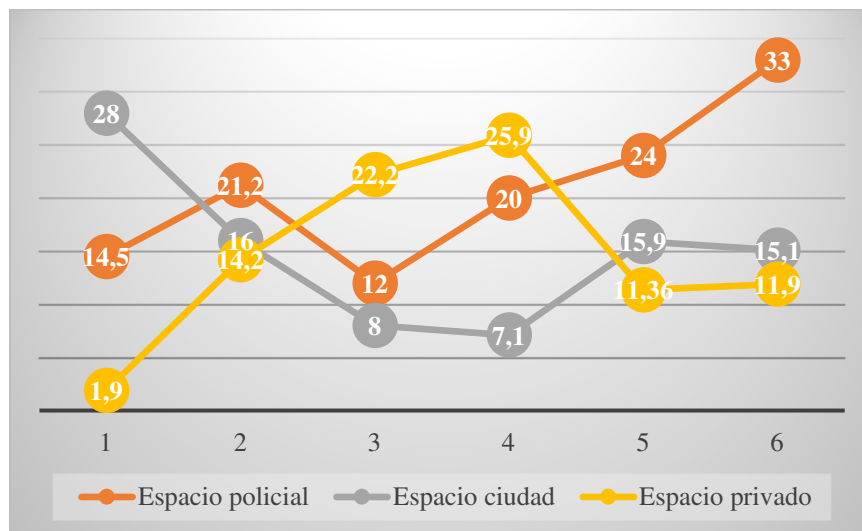
Sobre este conjunto de lugares merece la pena destacar la representación fidedigna del espacio propio del grupo policial UIP, replicado con detalle al introducir, en oficinas y furgones, adoquines, banderas, bufandas o pegatinas que rescatan y emplean a modo de decoración como trofeos–recordatorios de las barahúndas que en las que han participado.

Los espacios policiales se ubican en tres lugares principales: el cuartel general de la UIP, localizado exteriormente en el complejo policial de Moratalaz; la comisaría de Asuntos Internos, situada en la vía Complutense, 109 de Alcalá de Henares; y la Jefatura de Policía, ubicada en la calle La Granja, número 4, de Alcobendas. Cabe añadir como apéndice el piso franco, ubicado en el barrio de Salamanca, donde se investiga de forma secreta la trama de corrupción. Este espacio se convierte en zona clave del relato al confluír allí el esclarecimiento del caso con la sustracción del trabajo de investigación. Esta pérdida se ilustra con el allanamiento del lugar, el robo del trabajo, y la figura de la protagonista agredida, amordazada y amarrada a un radiador.

### 3.2. Espacios exteriores

El segundo grupo de territorios corresponde a los lugares asociados con la ciudad y son exteriores e interiores. Estos poseen una presencia privilegiada al principio y destacan al final del relato (capítulos 1, 2, 5 y 6), que es cuando la acción del pelotón de antidisturbios cobra mayor protagonismo. La presencia del espacio exterior posee un porcentaje notable en esta producción (Gráfico 2), y se emplaza de forma predominante en Madrid y alrededores. La función de estas localizaciones es situar a los personajes en el contexto, acentuar la verosimilitud y conferir fidelidad a la narración.

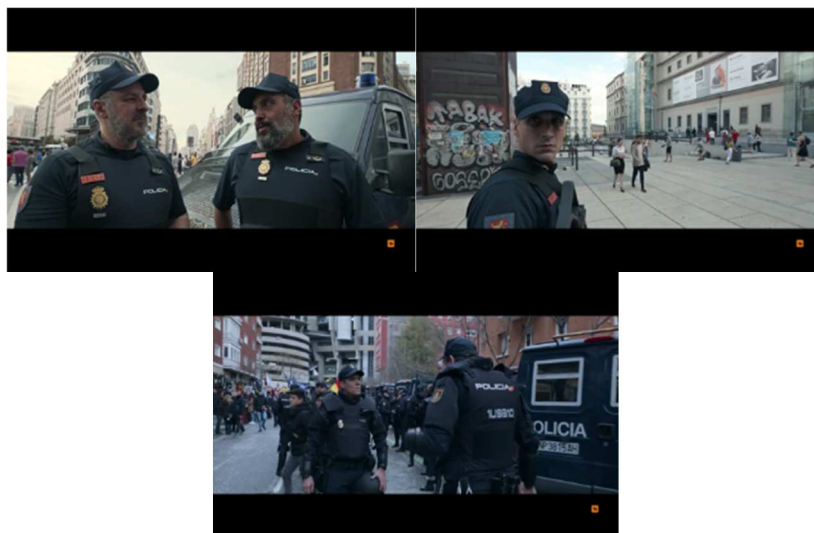
**Gráfico 2:** Minutos dedicados a los espacios por capítulos.



