

Función política de las series televisivas históricas en el *streaming**¹

Função política das séries televisivas históricas no streaming

Political Function of Historical Television Series on Streaming

Lorena Antezana Barrios**, Marjolaine Boutet*** y Consuelo Ábalos****

DOI: 10.30578/nomadas.n58a18

El artículo se ocupa de las series ficcionales históricas como artefactos de memoria que, a pesar de su naturaleza y vocación local, están construidas para llegar también a audiencias globales y que puedan cumplir una función política esencial para los nuevos públicos. A partir del análisis de series de ficción histórica, desde una perspectiva cualitativa narratológica, las autoras exploran las posibilidades de formación ciudadana que ofrecen estas producciones cuando se cuenta con instancias mediadoras que generen puentes con las audiencias, que las orienten para proyectar estos aprendizajes hacia el futuro, y que les permitan conectarse con sus territorios y con las personas que viven en estos.

Palabras clave: series, ficción, historia, *streaming*, formación ciudadana, jóvenes.

O artigo aborda as séries ficcionais históricas como artefatos da memória que, apesar de sua natureza e vocação local, são construídas para alcançar também audiências globais e que podem cumprir uma função política essencial para os novos públicos. A partir da análise de séries de ficção histórica, desde uma perspectiva qualitativa narratológica, as autoras exploram as possibilidades de formação cidadã que essas produções oferecem quando se conta com instâncias mediadoras que geram pontes com as audiências, que as orientam para projetar essas aprendizagens para o futuro e que permitem que elas conectem com seus territórios e com as pessoas que moram neles.

Palavras-chave: séries, ficção, história, streaming, formação cidadã, jovens.

This article addresses historical fictional series as memory artifacts that, despite their local nature and vocation, are designed to also reach global audiences and to fulfill an essential political function for new publics. Based on the analysis of historical fiction series from a qualitative narratological perspective, the authors explore the possibilities for civic formation offered by these productions when there are mediating instances that build bridges with audiences, guide them to project these learnings toward the future, and allow them to connect with their territories and with the people who live in them.

Keywords: series; fiction; history, streaming, civic education, youth.

* Este artículo surge de la investigación "La ficción se viste de historia. Estrategias seriales de formación ciudadana" (2023-2026), financiada por ECOS-ANID (Chile): ECOS220009 y ECOS-SUD (Francia): C22H04.

** Profesora titular, Facultad de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, Santiago (Chile); allí mismo es directora del Núcleo de Investigación en Televisión y Sociedad. Doctora en Información y Comunicación por la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica). Correo: lantezana@uchile.cl

*** Profesora de Estudios Americanos, Universidad Sorbonne Paris Nord, e integrante del Proyecto Regional de Investigaciones GUEST-Occitanie, París (Francia). Doctora en Historia. Correo: marjolaine.boutet@gmail.com

**** Estudiante de Doctorado en Ciencias de la Comunicación, Pontificia Universidad Católica, Santiago (Chile). Magíster en Estudios de Cine y Audiovisual de la Universidad Lumière Lyon 2 (Francia). Correo: cdabalos@uc.cl

original recibido: 17/02/2025
aceptado: 18/08/2025

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Artículo # n58a18 - Págs. 1~13

Vivimos en una era en la cual los grandes relatos fundadores y fundantes han ido perdiendo vigencia y capacidad de convocar. Esto por varias razones: la desconfianza creciente hacia instituciones antes importantes, como la Iglesia o los partidos políticos, producto, entre otras cosas, de los casos que se investigan de abuso, corrupción, cohecho y desfalco; la inseguridad y el miedo a “otros”, vistos como amenazantes, lo que produce un autoencierro y un aislamiento social; la segmentación creciente de las audiencias frente a las múltiples posibilidades de consumo audiovisual a la carta, entre otras modificaciones sociales, políticas, mediáticas y tecnológicas.

Estos cambios son relevantes, sobre todo para las audiencias más jóvenes que nacieron en este contexto, y para las que formas de vida distintas a las que tienen hoy son una ficción, en sentido figurado. Las tecnologías que utilizan cotidianamente expanden sus posibilidades de contacto y rompen los límites entre lo privado y lo público (Antezana y Cabalin, 2016), pero esa esfera privada expandida en la que hoy se desenvuelven está construida en un presente continuo que parece ser el dominante.

Una concepción adecuada de la ciudadanía requiere la construcción de un equilibrio entre derechos y responsabilidades, pero, en el contexto ya reseñado en los párrafos anteriores: ¿dónde pueden estos jóvenes aprender esas virtudes? (Kymlicka y Wayne, 1996), ¿cómo construimos lo común y colectivo?, y ¿qué importancia

puede tener el relato histórico, en clave ficcional, para apoyar la resolución de este problema?

A través de dos casos de estudio –*Héroes invisibles* (2018) y *Dignidad* (2020)–, este artículo explora las posibilidades de formación ciudadana que ofrecen estas series ficcionales históricas a nivel local y global¹. Nos interesa explorar tres aspectos: primero, la relación de la ficción con la historia, o, más específicamente, sobre cómo la historia del país visible, alimenta y construye propuestas audiovisuales particulares o, quizás en algunos casos, incluso las reescribe. Nos interesa también reflexionar sobre los acontecimientos y los personajes históricos que las productoras audiovisuales seleccionan como base o fuente de inspiración para sus relatos. Cómo recrean, ambientan y reconstruyen tramas y personajes relevantes para la historia, pero en una dimensión cotidiana, como parte de una “cultura societaria [...] que no solo implica recuerdos o valores compartidos sino también instituciones y prácticas sociales comunes” (Kymlicka, 1998, p. 416).

Un segundo aspecto relevante es la forma en que estos relatos buscan acercarse a sus audiencias actuales, en particular a las más jóvenes: dispersas, segmentadas y volátiles (Antezana y Cabalin, 2016). Para esto, se mueven en dos planos: uno local, para el que realizan guiños específicos a sus audiencias nacionales, presentando acontecimientos históricos fácilmente reconocibles por quienes viven en Chile; lugares, diálogos y costumbres

que se pueden reconocer como propias. Y otro, global, dirigido a audiencias más amplias, a través de la utilización de fórmulas narrativas reconocibles de manera universal, apelando a una sensibilidad social o clima de época global.

