

Ensimismado en el mercado. El periodismo chileno en la serie de ficción audiovisual “Bala Loca” (chilevision, 2016)

Engrossed in the market. Chilean journalism in the
audiovisual fiction series “Bala Loca” (chilevision, 2016)

https://doi.org/10.14195/2183-5462_44_9

Antoine Faure

Universidad de Santiago de Chile, Escuela de Periodismo,
Centro de Estudios de la Comunicación Pública
antoine.faure@usach.cl

Claudia Lagos Lira

Universidad de Chile
cllagos@uchile.cl

Eduardo Santa Cruz

Universidad de Chile, Facultad de Comunicación e Imagen
esantacruz@uchile.cl

Enviado: 2024-02-07 | Aceptado: 2024-05-31
Submitted: 2024-02-07 | Accepted: 2024-05-31

Resumen

Los periodistas, fotógrafos, corresponsales de guerra o dueños de medios de comunicación resultan personajes atractivos para la ficción audiovisual. La televisión y las plataformas de *streaming* los han representado como héroes o villanos, así como también han construido imaginarios audiovisuales sobre casos iconos (como *Watergate* o los abusos en la Iglesia Católica en Estados Unidos) o en tanto engranaje de las elites del poder. Sin embargo, tanto la producción como el análisis de este tipo de obras está concentrada en industrias robustas, como la hollywoodense o la de algunos países europeos. Conocemos menos sobre el retrato audiovisual del periodismo en las producciones audiovisuales para televisión o para plataformas realizadas en América Latina. El análisis de la serie chilena para televisión abierta, *Bala Loca* (Chilevisión, 2016), permite explorar los imaginarios – complementarios y contradictorios, al mismo tiempo – sobre el periodismo y los medios en una sociedad postdictatorial y neoliberal.

Esta lectura se ancla en los estudios audiovisuales y culturales y en metodologías cualitativas centradas en las condiciones de producción, la narrativa, su estética e intertextualidad. Sobre la base del cruce entre estos distintos ejes analíticos,

este artículo describe, analiza y discute los tipos de periodistas y periodismos (re) construidos en la serie chilena *Bala Loca* a partir de su estrategia de comunicabilidad. Se concluye que el periodismo es heterogéneo en *Bala Loca*, sin embargo, tiene una fuerte referencialidad histórica, refleja la orientación de la profesión al mercado heredada de la dictadura (1973-1990) y pone en escena un periodismo sin dimensión pública, tanto en un sentido simbólico como material.

Palabras Clave

series de ficción televisiva, periodismo, transición chilena, espacio público

Abstract

Journalists, photographers, war correspondents, or media owners are attractive characters for audiovisual fiction. Television and streaming platforms have portrayed them as heroes or villains, as well as constructed audiovisual imaginaries about iconic cases (such as Watergate or abuses in the Catholic Church in the US) or as a cog in the wheel of power elites. However, both the production and analysis of this type of work focuses on mainstream industries, such as Hollywood or some European countries. We know less about the audiovisual portrayal of journalism in audiovisual productions for television or platforms in Latin America. The analysis of the Chilean series for free-to-air television, *Bala Loca*, allows us to explore the imaginaries -simultaneously complementary and contradictory- about journalism and the media in a post-dictatorial and neoliberal society.

Then, this article contributes to better understanding this type of audiovisual productions in similar contexts. This reading is anchored in audiovisual and cultural studies and in qualitative methodologies focused on the production (its narratives, representations, characters, and dramatic arcs, as well as its aesthetic features) and the world of reference with which the series dialogues.

At these trends' intersection in problematizing journalism and its fictional and visual representations, this article analyzes the types of journalists and journalisms built up and rearranged within the Chilean series *Bala Loca* based on its communicability strategy. On one hand, its closeness and/or distance with the world it refers to; that is, Chile during the post-dictatorship from 1990 to now and how it is understood. On the other hand, it refers to the type of narrative and audiovisual resources through which these strategies are constructed. Therefore, journalism appears as heterogeneous in *Bala Loca*. Nonetheless, it has a strong historical referentiality, incarnates the market orientation of the profession inherited from the dictatorship (1973-1990) and illustrates the lack of public service of contemporary journalism in Chile, both in a symbolic and a material sense.

Keywords

television fiction series, journalism, chilean transition, public space

Introducción

La ficción audiovisual ha adaptado, representado, caricaturizado -para algunos-, o idealizado -para otros- distintas profesiones u oficios. Así ha sido el caso

de abogados, médicos y personal de salud, así como policías y profesores, por nombrar algunos. Incluso, han generado géneros audiovisuales propios y franquicias de larga duración (Asimov, 2009; Dowler, 2016; Friedman, 2004; Mittell, 2004; Robson y Silbey, 2012; Rocchi, 2019).