Fuente: elaboración propia.

De una parte, aparecen geografías representativas y usualmente concurridas de Madrid, en coherencia con el oficio y la especialidad de los personajes. Así, mientras los agentes vigilan en la plaza de Callao, se enseña la intersección entre las calles Gran Vía y Jacometrezo, con el mítico edificio Carrión de fondo. O cuando conversan sobre las consecuencias de su actuación en el interior de la furgoneta estacionada, se muestra en plano-contraplano, la plaza Juan Goytisolo, el Conservatorio de Música y el popular Museo Nacional Reina Sofía. Con la excusa de vigilar el orden durante un partido de fútbol, también aparece la calle Rafael Salgado, paralela al Santiago Bernabéu, donde se suelen reunir los hinchas y la presencia policial es habitual cuando juega el Real Madrid (Imagen 1).

**Imagen 1:** Callao. Plaza del Museo Reina Sofía. Inmediaciones Santiago Bernabéu.



Fuente: captura Movistar+.

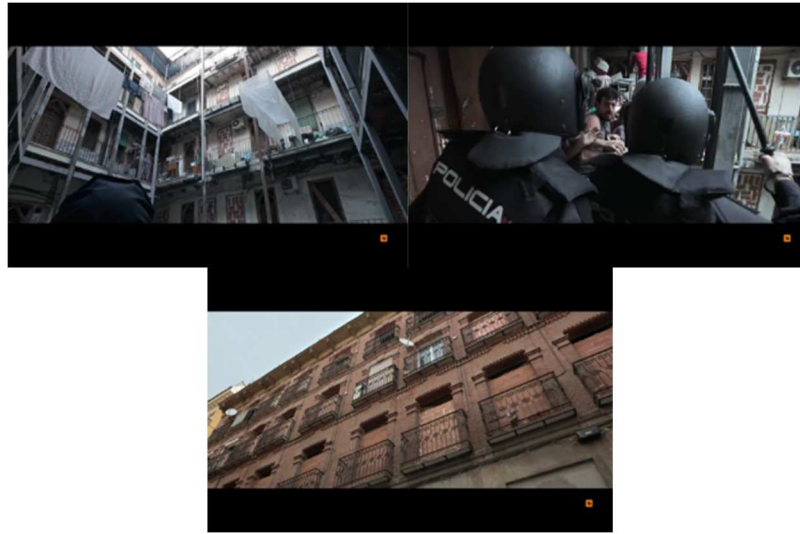
Asimismo, se exponen otros espacios que, sin ser tan multitudinarios y populares, son relevantes por la connotación que aportan y por su centralidad narrativa. Un ejemplo es la corrala donde el equipo de antidisturbios acomete el desalojo de un grupo de activistas. Este es un edificio que representa la característica vivienda castiza del corazón de Madrid: diseñada como casa corredor, con armazón de madera y balcones que dan a un patio interior. Se trata de una de las geografías más significativas de la serie, porque se sitúa en el capítulo inicial, porque es la secuencia que aglutina la mayor duración de todas –veintiún minutos de acción continua– y porque, de alguna manera, marca el tono del relato.

En este lugar se representa una acción policial, entre claustrofóbica y violenta, que se salda con la muerte de un inmigrante senegalés que se precipita al vacío. Este espacio funciona como marco del detonante narrativo del relato. En el corto plazo, implica a los agentes protagonistas, y a la larga, termina destapando la compleja trama de corrupción política.

