

CUANDO LA FICCIÓN ANTICIPA LA REALIDAD. FICCIÓN TELEVISIVA EN CHILE (2012-2018)

CRISTIÁN CABELLO

Name Cristián Cabello

Academic centre Universidad de Chile

E-mail address cristiansereno@ug.uchile.cl

KEYWORDS

Neoliberalism; TV series; political fiction; Chile; social movements

PALABRAS CLAVE

Neoliberalismo; serie de televisión; ficción política; Chile; movimientos sociales.

ABSTRACT

On October 18, 2019, the Chilean social outbreak was unleashed, which clearly exposed the crisis of the neoliberal model established by the dictatorship. During 30 years of transition there are deep social conflicts, new political forces and economic inequalities made invisible by the elites. Serial television fiction, broadcast during the second decade of 2000, incorporates these demands on the open screen and proposed fictional narratives inspired by real events about recent political history, opening spaces for discussion on the conflictive areas of the neoliberal model and showing through from fiction to new social actors. In order to understand the conflicts against neoliberalism that are visible on television, four Chilean audiovisual fictions financed with state resources and based on real political events that occurred during the post-dictatorship

period are analyzed - from the narrative perspective and documentary rhetoric. These productions reveal the traces of a social unrest that had been accumulating for years during the democratization process and that erupted in a serious crisis in October.

RESUMEN

El 18 de octubre de 2019 se desató el estallido social chileno que expuso de modo evidente la crisis del modelo neoliberal instaurado por la dictadura. Durante 30 años de transición se anidan profundos conflictos sociales, nuevas fuerzas políticas y desigualdades económicas invisibilizadas por las élites. La ficción televisiva seriada, emitida durante la segunda década del 2000, incorpora estas demandas en la pantalla abierta y hace circular narrativas de ficción inspiradas en hechos reales de la política reciente, abriendo espacios de discusión sobre las zonas conflictivas del modelo neoliberal y mostrando a través de la ficción nuevos actores sociales. Para conocer los conflictos contra el neoliberalismo que se visibilizan en la televisión se analizan —desde la perspectiva narrativa y la retórica documental— cuatro ficciones audiovisuales chilenas financiadas con recursos estatales y basadas en hechos políticos reales ocurridos durante la postdictadura. En estas producciones se descubren las huellas de un malestar social que llevaba años acumulándose durante el proceso de democratización y que estalló en una grave crisis.

1. INTRODUCCIÓN

El neoliberalismo y sus desigualdades sociales y económicas forman parte de las historias de las ficciones televisivas creadas durante la última década. La postdictadura en Chile, periodo que inicia en 1990 con el fin de la dictadura de Pinochet y que entra en crisis con movilizaciones sociales durante el siglo XXI, comienza a ser un tema recurrente para una nueva industria creativa audiovisual que abandona el excesivo romanticismo de las telenovelas (Fuenzalida et al. 2009) y que da paso a lo político como referente factual de las series de ficción. De este modo los espectadores de televisión abierta accedieron a narrativas de ficción, inspiradas en hechos políticos recientes, protagonizadas por nuevos actores sociales que emergieron al ritmo de los movimientos sociales, relatos incorporados a las narrativas de ficción televisiva, que cuentan con financiamiento estatal y que incluso entran en conflicto con las líneas editoriales de los canales privados y/o público. Estas imágenes, a pesar de su carácter *mainstream*, tienen el potencial de movilizar y/o neutralizar procesos de subjetivación política contra el neoliberalismo.

El objetivo de esta investigación es conocer cómo las series de ficción televisivas construyen el pasado reciente de las demandas sociales y políticas críticas al neoliberalismo, y reconocer a través de qué estrategias narrativas y cuál retórica audiovisual la ficción cita una realidad del pasado. Para esto, se analizan algunas series de televisión inspiradas en hechos reales relacionadas con los movimientos políticos de la transición democrática y emitidas durante la década 2010-2019. Son ficciones que se inspiran en hechos reales, en sucesos de relevancia mediática y política en el contexto neoliberal a través de un estilo realista. El carácter histórico realista de las producciones televisivas de ficción y su interés por relevar la memoria colectiva de la postdictadura es un gesto novedoso para la industria televisiva nacional.

Precisamente, durante el siglo XXI en Chile estallan procesos de insubordinación contra la economía de mercado a través de grupos sociales que adquieren mayor visibilidad pública: estudiantes, comunidades territoriales, movimientos medioambientalistas y movimientos de política sexual. Todos, entre otros procesos de conflicto y antagonismo social, se hacen parte de las narrativas de las series de ficción que abordan la historia reciente. Por lo mismo es relevante conocer cuál es la potencia política y los efectos de verdad que promueven estas imágenes de ficción.

Para conseguir este objetivo se analizan cuatro ficciones audiovisuales chilenas que tematizan la historia reciente del

país a través de ficciones inspiradas en hechos reales y que son parte del sub-género político durante el periodo de transición democrática. Estas son: *El Reemplazante* (TVN, 2012) de Nicolás Acuña; *Juana Brava, políticamente incorrecta* (TVN, 2015) de Nimrod Amitai; *Zamudio: perdidos en la noche* (TVN, 2015); y *La cacería: las niñas de Alto Hospicio* (Mega, 2018), estas últimas del mismo director, Juan Ignacio Sabatani.

2. ANTECEDENTES

Durante el periodo de la post-dictadura chilena se acentúan las brechas de desigualdad social, económica y política. Es un tiempo de consenso político y de profundización del modelo neoliberal (Richard 1998; Zarzuri y Ganter 2018). En este periodo Chile emerge como uno de los países más desiguales del mundo, con una gran concentración de la riqueza en un pequeño grupo de personas. “La brecha entre ricos y pobres casi se duplica en los gobiernos democráticos, no por el mayor empobrecimiento de los pobres, sino por el desatado enriquecimiento de los más ricos” (Ruiz 2018: 94). Las formas de endeudamiento se agravan y las tarjetas y compras a cuotas constituyen la forma para acceder a la participación reducida al consumo durante la postdictadura (Moulian 1998). A partir de la década del noventa en Chile hay una reducción de los servicios sociales del Estado y el sector público que más crece es el policial y el judicial.

