



El espacio de la no ciudad. Caso de estudio de una serie negra: *Hierro*

The Space of The Non-City. Case Study of a Crime Television Series: *Hierro*

Elena MEDINA DE LA VIÑA

Universidad Rey Juan Carlos. Madrid

Doctora en Geografía e Historia, Máster en Producción Audiovisual y profesora en la Universidad Rey Juan Carlos (Madrid). Ha publicado diversos libros y artículos relacionados con el cine y el cambio tecnológico en los medios audiovisuales, forma parte de los grupos de investigación GIR NAES de la Universidad de Salamanca y GIR OCENDI de la Universidad de Valladolid y es Secretaria de Redacción de *Fonseca, Journal of Communication* (Universidad de Salamanca).

<http://orcid.org/0000-0003-2685-1033>

elena.medina.delavina@urjc.es

URL : <https://www.unilim.fr/flamme/1216>

DOI : 10.25965/flamme.1216

Licence : CC BY-NC-SA 4.0 International

Resumen: Más allá de las etapas históricas, el *thriller* es un género en constante evolución que mantiene su esencia, aunque cambien el punto de vista, los temas y el espacio en el que se desarrolla la historia. Por ello, se pueden citar varios subgéneros, algunos de los cuales han alcanzado un notable éxito tanto en la narrativa como en el cine y la televisión. El objetivo de nuestro estudio, *Hierro*, se inspira en algunos de los subgéneros más populares en la actualidad, como el llamado *nordic noir* y el rural *noir*. En este trabajo se analiza el escenario en el que transcurre el relato, muy alejado de la ciudad habitual del cine negro y de las brumas que envuelven el *Nordic noir*, un espacio que podríamos definir como no ciudad.

Palabras clave: thriller, thriller televisivo, serie negra, rural noir, nordic noir

Résumé : Au-delà des étapes de sa construction historique, le *thriller* est un genre en constante évolution qui maintient son essence, malgré des variations en termes de point de vue, de thèmes et d'espaces où se déroule l'histoire. Ainsi, parmi les sous-genres que l'on peut citer, certains ont rencontré un succès remarquable aussi bien dans le champ de la littérature de fiction qu'au cinéma et à la télévision. L'objet de notre étude, *Hierro*, s'inspire de quelques-uns des sous-genres les plus populaires à ce jour, tels que le *nordic noir* et le rural noir. Ce travail analyse le décor dans lequel s'inscrit le récit, très éloigné de la ville habituelle du cinéma noir et des brumes qui enveloppent le *nordic noir*, un espace que l'on pourrait définir comme « non-ville ».

Mots clés : thriller, thriller télévisé, série noire, noir rural, nordic noir

Abstract: Beyond historical stages, thriller is a constantly evolving genre that maintains its essence, although the point of view, themes and space in which the story takes place change. For this reason, several sub-genres can be cited, some of which have achieved notable success in narrative as well as in cinema and television. The objective of our study, *Hierro*, draws on some of the most popular current sub-genres, such as the so-called *nordic noir* and rural *noir*. This essay analyses the setting in which these stories take place, far from the usual city in film noir and lacking the haze that envelops *nordic noir*, a location that could be defined as non-city.

Keywords: thriller, crime television series, rural *noir*, *nordic noir*

Introducción

Según Aumont, Bergala, Marie y Vernet «reaccionamos ante la imagen fílmica como ante la representación realista de un espacio imaginario que nos parece percibir», de tal modo que olvidamos «que más allá del cuadro ya no hay imagen» (1996, pp. 21-24).

Áurea Ortiz señala que con el cine tenemos

la sensación de que nos asomamos a un trozo de mundo, que continúa más allá de los bordes de la pantalla. De hecho, el espacio que la imagen de la pantalla desvela es siempre imaginario, pero ha de pasar por posible y debe ser, ante todo, verosímil. Y verosímil no quiere decir real (2007, p. 206).

Este espacio fílmico, en el que suceden los relatos audiovisuales, cobra significación cuando se convierte en un agente/actor dentro de la narración, como viene ocurriendo en el cine desde el descubrimiento de «la importancia psicológica del paisaje» (Gubern, 1973, p. 175) por el primitivo cine sueco; si en el espacio audiovisual se puede entender la existencia de un espacio geométrico que sitúa la acción en un lugar específico y un espacio dramático que implementa la acción, podemos afirmar, como señala Gutiérrez San Miguel, que «[e]l espacio dramático es el que delimita el ambiente psicológico en el que se encuentran los personajes o el carácter propio de la acción» (2006, p. 70).

Por lo demás, cuando hablamos de géneros cinematográficos nos referimos a categorías reconocibles por el espectador gracias a la puesta en práctica de una serie de fórmulas que, como integrantes del relato, predisponen al espectador a su aceptación y reconocimiento; al margen de las implicaciones relacionadas con la industria y «la producción comercial de las películas» (Schatz, 1981, p. 16). Para Altman (2000, p. 49), «las películas de género están estrechamente ligadas a la cultura que las produjo [...] suelen partir de un uso simbólico de imágenes, sonidos y situaciones clave»; quizás convendría establecer una distinción entre el cine negro y el *thriller*, si bien es una tarea compleja pues «por mucho que los rasgos del cine negro sean susceptibles de ser identificados tanto por la industria que lo produce como por el público que lo consume, no está clara su consideración» (Sánchez Zapatero, 2013, p. 256). Según Sánchez Barba, «el género negro se caracteriza por la presentación de un relato y una peripecia caracterizada por la irreversibilidad, la imposibilidad de una vuelta atrás y que nace de una transgresión» (2001, p. 69); por su parte, el *thriller* podría definirse como

[u]n género en que se han ido sedimentando categorías genéricas históricamente anteriores: la violencia como elemento central y la mitología del crimen y del delincuente, del cine de gánsters; la ambigüedad moral, el oscurecimiento estético, la tendencia a la hibridación genérica, el retorcimiento narrativo, del cine negro (López Sangüesa, 2017, p. 63).