En este caso, la operación discurre dentro de una corrala situada en la ficticia calle del Olivo número 7. La elección del inmueble no es casual. La productora se decidió por una corrala de un siglo de vida, prácticamente vacía, que apuntala sus estructuras con vigas metálicas de refuerzo (Imagen 2). La localización real corresponde al número 7 de la calle del Ventorrillo, en el barrio de El Rastro, del distrito de Embajadores. Se da la circunstancia de que en ese mismo lugar habitaron, desde la Guerra Civil, una serie de mujeres, conocidas como “las abuelas de Ventorrillo”, que lucharon juntas contra la inmobiliaria que pretendía desalojarlas de su hogar (Álvarez, 2007). Algunas fallecieron y otras terminaron por marcharse ante el acoso de la empresa. Como todavía resisten dos de ellas, viviendo en sendos pisos de 26 metros cuadrados, las productoras Caballo Films y The Lab pudieron ocupar el espacio durante cuatro semanas (una de ensayo, otra de ambientación y dos de rodaje) para grabar la escena.



**Imagen 2:** Interior de la corrala c/ El Ventorrillo, 7. Intervención UIP en la corrala.  
Exterior corrala.



Fuente: captura Movistar+.

Existen otras dos secuencias exteriores de pronunciado valor narrativo y estético. La primera, diurna, y con una duración cercana a los seis minutos, se rodó en la emblemática plaza de Nelson Mandela, enclavada en el céntrico barrio de Lavapiés. Esta secuencia requirió para grabarse dos días y medio y se hizo necesario el concurso de doscientos senegaleses como figurantes. El equipo eligió este lugar porque en su día fue escenario de las multitudinarias protestas de los compañeros de Mmame Mbaye, un mantero senegalés de treinta y cinco años que murió en la calle durante una persecución policial, supuestamente por un fallo cardíaco (*El País*, 2018). En aquella manifestación, como en la que se representa en la ficción, también llovieron piedras, sillas y golpes, aunque en aquel caso fue durante la noche y no se protestaba contra la policía, sino contra el embajador de Senegal en España (Imagen 3).

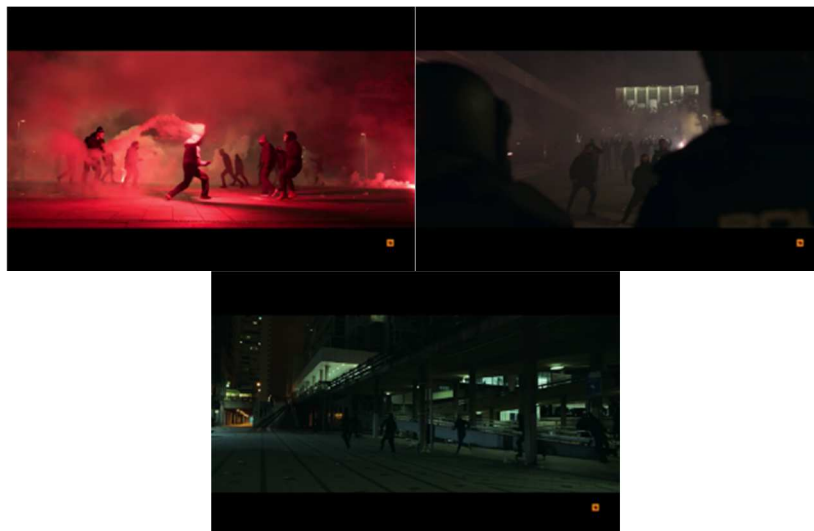
**Imagen 3:** Fotogramas de la secuencia protestas en plaza Nelson Mandela.



Fuente: captura Movistar+.

La segunda escena, nocturna, con una extensión temporal de diez minutos, es la que discurre en los alrededores del paseo de la Castellana. En esta se narra el trabajo de los antidisturbios durante un supuesto partido de fútbol de competición europea. Allí, los agentes pastorean un grupo de aficionados radicales franceses que se desmanda en las inmediaciones del Santiago Bernabéu y provoca una batalla campal. El enfrentamiento con los seguidores españoles se produce en la zona del Palacio de Congresos de Madrid, edificio icónico que destaca por su llamativo mosaico surrealista. La reyerta entre los ultras de las dos aficiones y los agentes se produce sobre la plaza de Joan Miró, y para el rodaje de la intensa persecución y las palizas se emplean los bajos de AZCA (Imagen 4). Se trata de un lugar tradicionalmente hostil e inseguro, bajo los grandes edificios de oficinas del distrito financiero y de negocios de Madrid, compuesto por innumerables pasadizos y galerías laberínticas. El rodaje de esa secuencia, grabado en un plano secuencia, fue complejo y precisó de más de treinta especialistas y ciento cincuenta figurantes. Así, se demoró seis días, entre jornadas de ensayo, cortes de calles e interrupciones constantes de patrullas de policía reales, ya que su grabación coincidió con la cumbre del clima COP25 de 2019.