Durante este periodo de “democracia semisoberana” (Hunneus 2014) se hacen visibles las contradicciones entre los avances económicos y el debilitamiento del desarrollo político en el Chile postdictatorial, ya que en el país “los gobiernos democráticos tomaron decisiones que no favorecieron el desarrollo político y han limitado el poder de las instituciones elegidas por el pueblo” (31). Frente a la “oligopolización” y el enriquecimiento económico del empresariado que se produce de forma inédita durante los gobiernos de la Concertación y los dos gobiernos de derecha presididos por Sebastián Piñera, aparecen nuevas fuerzas de oposición a un modelo instalado de forma autoritaria: “salen al paso fuerzas sociales de diverso origen que —desde pugnas de carácter comunitario, medioambiental o, incluso, el conflicto educacional de más largo arrastre— empiezan a visibilizar las limitaciones de este patrón de crecimiento” (Ruiz 2015:106). Son los excesos, los atropellos y los abusos que produce la lógica neoliberal sobre las personas lo que moviliza formas de resistencia y de protesta inéditas contra la explotación capitalista y la alta concentración económica. De esta ma-

nera la “crisis económica se transforma directamente en una crisis social” (Habermas 1998: 47).

El quiebre de este relato de democracia de los consensos que restringe la participación democrática inicia el año 2006 con la Revolución Pingüina¹ y el 2011 cuando estalla la revuelta estudiantil, donde la demanda principal fue el fin al lucro y al modelo de mercado en la educación (Ruiz 2018). El año 2006 el movimiento nacional de estudiantes secundarios organizó una oposición activa a las políticas gubernamentales para obtener cambios en la educación heredada de la dictadura, más de medio millón de estudiantes participaron en tomas indefinidas (Reyes 2020). Este hito estableció un punto de inflexión en la historia. Una generación de jóvenes nacidos en democracia se alzó frente abusos, exigiendo —sin el miedo de generaciones anteriores— demandas como la rebaja de la tarifa del pase escolar y la recuperación de la educación pública (Zarzuri y Ganter 2018). A través de tomas de establecimientos educacionales el movimiento estudiantil durante el siglo XXI “se propuso hacer saltar aquella impronta de mercado que había capturado a la sociedad chilena” durante décadas (Richard 2017: 131).

3. MARCO TEÓRICO

3.1. El giro político de las ficciones televisivas

El Consejo Nacional de Televisión (CNTV) desde los primeros años de la democracia realiza subsidios a creaciones televisivas que de otro modo no tendrían financiamiento de canales privados o público, promoviendo el pluralismo de los contenidos emitidos en pantalla abierta. En 2018 el 24,5% de las series emitidas en espacios de alta audiencia fueron financiadas por el Estado (CNTV 2019). Estos contenidos son vitales para los procesos de discusión pública sobre política y equidad social en un país con una emergente industria audiovisual. En la televisión chilena el 75,7% de los contenidos audiovisuales emitidos el año 2018 clasifican como parte del formato de “entretención” y solo una parte de los contenidos en pantalla (24%) logran “implicancia social”, entre los cuales se encuentran algunas series de ficción televisivas que promovieron la discusión social como la serie *La cacería: las niñas de Alto Hospicio* (CNTV 2019). Según este estudio sólo un 5%

de la parrilla programática nacional corresponde a ficciones culturales que representan hechos relativos a la historia del país. Un porcentaje significativo de series nacionales hacen referencia a hechos históricos, es decir toman como *leit motiv* la narración ficcional de ‘hechos reales’ que se documentan a través de las estrategias retóricas del documental y la ficción. El *boom* de la producción de series de ficción en la última década en Chile está marcado por contar la historia oculta de la dictadura o historias sobre las consecuencias del modelo económico neoliberal instalado en dictadura (Mateos-Pérez y Ochoa 2021).

Las ficciones televisivas seriadas combinan la reiteración, lo novedoso, lo factual y la entretención en narraciones distribuidas en capítulos y temporadas. Su carácter episódico enlaza diversas tramas de personajes a través de una historia central. Las series de televisión construyen un nuevo paradigma visual, constituyen “un nuevo repertorio o una nueva tecnología (...) que genera una ansiedad generalizada” (Mitchell 2017). Las series de televisión muestran cada vez más perspectivas subjetivas de la realidad, integrando a personajes marginales y cultivando una estética cinematográfica (Mateos-Pérez y Ochoa 2021). La ficción seriada es un formato televisivo que ha mutado, que cada vez más se basa en hechos reales y utiliza estrategias de nostalgia a través de objetos que activan memorias afectivas del pasado (Silva y Lopes 2020).

En la actualidad son productos audiovisuales muy consumidos, que generan cambios importantes en la vida cotidiana de las personas y en los modos de consumo de ver la televisión digital (Piñón 2021). Actualmente, ver series de televisión es un pasatiempo favorito para quienes tienen acceso a plataformas de televisión digital. En Chile el nuevo *prime time* se consume en Netflix (AMM 2021), por lo que los programas informativos de no ficción toman menos interés y el público consume realidad a través de la ficción. Ver series de TV y películas es una de las prácticas de comunicación más preferidas por los jóvenes chilenos y representa un 39% de sus actividades (Adimark 2017 en Antezana y Andrada 2018). Según la Encuesta Nacional de Televisión el 89% de las personas declara que el contenido audiovisual que más consume en la televisión abierta son programas, series y películas (CNTV 2018). En este mismo sentido, estudios recientes informan que los espectadores y consumidores de series de televisión tienen una percepción positiva sobre estas producciones audiovisuales: un 78% declara que las series de televisión “han mejorado, llegando a ser superiores a las películas” y un 73% de los encuestados prefiere ver en formato maratón las series, en vez de visionar un capítulo por día (Cadem 2018).

1 “Pingüinos” se llamaron a sí mismos los estudiantes escolares que se manifestaron contra la educación de mercado. Jóvenes de entre 13 y 18 años de edad que pusieron en jaque el orden político al tomar sus liceos frente al abandono estatal.