El periodismo no ha sido la excepción y resulta muy atractivo para la producción cinematográfica y televisiva (Ehrlich, 1997; 2006), ya sean historias basadas en hechos reales o no; que se centren en reporteros, fotoperiodistas, corresponsales de guerra o en magnates; o, bien, producciones que se inspiran en investigaciones periodísticas de alto impacto. Los libros cuyos autores son reporteros también han sido una fuente inagotable para adaptaciones cinematográficas. En efecto, desde largometrajes como *Citizen Kane* (1941) y *La Dolce Vita* (1960) hasta *Spotlight* (2015) y *The Post* (2017), en décadas más recientes, el oficio de producir noticias ha estado al centro del guión de muchas producciones cinematográficas (Cozma y Hamilton, 2009; Borins y Herst, 2020; De Wulf Helskens et al., 2023; Langman, 2009; Stubbs, 2023; Elliott y Schenck-Hamlin, 1979).

El fenómeno también se advierte en la producción de series de ficción para la televisión abierta o por cable y, más recientemente, para plataformas de *streaming*. Este tipo de obras proponen ciertas narrativas sobre las salas de redacción, las empresas mediáticas y los periodistas como personajes. Algunos ejemplos de series audiovisuales emitidas sólo en lo que va del siglo XXI y que representan periodistas y medios son *The Hour* (2011-2012, dos temporadas), *The Newsroom* (tres temporadas, 2012-2014), *Succession* (cuatro temporadas, 2018-2023), *The Morning Show* (tres temporadas desde 2019¹) y la quinta y última temporada de *The Wire* (2006).

Este tipo de producciones, a veces considerado como un subgénero (Requeijo, 2013), y la investigación sobre sus distintas facetas se concentran mayoritariamente en las usinas de producción cultural con alcance global, especialmente en Estados Unidos, y en menor medida en Inglaterra y otros países de Europa continental (Faure y Lagos-Olivero, 2020; Huerta Floriano y Pérez Morán, 2024). En el caso de América Latina, la producción audiovisual local para operadoras de televisión por cable o para plataformas de *streaming* es un fenómeno más reciente en comparación con los casos anglosajones. Y, a excepción de las industrias brasileña y mexicana, se trata de industrias audiovisuales de tamaño mediano o pequeño tanto en el número de actores como en sus mercados y audiencias. La penetración tanto de los servicios de televisión de pago como de plataformas OTT ha sido posterior y desigual en cuanto a distribución geográfica y de clase social en el continente y varía según países o subregiones (Sherlock Communications, 2024). O, en otras palabras, el acceso a contenido de producción audiovisual transmitido por televisión de pago o por OTT está, en general, al alcance de los sectores más acomodados de los países latinoamericanos.

En este contexto de desarrollo y expansión relativos de las plataformas de producción y consumo audiovisual de ficción en Latinoamérica, destacan algunas obras que han puesto al periodismo al centro de la trama, como *Tijuana* (Netflix, México, 2019) y *El Inquisidor* (RTVC Play, Colombia, 2020). En el caso chileno, la serie *Bala Loca* (CHV, 2016) resulta un caso singular e interesante de analizar en este contexto global e histórico donde el oficio de producir noticias resulta atractivo para la producción audio-

¹ Al aire a la fecha de editar este artículo

visual y que ha sido apenas estudiado (Miranda Hardy, 2020). Como caso de estudio, resulta atractivo pues consta de una sola temporada (por lo tanto, es un corpus acotado), fue producida para la televisión abierta pero tuvo, luego, una segunda vida en plataforma global (Netflix) y su historia, personajes y conflictos son relativamente contemporáneos al momento del análisis y hace eco al mundo de referencia con que la serie dialoga (sociedad neoliberal y post-autoritaria latinoamericana, siglo XXI). A excepción de una telenovela emitida en los 1980s cuyos protagonistas encarnaban a periodistas², *Bala Loca* es la única producción de ficción seriada chilena que se centra en reporteros, sus distintos roles e identidades profesionales, las múltiples expectativas sociales sobre los medios y las interrelaciones cercanas/lejanas entre los campos periodísticos, políticos, económicos y culturales en un contexto relativamente pequeño, como el caso chileno. Además, hace guiños explícitos al mundo de referencia, al abordar eventos e hitos políticos así como contextos y actores del Chile post-dictatorial (partidos políticos o aseguradoras de fondos de pensiones por ejemplo).