**Imagen 4:** Plaza Joan Miró frontal. Plaza Joan Miró oeste. Bajos de AZCA.



Fuente: captura Movistar+.

Como se ha dicho, estos espacios corresponden a Madrid, aunque también existen localizaciones fuera de la ciudad, como en la autopista A6, o en las ciudades de A Coruña, Barcelona y Valencia, donde se rueda el desembarque de inmigrantes africanos en las playas españolas.

### 3.3. Lugares personales

El tercer y último grupo de los espacios representados son los privados. La práctica totalidad se emplazan en interiores no especificados. Estos se destinan a la representación de la esfera privada de los protagonistas y aportan información sobre el temperamento de los personajes que ayuda a interpretar sus acciones, conflictos y circunstancias.

Estos sitios suelen circunscribirse a los hogares de cada protagonista. Allí, en ocasiones, suman la presencia de familiares, como hijos, hijas, novias, parejas, esposas o exmujeres, que aparecen en dormitorios, salones, cocinas, salones o terrazas. Se advierte en este ámbito un uso constante del recurso de los bares, restaurantes, discotecas o cafeterías, completados por hoteles y centros comerciales. En estos lugares públicos los personajes se reúnen, se persiguen, socializan, se sondean, urden estrategias, proyectan planes o se drogan para compartir sus sentimientos y emociones. A veces sirven como excusa para que dos protagonistas

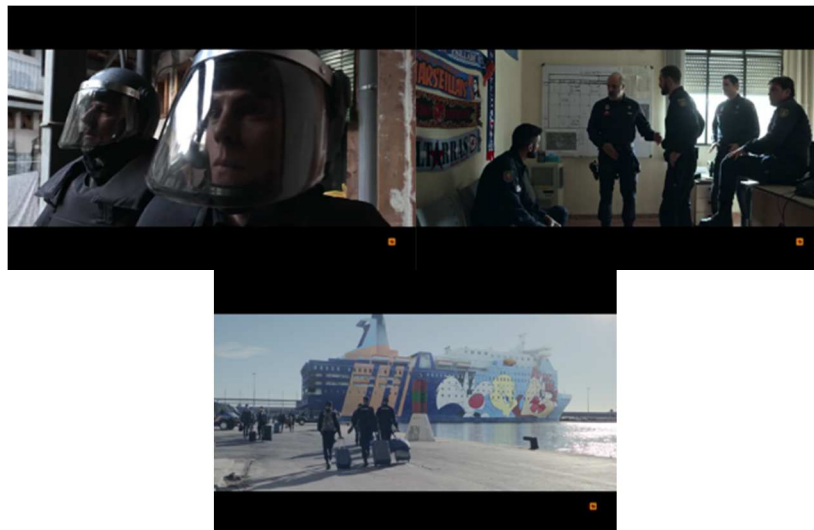
compartan información, y otras veces se emplean para que el personaje –y, por tanto, el espectador– se entere o actualice noticias referidas a la investigación, normalmente a través del medio televisivo: locutado desde telediarios o incluso a través de periodistas reales. Así sucede cuando Antonio Ferreras aparece comentando la noticia de la ficción con un contertulio habitual de su programa informativo *Al Rojo Vivo*. En estos espacios, por lo general, los personajes se abren a una sinceridad que no se manifiesta en otros ámbitos, como los profesionales.

De este último bloque destaca, por su complejidad y dramatismo, la secuencia final de la cena del grupo de policías en la marisquería. Grabada en un mismo plano secuencia que requirió de múltiples intentos, su rodaje de tarde se extendió hasta la madrugada, en un local cerrado de la calle Matapiñonera, en San Sebastián de los Reyes, expresamente ambientado para la serie.