No cabe duda, que las industrias transnacionales producen una ficción televisiva que se alimenta de hechos reales y se transforma en un espacio para discutir sobre las contradicciones de una sociedad de mercado y del estado de las democracias occidentales. *Narcos* (Netflix, 2015), *Veneno* (Atresmedia, 2020) o *Pose* (FX, 2018) toman elementos de realidad para construir sus ficciones. En series de gran éxito como *House of Cards* (Netflix, 2013), *The Crown* (Netflix, 2017), *The Good Wife* (Netflix, 2009), *Black Mirror* (Netflix, 2011) o *Years & Years* (BBC, 2019) se hacen evidentes las zonas opacas, perversas, competitivas, de éxito y caída de valores morales de la política. Series de televisión políticas que friccionan futuros distópicos o que recrean la historia oculta de la política generando gran atracción en la audiencia. Otras como *Juego de Tronos* (HBO, 2011) hacen una aproximación a la política internacional a través de una ficción histórica anclada en un mundo medieval y fantástico (Moisi 2017). El héroe de estas ficciones políticas contemporáneas es más cercano a un anti-héroe. “En la serialidad contemporánea resulta más bien rara la presencia de personajes heroicos que persiguen el bien común” (Tous-Rovirosa 2015: 108). El subgénero político se combina con otros géneros narrativos como el criminal, el histórico o la ciencia ficción.

Las series de televisión políticas, sobre casos mediáticos o históricos sorprenden porque abordan la historia reciente a través de las experiencias cotidianas, la intrahistoria que se refiere a los pequeños acontecimientos que rodean los acontecimientos hegemónicos (Jiménez & Grabolosa 2015). Por lo que también estas producciones abren el camino para conocer nuevas perspectivas sobre realidades desconocidas. Es una forma de acceder a mirar a los otros que no tienen derecho a aparecer en la pantalla como ocurre con series con personajes no heterosexuales (Eguskiza-Sesumaga 2018).

Las imágenes son “simulacros de personas” que interactúan en la vida cotidiana de una sociedad y donde circulan subjetividades y sensibilidades particulares sobre la sociedad (Mitchell 2016). Por otra parte, la ficción seriada no es la realidad, es una aproximación a ésta, una representación y un artefacto retórico audiovisual que tiene pretensión de realidad, más aún cuando se basa en hechos reales (Carrera 2021). Desde una perspectiva de la cultura visual las imágenes poseen puntos de vista, son organismos vivos que habitan en nuestra memoria, las imágenes piden justicia o exigen igualdad, es decir las imágenes median los procesos políticos y sociales a través de sus discursos. Como lo describe Zafra (2017) las series y películas en la era digital pueden neutralizar o azuzar una movilización, pueden alimentar el entusiasmo por

ciertas promesas de libertad y cambio del sistema, pueden adormecernos o mantenernos activos. “Cuando la ficción juega con las convenciones documentales, como ocurre en las historias “basadas en hechos reales”, se convierte en una realidad equívoca con un rictus documental estandarizado que niega toda capacidad de intervención en una realidad” (Carrera 2021).

3.2. Ficción seriada e historia reciente

Las imágenes de la industria audiovisual retornan los antagonismos sociales como decorados estéticos e imágenes ultra definidas que muestran una historia del pasado reciente muy nítida, nunca vista así, cargada de tramas de afectos y memorias políticas de diversos actores de la sociedad. Las ficciones de televisión narran sucesos históricos de politización de la sociedad a través de la intimidad de sus historias y se transforman en artefactos retóricos que se consumen como si fueran la realidad. Son imágenes que mantienen activas las conciencias y, en algunos casos, que conservan la memoria política en un pasado-pasado (Richard, 2017) sin relación con el presente. La particularidad de las series de ficción política es que aunque representen el pasado también su producción de sentido impacta en el presente.

Esto se observó en Chile donde ocurre un giro visual con las ficciones audiovisuales históricas, gracias a la distancia del golpe militar de 1973, por lo que emerge un nuevo género dentro de las ficciones televisivas que abordaron casos de la historia reciente del país asociados al periodo de la dictadura militar (Antezana y Cabalín 2018; Mateos-Pérez y Ochoa 2019). El cine y la televisión producen diversas valorizaciones de sentido, interpretaciones y conflictos políticos sobre el pasado, a través de conflictos de sentidos que “disputan los sistemas de interpretación de la memoria política social” (Richard 2017).

La producción de ficciones televisivas en Chile alcanza su gran impulso en la industria audiovisual a comienzos del siglo XX con la conmemoración de los 200 años de la Independencia. Las producciones televisivas de este periodo se enfocaron en series de tipo histórico como *Héroes* (Canal 13, 2007-2009) o *Grandes Chilenos* (TVN, 2008), que retratan episodios de la historia sobre los orígenes de la República (Mateos-Pérez 2021). Pero unos años después, cuando se conmemoran 40 años desde el golpe militar, emergen producciones audiovisuales que abordan la memoria traumática de la dictadura entre las que destacan las series *Los 80* (Canal 13, 2008-2014), *Los archivos del Cardenal* (TVN, 2011-2014) y

Ecós del desierto (Chilevisión, 2013), entre otras producciones que obtienen premios y récords de audiencia.

Pero fue la serie *Los 80* (Wood Producciones) la que rompió los récords de audiencia para una serie local. La producción protagonizada por una familia que vive en el contexto de la dictadura de Pinochet alcanzó 7 temporadas y demostró el gran interés del público frente a una ficción televisiva ambientada en dictadura (cuestión insólita para la televisión de la época que evitaba crear ficciones televisivas de aquellas décadas). Las persecuciones políticas y los discursos conservadores se combinan con el protagonismo de una familia patriarcal liderada por Juan Herrera (Mateos-Pérez y Ochoa 2016). La serie abrió el debate social sobre una época política conflictiva. “El éxito rotundo de *Los 80* facilitó el alumbramiento de nuevas narraciones audiovisuales de ficción con tramas cosidas a la realidad y con personajes que continuaban deambulando por el contexto de la historia reciente del país” (Mateos-Pérez 2018).

4. METODOLOGÍA

El objetivo del estudio es analizar los modos de visibilidad de la crisis neoliberal en las ficciones televisivas realistas emitidas durante la segunda década del siglo XXI en Chile. El realismo político es una nueva estrategia narrativa que explora las producciones locales. Para alcanzar este objetivo se revisó el catálogo de producciones nacionales de la última década. Durante el periodo 2011 y 2020 se estrenaron 60 producciones de series de ficción en Chile, algunas originales y otras que son adaptaciones de guiones extranjeros. De todas estas producciones se identificaron las series de ficción con una narrativa social y política referidas al periodo de la postdictadura y transición chilena, que lo ubicamos entre 1990 y 2019, el año en que ocurre el estallido social.