Este artículo contribuye a proponer una lectura de este tipo de producciones audiovisuales que se centran en el trabajo periodístico en contextos similares, caracterizados por un sistema mediático pequeño del Sur global en una etapa postdictatorial e hiper comercializada. Este artículo propone una lectura que se enmarca en los estudios audiovisuales y culturales y en metodologías cualitativas centradas en la producción (narrativas, representaciones, personajes...) y el mundo de referencia con el que la serie dialoga.

“Sobre la base del cruce entre estos ejes analíticos, este artículo describe, analiza y discute sobre los tipos de periodistas y periodismos (re) construidos en la serie. Se comprende, por una parte, su cercanía y/o distancia con el mundo al que hace referencia, esto es, el Chile de la post-transición 1990 y hasta ahora. Por otra parte, se refiere al tipo de recursos narrativos y audiovisuales a través de los cuales se construyen estas estrategias. En este sentido, este artículo explora las “estéticas narrativas” de *Bala Loca*, es decir, la relación entre contenido y serialización (Faure y Taïeb, 2015).

Para dilucidar el discurso social de la serie sobre este contexto, se realizó de manera colectiva³ un análisis hermenéutico del relato que implicó el visionado de todos los episodios de la producción, registrando en un “diario de recepción” (Franco, 2012). Del material, prestamos atención especialmente a la narración del quehacer periodístico representado en *Bala Loca*. Primero, exploramos la estructura narrativa que sustenta el desarrollo de la diégesis, específicamente las tramas, los personajes y los conflictos que se muestran en la historia. Segundo, caracterizamos el tratamiento estético que construye los sentidos de esta estructura narrativa. Se consideraron

² En 1985, Canal 13 (señal de televisión abierta) emitió “Matrimonio de papel” con buenos resultados de audiencia. Retrató la historia de dos estudiantes de periodismo que escriben a cuatro manos una serie de artículos en primera persona para una revista. Aunque el centro del argumento es la historia de amor en clave cómica, el escenario y los personajes giran en torno al oficio periodístico. Es una producción que no ha sido estudiada.

³ El análisis de *Bala Loca* forma parte de un proyecto de investigación mayor en que ya habíamos aplicado un análisis a obras de ficción televisiva a partir de un trabajo colectivo y que, iterativamente, ha resultado útil para comprender mejor distintas dimensiones de la producción audiovisual en Chile (Antezana y Santa Cruz, 2023; Antezana et al., 2021; Santa Cruz y Lagos, 2021).

dos tipos de códigos. Por una parte, se enmarcaron las tramas con la música y los sonidos, los movimientos de cámara, planos, montajes o edición y, por otra, abordamos la manera en la que la serie articula la relación entre el tiempo de los personajes y el tiempo de la historia. Tercero, se realizó la interpretación sobre la relación de la serie con el mundo de referencia, identificando los materiales convocados y las maneras de tratar los hechos ocurridos. En otras palabras, buscamos cómo la reconstrucción de la época escenificada en la serie produce una *versión* de este contexto, que toma sentido en el contexto de producción. Este último ejercicio permite identificar los discursos sociales con los que la serie dialoga, otros discursos culturales (literarios, televisivos, cinematográficos), elaborados en la misma época o que se refieren a esta época. La cuarta y última operación metodológica relaciona esta información narrativa, estética y referencial con las condiciones de producción (financiamiento, equipos, etc.). Luego, identificamos sentidos comunes acerca del mundo de referencia, lo que permite discutir de los sentidos políticos y memoriales de la serie.

Este artículo está organizado en cuatro secciones: presentamos, primero, la serie, sus condiciones de producción y relato. Luego, planteamos el enfoque teórico que enmarca el análisis en torno a la ficción sobre periodismo. Discutimos, por lo tanto, los tipos de periodismo y medios que presenta. Ello nos permite interrogar qué nos dice esta narrativa sobre el espacio mediático e informativo chileno; es decir, su referencialidad histórica. Tercero, analizamos las imágenes y representaciones sobre periodismo(s) que ofrece *Bala Loca*.

***Bala Loca* y la ficción sobre periodismo: estereotipos, cuestionamientos éticos, crisis profesional y percepciones de audiencias**

“*Bala Loca*” es una serie de ficción que se emitió por la televisión abierta chilena (Chilevisión, 2016); luego, tuvo una segunda vida en plataforma (Netflix, 2017) y está disponible de manera gratuita en el servicio de *streaming* del Consejo Nacional de Televisión⁴ (CNTV), organismo estatal chileno cuya función es velar por el buen funcionamiento de la televisión. Como parte de su mandato constitucional y sus funciones de promoción, el CNTV contempla una línea de financiamiento por la vía de concursos públicos a producciones audiovisuales que se exhiban en la televisión abierta, como fue el caso de *Bala Loca*⁵.