### 3.4. Estructura visual de la serie

Con respecto al análisis del estilo de la serie, se percibe una evolución visual desde el comienzo al final del metraje (Imagen 5). Si inicialmente el estilo visual sitúa al espectador dentro del grupo policial de los antidisturbios, empleando la cercanía de la cámara respecto de los personajes, el uso de ópticas extremadamente angulares, numerosos *jumpcuts* y grabando mediante la cámara en mano, en los capítulos finales se advierte un montaje más enlentecido y unos movimientos de cámara fijos, dilatados y distanciados de los personajes protagonistas. El propósito de los creadores es que el público conozca de primera mano la acción-emoción de los protagonistas para que su juicio sobre la actuación del grupo, una vez que toma distancia del mismo hacia el final de la cinta, no resulte tan sencillo al haber pertenecido al grupo.

**Imagen 5:** Secuencias desahucio (cap. 1); comisaría (cap. 3); puerto (cap. 6).



Fuente: captura Movistar+.

La ficción está estructurada en tres bloques. El inicial, formado por los capítulos 1 y 2, está dirigido por Sorogoyen. Este segmento, que determina la narración, es el más intenso, el que contiene mayor cantidad de acción y el que acentúa la presencia espacial de la ciudad. El segundo bloque, que comprende los episodios 3 y 4, lo realiza Borja Soler. En él se observa un descenso del ritmo visual y la ciudad deja paso a los escenarios privados, grabados en interiores, más intimistas y personales. Los espacios exteriores por donde deambulan los antidisturbios se reducen y las secuencias acortan su duración. El tramo final, capítulos 5 y 6,

de nuevo está dirigido por Sorogoyen. Aquí repunta la acción –aunque sin llegar a los niveles iniciales– y las secuencias exteriores se equilibran con las escenas relevantes realizadas en interiores. Estas se dirigen más a la investigación que a la acción policial. A pesar de la estructura tripartita, no se perciben diferencias sustanciales entre segmentos, y se aprecia, en general, la intención de mantener el tono y las pautas de realización a lo largo de toda la serie.

#### 4. Conclusiones

*Antidisturbios* pertenece al género dramático policial y, como sucede en las ficciones de calidad incluidas en esta tipología, el espacio narrativo posee una importancia crucial para el trasfondo de la historia. Así, los territorios que dominan el relato guardan una relación estrecha y directa con el ámbito policial, en coherencia con los protagonistas y las tramas principales que plantea la historia.

La serie propone la corrupción como uno de los temas dominantes del relato, en sintonía con los trabajos anteriores de los creadores de la serie –Sorogoyen y Peña–, como los largometrajes *Que dios nos perdone* (Rodrigo Sorogoyen, 2016) y *El Reino* (Rodrigo Sorogoyen, 2018), que cosecharon el elogio de la crítica. La corrupción como vía de enriquecimiento de unos pocos poderosos (políticos, jueces) a costa de los más desfavorecidos. La tesis de los creadores parece transitar sobre el concepto de una corrupción que anida en –cualquier espacio de– la sociedad española contemporánea. En *Antidisturbios* se plantea este asunto a través de la especulación inmobiliaria, por lo que no extraña que los territorios fundamentales de la ficción remitan a inmuebles, corralas, solares o apartamentos turísticos que se ubican en una ciudad en general ruda, que por momentos amedrenta.

La ciudad, en este caso Madrid, se muestra revelando elementos arquitectónicos que evocan su iconografía distintiva: la Gran Vía, el estadio Santiago Bernabéu, la plaza del Reina Sofía, el paseo de la Castellana. Emplazamientos exteriores, concurridos, ruidosos, que albergan diferentes grados de violencia y que requieren de la presencia habitual de policías capaces de restaurar el orden.

Madrid también aparece constituida mediante otras localizaciones menos conocidas, donde este tipo de agentes también se desempeña. Esta perspectiva de la ciudad huye de la idea de la monumentalidad y encaja más con la corriente realista al enseñar edificios, zonas, barrios o instalaciones más modestas e inéditas. En este punto es interesante que la producción elija para este tipo de localizaciones lugares únicos por su historia y por su connotación. Son sitios reales donde han acontecido hechos similares a los que se cuentan y, al mismo tiempo, se relacionan directamente con los vectores temáticos que plantea la ficción. Se trata pues de espacios que, además de realismo y fidelidad, transmiten veracidad porque han albergado sucesos similares a los que se están narrando. Estas geografías además aportan un tributo, aunque sea simbólico, a los hechos reales y a las víctimas de aquellos acontecimientos; parecen puntos de realidad, llamadas de atención social que persiguen volver a poner de relieve aquellos sucesos injustos.