El corpus está compuesto por ficciones televisivas chilenas, específicamente series de ficción, que cumplen los siguientes criterios: a) representar demandas políticas y sociales del periodo de la postdictadura chilena; b) estilo realista de la imagen, es decir utilizar una retórica documental en la ficción (Carrera 2021); c) financiamiento estatal para su producción; d) estreno entre los años 2011 y 2019. Además, las series seleccionadas han integrado plataformas audiovisuales de *streaming* como Netflix y Movistar Play.

El corpus seleccionado, a partir de los criterios anteriormente señalados, se compone por las siguientes producciones seriadas: *El Reemplazante* (TVN, 2012), 2 temporadas y 24

capítulos; *Juana Brava, políticamente incorrecta* (TVN, 2015), 12 capítulos y 1 temporada; *Zamudio: perdidos en la noche* (TVN, 2015), 4 capítulos y 1 temporada; y *La cacería: las niñas de Alto Hospicio* (Mega 2018), compuesta por 8 capítulos, 1 temporada. De este conjunto de producciones se visionaron todos los capítulos de cada una de sus temporadas disponibles en plataformas de *streaming* transnacionales (Netflix) y plataformas gratuitas locales (CNTV Play). Todas estas producciones están basadas en hechos reales o hacen referencias a sucesos que involucraron a la política y esfera pública mediática en Chile. Forman parte de un género —muy explotado a nivel nacional— que es el drama político-social, estilo que se distancia del *dramedia* que caracterizó a series como *Los 80* (Mateos-Pérez y Ochoa 2021). Dos de estas ficciones están basadas en publicaciones de no ficción periodística que reportearon estos casos.

El análisis audiovisual es cualitativo porque se centra en los significados y modos de aparición de los nuevos actores sociales que comienzan a participar en la sociedad chilena y que, simultáneamente, comienzan a protagonizar los dispositivos de ficción audiovisual. Para el análisis narrativo (Casetti y Di Chio 1991) se describen las tramas, argumentos, géneros y temáticas de cada serie, para reconocer los nuevos actores sociales y las nuevas demandas políticas. Para el análisis se recurre a estudios fílmicos de narración audiovisual y se pone énfasis en la representación de los movimientos socio-políticos. Se reconocen nuevos actores sociales y políticos que pasan de la realidad convulsionada de la protesta a la pantalla masiva de la ficción televisiva. Para el análisis de las demandas sociales se realiza un análisis cualitativo que consiste en “estudiar las relaciones entre temas tratados en un texto” (Andréu 2001).

Se realiza un análisis cualitativo de las tramas generales, la estructura narrativa audiovisual y la inscripción documental para conocer los patrones repetidos de la narrativa y visibilidad de las ficciones televisivas que abordan una crítica al modelo económico chileno. La ficción audiovisual se caracteriza por ser una “ficción [que] toma los rasgos del documental y da testimonio para la historia” (Gardies 2014:128). La ficción audiovisual contemporánea utiliza cada vez más una retórica documental, no sólo en sus contenidos, sino en las estrategias narrativas que utiliza como el uso de archivos de video o fotográficos, o también en la referencia a hechos verídicos externos a la ficción, entre otros recursos, que confirman que el texto audiovisual está basado en hechos reales (Carrera 2021). Tanto la historia narrada como el estilo de estas creaciones son representaciones que se acercan en

distintos niveles a estilos realistas, es decir se asemejan a los hechos históricos ocurridos y se nutren de memorias colectivas que recrean un pasado neoliberal que es también parte del presente.

5. RESULTADOS Y ANÁLISIS

Por un lado, las series analizadas emergen a partir de hechos reales que testimonian tragedias y conflictos políticos y, por otra parte, utilizan estrategias narrativas y retóricas del drama para entretener. Para conocer estas relaciones al interior del texto audiovisual, primero, se presenta el argumento de cada ficción para conocer el vínculo de estas narraciones con las revueltas contra el neoliberalismo. Posteriormente se analizarán los recursos documentales que interactúan en las ficciones.

5.1. Argumento, temáticas y géneros

El año 2017 la plataforma de televisión digital Netflix, incluyó en su catálogo dos series dramáticas chilenas: *Juana Brava* y *El Reemplazante*. Se trata de dos series que abordan problemáticas sociales y políticas, ambas emitidas por el canal público TVN.

El conflicto medioambiental de una comuna pequeña contra una empresa dedicada al servicio de desechos tóxicos articula el argumento central en la serie *Juana Brava. Políticamente incorrecta*. Emitida el año 2015 en la televisión abierta. Fue financiada con 379.092.972 millones de pesos con los fondos del CNTV el año 2013. La historia es protagonizada por Juana Bravo, una alcaldesa joven de un pueblo ficticio, quien se enfrenta, junto a su comunidad, a una empresa poderosa de desechos tóxicos: Lozano. En la historia la protagonista descubre que San Fermín está siendo contaminado con arsénico por la empresa y que también tienen responsabilidad en el asesinato de un dirigente político. “A veces me siento luchando contra un gigante”, exclama la alcaldesa (capítulo 9) al descubrir las dificultades para investigar a la empresa, que tiene influencia en poderes del Estado hasta en políticos como concejales. En la ficción dramática se presentan los conflictos políticos entre la élite política y la élite económica, donde los personajes negativos trabajan para el Estado central y la política de partidos (operadores políticos, subsecretarios, *lobbyistas*) y gerentes de empresas que buscan silenciar los daños medioambientales de sus manobras. La alcaldesa intenta que el caso sea investigado por la

Superintendencia; pero esto no se consigue por la influencia de la empresa. Esta ficción se inspira en hechos reales ocurridos en la comuna de Tiltil, una zona de sacrificio (Aburto 2020), que recibe los desechos de la capital.

La revolución estudiantil de 2011 es incorporada a la narrativa ficcional a través de la serie *El Reemplazante*, que politiza el género adolescente con un elenco protagonizado por estudiantes de un liceo subvencionado de la zona sur de Santiago. La ficción cuenta la historia de Carlos Valdivia, ingeniero que realiza una arriesgada jugada bursátil por la que pierde dinero y termina tres meses en la cárcel. Un castigo que lo obliga a regresar a su comuna natal: San Miguel. El personaje debe reiniciar su vida como profesor reemplazante en un colegio de extrema vulnerabilidad: el Príncipe Carlos, donde estudian estudiantes marginados que toman conciencia de la mala educación que reciben y se organizan para protestar. Carlos comienza a conocer, ayudar y generar lazos con este grupo de estudiantes a quienes motiva para estudiar. En *El Reemplazante* se condensan “extremos de Santiago” que permiten “apreciar el problema de fondo que pareciera sostener la trama de la serie: la desigualdad socioeconómica de Chile” (Valdivia 2018). La ficción aborda temáticas como: narcotráfico, homosexualidad, movilizaciones estudiantiles y el lucro en la educación.