El proyecto de serie se titulaba originalmente *Entero Quebrado*, en alusión a la condición de discapacidad física del protagonista, pero también como personaje masculino dañado, perdido, a pesar de haber ganado mucho dinero como periodista y figura del espectáculo local en la ficción. La expresión *Bala Loca*, además, remite en el hablar coloquial chileno al fenómeno de las llamadas balas perdidas, disparos que resultan difícil identificar quién las disparó y que afecta a personas inocentes, como ocurre con Patricia (Catalina Saavedra), el personaje de la serie que, en la primera secuencia, es asesinada mientras está de compras en un supermercado.

⁴ <https://play.cntv.cl/>

⁵ La producción recibió CLP\$437.914.700 a través del fondo CNTV, equivalentes a más de USD \$440.000 de 2024.

En diez episodios, *Bala Loca* cuenta la historia de un antihéroe, Mauro Murillo (Alejandro Goic), periodista que desarrolló una carrera en medios escritos críticos a la dictadura de Augusto Pinochet en la década de 1980. Sin embargo, con la transición política democrática, el personaje transita hacia el llamado info-entretenimiento televisivo, convirtiéndose en una celebridad. En esta etapa, sufre un accidente que lo deja en silla de ruedas y su vida personal se vuelve autodestructiva, entre el divorcio, la ruptura con su hijo adolescente, la impotencia sexual y el consumo problemático de drogas y alcohol.

Sin embargo, Murillo busca retomar su veta de periodista investigativo financiando y dirigiendo un medio nativo digital, *EnGuardia.cl* que, además de adaptar el nombre del periódico británico *The Guardian*, es una cita-homenaje-retrato al existente Centro de Investigación Periodística de Chile, *CIPER Chile*, y al variado ecosistema de medios nativos digitales con foco en el periodismo de investigación o de interés público y que ha crecido en América Latina en las últimas dos décadas desde que se fundó el salvadoreño *El Faro.net* (SembraMedia, 2021).

Para impulsar este proyecto, Murillo convoca a un equipo que incluye a una editora, Gabriela, y a periodistas que combinan experiencia e innovación, juventud y arrojo, distancia crítica y desparpajo. El proyecto arranca luego que Patricia, quien fuera amiga de Murillo en los tiempos del periodismo ochentero, muere de un balazo en medio de lo que aparenta ser un asalto a un supermercado. Sin embargo, su muerte ocurre en medio de una serie de denuncias que Patricia había publicado en su *blog*, un espacio en el que por puro empeño sostenía el oficio de una reportera que había quedado excluida de los circuitos de medios y de periodismo hegemónicos del Chile exitista de la llamada “transición pactada” a la democracia, entre la dictadura saliente y la coalición política que vence en el plebiscito de 1988 y conocida como Concertación de Partidos por la Democracia –Concertación.

El equipo de *Enguardia.cl* decide averiguar qué estaba investigando la periodista. Este motor de la trama es otra cita al mundo periodístico de referencia con el que dialoga *Bala Loca*: Al Proyecto Arizona de la Asociación de Reporteros y Editores (IRE, por sus siglas en inglés)⁶, en Estados Unidos a fines de la década de 1970; al Proyecto Manizales (Colombia), en los años 2000, en que colegas terminan la investigación iniciada por un periodista asesinado, o, más recientemente, el proyecto *Forbidden Stories*⁷. En el caso de Patricia, el equipo de *Enguardia.cl* toma sus archivos y continúan reportando lo que la muerte de la colega dejó en suspenso. En este sentido, el imaginario periodístico que retoma la serie remite al clásico periodismo de investigación y su rol fiscalizador de los poderes políticos y económicos.

Sin embargo, la ficción presenta una serie de personajes que encarnan una diversidad de modelos de periodismos y de periodistas que transitan por los cambios que la profesión ha tenido desde la década de 1990 en Chile. Además de Murillo y su equipo, todos estos periodistas ilustran el tipo de relación o distancia/cercanía con

⁶ *Investigative Reporters and Editors*.