Merece la pena remarcar la evolución espacial en relación a la narrativa de la serie. Así, el relato de corrupción comienza con policías de la comisaría de Moratalaz que realizan un lanzamiento sin apoyos en el barrio modesto de Lavapiés. Desde ahí se percibe una evolución espacial que nos traslada, como espectadores, desde la zona humilde de la capital hacia ambientes más acomodados, a medida que avanzan los capítulos y las pesquisas de Asuntos Internos. Cuando el sujeto de la investigación cambia, de los policías antidisturbios a los jueces y políticos de las altas esferas, los espacios que se recorren son ya otros, y tanto acciones como protagonistas parecen trasladarse zonas más nobles de Madrid, como la Castellana (el restaurante donde vigilan a los corruptos está situado en la calle del poeta Joan Maragall, 43), o el barrio de Salamanca (donde se sitúa el piso franco).

Los creadores de la serie son conscientes de que manejan un producto cultural destinado al entretenimiento. Sin embargo, *Antidisturbios* es una producción que pretende pegarse a la realidad y que busca resultar creíble. Sus guionistas no vacilan en manipular la narración para adaptar la realidad actual a la ficción televisiva, reconstruyendo hechos, acontecimientos o personajes. Así ocurre desde lo general, con la verosimilitud de la historia de la corrupción, a lo particular, rescatando la figura de Villarejo –en la ficción renombrado como Revilla–. La composición de su nombre es un juego de palabras entre (Re)-Villa y Villa(re)-jo, excomisario de policía incrustado en nuestro imaginario colectivo, que pasó más de tres años en la cárcel acusado de organización criminal, cohecho y blanqueo de capitales, y en la ficción, donde actúa como muñidor final de una realidad manipulada.

La trama, por tanto, apela a la actualidad, como demuestra el fotograma final, cuando ofrece en el horizonte el barco de Piolín que sirvió como base policial en el puerto de Barcelona durante el intento de referéndum de independencia de Cataluña del primero de octubre de 2017.

*Antidisturbios* elige Madrid como escenario. Madrid como capital de España y centro hegemónico del poder político y económico. Madrid entonces se entiende como extrapolación de la representación de lo español. No en vano, Madrid es la ciudad más representada en la ficción española, tanto cinematográfica como televisiva. Este centralismo juega en pos de la narrativa, que pretende reflexionar sobre aspectos que terminan por aludir a una identidad –al menos institucional– española.

Además, el hecho de que la serie se inscriba en unas coordenadas temporales concretas, que aluden al gobierno del Partido Popular de la mayoría absoluta de Mariano Rajoy, amplifica el eco de la frase que la presidenta de la Comunidad de Madrid, Isabel Díaz Ayuso, pronunció el 21 de septiembre de 2020, antes de las elecciones autonómicas en las que arrasó. Así, en un fragmento de su alocución, la presidenta de la Comunidad de Madrid se refirió a este territorio como “Madrid es España dentro de España. ¿Qué es Madrid si no es España?”, que parece recogerse como verdad en algunas regiones gobernadas por partidos políticos secesionistas, como ejemplifica el columnista de *La Vanguardia*:

Madrid es hoy una región caracterizada por un fuerte españolismo y un predominio de valores ideológicos de derechas. El nuevo nacionalismo español, el que surge del PP de Aznar y sus terminales mediáticas, ha ido extendiéndose por Madrid hasta hacerse parte del paisaje de la región (Sánchez-Cuenca, 2021).

Frente a este planteamiento, *Antidisturbios* propone un contraste más integrador, precisamente por la imagen de Madrid que se da en la serie en medio de este debate identitario, y que suma también otro, más sordo y más preocupante, que tiene que ver con la inmigración. Además, trata la actualidad del tiempo presente y ofrece un mundo reconociblemente contemporáneo, aunque no retrate más que algún evento real en específico.

Por lo referido anteriormente, se concluye que existe un protagonismo de Madrid en el relato, entendida aquí la ciudad como centro simbólico del Estado español y como espacio de poder hegemónico que congrega a las élites políticas y económicas.