En tercer lugar, a partir de lo anterior, el artículo explora las posibilidades de formación ciudadana que estos relatos ofrecen en los dos niveles: locales y globales, entendiendo ciudadanía como:

una categoría clave que se levanta, precisamente, como una mediación que, por un lado, define a los sujetos frente al estado-nación y, por otro, los protege frente a los poderes de éste. Se trata pues de un complicado y delicado mecanismo (histórico y situado) de derechos y obligaciones que sirve, en primer término, para pautar las reglas del juego social, cuyo sentido último es mantener el equilibrio entre la libertad y la seguridad. (Reguillo, 2003, p. 28)

Postulamos en este texto que las series ficcionales históricas producidas en Chile a partir del 2011 –cuando se inicia la producción chilena para canales por cable y luego para las plataformas de *streaming*– son un artefacto de memoria que, a pesar de su naturaleza y vocación local, están construidas para llegar también a audiencias globales, pues son propuestas “viajables” y que “envejecen bien” –es decir, que su vigencia y actualidad no está temporalmente acotada-. Estos relatos audiovisuales cuentan acontecimientos del pasado pensados desde el presente; presentan situaciones históricas vinculadas con la vida cotidiana, mostrando lo que no suele verse y apelando a las emociones, sensibilidades y preocupaciones actuales que, si bien son individuales, apelan también a comunidades más amplias, a comunidades imaginadas (Anderson, 2006).

No basta con la existencia, la disponibilidad y el acceso a estos relatos para que cumplan una función política, se requieren instancias mediadoras que generen puentes con las audiencias y les indiquen cómo mirar e interpretar lo que está allí; que los orienten para proyectar estos aprendizajes hacia adelante (futuro), y vincularlos a un conjunto, a una comunidad; que les permitan conectarse con sus territorios y con las personas (distintas y desiguales) que viven en él, y recuperar (o construir) al ser político que nuestras sociedades necesitan.

Estas instancias mediadoras son múltiples. Pueden ser instituciones sociales como la familia, la escuela, la Iglesia u otras; pueden ser personas de edades similares a las del público objetivo o de otras generaciones; pueden ser otros productos, tecnologías o dispositivos que recuperan esas historias contadas, las sitúan en un marco histórico o en un contexto mayor, y generan conversaciones que permiten pensar y reflexionar sobre los distintos temas que se proponen.

Si bien este artículo se centra en los vínculos entre la representación histórica y la ficción televisiva que reconocemos en Chile, toma como premisa la investigación que se ha desarrollado en Iberoamérica en temas vinculados con la historia y la memoria reciente. Conscientes de que se trata de una representación que implica la “creación interpretativa en diálogo con otros textos y referencias construidos y diseminados a través de productos simbólicos” (Rodríguez, 2016, p. 11), los investigadores han visto en este tipo de producciones el potencial de hacer circular nuevas aristas sobre procesos históricos y abrir espacios de discusión en torno a ellos. De México al Cono Sur, la ficción televisiva se ha nutrido de revoluciones, contrarrevoluciones, golpes de Estado y procesos de paz para armar guiones que permiten conocer detalles de cómo se vivieron esos hitos históricos y sus repercusiones para la sociedad de hoy.

La metodología utilizada en este artículo se basó en el análisis de series de ficción históricas, desde una perspectiva cualitativa narratológica que permite profundizar en el producto audiovisual, enfocándose en sus cualidades estéticas y narrativas y su potencial uso pedagógico. El énfasis estuvo puesto en los personajes y sus acciones (Sulbarán, 2000), que son los que ponen en marcha la trama.

Para la recolección de la información se realizó un visionado preliminar de cada serie, tomando notas acerca de la evolución de las tramas, el desarrollo de la intriga y los aspectos audiovisuales y estéticos (música, luz, sonidos, vestuario, espacios, entre otros) (Antezana y Ábalos, 2021), además de sus condiciones de producción (Charaudeau, 2005). Interesaba resaltar aspectos relacionados con limitaciones técnicas, financieras, locaciones y escenarios escogidos, el *casting*, entre otras. Para ello se revisaron fuentes secundarias: prensa y entrevistas realizadas a directores, productores y actores/actrices. Como se trata en este

caso de relatos audiovisuales de ficción basados en acontecimientos históricos, también se revisaron textos y referencias académicas de naturaleza histórica.

Con estos elementos, el análisis se articuló en tres grandes áreas: narratividad/serialidad, televisualidad y síntesis o interpretación hermenéutica. Esta última estuvo orientada a la reflexión acerca de la potencialidad del relato (tramas y personajes) para contribuir a la formación ciudadana.

Dada la complejidad de trabajar con distintas fuentes y tipos de información, utilizamos para el análisis integrado la noción de *ensamblajes* (Delanda, 2006), que nos permitió establecer una relación entre estos diferentes dispositivos. Conceptualmente, el ensamblaje da agencia a personas, cosas e ideas como si todos tuvieran un impacto material en el otro. De tal modo, los fenómenos sociales se entienden como relacionales e interconectados (Little y Winch, 2021).

En cuanto a la segunda parte de este proceso, a partir de la revisión de las experiencias obtenidas en investigaciones previas sobre series y audiencias –en las que además de visionar conjuntos de productos audiovisuales, se llevaron a cabo actividades lúdicas con grupos de jóvenes–, se establecieron algunos lineamientos de trabajo para contribuir a la formación ciudadana de este segmento etario que se utilizan aquí.

La historia en las ficciones seriadas chilenas

Los hechos históricos pueden ser representados en el audiovisual en variados formatos que mantienen distintos grados de verosimilitud y son construidos a partir de diferentes esfuerzos de producción. Por una parte, están los dramas basados en la reconstrucción de hechos o procesos históricos que forman parte del imaginario colectivo y mantienen un estrecho vínculo con los eventos reales. Otro formato se basa en la representación biográfica de personajes, conocidos como *biopics*, que ponen en escena la vida de personas que conforman parte del imaginario cultural de un determinado lugar dentro de un contexto histórico (Bignell, 2019). En otras propuestas se utilizan etapas históricas particulares como ambientación para contar historias de ficción. Lotz y Potter (2022) iden-

tifican que algunas series sitúan su argumento en una locación especial, sin que la especificidad del lugar sea relevante para la historia; lo mismo ocurre con algunos guiones, que se construyen en el marco de un proceso histórico que funciona como un mero telón de fondo.