El asesinato homofóbico contra Daniel Zamudio es el hecho trágico que estremeció a la sociedad chilena en 2013, un crimen ocurrido en la capital del país y que el periodista Rodrigo Fluxá reconstruyó en su libro *Perdidos en la noche*. Historia que posteriormente se lleva a la pantalla televisiva con una serie homónima. La primera serie nacional protagonizada por un personaje gay. La ficción televisiva aborda un episodio paradigmático para la historia del movimiento LGBT en Chile, un caso que conmovió a un país entero y facilitó cambios legislativos para la promulgación de la ley antidiscriminación (conocida como “Ley Zamudio”). *Zamudio* es un *thriller* policial y un drama social que reconstruye los últimos meses de la vida de la víctima y del grupo de jóvenes que lo mata. En la miniserie de 4 capítulos al personaje Daniel lo movilizaba el deseo de asenso social que se ve truncado por la violencia social y la desigualdad de un Estado heteropatriarcal (Gago 2019). Daniel es un joven veinteañero que vive en la comuna de San Bernardo, comienza trabajando en una peluquería, pero pronto comienza a conocer a gays adultos en discotecas con quienes desarrolla relaciones tóxicas, que lo llevan a caer en depresión, alcoholismo, infecciones sexuales, hasta poner en peligro su propia vida. Los protagonistas de la miniserie Zamudio son jóvenes menores de 30 años, son

los hijos de la modernización que no llegó, sin posibilidad de asenso social y pocas oportunidades marcadas de antemano por sus historias de origen.

La Cacería: las niñas de Alto Hospicio, estrenada el año 2018, es una serie basada en un reportaje periodístico de Rodrigo Fluxá sobre el caso del asesino y violador serial Julio Pérez Silva. La ficción televisiva es un drama policial basado en hechos reales: el asesinato de 14 jóvenes en Alto Hospicio entre 1998 y 2001. El relato es protagonizado por el capitán de carabineros, César Rojas, quien durante el proceso de investigación descubre malas prácticas policiales que dificultan la investigación. La hipótesis inicial de la policía es misógina: creen que las niñas desaparecen de sus casas para dedicarse a la prostitución y buscar mejores oportunidades. Sin embargo, con el apoyo de una psicóloga y familiares de las víctimas, el capitán descubre que hay un asesino en el sector. La serie de 8 capítulos muestra la lucha que da el capitán para encontrar al violador y asesino, a pesar de los obstáculos que recibe. Finalmente, Ayleen, una de las niñas de Alto Hospicio, logra sobrevivir al ataque del agresor que la abandonaba en el desierto y gracias a su testimonio identifican al criminal. *La cacería* estuvo en el sistema VoD de Movistar+ posterior a su estreno en el canal nacional Mega (Obitel 2020).

5.2. Retórica documental en la ficción

El Reemplazante ocupa como locación principal el Centro educativo Ochagavía de Pedro Aguirre Cerda, uno de los sectores más precarizados de la Región Metropolitana. El lugar de la grabación al no ser un *set*, deja ver como fondo de escena las precariedades de los liceos subvencionados. Muchos estudiantes del mismo centro educativo participaron como extras, lo que sin duda constituye un giro a la típica ficción adolescente. Un elemento que caracterizó a esta ficción televisiva fue integrar a no-actores como integrantes del elenco permanente y protagónico, no solo como personajes figurantes, sino como actores no profesionales que conviven en una narración de ficción. Los personajes no-actores, como Zafrada, aportan una fuerza revolucionaria a la imagen de ficción televisiva, son sus cuerpos los que entregan una potencia política realista a la ficción televisiva, ya que son rostros morenos, de cabello oscuro, con habla informal. Esta decisión del *casting* era poco habitual para la industria audiovisual.

Zafrada sufre una quemadura en su mano al desenchufar una radio en la sala de clase (capítulo 5, T1). Este accidente llevará que los estudiantes organicen una protesta por las malas condiciones de su establecimiento. Llegan estudian-

tes de otros liceos al Príncipe Carlos para manifestarse con carteles con las consignas: “Baños Dignos”, “¿Y los computadores cuando?” y “Educación de calidad ahora”. Las mismas consignas que utilizó el movimiento estudiantil en protestas el año 2011. La ficción televisiva hace una crítica permanente respecto a la grave situación de desigualdad que viven los estudiantes de escasos recursos. Durante el primer capítulo el inspector exclama frente a un profesor que no encuentra hojas para imprimir: “No hay plata para pagarle a los profesores y va a haber plata para comprar papel”. De este modo, la retórica audiovisual incorpora referencias a la crítica política contra el lucro en la educación. La ficción televisiva narra hechos documentados sobre las miserias que se viven en liceos administrados por privados (atraso en los pagos a docentes, aulas inseguras, etc.). Las primeras manifestaciones estudiantiles el 2006 explotan en la comuna de Lota, ubicada en la zona sur de Chile, donde estudiantes no toleraron tener clases en aulas sin calefacción y que se inundaban. Por lo tanto, la serie de ficción expande sus límites y se acerca a lo documental a través de la referencia a acciones, memorias, gestos y objetos que hacen mención a hechos que ocurrieron alrededor de las revueltas estudiantiles.

A través de distintos recursos retóricos la ficción se viste de realidad. *El Reemplazante* permite ficcionar escenas con personajes villanos inspirados en avaros empresarios que han hecho de la educación un negocio lucrativo. “Conozco más de propiedades que de colegios”, confiesa Jorquera (capítulo 4, T1), dueño del colegio Príncipe Carlos. Se muestra la mentalidad lucrativa de estos personajes. Una realidad que era invisible, pero que la ficción puede imaginar y mostrar.