En ambos, la funcionalidad de la ciudad es la de mostrar el espacio en el cual suceden los actos criminales, que además pueden estar envueltos en la oscuridad nocturna y presentarse con una iluminación dramática basada en el claroscuro, forma de representar lo que Sánchez Noriega señala como una característica del cine negro, la «visión dual de lo real» (2008, p. 29) y que, además, es una herencia del estilo expresionista en el cine.

Pero, ¿qué ocurre cuándo se rompen las reglas del género? En esta aportación se propone el estudio de la serie *Hierro* (Portocabo, Atlantique Productions y Arte France para Movistar+, 2019 y 2021). La serie, localizada en la isla canaria de El Hierro, propone un relato a plena luz: los espacios abiertos y agrestes de la isla, su luz característica y un reducido espacio urbano, solo tres municipios y aproximadamente 11.000 habitantes en el total de la isla, son los lugares en los que transcurre la acción.

¿Podemos reconocer este espacio como perteneciente al género? ¿Se convierte el paisaje en sujeto activo para reflejar la inquietud de los personajes? ¿Estamos ante otra forma de representar y por tanto de caracterizar el *thriller*? ¿Hasta qué punto nos situamos ante un rural *noir*?

Estas preguntas forman parte del planteamiento de esta investigación y cómo este escenario puede convertirse en un espacio plenamente válido para un *thriller* es lo que se desarrollará en este artículo, tratando de explorar los nuevos planteamientos y la actualización de un género, en este caso, desde la ficción televisiva.

1. Metodología

En este caso se utilizó una metodología cualitativa basada en el análisis de contenido de la primera temporada de la serie *Hierro*, un total de ocho capítulos, con una duración aproximada de 50 minutos por episodio.

El estudio se focalizó en todos aquellos elementos que conforman el espacio en el que transcurre el relato, con el fin de observar cómo esos elementos del encuadre permiten identificar esta serie como un *thriller*, más allá de su tema central, y cómo se convierte en un factor de influencia en la narración.

Siguiendo a Arismendi, Ballester y Martínez (2021, pp. 168-169), quienes señalan diversos aspectos a tener en cuenta a la hora de estudiar las distintas localizaciones de la producción que recrean «el imaginario ficticio que ofrece la serie», fueron varios los elementos que se analizaron, como los aspectos visuales y/o verbales, los psicológicos y los narrativos. Sin embargo, en este caso no se han utilizado para profundizar en la evocación que ejercen estos datos con el fin de promocionar la isla como recurso turístico, sino como elementos indicadores de la influencia que el espacio ejerce en los personajes y en el desarrollo de la narración, con el objeto de poder identificarlo, o no, como un espacio propio del *thriller*.

Por lo demás, la revisión bibliográfica ha sido fundamental para establecer los rasgos de la evolución actual del género, tanto en la dimensión literaria como en la audiovisual.

2. La definición espacial: *thriller* clásico, *nordic noir* y rural *noir*

Tradicionalmente, uno de los rasgos definitorios del género es su localización metropolitana, que ha permitido mostrar los distintos tipos de delincuencia que se suceden a lo largo de la historia. Para Sorlin:

Desde los años veinte hasta nuestros días, las películas de gánsters y el cine negro muestran ciudades que seducen a personas ingenuas [...] pero que, a la larga, son letales [...] la única solución es irse [...] Escapar no implica necesariamente sobrevivir; es simplemente una promesa de salvación moral como en *The Asphalt Jungle* (*La jungla del asfalto*; John Huston, 1950), donde el asesino finalmente se redime porque marcha al campo a morir (2001, p. 24).

En este sentido, Rivero afirma que «[e]l género negro sería inconcebible sin la aparición de la ciudad moderna, que es la que genera unos sistemas sociales, políticos y económicos que provocan desigualdades y violencia» (2011, p. 268).

Esos ambientes urbanos representan tanto un espacio físico real, en cuanto que muestran sucesos y situaciones de delincuencia y marginalidad que suceden en la ciudad, como un espacio simbólico de «oposición entre el mundo rural y la ciudad»: «se resaltan las notas naturales e idílicas del campo [...] mientras se considera a la ciudad como un lugar de corrupción» (Hueso Montón, 1988, p. 376).

Para Ortiz, este género refleja

[t]emas absolutamente urbanos y contemporáneos que requerían calles oscuras y siniestras oficinas [...] La ciudad del cine negro es nocturna, de rincones y callejones oscuros y cruzada permanentemente por sombras amenazadoras, ya que es el espacio del crimen y la corrupción. Es siniestra pero también protectora puesto que en ella cualquiera se puede ocultar o dejar atrás un pasado sombrío (2007, p. 216).

Y según la autora, la presencia de la ciudad se ha mantenido en la ficción televisiva del género, y se ha adaptado de forma que puede ofrecer distintas versiones de este mundo urbano en función del entorno que se ofrece:

CSI Las Vegas refleja una ciudad básicamente nocturna, con profusión de neones y contrastes lumínicos; *CSI Miami*, por el contrario, muestra un entorno urbano diurno, con una fotografía muy luminosa y brillante que destaca la saturación cromática, y *CSI Nueva York* exhibe una ciudad post 11-M mucho más gris y dramática que las otras, mediante un cromatismo mate y rebajado, y un tratamiento fotográfico con grano, notablemente más áspero que las otras dos (Ortiz, 2007, p. 216).

Como decíamos, el género está en continua evolución tanto en sus formas literarias como audiovisuales; un elemento fundamental en su evolución actual es precisamente la ubicación de la acción, de forma que el género pasa a identificarse con el espacio geográfico en el que se produce el relato; así, podemos hablar, por ejemplo, de *nordic noir*, denominación nacida en un blog y un club de lectura del Departamento de Estudios Escandinavos del University College of London en 2010.