En ese sentido, la importancia que le da la producción a la investigación histórica que nutre la escritura de los guiones, tiene diferentes grados de profundidad. Sin embargo, incluso en las series de televisión que ponen en escena hechos históricos de forma tangencial, o más bien como contexto, hay un cuidado nivel de producción que intenta mantener cierta verosimilitud.

En el caso chileno, según Antezana y Santa Cruz (2023), la producción de contenido audiovisual histórico ha supuesto una búsqueda de “rigor” historiográfico apoyado por “la incorporación activa y cada vez mayor de historiadores en los equipos creadores” (p. 213). Este esfuerzo suele ser bien valorado por las audiencias, que disfrutan ver reconstrucciones históricas que concuerden con el imaginario colectivo del pasado nacional, y, además, este realismo “puede afectar la capacidad de persuasión de una narrativa” (Kretz y Vanseveren, 2024, p. 5542).

Aunque existen producciones históricas desde los inicios de la televisión en el país, es a partir de la década de los noventa, con el fin de la dictadura y la consolidación de la democracia, cuando se produce un cambio importante en la manera de operar que había tenido la televisión abierta. Según Antezana y Santa Cruz (2023), tres elementos fundamentales articularon este proceso, que tuvo un importante impacto en la producción de contenidos. En primer lugar, se abrió la posibilidad para que operaran actores privados nacionales y extranjeros. En segundo lugar, se confirmó el rol de Televisión Nacional de Chile como un ente de carácter público, pero que debía autofinanciarse y competir en el mercado por el financiamiento publicitario. Por último, los canales universitarios, que habían sido los actores fundamentales de la incipiente industria audiovisual en las etapas previas, se fueron desvinculando de sus respectivas casas de estudio para ser vendidos a empresas privadas.

Sobre esta base y a partir de la primera década del siglo XXI, el contenido histórico cobró real importancia

en la producción de ficción televisiva en Chile. Con el fin de mejorar la calidad y la diversidad de los contenidos televisivos, en 1993 el Consejo Nacional de Televisión (CNTV) había creado una política pública basada en fondos concursables, la cual permitía a productoras independientes y canales de televisión financiar proyectos que no eran tan rentables como las telenovelas. Ese Fondo-CNTV se transformó en un eje fundamental para la creación de series de ficción históricas, aunque en su origen no era compatible con las exigencias de las plataformas internacionales, pues obligaba a las productoras a estrenar las ficciones en canales de televisión nacional abiertos. En 2020, y gracias a las presiones de la industria, se logró anular esta cláusula ante su incompatibilidad con la realidad del mundo audiovisual. La excepción se materializó con *La jauría*, que se estrenó de manera exclusiva en el país por Amazon Prime Video (Valdivia, 2020; Gerlach y Sánchez, 2021). Este caso sentaría un precedente que incluso impulsaría al CNTV a incluir en las bases del concurso del 2021 la posibilidad de revisión de la cláusula de estreno.

Además del financiamiento, serían dos hitos conmemorativos de la vida republicana de Chile los que impulsarían la producción de series históricas: el bicentenario de su independencia (2010) y la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado (2013). Las series producidas en estas coyunturas representaban acontecimientos históricos como el proceso de independencia (Mateos-Pérez y Ochoa, 2019), la guerra del Pacífico (Antezana y Santa Cruz, 2023) o los traumáticos acontecimientos en torno a la dictadura de Augusto Pinochet. Estas representaciones ficcionales produjeron un importante debate sobre la importancia de la memoria mediática y cómo las diferentes generaciones reaccionan ante la representación de hechos traumáticos (Antezana y Cabalin, 2018).

Nótese que el periodo histórico anterior y posterior a la dictadura, así como las figuras e instituciones que desempeñaron un rol fundamental en esa época, continúan generando importantes producciones, más allá de las conmemoraciones. Los dos casos que trabajamos en este texto son un ejemplo de ello: *Dignidad* (2020, Mega/Amazon Prime), es una coproducción con Alemania, que narra la tortura y los abusos a menores que sucedieron en el enclave alemán del mismo nombre, amparados por el régimen de Pinochet, y *Héroes invisibles* (2019, CHV) es una coproducción chileno-finlandesa sobre el

representante diplomático finlandés que refugió en su casa a perseguidos políticos inmediatamente después del golpe de Estado.

De plataformas y de audiencias

La audiencia objetivo de una serie (relacionada con la primera ventana de exhibición) es un factor determinante en su producción, desde el inicio, sobre todo cuando se trata de contenidos históricos; por esto, reconocemos tres categorías diferenciadas desde el punto de vista del tipo de audiencias previstas. Por un lado, un público local, concebido como aquel que comparte con el equipo de producción un *ethos* nacional, es decir, existe entre ambos un entorno cognitivo compartido (Sperber y Wilson, 1994) en un espacio común, próximo. Por otra parte, un público local/global, es decir, estar disponible para ser visionada por públicos espacialmente distantes, por tanto, el producto audiovisual generado debe potencialmente contar con características que lo hagan “viajable”, que pueda generar identificación y reconocimiento geográfico, cultural o generacional con otras audiencias; narraciones que tengan especificidad cultural y que a la vez puedan ser consumidas como una historia multinacional (Wayne, 2024). Y la tercera categoría es la de una serie pensada desde su concepción para públicos internacionales, es decir, para un consumo global, para lo cual debe utilizar recursos suficientemente neutrales y amplios, que puedan ser decodificados por audiencias no familiarizadas con los eventos que inspiraron la serie.

Estas diferencias se plasman en aspectos como el *casting* de las producciones, la utilización de referencias y estereotipos universales en la construcción de las características de los actores, las referencias a sentidos comunes audiovisuales inspirados en producciones icónicas y ya instauradas, y la apelación a emociones básicas y generalizadas, entre otras.

Si se toma como ejemplo el *casting*, es posible observar que cuando se trata de apelar a públicos locales, se recurre a actores del *star system* familiar, fácilmente reconocibles por ser parte de las producciones ficcionales hechas para la televisión abierta, como las telenovelas (Antezana y Cabalin, 2016).