Por su parte, *Juana Brava* se inspira en hechos reales de comunas pobres y lejanas de las capitales, zonas de sacrificio medioambiental, donde el Estado se desentiende de comunidades afectadas por el daño que producen desechos tóxicos, como ocurre en Chile con las localidades costeras de Quintero y Puchuncaví en la Región de Valparaíso o en la comuna de Freirina en el norte de Chile donde pobladores durante el año 2012 decidieron protestar por «malos olores» producidos por la planta de crianza y faenamiento de cerdos de Agrosuper, la más grande de Latinoamérica en esos momentos, cortando carreteras y provocando disturbios que se extendieron por semanas el año 2012². Del mismo modo, en la serie *Juana Brava*, la alcaldesa decide organizar una protesta con pobladores como medida extrema para llamar

2 Conozca los hitos que marcaron el conflicto de Freirina hasta el cierre de la planta <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=104332>

la atención de los medios de comunicación y del gobierno central ante la situación de contaminación. En la ficción se recrea una protesta que denuncia el envenenamiento de los habitantes. “No + BASURA” y “Por nuestros hijos no más contaminación” son parte de las consignas que se hacen visibles en las pancartas de la protesta de la ficción. *Juana Brava* tuvo dificultades para ser exhibida en la televisión abierta³, contó a través de la ficción una narración sobre cómo el neoliberalismo chileno transformó las formas de producción capitalista extractivista generando un cambio de modernización radical en las zonas rurales. Una realidad que no había sido narrada en ficción televisiva. “Los excesos en la educación, en el desarrollo de proyectos energéticos, o las condiciones de habitación de comunidades antes silenciadas —como en Freirina o Aysén—, terminan en la protesta violenta” (Ruiz 2015:106). Las ficciones incorporan en sus tramas hechos sucedidos en el movimiento social chileno.

En el caso de *La cacería*, el relato se inspira en un violento crimen que sensibilizó al país sobre la violencia sexual contra las mujeres y que denunciaron voces feministas (Eltit 2007). La ficción se ajusta a los hechos narrados por el periodismo y muestra evidencias sobre la misoginia institucional de parte de políticos y policías. Para asemejarse al realismo *La cacería* usa imágenes de archivo: declaraciones del Ministro del Interior, Jorge Burgos (Demócrata Cristiano), quien afirmó que las niñas desaparecidas se habían fugado de sus hogares, para atravesar la frontera y dedicarse a la prostitución; y, al final de la temporada, en los créditos, se muestran grabaciones del criminal reconociendo el sector del crimen en el desierto. El estreno de esta serie que aborda uno de los casos más dolorosos de crímenes contra las mujeres sucede 20 años después y coincide con la explosión de un movimiento feminista que paralizó las instituciones educacionales del país el año 2018. Otro recurso significativo en la ficción televisiva con estilo realista es el uso de archivos políticos. *La cacería* ocurre en medio de la campaña presidencial de 1999, entre Ricardo Lagos y Joaquín Lavín, un tiempo político que enmarca la ficción política, por lo cual en la serie se infiltra el *jingle* musical de la campaña de Lagos y aparecen piezas publicitarias colgadas por la ciudad de Iquique, con los rostros de los candidatos, objetos que hacen más presente de modo nostálgico el pasado narrado.

También son relevantes los libros desde los que surgen estas ficciones. Dos de las series analizadas se apegan al relato documental porque surgen de publicaciones periodís-

ticas, son relatos que pasan de la literatura de no ficción a la ficción televisiva. La ficción *Zamudio* monumentaliza en el audiovisual un crimen homofóbico que marcó la historia de la diversidad sexual en Chile. Esta fatal historia *queer* refuerza la cruda realidad que viven las disidencias sexuales en el sur y promueve la internalización del temor de vivir una vida no heterosexual. La experiencia *queer* también aporta en entregar un mayor grado de realismo a una ficción que se acerca a realidades desconocidas para el público local. La ficción utiliza como recurso narrativo la escena de golpiza que sufre Daniel en el parque, un hecho verídico y cruel de tortura (rotura de pierna, golpes en la cabeza, orina y heridas con forma de esvástica). En la ficción esta escena del crimen se arma a través de *flash backs* que aparecen a medida que progresa el relato.

6. DISCUSIÓN

La característica de la ficción audiovisual como forma de representación es destacar “que la vida emocional y privada tiene un alto protagonismo, incluso al lidiar con eventos históricos” (Bossay 2018). En este sentido, las series seleccionadas comparten el retratar procesos de la historia reciente de Chile, específicamente de la transición democrática, a través de episodios controversiales y con alta dosis de drama social. Conflictos político-sociales que caracterizan la segunda década del siglo XXI en Chile donde nuevos actores y movimientos sociales se toman la esfera pública a contracorriente de las herencias dictatoriales administradas por los gobiernos de la transición. Las series que juegan con el realismo se estrenan entre los años 2012 y 2018, en un tiempo paralelo al proceso de repolitización de la ciudadanía y de expresión de un creciente y profundo malestar hacia las élites. El carácter social e histórico de la industria audiovisual se fortalece con estas producciones. La televisión nacional abre un espacio novedoso de representación de las demandas emergentes que son parte de los procesos de participación y debate social, se infiltran los deseos de movimientos sociales en lucha, se incorporan a los grupos de subalternos en roles protagónicos (pobres, minorías, mujeres, niños) en una televisión chilena que en el formato telenovela extrañamente había integrado —de forma tan explícita— historias que denunciaran crímenes y violencias políticas o las tramas del poder político y económico.

Lo que atrae de estas ficciones, que juegan con el realismo, es la pretensión de verdad que las anudan, a través de hechos políticos que son ficticios, pero inspirados en hechos

3 Ya que el canal Mega rechazó emitir el programa, a pesar del compromiso previo.

reales. En este sentido en este tipo de ficción televisiva política nacional lo documental ingresa por el contenido, pero también a través de la forma audiovisual, es decir por el uso de imágenes de archivo, la música, la retórica periodística o por los objetos de la puesta en escena. Las series de ficción políticas e históricas sobre la postdictadura adquieren una nueva potencia simbólica, expresan el presente político, cristalizan conflictos del neoliberalismo, e incluyen a nuevos actores y demandas al debate de la esfera pública mediática. Con estas imágenes el país tiene una nueva oportunidad de mirar hacia el pasado y reflexionar sobre la historia reciente a través de ficciones que piensan los problemas sociales del neoliberalismo. Si las imágenes son “organismos dotados de deseos” (Rancière 2016), también son organismos dotados de deseos políticos respecto a la historia política reciente.