A partir del

éxito de las novelas de autores como Sjöwall & Wahlöö, Henning Mankell y, especialmente por su popularidad, Stieg Larsson junto con el reconocimiento del audiovisual escandinavo de género negro fue fraguando un fenómeno que hoy se ha convertido en un subgénero (González de Garay y Sánchez Zapatero, 2015, p. 451).

Para Gloria Saló, una de las claves del éxito de las series nórdicas está en la «colaboración entre la industria cinematográfica y las cadenas de televisión» (2019, p. 293), así como por ser el «producto de una evolución audiovisual que se fusiona con la literaria» (2016); aunque no solo, ya que la autora señala que estos proyectos se realizan en régimen de coproducción «para que su repercusión sea global» (2019, p. 289).

García Martínez afirma que «el nordic noir televisivo ha sabido convertir el paisaje en un elemento esencial para el desarrollo dramático» (2017, p. 267); el autor considera que en series como *Forbrydelsen* (Dinamarca-Noruega-Suecia, DR, NRK, ZDF Enterprises, ZDF, Norvision y Nordisk Film&TV Fond, 2007), «más allá de la sombría y opresiva presencia del núcleo urbano de Copenhague, la naturaleza esconde siempre un crimen tras su proverbial belleza. El cautivador paisaje es siempre un paisaje cómplice y culpable» (2017, p. 267).

Esta confluencia del paisaje y del espacio ajeno a la ciudad como agente esencial en la construcción del relato configura lo que Jacquelin denomina «novela policial territorializada» (2022, p. 1), que supone no solo un fenómeno editorial que se da fuera de los grandes centros editores, si no que su importancia viene dada también por «las representaciones que propone

de las áreas rurales y zonas periféricas»¹ (Jacquelin, 2022, p. 1). Estamos hablando del *rural noir*, o *country noir*, según Woodrell (1996), quien «sienta las bases literarias del Country Noir y las periferias rurales que explora»² (Jacquelin, 2021, p. 2); este tipo de narración «se consolida como un género intermedial que circula de forma transnacional en diferentes soportes mediáticos típicos de la cultura popular contemporánea: la novela policial, el cine y las series televisivas»³ (Jacquelin, 2021, p. 2). Para Martín Matos, esta tendencia «incide en el escenario rural donde se desarrollan los hechos» (2015, p 87). Un escenario que no se sitúa exclusivamente en el campo y la naturaleza, sino también en los pueblos y las pequeñas ciudades dispersas en el entorno rural. Frente a la visión idealizada del campo en contraste con el mundo oscuro que representa la gran ciudad, encontramos en estos relatos que el crimen también habita en el medio rural; Knutson enumera varias características de la novela negra rural:

el color local [...], una relación con la naturaleza, que frecuentemente afecta el argumento y el desenlace; un nivel de cultura alto, en contraste con estereotipos de retraso rural; secretos a voces [...] y el mal como vecino, porque cualquier residente es capaz de barbaridades violentas (2015, p. 154).

Martín Matos habla de la posibilidad de una

novela negra glocal, donde a una ubicación predominantemente local, se añaden ingredientes de un contexto más global, rápidamente comprensibles por los lectores de novela negra más allá del país donde se encuentren (2015, p. 87).

En este sentido, Pagello señala que

la práctica de la (g)localización en el campo de la ficción criminal también se evidencia por la importancia que en las últimas tres décadas han tenido dos subgéneros explícitamente enfocados a la representación de ámbitos de la sociedad que no se corresponden con la idea de naciones como un todo sino más bien a sus subdivisiones en identidades regionales de diferente naturaleza. El primer ejemplo se refiere a la imparable proliferación de las llamadas novelas policiacas regionales dedicadas a la puesta en valor de territorios concretos [...] El segundo subgénero es el del rural noir, también conocido como *country noir*⁴ (2020, p. A33).

Esta glocalización permitiría también que las versiones cinematográficas y televisivas de los relatos funcionen más allá del país de origen con notable éxito con el apoyo que proporciona,

1 «les représentations qu'il propose des marges rurales et des zones périphériques» (Jacquelin, 2022, p. 1). Traducción de la autora.

2 «les bases littéraires du Country Noir et des marges rurales qu'il explore» (Jacquelin, 2021, p. 2). Traducción de la autora.

3 «se consolide comme un genre intermédiaire qui circule de façon transnationale sur différents supports médiatiques typiques de la culture populaire contemporaine : le roman policier, le cinéma et les séries télévisées» (Jacquelin, 2021, p. 2). Traducción de la autora.

4 «delle pratiche di (g)localizzazione nel campo della *crime fiction* è testimoniata inoltre dall'importanza che negli ultimi tre decenni hanno avuto due sottogeneri concentrati esplicitamente sulla rappresentazione di ambiti della società che non corrispondono all'idea delle nazioni nel loro insieme bensì a loro suddivisioni in identità regionali di diversa natura. Il primo esempio riguarda l'inarrestabile proliferazione della cosiddetta regional crime fiction dedicata alla valorizzazione di specifici territori [...] Il secondo sottogenere è quello del rural noir, anche conosciuto come *country noir*» (Pagello, 2020, p. A33). Traducción de la autora.

como se ha mencionado a propósito del *nordic noir*, la coproducción internacional, además de la posibilidad de internacionalización que ofrecen las plataformas de *streaming*, caso de *Bron/Broen* (Suecia-Dinamarca, Nimbus Film y Filmlance International para SVT1 y DR1, 2011), *Karppi/Deadwind* (Finlandia-Alemania, Dionysos Films y H&V Production para Yle TV2, 2018), *Ivalo/Ártico* (Alemania-Finlandia, Yellow Film & TV, Bavaria Fiction para COSMO, 2018) o *Pagan Peak/Der Pass* (Austria-Alemania, Wiedemann&Berg Television y Epo-Film Produktionsgesellschaft para Sky, 2018), entre otras.