⁷ <https://forbiddenstories.org/>. Dados los riesgos para el ejercicio del periodismo en América Latina, la estrategia del periodismo colaborativo para terminar las investigaciones de colegas asesinados se mantiene: The Bruno and Dom Project, también de *Forbidden Stories*, fue publicado en 2023 cuando un consorcio de medios publicó la serie de reportajes sobre la Amazonía que el periodista, Dom Phillips, y el activista medioambiental brasileño, Bruno Pereira.

el poder (político, económico y militar-policial), las prácticas profesionales y éticas para producir y publicar información y las características de un sistema mediático altamente concentrado en pocas manos y muy cercano a las élites.

Para comprender el discurso social de la serie sobre el periodismo en Chile, los estudios sobre periodismo, estudios culturales y cultura popular, entre otros, ofrecen una rica tradición que indaga en las representaciones de esta diversidad de roles y prácticas periodísticas y que se han analizado como estereotipos (Mera, 2008), particularmente a partir de series de factura estadounidense y europea (Coronado Ruiz, 2024; Faure y Lagos-Olivero, 2020; Mera, 2008; Mínguez Santos, 2012). Por una parte, esta literatura se enfoca en lo que las ficciones nos dicen sobre el periodismo y los periodistas (Stone y Lee, 1990). Muestra mayoritariamente el papel normativo del periodismo (Painter, 2019; Lonsdale, 2016), así como lo borroso que resulta la frontera entre la vida profesional y personal de las y los periodistas que responde a una cultura de bohemia, que se mueve por el pulso de los eventos y acontecimientos (Good, 1986). Las herramientas y la tecnología es lo que legitima -en la ficción- un quehacer que se enfoca en los hechos brutos, más que en el análisis, y lo protege de las críticas externas (Ruellan, 1993). Otra característica fundamental es la ausencia de todo público. En otras palabras, en la ficción, los y las periodistas existen y trabajan para ellos mismos y las élites sin que se tome en cuenta las audiencias ni las demandas de información ciudadanas.

La crisis de la profesión parece un tópico que estas ficciones abordan frecuentemente, que pasaron de representar a un profesional con certidumbres y confianza en su quehacer profesional y rol social a expresar dudas y preguntas sobre lo mismo (McNair, 2010). *The Wire* es una de las series más analizadas para abordar dicha crisis (Huerta Floriano y Pérez Morán, 2024; Painter, 2017; Sabin, 2011; Steiner et al., 2013). De manera más general, esta pregunta se formula en gran parte de las ficciones contemporáneas como *The Newsroom* (Peters, 2015) o *House of Cards* (Painter y Ferrucci, 2016). Se evidencia las críticas éticas que se dirigen hacia el periodismo ficcional y se extiende a la profesión en general (Good, 2008; Gürkan, 2017). También se cuestiona la imagen de un periodismo orientado al mercado (Ferrucci y Painter, 2016). En esta línea, las series que abordan el periodismo han sido utilizadas como material que genere discusión en la formación ética de los y las futuras periodistas, lo que se ha demostrado efectivo (Nicolás-Gavilán et al., 2017).

Otra perspectiva busca comprender los impactos de la ficción del periodismo en las percepciones de las audiencias sobre este oficio. Más allá de la influencia que tendría la ficción sobre la percepción del periodismo profesional por la sociedad (Bezurnatea et al., 2010), un primer enfoque revela que las críticas de las audiencias al periodismo ficcional son ante todo ideológicas (Peters, 2015). También destaca la tendencia a representar mujeres periodistas obteniendo informaciones de manera poco ética a cambio de favores sexuales a fuentes masculinas, tal como Zoe Barnes en *House of Cards* o Camille Preaker en *Sharp Objects* y la credibilidad que atribuyen las audiencias a esta representación (Gilbert, 2018; Waddell, 2021). Finalmente, se ha mostrado que la producción serial del periodismo es un recurso que permite dar credibilidad a mundos históricos ficcionales, tal como es el caso en la serie *The Hour* (Faure y Lagos-Olivero, 2020).

Periodistas y periodismos: diversidades profesionales

Bala Loca construye arquetipos de periodistas y tipos de prácticas periodísticas reconocibles en el campo chileno desde los años 1990 a la fecha. Se encarnan directamente en el equipo del medio nativo digital, *En Guardia*, organización-protagonista de la serie que muestra tantos perfiles de cómo ser periodistas como personajes incluidos en el relato. Algunos de los recursos que la obra pone en juego incluye cameos de periodistas reconocidos en el país, tipos de medios similares a los que retrata de manera ficcionada, referencias y citas específicas a medios, reporteros y tipos de temas o hitos cubiertos por la prensa chilena en el cambio del siglo XX al XXI. La mirada que propone la serie es ácida.