Las ficciones televisivas se acercan cada vez más a representar hechos políticos del presente y reactivar una memoria de la historia reciente. *El Reemplazante* se estrenó un año después de las movilizaciones del 2011 que paralizaron al país y que activaron una crítica a la Constitución impuesta en dictadura. Esta producción abrió un camino para la creación de ficciones que se hacen cargo de un presente convulsionado por manifestaciones permanentes. El 2020 Amazon Prime estrenó *La Jauría* una producción chilena que incorpora los movimientos feministas del año 2018, mostrando la permeabilidad del medio televisivo y la aparente libertad de contenidos que abren las plataformas a diferencia de los canales de televisión. Realidad documental y ficción televisiva se mezclan y enredan en la narración de ficción (Haraway 2019), por ejemplo, cuando aparecen los estudiantes del colegio Príncipe Carlos marchando en la avenida Alameda, la principal arteria de la capital, durante una movilización estudiantil. Los personajes de ficción se mimetizan y se mezclan con las manifestaciones estudiantiles de una época convulsa. Sin duda estas imágenes han colaborado en un proceso de descriminalización de la protesta estudiantil y una des-estigmatización del movimiento estudiantil chileno. Estos programas construyen un nuevo tipo de televisión nacional de ficción, que genera mayor proximidad cultural con la audiencia por las historias compartidas y los tópicos locales que narra. Esta nueva generación de ficciones políticas es una alternativa frente a las producciones norteamericanas, europeas y latinoamericanas que arremeten en Chile desde el año 2013 con la llegada de las plataformas de *streaming*. Precisamente las series analizadas emitidas entre 2012 y 2018 rompen con la idea de imperialismo cultural y ofrecen un contenido doméstico para audiencias que consumen cada vez más series de televisión (Straubhaar et al., 2019).

7. CONCLUSIÓN

Las ficciones televisivas chilenas construyen representaciones que profundizan en las experiencias dramáticas en tiempos de un capitalismo exacerbado y un neoliberalismo ortodoxo, en una sociedad donde el capital domina la vida. En estas ficciones televisivas emitidas durante la segunda década del siglo XXI se anidó un malestar social inspirado en hechos reales. Estas producciones audiovisuales son objetos “que mantienen vivo el pasado” e “implican formas de expectativa o anticipación de lo que habrá de ocurrir” (Ahmed 2019: 365). Son obras que si bien se refieren a la historia reciente chilena, también muestran antecedentes de un estallido social que se anunciaba y veía venir.

Las series se alejan de adaptaciones de guiones extranjeros y se acercan a narrar historias con una retórica realista. Las ficciones se visten de realidad y anticipan los conflictos sociales y políticos. Son ficciones con pretensión de contar verdades, se consumen como si fueran pruebas (Carrera 2021) y muestran hechos políticos, a través de los artilugios del género dramático. Por lo tanto, no se trata de ciencia ficción, sino de relatos inspirados en hechos reales que incorporan gestos realistas en la ficción política para generar un producto más efectivo.

El mundo ficcional incorpora gestos de realismo político que se recrean, estetizan y enredan entre historias de romance, pistas policiales, actos criminales y locaciones asombrosas. “Nunca antes visto” es la expresión que sintetiza el factor de asombro del nuevo drama político. Si bien no todas las series analizadas utilizan la frase “basado en hechos reales”, el estilo y los recursos documentales usados en estas ficciones dan apariencia de una realidad concreta, marginal e invisible que comienza a ser vista, más allá de los programas informativos. Estos hechos de la historia reciente se ven de una forma que nunca fueron vistos en la realidad no mediada por la tecnología (Carrera 2021). La ficción se nutre de la realidad y la realidad social se reactiva con la ficción seriada. A través de la puesta en escena de historias, performances de las protestas o material de archivo de los movimientos se vuelve expresivo el malestar social contra el sistema socio-económico del neoliberalismo.

Las ficciones son artefactos que testimonian una época de revueltas. Buscan volver al pasado y mostrarlo de modo transparente, casi como si fuera real. Este es el peligro de una ficción televisiva conservadora que se vuelve muy realista y busca reemplazar lo verídico o se aleja de la libertad creativa de la ficción.

Todavía queda por investigar más en profundidad el impacto que han generado series como *El Reemplazante* en las audiencias, ya que es una serie indispensable para comprender los orígenes de la revuelta popular de 2019. Ya no sólo se comparten libros para la discusión política, sino que las series son artefactos que ocupan un lugar importante para visitar la historia y recordar un pasado reciente. La televisión en tiempos de *streaming* comparte “una serie como si fuera un libro, en capítulos que la gente va a poder ver de una sola sentada y que le permite (...) una comprensión diferente respecto a los tiempos” (Piñón 2021). Son producciones que contribuyen a mejorar el capital cultural de quienes consumen sus historias, principalmente clases medias y altas del país según Straubhaar et al. (2019), y que acercan temas de la realidad política a través de la ficción.

Las industrias culturales de la era digital comienzan a interesarse por contenidos políticos. Las series políticas han tomado un protagonismo y una trayectoria singular en el catálogo local. Por lo mismo, cabe destacar la política gubernamental que promueve consistentemente este tipo de series. El CNTV es un organismo público y su misión es consolidar una televisión pluralista, que promueva la discusión pública y con respecto a la diversidad, criterios que utilizan al momento de decidir qué proyectos audiovisuales se financian. Al decir de Piñón (2021) hay que poner atención en los intermediarios culturales que toman las decisiones de qué contenidos programar y producir en televisión. El corpus analizado constituye una parte fundamental del catálogo local de ficciones televisivas, que establecen un sello respecto al tipo de producción creada en Chile asociada a contenidos político-sociales. Las cuatro obras analizadas son parte de una demanda por ficciones políticas. Artefactos culturales como *El Reemplazante* permanecen hasta la actualidad en el catálogo de Netflix y cohabitan con nuevas formas de ver televisión a través de las plataformas de *streaming*.