Ahora bien, muchos de estos espacios naturales y/o rurales en el género negro tanto literario como audiovisual son neblinosos, inhóspitos, abundantes en espacios cenagosos y oscuros, entre glaciares y nevadas; solo tenemos que pensar en series como *Atrapados/Trapped/Ófaerö* (Islandia, RVK Studios para RÚV, 2015), *En la ciénaga/Rojst* (Polonia, Showmax y Studio Filmowe Kadr para Showmax, 2018), *Enemigo público/Ennemi public* (Bélgica, Entre Chien et Loup, Playtime Films y Proximus para RTBF, 2016), o *Zona blanca/Zone blanche* (Francia-Bélgica, Ego Productions y BE-FILMS para France 2 y RTBF, 2017). Lo mismo ocurre con series españolas localizadas en el norte peninsular, caso de *O sabor das margaridas/El sabor de las margaritas* (CTV para TVG, 2018), *El desorden que dejas* (Vaca Films para Netflix, 2020) o, de los mismos creadores de *Hierro, Rapa* (Portocabo para Movistar+, 2022), en las que la lluvia y la niebla son el ambiente propicio que envuelve la acción.

Aunque la intención de Pepe y Jorge Coira, creador y director de *Hierro* respectivamente, era la de crear un *thriller* «donde la localización fuera un factor primordial en la historia, a imagen y semejanza de los *nordic noir*» (Mejino, 2019), la serie presenta una diferencia fundamental con éstos, que es su localización en la isla de El Hierro,

un excelente lugar para ambientar una historia criminal por esa sensación de doble aislamiento que tienen sus habitantes, al ser la isla más remota del archipiélago canario y sin conexiones directas con la península (Mejino, 2019).

La serie ofrece un paisaje espectacular que a plena luz puede ser igualmente inquietante e inhóspito, y una insularidad ya experimentada en la serie *Treifoc* (CEF producciones para IB3 televisión), localizada en la isla de Mallorca y con un ambiente mediterráneo.

3. El argumento

La jueza Candela Montes acaba de llegar a su nuevo destino en la isla de El Hierro y pronto se sabrá que no está allí por voluntad propia, sino como castigo por tener métodos personales de trabajo; un hecho fortuito, un temblor de tierra, pone al descubierto un cadáver oculto en una gruta submarina que es rápidamente reconocido como Fran; el suceso tiene lugar el mismo día de su boda, mientras Pilar, la novia, espera en la capilla con todos los invitados.

Se iniciarán dos líneas de investigación: la de la jueza, junto a la Policía Judicial y la Guardia Civil, y la del principal sospechoso, Antonio Díaz, dedicado a producción de plátanos, padre de Pilar y empleador de Fran en los negocios de la droga. Ambos tratan de descubrir al asesino, o asesina; Candela Montes porque es su trabajo y porque en el desarrollo de la investigación resulta muerta Reyes, una agente de su confianza, y Díaz, para demostrar su inocencia en este caso. La investigación pone al descubierto el negocio del tráfico de drogas, lo que conviene muy poco a Díaz y le pone en riesgo ante la traficante para la que trabaja, Samir. La isla es pequeña, todos hablan, se conocen y comentan; el ambiente se enrarece cuando Candela Montes pone en libertad a Díaz; ninguno de los dos es bien visto por los herreños, apegados a sus costumbres.

La trama pondrá de manifiesto que la víctima tenía sus propios negocios con un alijo de diamantes de sangre y ello pone a la isla en el punto de mira de Samir, produciéndose una carrera por la búsqueda de las piedras entre el asesino y Samir. Todo se resuelve en medio de La Bajada, la festividad para la que se han estado preparando los isleños durante cuatro años y que han visto peligrar a causa de las investigaciones de los crímenes, cuando Daniel, amigo de Fran y su asesino, el chico que « siempre se queda un paso atrás »⁵, acaba con Samir y posteriormente es detenido cuando trata de huir en un ferry con Pilar como rehén. Los diamantes se pierden para siempre en el mar.

La serie comienza con un crimen que es necesario resolver, por lo que se ponen en marcha todos los procedimientos habituales en una investigación criminal, siguiendo pistas, interrogando a conocidos, amigos, familiares; el espectador se pregunta quién será el asesino o asesina y se juega con el falso señuelo de la oposición de Díaz a la boda de su hija con Fran, para señalarlo como culpable; necesariamente debe ser alguien próximo, la isla es pequeña; el relato crea intriga e interés; sin embargo, la construcción del suspense no se producirá hasta el final del capítulo cuarto, justo en la mitad de la temporada, cuando el asesino actúa de nuevo; a partir de ese momento los espectadores tienen más información que el resto de los personajes que participan de la investigación y por tanto, durante el resto de los capítulos la audiencia es conocedora de los errores que están cometiendo quienes investigan, e incluso conoce la limitación temporal para resolverla, pues el delincuente se propone escapar.

Este planteamiento es interesante en el sentido de que si se hubiera construido un relato procedimental, de simple búsqueda del culpable, la narración se habría mantenido en el mismo nivel de interés; sin embargo, la aparición del suspense en los términos que lo planteaba Hitchcock, permite que crezca la expectación.

4. Los personajes y el entorno

Áurea Ortiz sostiene que el paisaje en el cine

siempre es un paisaje emocional. Está teñido de los sentimientos, de las emociones, del sentido de las acciones, nunca es objetivo. Es funcional en dos sentidos: sirve como decorado para que las acciones tengan lugar y los seres humanos que lo pueblan actúen, pero también funciona en clave emocional, como paisaje moral (2007, p. 209).