*Antidisturbios* refiere y pone en discusión un momento histórico concreto, donde asoman, en mayor o menor medida, los problemas sociales que acucian a la sociedad española. Algunos de estos grandes males, como la desigualdad, el racismo o la violencia son compartidos en el momento contemporáneo de forma global. Otros, sin embargo, se juzgan más característicos y enraizados en la identidad española, como la incesante depauperación de la imagen de la clase política o la persistente corrupción institucional.

Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación: “Las series españolas de televisión del siglo XXI. Narrativas, estéticas, representaciones históricas y sociales”, investigación financiada por el Programa de Atracción al Talento Investigador de la Comunidad de Madrid. REF. 2019-T1/SOC-12886.

## Referencias

- Aertsen, V., Gámir, A. & Manuel, C. (2015). Las relaciones espaciales en el cine: revisión conceptual y propuesta analítica. In A. Azevedo, R. Cerarols & Jr. Machado de Oliveira (Coords.), *Intervalo II: entre Geografías e Cinemas* (pp. 41-80). Braga: UMDGEO.
- Agger, G. (2017). Geopolitical Location and Plot in *The Night Manager*. *Journal of Scandinavian Cinema*, 7(1), 27-42. [https://www.doi.org/10.1386/jsca.7.1.27\\_1](https://www.doi.org/10.1386/jsca.7.1.27_1)
- Álvarez, P. (July 2, 2007). Las abuelas del Ventorrillo resisten. *El País*. Retrieved from [https://elpais.com/diario/2007/07/02/madrid/1183375458\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2007/07/02/madrid/1183375458_850215.html)
- Barber, S. (2006). *Ciudades proyectadas. Cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bauch, N. (2017). Digital Geohumanities: Visualizing Geographic Thought. *International Journal of Humanities and Arts Computing*, 11(1), 1-15. <https://www.doi.org/10.3366/ijhac.2017.0174>
- Cascajosa, C. (2018). Un sentido del lugar. Las narraciones del sur y la geopolítica en el proceso de renovación de la ficción televisiva española de género criminal. *Arbor*, 194(789), a473. <https://www.doi.org/10.3989/arbor.2018.789n3015>
- Casetti, F. & di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. & di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Christie, I. (2011). Landscape and 'Location': Reading Filmic Space Historically. *Rethinking History*, 4(2), 165-174. <https://www.doi.org/10.1080/13642520050074803>
- Cobo-Durán, S. (2014). La ciudad como personaje. David Simon como autor. *The Wire* como serie, *FRAME: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*, 10, 122-127. <https://www.doi.org/10.15425/redepriv.52.2014.12>
- Fuentealba, R. (2013). "Culture and power in Santiago's imaginaries: Politics and representation in *El reemplazante*". Final Degree of MSc in Human Geography: Society and Space. University of Bristol: School of Geographical Sciences.
- Gámir, A. (2019). El giro espacial en las humanidades digitales y sus productos cartográficos. *Biblio 3W: Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, XXXIV(1275), 1-27. <https://www.doi.org/10.1344/b3w.o.2019.28482>
- Jansson, A. & Falkheimer, J. (2006). *Geographies of Communication: the spatial turn in media studies*. Göteborg University: Nordicom.
- Jensen, P. M. & Waade, A. M. (2013). Nordic Noir Challenging 'the Language of Advantage': Setting, Light and Language as Production Values in Danish Television Series. *The Journal of Popular Television*, 1(2), 259-265. [https://www.doi.org/10.1386/jptv.1.2.259\\_1](https://www.doi.org/10.1386/jptv.1.2.259_1)
- García, P. J. (2010). Nueva York como marca promocionada por las series de televisión, *Admira: Análisis de medios, Imágenes y Relatos Audiovisuales*, 2, 136-154. <https://www.doi.org/10.12795/admira.2010.01.17>
- García, P. J. (2011). La ciudad es la protagonista. Construcción de la imagen de Baltimore y Nueva Orleans en *The Wire* y *Treme*. In M. A. Pérez-Gómez (Ed.), *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión* (pp. 150-163). Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Hernández, E. (2014). *Bron/Broen*: pervivencia televisiva del *noir* clásico en el contexto contemporáneo. *F@ro: revista teórica del departamento de Ciencias de la Comunicación*, 2(20), 43-54.
- Labra, D. (2014). Cuando la ciudad habla. Pensando el capitalismo tardío, el crimen y lo urbano a través de *The Wire*. *Geograficando*, 10, 2.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- López, M. A. & del Caz, J. (2019). Análisis del impacto de la serie de televisión *Isabel* en el turismo cultural de Castilla y León, *Geographicalia*, 71, 93-121. [https://www.doi.org/10.26754/ojs\\_geoph/geoph.2019714148](https://www.doi.org/10.26754/ojs_geoph/geoph.2019714148)