REFERENCIAS

- Aburto, Eva (2020). “Tiltil: el sacrificio de Chile”. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/columnas/2020/11/11/tiltil-el-sacrificio-de-chile/> (last accessed 29-11-21).
- Ahmed, Sara (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Andréu Abela, Jaime (2001). “Las técnicas de Análisis de Contenido: Una revisión actualizada”, *Fundación Centro Estudios Andaluces, Universidad de Granada* 10(2):1-34. <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/tecnicas-de-analisis-de-contenido-una-revision-actualizada>.
- Antezana-Barrios, Lorena y Pablo Andrada-Sola (2018). *En clave adolescente: referentes, prácticas y hábitos del consumo audiovisual*. <https://doi.org/10.34720/1pdq-a283>.
- Antezana, Lorena y Cristián Cabalín. (2018). “Memorias en conflicto en la esfera pública chilena: ficción televisiva y dictadura”. *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura* 58: 105-119. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3128>.
- Asociación Agencia de Medios (AMM) (2021). *Estudio La Nueva Televisión*. Santiago: AMM.
- Bossay, Claudia (2018). “Imágenes de lo posible, la imaginación histórico-social en el audiovisual”. En *Chile en las series de televisión*, Mateos-Pérez, Javier y Ochoa, Gloria (eds.). Santiago: Ril Editores.
- Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra*. Buenos Aires: Paidós.
- Cadem (2018). *Estudio de series. Mayo*. Santiago: Cadem.
- Carrera, Pilar (2021). “Based on actual facts: Documentary Inscription in Fiction Films.” *Studies in Documentary Films*. 15 (1): 1-19. <https://doi.org/10.1080/17503280.2020.1854072>
- Casetti, Francesco y Federico Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- CNTV (2019). *Anuario Estadístico. Oferta y consumo de televisión 2018*. Disponible en https://www.cntv.cl/wp-content/uploads/2020/10/anuario_estadistico_de_oferta_y_consumo_2019__.pdf
- Eguskiza Sesumaga, L. (2018). “Diversidad entre rejas: Estereotipos e identidad de género en la ficción televisiva Orange is the New Black”. *Comunicación y Medios* 37: 79-92. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48622>.
- Eltit, Diamela (2007). “Cargas y descargas”. *Emisférica* 4(2). Nueva York: Hemispheric Institute.
- Fuenzalida, Valerio; Pablo Corro y Constanza Mujica (2009). *Melodrama, subjetividad e historia en el cine y televisión chilenos de los 90*. Santiago: Facultad de Comunicaciones. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Gago, Verónica. (2019). *La potencia feminista. O el deseo de cambiarlo todo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Gardies, René (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La Marca.
- Habermas, Jürgen (1998). *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Huneeus, Carlos (2014). *La democracia semisoberana. Chile después de Pinochet*. Santiago: Taurus.

- Jiménez, Manel & Xavier Grabolosa (2015). "The Hour, el minuto, el segundo. Contemporización del post-paradigma". En *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía*, Anna Tous (Ed.), 125-156. Barcelona: Editorial UOC.
- Mateos-Pérez, Javier y Gloria Ochoa (2019). *Chile en las series de televisión*. Santiago: Ril Editores.
- Mateos-Pérez, Javier (2018). *Los 80. La vida televisada de una familia en dictadura*. En *Chile en las series de televisión*. Santiago: Ril Editores.
- Mateos-Pérez, Javier y Gloria Ochoa (2016). Contenido y representación de género en tres series de televisión chilenas de ficción (2008-2014). *Cuadernos.info* (39), 55-66. <https://doi.org/10.7764/cdi.39.832>
- Mateos-Pérez, Javier y Gloria Ochoa (2021). "La representación de la paternidad en series de televisión chilenas del siglo XXI". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* (95). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi95>
- Mitchell, William (2017). ¿Qué quieren las imágenes? Vitoria: Sans Soleil.
- Moïsi, Dominique (2017). *Geopolítica de la serie o el triunfo global del miedo*. Madrid: Errata naturae.
- Moulian, Tomás (1998). *Chile actual. Anatomía de un mito*. Santiago: Lom.
- OBITEL (2020). *El melodrama en tiempos de streaming*. Porto Alegre: Meridional.
- Piñón, Juan (2021). La televisión en tiempo de streaming. *Dixit* (35): 128-140. <https://doi.org/10.22235/d35.2735>
- Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: Lom.
- Rancière, Jacques (2016). ¿Quieren realmente las imágenes?. En *Cuaderno de Teoría y Crítica #2 El giro visual de la teoría*, R. Rodríguez (Ed.). Viña del Mar, Chile.
- Reyes, Romina (2020). "A 14 años de la Revolución Pingüina: cuando los secundarios se "subieron por el chorro" ". *The Clinic*. <https://www.theclinic.cl/2020/02/14/a-14-anos-de-la-revolucion-pinguina-cuando-los-secundarios-se-subieron-por-el-chorro/> (last accessed 29-11-2021).
- Richard, Nelly (2017). *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile:1990-2015)*. Córdoba: Eduvin.
- Richard, Nelly (1998). *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Ruiz, Carlos (2015). *De nuevo la sociedad*. Santiago: Lom.
- Ruiz, Carlos (2018). *La política en el neoliberalismo*. Santiago: Lom.
- Ruiz, Carlos (2018). "El debate sobre la educación chilena en la sección de opinión de El Mercurio (2011-2014)". *Comunicación y Medios* (37):36-47. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.45180>.
- Segato, Rita (2003). *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Prometeo.
- Silva, M & Lopes, L. (2020). "Nostalgic gestures on Brazilian serial fiction: the case of Samantha!". *Comunicación y Medios* 29(41):106-116, <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.56677>.
- Straubhaar, Joseph; Deborah Castro; Luiz Duarte y Jeremiah Spence (2019). "Class, pay TV access and Netflix in Latin America: Transformation within a digital divide". *Critical Studies in Television* 14(2): 233-254. <https://doi.org/10.1177/1749602019837793>.
- Tous-Rovirosa, Anna (2015). *La política en las series de televisión. Entre el cinismo y la utopía*. Barcelona: Editorial UOC.
- Valdivia, Andre (2018). "El Reemplazante. Radiografía al Chile desigual de inicios del siglo XXI". En *Chile en las series de televisión*, Mateos-Pérez, Javier y Ochoa, Gloria (eds.). Santiago: Ril Editores.
- Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.
- Zafra, Remedios (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Barcelona: Anagrama.
- Zarzuri C., Raúl y Rodrigo S. Ganter (2018). "Giro cultural y estudios de juventud en el Chile contemporáneo: crisis de hegemonía, mediaciones y desafíos de una propuesta". *Última década* 26(50):61-88. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362018000300061>.