Cuando Murillo decide fundar y financiar *En Guardia*, recurre primero a una colega que -entendemos- conoció durante su periodo como reportero investigativo, Gabriela (Trinidad González). Tras una primera negativa, Gabriela finalmente acepta desempeñarse como editora del medio digital. El personaje encarna un periodismo -según desliza la serie- “a la antigua”, muy enfocado en la práctica ética, la protección a las fuentes y la calidad escritural de los reportajes que se publican. En varias oportunidades, cumple el rol ingrato de llamar al orden a sus colegas -incluyendo a Murillo- sobre las consecuencias y los límites éticos de sus comportamientos poco profesionales bajo los estándares de la periodista que encarna Gabriela. Siguiendo la tipología de Ruellan (1993), ella es la profesional “rigurosa”, que es al mismo tiempo referencia y par para el resto del equipo. El personaje es, también, el periodismo inquisitivo hecho reportera.

Alejandra Mujica (Manuela Oyarzún) responde a la figura de la periodista temeraria, valiente y que alimenta el mito liberal del periodismo occidental. Está siempre dispuesta a entrar en un espacio privado y prohibido para saber qué pasó, quiénes están involucrados, cómo denunciarlos. Andrés Villanueva (Mario Horton), en tanto, se destaca por su conocimiento tecnológico, cuyos límites éticos no son claros dada la potencialidad de las herramientas que maneja. Representa un tipo de periodista deseable, contemporáneo, experto en extracción y visualización de datos, en el uso activo y estratégico de las redes sociales. Para Villanueva, la sociedad digital es su ecosistema natural. A diferencia de la ética de la editora, Gabriela, la ética que Villanueva representa es, más bien, la que se ubica en la tradición del utilitarismo filosófico; esto es, el del fin que justifica los medios. Finalmente, Antonia Serrano (Ingrid Isensee) practica un periodismo de mucho oficio, menos orientado al reporteo en la calle, en contraste al que encarnaría Mujica, pues su especialización son los temas económicos y financieros. Serrano declara cierto idealismo en cuanto a qué rol debe tener el periodismo alineado con las teorías normativas sobre el periodismo. Sin embargo, está en tensión con su comportamiento efectivo (por ejemplo, el tipo de diario en el que trabaja cuando la contrata *En Guardia* o cierto relativo conservadurismo en acercarse a los temas, las fuentes o los enfoques en comparación a las prácticas de sus colegas).

Fuera de este equipo restringido, es importante notar que la pareja de Murillo, Valeria Sánchez (Antonia Urrejola), también trabaja en el campo de las comunicaciones pero como asesora en comunicación organizacional y relaciones públicas de un empresario local poderoso, Coco Aldunate (Alfredo Castro). Sánchez encarna una fuerte tendencia del mercado laboral chileno de las comunicaciones y de la formación periodística que es que hay más periodistas titulados trabajando en comu-

nicación organizacional que en el reporteo tradicional para medios de comunicación (Mellado y Scherman, 2015).

Estas representaciones se complementan con una fuerte y explícita referencialidad que va, en estricto rigor, más allá de los personajes. Así, entre los cameos y los espacios periodísticos nacionales reconocibles, se cuentan el periodista y conductor del noticiero radial históricamente más importante en el país⁸. En efecto, Sergio Campos se representa a sí mismo entrevistando en el set de radio Cooperativa, con micrófonos y logos oficiales, al protagonista de la ficción, Mauro Murillo, y también a otros periodistas, como a la misma Patricia, antes de ser asesinada y a propósito de las denuncias en su *blog*. Francisca García-Huidobro, una conductora de un programa de espectáculos de la televisión chilena muy exitoso durante varios años (1999-2018), se interpreta a sí misma como conductora de un programa de las mismas características en el cual entrevista al personaje de ficción Murillo. Mientras la textura de la serie es propia del cine, la de los pasajes del programa televisivo es típica de las transmisiones en vivo en televisión.

Estos arquetipos se mueven en un arco que va de aquellos que representan formas de periodismos más autónomos y otros, más heterónomos, al decir de Bourdieu (2005). O más “puros” versus más “pragmáticos”. En efecto, hay distintos arquetipos de periodistas y de periodismos: la más independiente, como Patricia; la que trabaja en relaciones públicas y en comunicaciones corporativas y, por lo tanto, más cercana al poder económico; los que trabajan en el área del periodismo de espectáculos, particularmente en televisión. Hay espacios, también, que remiten a medios de comunicación concretos, del mundo real de referencia, como la televisión, el diario vespertino, la radio.