En el caso de producciones pensadas para públicos mixtos (locales/globales) e internacionales (globales),

los actores y las actrices, además de ser parte de ese *star system* local, deben contar con alguna trayectoria internacional, y el reparto de la serie también debe incorporar a actores pertenecientes a un circuito de reconocimiento que trascienda sus propias fronteras, es decir, que sean parte de un *star system* al menos regional. Es el caso de las dos series con las que trabajamos en este texto.

En los últimos años, el *casting* internacional ya no resulta tan necesario –aunque se sigue utilizando–, puesto que las plataformas han ido incorporando en sus catálogos telenovelas y películas construidas en su origen para públicos locales, lo cual hace que sus actores y actrices sean reconocibles por otras audiencias. Por otro lado, los y las protagonistas de los relatos para públicos globales –además del creciente reconocimiento y la preferencia por parte de estas audiencias de historias particulares con un sello distintivo y propio– cuentan con un fuerte anclaje local, respondiendo no solamente a una estrategia de posicionamiento de mercado –*marketing*–, sino también a las necesidades narrativas de la trama y a su verosimilitud. Esto lo podemos observar, en particular, en series de ficción chilenas disponibles en el *streaming* como *Cromosoma 21* y *42 días en la oscuridad*, ambas del 2022 (Netflix), que aun siendo originales², son protagonizadas por actores y actrices chilenos.

Al 2025, son siete las series chilenas producidas para públicos globales a partir de 2020 promocionadas como “originales”, dos de ellas son *biopics* históricas grupales: *Los Prisioneros* (2021, Movistar Play), sobre la banda de rock chilena de finales de los ochenta, y *Vencer o morir* (2024, Amazon Prime), sobre el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR)³.

Aunque no están ofrecidas como originales, hay otras cuatro series históricas producidas para plataformas, es decir, pensadas para públicos mixtos, internacionales y locales, estas son: *Inés del Alma Mía* (2020, Prime Video); *Dignidad* (2020, Mega y Prime Video); *Berko, el arte de callar* (TVN y Fox) e *Isabel* (2021, Mega y Prime Video). Dos de estas series son adaptaciones de obras literarias del mismo nombre. La primera, *Inés del Alma Mía* (2020, Prime Video), de la exitosa escritora chilena Isabel Allende –cuya vida es además presentada en la miniserie *Isabel* (2021, Mega y Prime Video)–, relata la conquista de Chile a partir de la

figura de Inés de Suárez, la primera mujer española que arribó y vivió en territorio chileno, y la única que integró la expedición que comandó Pedro de Valdivia. La segunda adaptación es *Berko, el arte de callar* (TVN y Fox), basada en la novela del escritor Roberto Brodsky, que relata el homicidio del periodista británico Jonathan Moyle en 1990 en Chile.

En todas estas versiones ficcionales históricas, y fundamentalmente en aquellas vinculadas con el pasado dictatorial reciente –que son la mayoría–, la estructura narrativa está organizada desde un punto de vista específico: el de quienes se opusieron a la dictadura, y las historias que se presentan están contadas desde la perspectiva de las víctimas y de quienes lucharon por recuperar la democracia. Esto es más evidente en *Héroes invisibles*, centrada en la primera etapa de la dictadura en Chile, que en *Dignidad*, en la cual, aunque la dictadura no es el foco central de la trama, aparece vinculada a numerosas situaciones de abuso y violación de derechos humanos cometidas en ese periodo.

En ese sentido, el proceso de identificación y reconocimiento de las audiencias, sobre todo de las más jóvenes, con los protagonistas, se sitúa usualmente del lado de aquellos que pueden ser considerados “buenos”, es decir, que luchan por la justicia, son solidarios, comprometidos, valientes, protegen a los más débiles, o son las víctimas. Esto es importante pues facilita el proceso de formación ciudadana que se puede llevar a cabo a partir de estas series, lo que ha sido demostrado en investigaciones experimentales que miden el impacto de su visionado para la prevención, por ejemplo, de la violencia de género. En estas, la empatía se produce vinculada a este tipo de personajes (víctimas), y este es un factor decisivo para promover aprendizajes significativos (Kretz y Vanseveren, 2024). Estos aprendizajes son dinámicos, progresivos y “se caracterizan por la interacción entre conocimientos previos y conocimientos nuevos y esa interacción es no literal y no arbitraria” (Moreira, 2012, p. 30).

De vuelta a las audiencias, las series históricas “tienen una relación con la construcción de la memoria cultural asociada a ese periodo pues recrean e interpretan los acontecimientos históricos del pasado” (Antezana y Cabalin, 2022, p. 16) desde el presente, lo que permite una conexión temporal con las audiencias, al ofrecer una reinterpretación de esos acontecimientos

que, además, incorpora en su construcción los lineamientos del clima de época vigente. Esto último se refiere a las sensibilidades de las audiencias de acuerdo con el contexto sociohistórico de referencia, que releva temas y preocupaciones variados. Este aspecto es potencialmente interesante para la formación ciudadana de personas ajenas al contexto de referencia de las series, es decir, cuando las series se encuentran con audiencias internacionales.

La historia reciente en las series *Héroes invisibles* y *Dignidad*⁴

Con el objetivo de avanzar en las posibilidades que ofrecen las series de televisión en cuanto instrumentos de formación ciudadana, es fundamental comprenderlas desde las diferentes articulaciones propuestas en la metodología de análisis planteada en la introducción de este artículo. El primer caso de estudio es la serie *Héroes invisibles* (2018), una coproducción entre Finlandia y Chile, que pone en valor la participación de Tepani Brotherus, un diplomático finlandés, en la creación de una red de protección que salvó a un grupo de perseguidos políticos tras el golpe de Estado de 1973. El proyecto audiovisual se llevó a cabo gracias al financiamiento de la televisión pública finlandesa y el Consejo Nacional de Televisión de Chile, lo que enmarca a esta producción dentro de los parámetros que potencian el pluralismo y su vínculo con la construcción de una democracia efectiva.