De esta forma, los personajes que llevan a cabo las acciones de la narración se enmarcan y se ven influidos por este paisaje; a su vez el paisaje puede ser un reflejo de la situación emocional del sujeto, cuando es tratado como un elemento de la acción y no como mero fondo en el que sucede la historia.

En esta serie los personajes están mediatizados por el entorno, tanto paisajístico como humano, en el desarrollo de sus acciones y en sus motivaciones, lo que coincide con la opinión de Galán Fajardo de que

un personaje no existe por sí solo, es decir, aislado, sino que aparece siempre en un contexto, con unas influencias culturales según su origen étnico, social, religioso o educativo, en un lugar y un período histórico y con una profesión definida [...] rasgos que determinarán su forma de hablar, su modo de vestir, su modo de actuar y de pensar (2007, p. 3).

5 Diálogo de la serie. Episodio 8. 00:13:35.

Desde este enfoque, veremos cómo actúan los personajes fundamentales de la serie categorizados como principales, «los que desarrollan las tramas esenciales, en las que no se puede omitir ningún detalle, pues variaría la esencia del relato» (Gutiérrez San Miguel, 2006, p. 33).

Son dos los personajes principales de *Hierro*, Candela Montes, jueza destinada en la isla y Antonio Díaz, propietario de una platanera y transportista de droga al por mayor; por motivos muy diferentes tienen un objetivo común: descubrir al asesino de Fran y de Reyes.

Montes es una jueza foránea, enviada a la isla como castigo, algo que queda patente desde el principio no solo por las preguntas insistentes de quienes la rodean, sino también por las investigaciones de Bernardo, abogado de Díaz:

Bernardo: No paraba de meterse en jardines y la premiaron mandándola aquí, un año mínimo.

Díaz: ¿Y por qué El Hierro?

Bernardo: ¿Se te ocurre algo más lejos⁶?

En este diálogo se establecen tres circunstancias, la primera es que la jueza está obligada a estar en El Hierro; la segunda es la condición de aislamiento y lejanía de la isla; la tercera nos habla de la dualidad del personaje: es justa y eficiente, pero su destino obedece a un castigo, a una parte oscura en su trayectoria.

Desde el comienzo Montes choca con todos los personajes que la rodean, enraizados en las tradiciones costumbristas de su isla, las festividades religiosas, los deportes tradicionales, los métodos de trabajo; es, además, una mujer en un terreno laboral de hombres y viene a poner orden en lo que todos y todas quieren que siga igual, moverá de sus puestos a Guardias Civiles, cambiará la rutina de la Secretaria Judicial, es la persona que no comprende cómo funciona la isla y que llega a enfrentarse con sus agentes en algo tan importante para ellos como La Bajada:

Sargento Morata: Usted es la jueza de El Hierro y manda mucho, pero no tanto⁷.

Montes comparte con otras mujeres protagonistas de *thrillers* televisivos el ser «foráneas desplazadas desde la ciudad hasta el pueblo donde ha sido hallado el cadáver» (Lacalle, 2022, p. 67), si bien en este caso, está allí como destino; su mirada, sin embargo, sigue siendo la de alguien que llega de otro lugar y por tanto desconoce el espacio y las relaciones que se dan en el entorno en el que debe trabajar. Esto supone, según Lacalle, una de las características «de las detectives en boga de la ficción internacional, que las convierten en figuras paradigmáticas de la alteridad: el aislamiento respecto de su entorno» (Lacalle, 2022, p. 67); Montes no es una detective pero ejerce como tal, ya que uno de los cambios que impone en la rutina de trabajo de los agentes es la de involucrarse en la investigación junto a la Policía Judicial y la Guardia Civil.

En el plano personal es una mujer independiente, profesional, que además es familia monomarental al cargo de un hijo con parálisis cerebral y sobre la que pesa la soledad y el sentimiento de culpa, como se pone de relieve en algunas imágenes en las que aparece enfrentada al espacio vacío e inhóspito de la isla, espacio abierto y, a la vez, cerrado sobre sí mismo, geográficamente por su condición insular, psicológicamente por ese mundo cerrado y aferrado a sus costumbres que es la población de la isla. Es fuerte pero puede llegar a

6 Diálogo de la serie, capítulo 2. 00:45:35.

7 Diálogo de la serie, capítulo 6. 00:26:00.

derrumbarse cuando cree que hubiera podido evitar un desastre como puede apreciarse en esta secuencia de imágenes del episodio 5:



Figura 1. Fotograma de *Hierro*. Plano General. Soledad de Candela Montes.
Temporada 1. Episodio 5. 00:43:36.
Fuente: Imagen tomada de Movistar+.



Figura 2. Fotograma de *Hierro*. Plano General. Soledad de Candela Montes.
Temporada 1. Episodio 5. 00:43:56.
Fuente: Imagen tomada de Movistar+.



Figuras 3 y 4. Fotogramas de *Hierro*. Primer Plano. Soledad y culpa de Candela Montes.
Temporada 1. Episodio 5. 00:44:01 y 00:45:24.
Fuente: Imagen tomada de Movistar+.

Díaz, por su parte, es un personaje que encaja perfectamente en el *thriller*: tiene antecedentes, es transportista de drogas al servicio de una poderosa traficante, pero no es el asesino que buscan; no le quedará más remedio que investigar por su cuenta para evitar ser acusado, si bien a ojos de toda la isla ya lo está. Su situación se parece a la de la jueza, es foráneo, aunque lleve veinte años en El Hierro. Desde el principio este personaje propone ayuda mutua a Montes, trata de mostrar las similitudes entre ambos. Si la jueza es la protagonista del relato, Díaz es el antagonista porque representa una oposición a la jueza, plantea conflicto y hace que la historia avance; pero no es su enemigo; representa problemas pero también alguien que comprende la situación de Montes.