- Manifestación en Lavapiés en protesta por la muerte de mame Mbaye y el rechazo a los disturbios, en imágenes. 17 Fotos. (17 March 2018). *El País*. Retrieved from [https://elpais.com/elpais/2018/03/16/album/1521221437\\_155224.html](https://elpais.com/elpais/2018/03/16/album/1521221437_155224.html)
- Mela, A. (1994). *La città come sistema de comincazioni social*. Milano: Franco Angeli.
- Méndez, M. (2017). El mito de lo clásico en el siglo XXI: la ciudad de Roma en la serie *Rome* de HBO. *Fedro, revista de Estética y Teoría de las Artes*, 17, 119-141.
- Mestre, R. (2020). España, plató de cine: claroscuros de las rutas de cine y televisión. *Estudios turísticos*, 220, 9-29.
- Mitchell, W. J. T. (ed.) (1994). *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: New York UP.
- Movistar (2020). *Antidisturbios. Making Of*. La dirección. 31/10/20. Retrieved from [https://www.youtube.com/watch?v=TiSPQMksMUc&list=PLpev97ja-ZjbtSlnkBncuCalZDVnihFG\\_&index=6](https://www.youtube.com/watch?v=TiSPQMksMUc&list=PLpev97ja-ZjbtSlnkBncuCalZDVnihFG_&index=6)
- Nogué, J. & de San Eugenio, J. (2010). Teoría de la comunicación y paisaje. Las geografías del sujeto y la perspectiva interpretativa de la comunicación. *Doxa.comunicación*, 10, 13-34. <https://www.doi.org/10.31921/doxacom.n10a1>
- Oria, B. (2011). Living in reality means living in pain, fear, or Brooklyn: the representation of New York in *Sex and the city*. *Odisea: Revista de Estudios Ingleses*, 12, 165-182. <https://www.doi.org/10.25115/odisea.voi12.247>
- Parramón, P. & Medina, X. (2016). Turismo, grandes producciones y posicionamientos urbanos. El rodaje de *Fuego de tronos* en Girona. *International Journal of Scientific Management and Tourism*, 2(2), 315-328.
- Ranciére, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Raya, I. & Cobo-Durán, S. (2017). Entre Portland y Seattle. El monstruo civilizado en *Grimm y iZombie*. *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, 2, 133-152. <https://www.doi.org/10.5565/rev/brumal.435>
- Roberts, L. (2016). Landscapes in the Frame: exploring the Hinterlands of the British Procedural Drama. *New Review of Film and Television Studies*, 14(3), 364-385. <https://www.doi.org/10.1080/17400309.2016.1189712>
- Sánchez-Cuenca, I. (May 1, 2021). Madrid es España dentro de España. *La Vanguardia*. Retrieved from <https://www.lavanguardia.com/opinion/20210501/7421275/madrid-espana-espana.html>
- Saunders, R. A. (2019). Small Screen IR: A Tentative Typology of Geopolitical Television. *Geopolitics*, 24(3), 691-727. <https://www.doi.org/10.1080/14650045.2017.1389719>
- Serializados, (2020). "El Madrid de las series: *Antidisturbios*". Serializados Fest 2020. Discussion at Sala Berlanga: Madrid. December 10, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=oL9zp6zyryA>
- Toft Hansen, K. & Waade, A. M. (2017). *Locating Nordic Noir: from beck to the bridge*. Basingstoke: Palgrave MacMillan. <https://www.doi.org/10.1007/978-3-319-59815-4>
- Wilken, R. (2007). Geographies of Communication: The Spatial Turn in media Studies [Book Review]. *Media International Australia*, 124, 185-186. <https://www.doi.org/10.1177/1329878x0712400123>