En términos de narratividad/serialidad, la serie, basada en hechos reales, aborda el rol que tuvieron la diplomacia y algunas instituciones particulares en la protección de los derechos humanos, desde los primeros momentos del régimen militar, cuando los crímenes de la dictadura eran conocidos principalmente en círculos más cerrados de opositores políticos. En ese contexto, es importante identificar el clima de época y el mundo de referencia que se evidencian en la puesta en escena. El relato comienza algunas semanas previas al golpe de Estado, cuando la situación política estaba extremadamente polarizada. La inclusión de este breve espacio de tiempo permite una contextualización importante, tanto para un público local que no vivió estos hechos, como para una audiencia internacional. Narrado con un tono más bien neutro, se pone en evidencia que la premisa de la serie es rescatar la figura de la diplomacia

como elemento fundamental en momentos de conflicto. Más allá del contexto histórico, son las figuras de Brotherus y su mujer, y sus gestos heroicos, los que mueven el relato. De esta manera, siempre con la historia como telón de fondo, se muestran los eventos cotidianos que implicaban acoger a un grupo de perseguidos políticos en su casa, a la espera de lograr los permisos que les permitieran partir al exilio.

Con respecto a los elementos de análisis vinculados a la televisualidad, se pueden destacar los esfuerzos de la producción por trabajar en una reconstrucción de espacios, que incluye no solo mobiliario, vestuario o elementos de utilería que evocan la época que se representa en la serie, sino también un esfuerzo importante en la elección de exteriores que muestran construcciones acordes con la arquitectura de la época. La puesta en escena también prioriza planos exteriores abiertos que permiten ver, por ejemplo, cómo se veía el antiguo aeropuerto de Santiago, el interior del edificio Diego Portales, donde operaba el gobierno de Pinochet, o el barrio donde estaba la casa del diplomático. La visualidad de las imágenes, mediante el uso de filtros, evoca los tonos sepia que otorgan al relato los elementos de verosimilitud que buscan este tipo de producciones históricas.

Como síntesis o interpretación hermenéutica podemos identificar que muchos de los hechos relatados en la serie pueden tener una veracidad factual discutible, o bien ser aproximaciones a hechos que ocurrieron durante la misma dictadura, en otros contextos. Por ejemplo, las escenas que transcurren afuera del Estadio Nacional (lugar de detención), donde los familiares se agrupaban en las puertas para averiguar por el destino de sus parientes, o la escena en la que un conscripto salta la pared para caer en el patio del diplomático y así proteger su vida. Se usan situaciones parecidas a acontecimientos que ocurrieron en otras circunstancias, de manera algo estereotipada, con el fin de darlos a conocer aunque en un contexto diferente. En ese sentido, el relato audiovisual cae en lugares comunes audiovisuales sobre el periodo que está representando y no es capaz de instalar las sutilezas que podría lograr otro tipo de relato pensado solo para un público local. De todas formas, sin ser un documento histórico preciso, pone en escena problemas y situaciones desconocidas para una gran parte del público, sobre todo internacional.

Una situación similar se ve en la serie *Dignidad* (2020), una coproducción entre Alemania y Chile, en la que se relata la historia de un abogado alemán de origen chileno que vuelve al país con el fin de investigar una serie de crímenes cometidos en Colonia Dignidad. Si bien el guion de la serie es ficcional, está basado en hechos reales que ocurrieron durante años en el enclave alemán. Colonia Dignidad es una comunidad cerrada, creada por un grupo de inmigrantes alemanes que se instalaron en las afueras de la ciudad de Parral, al sur de Santiago, alrededor de 1960. La comunidad, guiada por motivos religiosos, llevaba una vida austera y autárquica; los hombres, las mujeres y los niños vivían de manera separada y se dedicaban principalmente a trabajar. El problema es que con los años se develó que, en Colonia Dignidad, por el impulso de su líder Paul Schäfer, se cometieron diversos delitos que van desde el abuso infantil reiterado hasta la tortura, el tráfico de armas y la desaparición de presos políticos durante la dictadura. Estos crímenes se mantuvieron impunes durante décadas, gracias al apoyo permanente de miembros de la élite chilena y sobre todo del gobierno de Augusto Pinochet.

Con respecto a la narratividad/serialidad, la serie toma como punto de partida el tema de los abusos infantiles, de los que fue víctima el protagonista de la historia. En su rol de fiscal debe averiguar qué ocurrió con varios niños abusados y desaparecidos en la zona. Sin embargo, a medida que se relata el trauma de una historia privada, se van develando elementos de la historia reciente de Chile, que, a pesar de haber sido cubiertos por la prensa en los últimos años, pueden resultar desconocidos para gran parte del público. Por ejemplo, el hecho de que Colonia Dignidad fue un centro de detención y tortura, donde además fueron enterrados los presos políticos asesinados en sus instalaciones; que fue un centro de entrenamiento y acopio de armas provenientes de compras ilegales; o que el general Manuel Contreras era cercano a los jerarcas de Colonia Dignidad y compartía frecuentemente con ellos.

En términos de televisualidad, la serie tiene una propuesta muy cuidada que sigue la factura estética de las series producidas internacionalmente dentro de los géneros policiales o del *true crime*. Al igual que en *Héroes invisibles*, hay un esfuerzo de producción por recrear atmósferas y espacios que tengan un alto grado de verosimilitud, grabada fuera de estudios y priorizando

locaciones reales. Al mismo tiempo, la serie adhiere a los códigos contemporáneos que evoca la *Complex TV*, planteada por Jason Mittel (2015), con guiones y personajes complejos, conectando así con el gusto de audiencias acostumbradas a consumir productos audiovisuales de diversas latitudes.

En cuanto a la síntesis o interpretación hermenéutica, en este caso la serie se nutre de varios cruces intertextuales con otras producciones culturales que han evocado esta parte de la historia, como novelas, largometrajes, series documentales y reportajes de investigación. En ese sentido, esta serie de ficción funciona como una suerte de resumen que condensa muchos eventos, articulados y organizados en la narración cronológicamente, información que ya se conocía de manera parcelada, y facilita su comprensión por parte del público. Una vez más, persiste el peligro de la estereotipación de ciertos personajes y el uso excesivo de lugares comunes audiovisuales. Sin embargo, la inclusión de estos temas en la producción audiovisual actual abre puertas que facilitan la discusión ciudadana con respecto a estos eventos históricos.

Formación ciudadana local y global

La televisión, y en este caso las series ficcionales históricas, representa una posibilidad de aprendizaje para sus telespectadores (Fuenzalida, 2011; Morduchowicz, 2006) pues, ya sea por imitación o por contraste, las personas pueden modelar sus conductas en función de lo que están viendo representado, sobre todo en términos relationales. La capacidad de aprendizaje está en el lugar del telespectador y en las experiencias significativas que los distintos programas suponen para este, por su cercanía a la vida cotidiana o por su carácter afectivo y de entretenimiento.