Para ambos la isla es un agente fundamental que repetidamente asocian con limitación y encierro: Díaz porque, como encausado, solo puede salir de ella burlando la ley; en el caso de

Montes se trata de una limitación psicológica y personal respecto al trabajo que debe desarrollar.

En cuanto a los personajes secundarios –aquellos que «llevan a cabo acciones de apoyo a los anteriores [principales], es a través de ellos que la narración no permanece plana y simple» (Gutiérrez San Miguel, 2006, p. 33)–, encontramos dos círculos diferenciados: el equipo que trabaja con la jueza en el que están los y las agentes, abogados y secretaria judicial, y el grupo de amigos y amigas de la víctima, entre los que se encuentra el asesino. Todos ellos, no obstante, tienen diferencias con la jueza por sus métodos de trabajo o porque su visión del posible culpable no coincide con la suya. No obstante, dentro de estos grupos debemos destacar dos categorías diferentes.

Por una parte, están la víctima y el victimario, Fran y Daniel. Fran es uno de los ejes de acción, aunque no tiene presencia física en la serie; es descrito en numerosas ocasiones por amigos y familiares en el transcurso de la investigación. También aparece de forma virtual en fotos y grabaciones y puede apreciarse que tiene una doble cara, un lado oscuro que su novia y parte de sus amigos desconocen, como puede apreciarse en el siguiente diálogo:

Yeray: Fran era amigo de todos ... bueno, y de nadie⁸.

Fran y Daniel se revelan como dos personajes poliédricos, que en absoluto son lo que parecen:

Daniel (sobre Fran): Yo no quería que pasara todo esto, los diamantes iban a ser de los dos pero, el hijo de puta los escondió para venderlos él solo, me engañó como te engañó a ti. Todo lo demás pasó por su culpa⁹.

La isla es de nuevo el agente fundamental que provoca sus acciones, pues su motivación como personajes no es otra que salir de El Hierro, escapar al encierro que representa la isla y su falta de horizonte vital.

Por otra parte, se observa una categoría personificada por la agente Reyes, el único apoyo incondicional que tiene Montes y también víctima de Fran. Su asesinato es el elemento que derrumbará moralmente a la jueza. Reyes, lejos de querer escapar de la isla está enraizada en ella, se llama como la patrona, la Virgen de los Reyes, y lleva el colgante que la simboliza, un objeto dramático que representa a Reyes y es utilizado por el asesino (Figura 5).



Figura 5. Colgante de la Virgen de los Reyes.

Fuente: Ayuntamiento de Valverde.

8 Diálogo de la serie. Episodio 8. 00:13:18

9 Diálogo de la serie. Episodio 8. 00:24:42

5. El espacio de la representación

Si con Gutiérrez San Miguel consideramos que « lo importante de una imagen no es la selección de un plano o un objeto determinado, sino la organización que de este se hace dentro del cuadro » (2006, p. 80), se impone que este apartado comience con un somero estudio de la cabecera de la serie, ya que contiene muchos de los estilemas que presenta la serie.

La cabecera no nos adelanta, en este caso concreto, la acción de la serie. Sin embargo, reproduce a la perfección el clima y el ambiente de la misma y nos presenta a sus protagonistas. Se trata de una secuencia de montaje en la que alternan planos detalle y grandes planos generales a vista de pájaro, además de planos detalle y primeros planos de Montes y Díaz en pantalla partida. La cabecera se cierra con un plano de una sabina canaria, retorcida a causa de la acción del viento y símbolo de la isla de El Hierro. El juego de texturas es notorio en toda la cabecera (Figura 6).

En esencia están presentes todos los elementos visuales que van a caracterizar la serie: la textura que endurece la imagen de la isla y la combinación de grandes planos abiertos y vistas aéreas con otros muy cerrados; tierra atormentada y mar como componentes básicos de la isla y del paisaje de la serie.

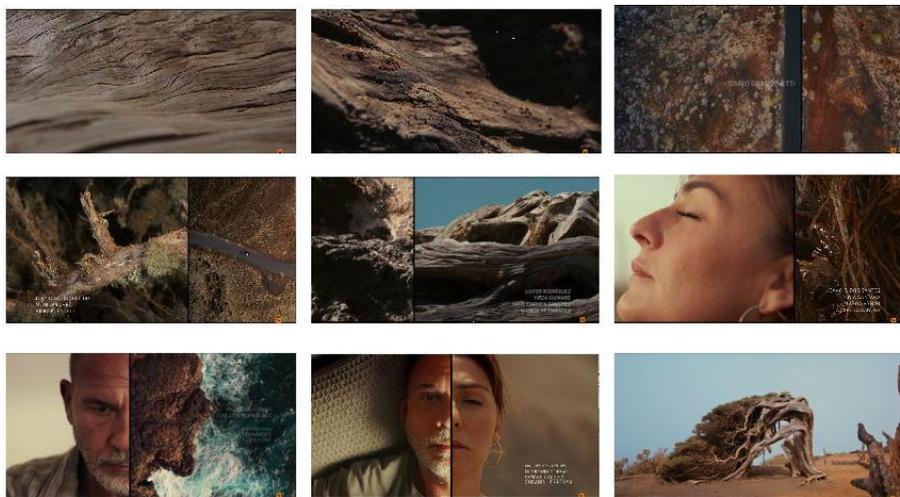


Figura 6. Selección ordenada de fotogramas de la cabecera de *Hierro*.

Fuente: Imágenes tomadas de Movistar+.