Advertimos, también, ciertas prácticas periodísticas representadas, en clave de suspenso, como el encuentro de una periodista, Gabriela, la editora de *Enguardia.cl*, experimentada, reservada y cuidadosa, con una fuente reservada, en *off*. La fuente le facilita una carpeta⁹. En ese encuentro, periodista y fuente son observados, seguidos y fotografiados a distancia. Esta secuencia, filmada y exhibida en clave de *thriller* y suspenso, remite a hechos reales también: debido a denuncias de los periodistas afectados y de medios que han destapado el caso, es de público conocimiento el espionaje telefónico a periodistas y fotógrafos de prensa por parte del Ejército y de la policía militarizada chilena¹⁰. Estos casos de la vida real que han afectado a perio-

⁸ Sergio Campos, periodista y conductor histórico del principal noticiero de Radio Cooperativa, Premio Nacional de Periodismo 2011.

⁹ Esta escena remite, también, a un tipo de relación entre reporteros y fuentes ampliamente documentada en estudios de periodismo, en general, en la mitología simbólica y cultural sobre qué hace un periodista y en casos concretos en Chile, como el que permite que el periodista Manuel Salazar (fallecido en 2023) revele la identidad de una ex agente de la policía secreta de la dictadura. El hilo de la historia parte también con la entrega de una carpeta por parte de una fuente reservada. “Yo soy Liliana Walker”, Manuel Salazar, diario *La Época*, 17 de abril de 1990. “La verdadera historia de cómo fue encontrada Liliana Walker”, Salazar, *Interferencia*, 22 de abril de 2020. Disponible en <https://interferencia.cl/articulos/la-verdadera-historia-de-como-fue-encontrada-liliana-walker> (recuperado el 7 de febrero de 2024).

¹⁰ El archivo sobre el espionaje a periodistas puede consultarse en *Ciper Chile* (<https://www.ciperchile.cl/tag/espionaje/>), en *Interferencia* (<https://interferencia.cl/articulos/pacoleaks-estos-son-los-nombres-y-organizaciones-que-han-sido-vigiladas-por-carabineros-en>) y esta entrevista al fotógrafo también ofrece más antecedentes (<https://doble-espacio.uchile.cl/2019/11/12/les-molesta-lo-que-hacemos-porque-mostramos-lo-que-hacen/>).

distas y fotógrafos, se conocieron posteriormente al estreno y exhibición de la serie (2016). Sin embargo, ésta es precisa en incluir escenas, conflictos y tramas secundarias en las cuales este equipo de periodistas de un medio nativo digital son seguidos de cerca, los fotografían a distancia e, incluso, asaltan las oficinas del medio *EnGuardia.cl*¹¹. Este tipo de prácticas, además, son reconocibles en el caso de medios similares latinoamericanos.

Así como hay cameos de periodistas y comunicadores públicamente conocidos en Chile, la serie también retrata medios en la ficción pero que remiten a medios de la vida real a través de las características de su diseño, los titulares y portadas y los estilos. Es el caso del diario *La Copucha* que aparece en la secuencia del guardia herido a bala en el asalto al supermercado, hospitalizado, mientras conversa con los reporteros de *EnGuardia.cl*. Si nos fijamos en la tipografía, la portada, el lenguaje de los titulares, *La Copucha* es *La Cuarta*, un diario de gran circulación dirigido explícitamente a los sectores populares en Chile (Santa Cruz, 2010, 2019)¹².

En el primer episodio, después de ver su propia entrevista y aparición en un programa de espectáculo en televisión (*Primer Plano*), sigue una escena en la cual Mauro revisa recortes de prensa, su archivo personal, en su casa, de noche. Sostiene un archivador en su regazo y voltea páginas de recortes de diarios: un artículo publicado en *La Época* (diario que realmente existió en la época a la cual la secuencia y la historia del personaje de ficción hace referencia) firmado por Murillo sobre el asesinato del entonces senador derechista – ideólogo de la dictadura (1973-1990) –, Jaime Guzmán, que realmente ocurrió en 1991; artículos titulados sobre el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) y el secuestro del hijo del dueño de la Empresa Periodística El Mercurio S.A.P., Cristián Edwards, por parte de una célula frentista, que fueron ambos reales, tanto el grupo de resistencia armada a la dictadura y como el secuestro. En la contemplación nostálgica de este archivo leemos: "*Corrupción: Financiamiento ilegal en campañas de la Concertación. Millonario desmalezamiento complica al ejecutivo*", con la firma de Murillo. El caso fue real, pero el artículo lo firma el personaje de la serie de ficción.