En el caso de los segmentos más jóvenes, que en las coordenadas actuales adquieren una experiencia del mundo mediada por las pantallas, se sienten ciudadanos al “hacer cosas” que se traducen en *clicks*: así deciden “cuáles son las causas en las que quieren involucrarse; al expresarse con libertad a través de distintos lenguajes; al juntarse con otros en una lógica de redes y de flujos cambiantes más que a través de organizaciones (Reguillo, 2003, p. 34)” y, podríamos agregar, cuando

viven experiencias a través de otros cuerpos en las pantallas, avatares o personajes con los que se identifican y con quienes empatizan.

Investigaciones previas realizadas con públicos jóvenes, nos han permitido avanzar en el conocimiento de lo que las series ficcionales históricas ofrecen y la relación que establecen estos públicos con ellas, mediadas por: a) sus formas de consumo actual –a la carta, de manera individual, pero también al compartirlas en redes sociales (televidencia de segundo orden) (González, 2009), en tiempos de ocio y de traslado y en distintas plataformas, sobre todo las que se usan desde dispositivos móviles–; b) sus características socioculturales –como la edad (Dávila y Ghiardo, 2018), la clase social (Grossberg, 2009), el nivel de educación (Contreras y Macías, 2002) y el género (Galaz y Álvarez, 2018)–; y c) su ubicación geográfica –urbano/rural, local/global, entre otras–. Esto implica reconocerlos en cuanto sujetos situados, lo que supone que “no puede[n] entenderse como una entidad singular e independiente de su contexto social” (Pujol y Montenegro, 2013, p. 19).

Los acontecimientos históricos relatados en las series *Dignidad* y *Héroes invisibles* están reconstruidos narrativamente: cuentan con un inicio, un desarrollo/clímax y un desenlace; las acciones son protagonizadas y generadas por personajes atractivos y atrayentes; la música y otros elementos estéticos y visuales generan proximidad y por tanto empatía, y esta, como ya lo adelantamos, es un elemento central para generar aprendizajes, puesto que “las personas que están más involucradas con los personajes y la narrativa tendrán actitudes y creencias más consistentes con la historia” (Kretz y Vanseveren, 2024, p. 5541).

Ambas series permiten una nueva forma de educación, política y moral (Laugier, 2022), al abordar temáticas complejas como la importancia de las organizaciones internacionales o los tratados y acuerdos internacionales suscritos en defensa de los derechos humanos, los derechos de niños y niñas, o aquellos contra la tortura, entre otros, a través de narrativas más simples y personajes atractivos que permiten empatizar y tomar posición acerca de lo justo o injusto, del papel de las leyes, las normas y los acuerdos sociales, de la función de las instituciones, entre otras. De esta forma, el entretenimiento ficcional también permite al público reflexionar sobre las distintas aristas de lo que significa ser ciuda-

dano (Nærland, 2020) y lograr una conexión con la esfera pública en términos políticos.

Dignidad y *Héroes invisibles* pueden también reforzar contenidos históricos recientes, competencias y miradas críticas en torno a los distintos temas que se presentan y asuntos de interés individual (formación de identidad) y colectivo (memorias, construcción de un nosotros, de una nación, entre otras) (Kymlicka y Wayne, 1996). A través de la representación y la actualización de las versiones sobre el pasado, los grupos sociales construyen una imagen de sí mismos que les permite diferenciarse del resto. Por esto, la memoria colectiva es un constructo social (Antezana y Cabalin, 2020) y estos productos audiovisuales pueden contribuir a su formación y socialización.

Los personajes principales de las series: el abogado Leonardo Ramírez (interpretado por el actor paraguayo Marcel Rodríguez) en *Dignidad* y el diplomático finlandés Tapani Brotherus (interpretado por el actor finlandés Pelle Heikkilä) en *Héroes invisibles*, generan identificación y se caracterizan por su dignidad, esfuerzo, laboriosidad, perseverancia, superación, solidaridad, así como la adhesión a la libertad, la democracia, el progreso y la justicia social. Se trata de dimensiones morales básicas vinculadas con la ciudadanía (Boutet, 2023), las cuales van legitimando ciertas maneras de hacer las cosas que permiten configurar lo común, las normas y los valores asociados a esta. Ello permite trabajar en dimensiones ciudadanas que, al contribuir a la construcción de una identidad nacional, “promueve[n] el tipo de confianza necesario para la cooperación democrática y el tipo de solidaridad que la gente necesita para aceptar las cargas de la justicia liberal” (Kymlicka, 1998, p. 429).

Por tanto, estas series históricas ofrecen un discurso explicativo de acontecimientos del pasado, pero también lecciones sobre cómo habitar un determinado territorio con otros, las instituciones y las funciones que estas cumplen, las normas y las reglas que facilitan o al menos delimitan la convivencia y los valores asociados a ellas.

Sin embargo, estos aspectos solo pueden hacerse evidentes cuando son parte de un proceso formativo, es decir, cuando existe una mediación de este contenido que considere un componente sociohistórico (situado), ético, jurídico y político (Siede, 2013), y genere un

diálogo que permita la construcción colectiva de conocimientos (Torres, 2016). Esta mediación debe realizarse desde una perspectiva de neutralidad activa que “ante un conjunto de opciones existentes respecto de un objeto determinado, no apoya a una (o unas) de ellas por encima de las demás” (Trilla, 1994, p. 68), y que facilite el diálogo y el debate de temas controvertidos que enfrentan posiciones, sin influir en los participantes, pues lo que interesa es comprender la controversia.

Uno de los principales aprendizajes de esta experiencia de mediación de las series *Dignidad* y *Héroes invisibles* consiste en que este tipo de contenido audiovisual es un buen punto de partida para generar estas conversaciones con las generaciones jóvenes, y que es posible encontrar, en estas propuestas ficcionales, múltiples posibilidades para promover aprendizajes significativos: en contenidos y en valores. El diálogo que se promueve a partir del visionado y la posterior actividad lúdica realizada, es la base de esta nueva educación, y “más que una técnica didáctica o una conversación entre individuos, [...] es comunicación entre personas que poseemos una misma historia, una misma memoria social, los mismos saberes previos, afectos, sueños y esperanzas” (Torres, 2016, p. 134), que permite reconocer los saberes particulares de los participantes y desarrollar un pensamiento crítico⁵, que “es siempre un proceso social y cultural” (Torres, 2016, p. 132).