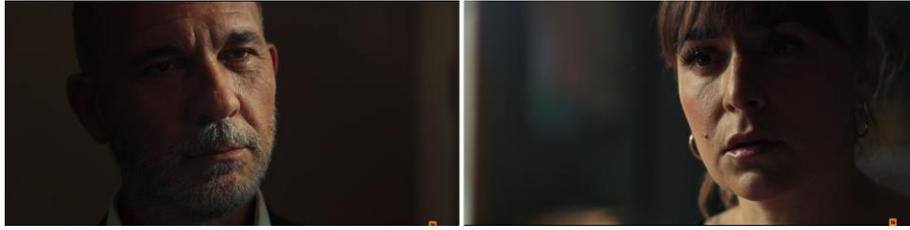
Encontramos dos líneas en los escenarios de *Hierro*, interiores y exteriores, y ambos son tratados, desde el punto de vista del encuadre de forma muy diferente.

• Los interiores

En general se trata de espacios en los cuales se producen interrogatorios, confesiones, conversaciones y momentos familiares. Su tratamiento es diferente al de los exteriores. Casi siempre se trata de planos cortos, cerrados, con poca o nula profundidad de campo, con abundantes primeros planos que resaltan solamente una parte del rostro del personaje; otro de los recursos utilizados es el foco selectivo.

La iluminación es dramática, con fuerte claroscuro, habitual en el género negro, que oculta el fondo e incluso parte del rostro de quien habla. Aquí podemos señalar esa dualidad siempre presente en el género, que en este caso nos indica que todos los personajes pueden ocultar algo, son ambivalentes; incluso la jueza oculta las razones de su traslado a la isla.

Este tratamiento dramático de la luz se percibe muy bien en los fotogramas que siguen, en los que se crea un ambiente opresivo, incluso en momentos informales de la acción (Figuras 7 a 10).



Figuras 7 y 8. Fotogramas de *Hierro*. Interrogatorio de Díaz.
Temporada 1. Episodio 1. 00:29:50 y 00:30:22
Fuente: Imágenes tomadas de Movistar+.



Figuras 9 y 10. Fotogramas de *Hierro*. Conversación con la abuela de Fran.
Temporada 1. Episodio 1. 00:46:00 y 00:46:14.
Fuente: Imágenes tomadas de Movistar+.

En cuanto al foco selectivo, puede apreciarse en los siguientes fotogramas, en los que se mantiene un encuadre igualmente cerrado y con poca profundidad de campo, tanto en momentos de tensión como en escenas domésticas. La atención del espectador es desplazada hacia el sujeto de interés sin perder de vista la presencia del otro personaje (Figuras 11 a 14).



Figuras 11 y 12. Fotogramas de *Hierro*. Samir viaja a la isla.
Temporada 1. Episodio 6. 00:00:45 y 00:00:55.
Fuente: Imágenes tomadas de Movistar+.



Figuras 13 y 14. Fotogramas de *Hierro*. Escena doméstica. Montes y su hijo.
Temporada 1. Episodio 8. 00:07:37 y 00:07:39.
Fuente: Imágenes tomadas de Movistar+.

• Los exteriores

Hierro utiliza escenarios muy reconocibles de la isla, incluyendo nombres reales de la localización, como el municipio de Valverde, la Ermita de la Virgen de los Reyes o la Playa del Verodal entre otros. No se oculta el espacio geográfico en el que transcurre la acción dramática;

como en otros casos de *thriller* rural, ese espacio individualizado por la orografía y el clima del lugar aporta elementos que afectan al argumento y a los personajes:

- La insularidad. Los personajes tienen dificultad para entrar o salir de la isla, tienen un límite visible, que es el mar. Aporta un claro aislamiento de la población que dificulta su movilidad y contribuye a mantener tradiciones.
- El terreno volcánico. Aporta textura, un elemento que enriquece la imagen, pero también la endurece y crea un ambiente casi desértico.
- El viento. Completa la imagen anterior creando un ambiente inhóspito para algunos personajes, caso de la jueza Candela Montes.

Todos estos elementos hacen que las localizaciones exteriores presenten una imagen agreste y se comporten a menudo como espacios opresivos en los que deben desenvolverse los personajes, a pesar de su luz y de la ausencia de lugares neblinosos o cenagosos.

A la inversa de lo que pasa con los interiores, en los exteriores abundan los grandes planos generales, con frecuencia con un punto de vista cenital, vista de pájaro, y en movimiento mediante la utilización de drones.

Lo que en principio sirve a la función de hacer saber al espectador dónde se sitúa la acción pasa a ser un elemento recurrente, un leitmotiv visual que aparece en todos los episodios de la temporada: se nos recuerda constantemente en dónde estamos y cuáles son los límites de ese espacio. Grandes planos generales que nos muestran un espacio abierto pero que indican que la narración habita un espacio psicológicamente cerrado (Figuras 15-16).



Figuras 15 y 16. Planos generales de los episodios 2 y 7 de *Hierro*.
Temporada 1. 00:11:26 y 00:10:26.

Fuente: Imágenes tomadas de Movistar+.

Conclusiones

La serie *Hierro* presenta escenarios conocidos y reconocibles, haciendo presentes sus características geográficas como poblaciones y playas, pero también su industria agrícola, las plataneras, infraestructuras de transportes como el puerto, y aun las socioculturales como las festividades religiosas, los deportes tradicionales o los puertos deportivos. Todo ello la sitúa en la tendencia del *rural noir*, o *country noir*, en la que se ponen de relieve las características singulares de la región concreta en la que sucede el relato.

Además, tras este breve análisis de la serie podemos concluir que el espacio en el que se sitúa puede ser reconocible fácilmente como perteneciente al género negro, tanto sus exteriores como sus interiores, debido fundamentalmente al impacto psicológico que crea en los personajes. Con independencia de la luz de la isla, alejada de la oscuridad y grisura de algunos ambientes del *nordic noir* y del *rural noir*, podemos afirmar que el paisaje es un sujeto activo e influyente. En el caso de los exteriores, los abundantes planos generales abiertos transmiten inquietud, dada su imagen agreste y el carácter de espacio finito que aportan.; en el caso de los interiores, la

iluminación dramática que los caracteriza y los encuadres cerrados carentes de profundidad de campo, contribuyen a crear un espacio con cierto carácter claustrofóbico; de nuevo tenemos un concepto de espacio opresivo y cerrado.