Las series ficcionales históricas actuales, por las características ya reseñadas, permiten lecturas diferenciadas por parte de los públicos locales y globales. En el primer caso, además de adquirir o reforzar el conocimiento de períodos y acontecimientos históricos importantes para su propia comunidad/nación, o actualizar estos relatos – puesto que las versiones ficcionadas de acontecimientos o personajes históricos se nutren de nuevos antecedentes e investigaciones–, los públicos empatizan con las situaciones presentadas y las ponderan/aprecian desde puntos de vista que no necesariamente son los propios, lo cual enriquece su comprensión de la historia.

Los públicos globales, además de incorporar nociones acerca de lo ocurrido en otros territorios relativamente ajenos a su formación escolar o general, adquieren o refuerzan valores más bien universales, como el respeto al medio ambiente, a las diversidades y las disidencias de género, a la visibilización de la mujer, a los derechos humanos, a la democracia, entre otros.

Conclusiones

Las series ficcionales históricas chilenas disponibles para su visionado en plataformas de *streaming* cumplen una función socializadora importante, tanto para públicos nacionales como para los internacionales. Es posible aprender de ellas de manera entretenida y, si se realiza un trabajo de mediación formativa a partir de los contenidos y los valores que proponen, pueden ser muy útiles para la formación ciudadana, sobre todo de los grupos más jóvenes, que no necesariamente tienen una experiencia directa ni tampoco mucho conocimiento acerca de acontecimientos históricos del pasado, que tienen menos contacto con sus territorios, y cuyas vivencias se centran más bien en el presente inmediato –todo esto amplificado por el acceso a internet y redes sociales–.

En cuanto a los contenidos históricos a los que pueden acceder en estos productos audiovisuales, estos se encuentran asociados a la vida cotidiana de los personajes en escena, personajes atractivos que generan identificación y por tanto empatía. Este contacto afectivo favorece asumir un punto de vista que coincide con el propuesto en las ficciones, y como en el caso chileno estos personajes están asociados a valores positivos, pueden ser un buen punto de partida para iniciar una conversación formativa.

Un refuerzo importante para una compresión más amplia de los procesos históricos representados es el fomento de los trabajos de mediación formativa que pueden apoyar el visionado de estas series. En ese sentido, una tarea fundamental es promover –a partir de la coordinación entre diferentes instancias educacionales– que se incluya el uso pedagógico de series de televisión en los programas de estudio y en la formación de profesores.

Los contenidos históricos y en particular la atribución de sentido (punto de vista) propuesta en estas series desde el presente, permiten la construcción y actualización de memorias sobre el pasado que serán la base para la construcción y el reforzamiento de identidades individuales, pero también de un colectivo, de un nosotros compartido. Las relaciones que se producen en la ficción pueden ser replicadas, cuestionadas o modificadas por los y las telespectadoras, y con ello la importancia y la función de las distintas instituciones,

normas y reglas que permiten vivir en conjunto, compartir responsabilidades y equilibrar derechos.

Todos estos aspectos son importantes para la convivencia social y son aprehendidos con distintos énfasis por públicos locales y globales. Los locales se benefician además de los valores universales acordes con el clima de época actual del contenido histórico y de las “marcas” y atributos propios que contribuyen a la formación de identidades nacionales. Estas son importantes para reforzar un tejido social que sea la base de un respeto por el otro con el que se comparte un territorio.

La función política que cumplen las series ficcionales históricas, como hemos podido apreciar en este

texto, son múltiples e importantes en el contexto actual y para las nuevas generaciones. El conocimiento de la historia propia y la de otras esferas, la capacidad de pensar y sentir otras realidades, la posibilidad de entender el impacto de ciertas transformaciones en la vida cotidiana de las personas, y el espacio que permite conversar y discutir esas propuestas, son elementos determinantes para el pensamiento crítico y necesarios para reforzar la democracia.

Estos relatos de ficción modelan los cuerpos y los afectos desde la seducción y proponen formas de vida, de conducta y de resolución de problemas múltiples, y con ello abren el abanico de opciones y muestran con ejemplos y moralejas las formas de mejor vivir en comunidad.

Notas

1. Ambas son coproducciones chileno-extranjeras y están pensadas para su circulación internacional.
2. Nos referimos a producciones que son declaradas como tal por las propias plataformas.
3. El FPMR fue una organización guerrillera chilena -brazo armado del Partido Comunista- que surge en 1983 con el objetivo de derrocar al dictador Augusto Pinochet.
4. Estas series han sido analizadas de manera colectiva en el marco de las actividades desarrolladas por el Núcleo de Investigación en Televisión y Sociedad (NITS) de la Universidad de Chile, en el que participan ambas autoras.
5. El pensamiento crítico permite acercar a los estudiantes a la verdad; el pensamiento creativo a la belleza y el cuidadoso a la bondad (Nomen, 2021). El pensamiento crítico requiere: (1) coraje para ir contracorriente y asumir que la reflexión requiere tiempo; (2) libertad para procesar pros y contras; y (3) confianza en la razón para acercarse a la verdad.

Referencias bibliográficas

1. ANDERSON, B. (2006). *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica.
2. ANTEZANA, L. y Ábalos, C. (2021). Sitiados y la reescritura del pasado en clave identitaria. *Miguel Hernández Communication Journal*, 12(2), 383-402. <https://doi.org/10.21134/mhjournal.v12i.1322>
3. ANTEZANA, L. y Cabalin, C. (eds.) (2016). *Audiencias volátiles: televisión, ficción y educación*. Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. <https://libros.uchile.cl/638>
4. ANTEZANA, L. y Cabalin, C. (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>
5. ANTEZANA, L. y Cabalin, C. (2020). Ficción televisiva y construcción intergeneracional de memorias sobre el pasado reciente en Chile. *Última Década*, 28(53), 184-209. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362020000100184>
6. ANTEZANA, L. y Cabalin, C. (2022). *Miradas al pasado: lecturas generacionales de series de ficción televisiva*