Se concluye con ello que, a pesar del paisaje y la luz que caracteriza a la isla, el espacio en el que se desarrolla la narración presenta rasgos definitorios que lo hacen viable como marco válido para el *thriller* propuesto, al igual que ocurre con el paisaje del *rural noir*.

Referencias

- Arismendi Otálvaro, V., Ballester Esparcia, P., Martínez Puche, S. (2021). Sinergias entre la ficción audiovisual y la promoción turística. El caso de la serie *Hierro*. *Inclusiones*, 8, 161-180. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7811235>
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (1996). *Estética del cine*. Paidós.
- Ayuntamiento de Valverde (2016). <https://www.aytovalverde.org/valverde-comienza-los-preparativos-la-bajada-la-virgen-los-reyes-2017/>
- Cuadra de Colmenares, E. de la y Marcos Recio, J.C. (2007). Cabeceras de series de ficción: símbolo y documento. https://eprints.ucm.es/id/eprint/7072/1/Cabezas_de_series_de_ficcion.pdf
- García Martínez, A. N. (2017). El paisaje en el policiaco de la tercera edad dorada de la televisión. En G. Cappello (dir.), *Ficciones cercanas. Televisión, narración y espíritu de los tiempos* (pp. 257-271). Fondo Editorial.
- Galán Fajardo, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *CES Felipe II*, 7. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/5554>
- González de Garay Domínguez, B. y Sánchez Zapatero, E. (2015). La mujer en el nordic noir televisivo: los casos de Forbrydelsen (DR1: 2007-12), Broen/Bron (SVT1/DR1: 2011) y Borgen (DR1: 2010), en À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (eds), *El género negro de la marginalidad a la normalización* (pp. 451-458). Andavira.
- Gubern, R. (1973). *Historia del cine*. Lumen.
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Cátedra.
- Hueso Montón, A. L. (1988). El cine y su vinculación al mundo urbano. *Sémata: Ciencias sociales e humanidades*, 1, 375-389. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8201348>
- Jacquelin, A. (2021). Genèse et circulations d'un genre populaire en régime médiatique : le cas du Country Noir. *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*. <https://journals.openedition.org/belphegor/3803>
- Jacquelin, A. (2022). Territorialisation du polar européen, entre représentation pittoresque et écriture des marges. *Belphégor. Littérature populaire et culture médiatique*. <https://journals.openedition.org/belphegor/4635>
- Knutson, D. (2015). Novela negra rural en España. En J. Sánchez Zapatero y À. Martín Escribà, A. (eds), *El género eterno: estudios sobre novela y cine negro* (pp. 151-155). Andavira.
- López Sangüesa, J. L. (2017). *El thriller español (1969-1983)*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Ciencias de la Información. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/44270/>

Martín Matos, J. A. (2015). Glocalización en la trilogía del Baztán: elementos locales y globales en el universo de Dolores Redondo. En À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (dir.), *El género negro de la marginalidad a la normalización* (pp. 87-96). Andavira.

Mejino, L. (2019). *Hierro*. Serie rodada en la isla de El Hierro, prepara la segunda. <https://www.isladetenerifevivela.com/2019/09/hierro-serie-rodada-en-la-isla-de-el.html>

Ortiz Villeta, A. (2007). Paisaje con figuras: el espacio habitado del cine. *Saitabi*, 57, 205-226. <https://roderic.uv.es/handle/10550/27282>

Pagello, F. (2020). Dal giallo al crime. Glocalismo, transculturalità e transmedialità nel poliziesco italiano contemporáneo. *mediAzioni* 28: A30-A47. <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

Rivero Grandoso, J. (2011). Geografías en negro. Escenarios del género criminal. En À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (eds). *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, 3(1), 267-270. <http://www.ucm.es/info/angulo/volumen/Volumen03-1/resenas03.htm>.

Saló Benito, G. (2016). Origen, evolución y consolidación de la ficción nórdica en el mercado global, en L. Martínez (coord.) *Cultura popular y medios audiovisuales en la historia contemporánea* (pp. 280-316). Biblioteca online. https://www.researchgate.net/publication/330765303_ORIGEN_EVOLUCION_Y_CONSOLIDACION_DE_LA_FICCION_NORDICA_EN_EL_MERCADO_GLOBAL

Saló Benito, G. (2019). *Los formatos de televisión en el mundo. De la globalización a la adaptación local. Análisis de formatos nórdicos* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Ciencias de la Comunicación Aplicada. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=223195>

Sánchez Barba, F. (2001). *Una proyección cultural del franquismo: el auge del cine negro español (1950-1965)*. [Tesis doctoral] Universitat de Barcelona. Departament d'Història Contemporània]. <https://www.tdx.cat/handle/10803/432783#page=3>

Sánchez Noriega, J. L. (2008). La cultura psicoanalítica en el cine negro americano. *Revista Medicina y Cine*, 4(1), 27-34. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/50501/>

Sánchez Zapatero, J. (2013). En los márgenes del género: características, paradojas y fuentes literarias del cine negro español (1962-1975). En J. A. Pérez Bowie (dir.). *La noche se mueve. La adaptación en el cine del tardofranquismo* (pp. 256-298). Los Libros de la Catarata.

Schatz, T. (1981). *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the Studio System*. Temple University Press.

Sorlin, P. (2001). El cine y la ciudad. Una relación inquietante. *Secuencias: revista de historia del cine* 13, 21-28. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/3869>