- sobre el golpe de estado y la dictadura en Chile. Editorial Universitaria.
7. ANTEZANA, L. y Santa Cruz, E. (2023). La ficción audiovisual histórica en Chile (1960-2020): continuidades y rupturas. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 27(1), 209-241. <https://doi.org/10.35588/rhsm.v27i1.5861>
 8. BIGNELL, J. (2019). Television biopics: Question of Genre, Nation, and Medium. En D. Cartmell y A. Polasek, *A Companion to the Biopic* (pp. 341-356). John Wiley & Sons. <https://doi.org/10.1002/9781119554783.ch4>
 9. BOUTET, M. (2023). *Faire écran: les réécritures de la Seconde Guerre mondiale dans les séries télévisées au temps de la guerre froide*. Presses Universitaires du Septentrion.
 10. CHARAUDEAU, P. (2005). *Les médias et l'information. L'impossible transparente du discours*. Boeck Université.
 11. CONTRERAS, D. y Macías, V. (2002). Desigualdad educacional en Chile: geografía y dependencia. *Cuadernos de Economía*, 39(118), 395-421. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68212002011800005>
 12. DÁVILA, O. y Ghiardo, F. (2018). Trayectorias sociales como enfoque para analizar juventudes. *Última Década*, 26(50), 23-39. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362018000300023>
 13. DELANDA, M. (2006). *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*. Continuum.
 14. FUENZALIDA, V. (2011). Melodrama y reflexividad. Complejización del melodrama en la telenovela. *Mediálogo*, (1), 22-45.
 15. GALAZ, C. y Álvarez, C. (2018). Cuerpo, afecto y memoria: cuerpos que militan, cuerpos que hablan. Documento de trabajo. Seminario virtual n.º 1959. Clacso-Memorias colectivas y perspectivas feministas.
 16. GERLACH, N. y Sánchez, S. (2021). *El impacto de las plataformas streaming en la creación y producción de series chilenas* (Tesis de pregrado, Universidad de Chile).
 17. GONZÁLEZ, D. (2009). Los medios de comunicación y la estructuración de las audiencias masivas. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 15(29), 37-68.
 18. GROSSBERG, L. (2009). El corazón de los estudios culturales: contextualidad, construcción y complejidad. *Tábula Rasa*, (10), 13-48.
 19. KRETZ, V. y Vanseveren, A. (2024). Watching Grey's Anatomy as Sexual Assault Prevention? Examining Factors Related to College Students' Attitudes and Intended. *International Journal of Communication*, 18, 5540-5558.
 20. KYMLICKA, W. (1998). Derechos individuales y derechos de grupo en la democracia liberal. En R. Del Águila y F. Vallespín (coords.), *La democracia y sus textos* (pp. 413-444). Alianza.
 21. KYMLICKA, W. y Wayne, N. (1996). El retorno del ciudadano. Una revisión de la producción reciente en teoría de la ciudadanía. *Cuadernos del CLAEH*, 75, 81-112.
 22. LAUGIER, S. (2022). Taking TV Series Seriously. *Open Philosophie*, 5, 250-253. <https://doi.org/10.1515/oppphil-2022-0198>
 23. LITTLE, B. y Winch, A. (2021). *The New Patriarchs of Digital Capitalism. Celebrity Tech Founders and Networks of Power*. Routledge.
 24. LOTZ, A. D. y Potter, A. (2022). Effective Cultural Policy in the 21st Century: Challenges and Strategies from Australian Television. *International Journal of Cultural Policy*, 28(6), 684-696. <https://doi.org/10.1080/10286632.2021.2022652>
 25. MATEOS-PÉREZ, J. y Ochoa, G. (2019). *Chile en las series de televisión*. RIL.
 26. MITTEL, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York University Press.
 27. MORDUCHOWICZ, R. (2006). *A mí la tele me enseña muchas cosas. La educación en medios para alumnos de sectores populares*. Paidós.
 28. MOREIRA, M. A. (2012). ¿Al final qué es aprendizaje significativo? *Querriculum*, 25, 29-56.
 29. NÆRLAND, T. U. (2020). From Pleasure to Politics: Five Functions of Watching TV Series for Public Connection. *European Journal of Communication*, 35(2), 93-107. <https://doi.org/10.1177/0267323119894481>
 30. NOMEN, J. (2021). Entrenar el pensamiento es una forma de mejorar el mundo. En V. Gutierrez (ed.), *Tópicos de filosofía y educación para el siglo XXI* (pp. 127-159). Nosótrica Ediciones; Clacso.
 31. PUJOL, J. y Montenegro, M. (2013). Producciones narrativas: una propuesta teórico-práctica para la investigación narrativa. En H. Pulin y M. Rodigou (coords.), *Coloquios de investigación cualitativa: desafíos en la investigación como relación social* (pp. 15-42). Socialex.
 32. REGUILLO, R. (2003). Ciudadanía cultural. una categoría para pensar en los jóvenes. *Renglones*, 55, 27-37.

33. RODRÍGUEZ, M. (2016). *La ficción histórica en la televisión iberoamericana 2000-2012: construcciones del pasado colectivo en series, telenovelas y telefilms*. Brill.
34. SIEDE, I. (2013). Apuntes para pensar la educación en la ciudadanía en el siglo XXI. *Reseñas de Enseñanza de la Historia*, 11, 159-185.
35. SPERBER, D. y Wilson, D. (1994). *La relevancia*. Visor.
36. SULBARÁN, E. (2002). Rasgos semio-culturales en la narrativa fílmica venezolana. *Opción*, 18(39), 54-66.
37. TORRES, A. (2016). *Educación popular y movimientos sociales en América Latina*. Biblos.
38. TRILLA, J. (1994). Procedimientos de la neutralidad activa. En Miquel Martínez y Josep Puig (coords.), *La educación moral. Perspectivas de futuro y técnicas de trabajo* (pp. 67-81). GRAÖ.
39. VALDIVIA, G. (2020, 23 de junio). *Chile y streaming: el protocolo que enfrenta al CNTV con las productoras locales*. La Tercera. <https://www.latercera.com/culto/2020/06/23/chile-y-streaming-el-protocolo-que-enfrenta-al-cntv-con-las-productoras-locales/>
40. WAYNE, M. L. (2024). Place in Netflix Original Police Drama: Local Signifiers and Global Audiences. En A. D. Lotz y R. Lobato (eds.), *Streaming Video: Storytelling across Borders* (pp. 54-70). New York University Press.