El titular "*Corrupción...*" no sólo hace referencia al caso del sobrepago en la contratación de ciertos servicios por parte de la Empresa Nacional de Petróleo (ENAP), de propiedad estatal, en la primera mitad de la década de 1990¹³, sino que también

¹¹ Lo que evoca casos similares, como el asalto a las oficinas del periódico *The Clinic* en 2019. El periódico fue el primero que publicó las denuncias de fraude al interior del Ejército (<https://www.theclinic.cl/2019/07/01/comunicado-publico-desconocidos-ingresan-a-oficinas-de-the-clinic-y-se-llevan-al-menos-15-computadores/>) y a los robos, en 2012, de material de trabajo de reporteros independientes que trabajaban en investigaciones sobre violaciones a los derechos humanos (https://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/12/121221_robos_a_periodistas_chilenos_que_reporteaban_represion_en_era_pinochet_ch).

¹² *La Cuarta* recurría a un lenguaje popular, repleto de modismos, al uso de las fotografías sensacionalistas y sexistas, con una agenda centrada en la crónica roja o policial, los espectáculos, el fútbol y el servicio (cartas para responder preguntas románticas, empleos, etc.). En 2017, y en el afán de aspirar a otros públicos y en el contexto de críticas históricas a la misoginia, la homofobia y lo que algunos calificaban de vulgaridad, la empresa propietaria, Copesa, anunció un rediseño gráfico y de contenidos (Blanco, 2017).

¹³ En 1993 se denunció que la empresa pública, Refinería de Petróleo de Concón (RPC) pagó sobrepagos por trabajos de desmalezamiento del predio en que se ubica la empresa, y habría permitido financiar campañas políticas (Rehren, 2008).

hace un guiño a la agenda política vigente al momento de emisión de la serie: el financiamiento ilegal en campañas de la gobernante Concertación de Partidos por la Democracia, coalición que sucedió a la dictadura en el gobierno, de acuerdo a la “transición pactada” (Brunner, 1990), es decir, resultado de una negociación inter-élites (civiles y militares). En efecto, en 2016 estaban en curso varias investigaciones (civiles, administrativas y penales) para dilucidar la fuente y mecanismos ilegales de financiamiento de campañas electorales, por parte de grandes empresas destinado a distintos actores y partidos del espectro político.

La música es nostálgica. Murillo, o el Murillo al que el personaje evoca al releer su archivo, busca esos arquetipos heroicos de reporteros que publicaron en diarios y revistas de oposición a la dictadura durante la década de 1980, como los diarios *La Época* (1987-1998) o el *Fortín Mapocho* (1984-1991); las revistas como *Cauce* (1982-1989), *APSI* (1976-1995) o *Análisis* (1977-1993), todas desaparecidas al inicio de la postdictadura pues no se sustentaron por la vía de auspicios ni audiencias. Murillo encarna todo ese espíritu de época, en general, y de prensa crítica y fiscalizadora, en particular. Es, en cierta forma, una suerte de “residuo” de un periodismo que parece haberse ido, según la narrativa de la serie.

Murillo, también, encarna cierto estereotipo de cómo se supone que son los periodistas comprometidos con el oficio, muy propio de la actividad en el siglo XX, distantes del devenir pedestre de la vida cotidiana: bohemio, con vínculos familiares deteriorados, tiene consumo problemático de drogas y alcohol, pero, a la vez, un periodismo que se vive como causa, como apostolado, errante, que implicaba, también, un aparente desapego del dinero (Mouat, 2012; Lira Massi, 2013; Vergara Brunet, 2015; González, 2016).

Más allá de un imaginario a simple vista clásico de un rol normativo del periodismo, se puede rastrear e identificar una diversidad de periodismos y una pluralidad de periodistas en *Bala Loca*, que complejiza la visión liberal propuesta sobre la profesión. Así, para comprender el propósito de la serie y su lectura socio-cultural, implica contextualizar esta variedad de reporteros en el mundo de referencia de la serie.

Pluralidades sin pluralismo ni afuera

Escenario(s) del periodismo chileno en el Chile post-dictatorial

La narración de *Bala Loca* se enmarca en un proceso más amplio en que se naturalizaron los supuestos y los fines del orden social presente y futuro, descartando preguntas acerca la totalidad social y sus fundamentos. Este proceso naturaliza un proceso político-social específico, como fue la llamada “transición pactada” a la democracia, como el único horizonte posible en tanto organización de la convivencia social y cauce del proceso político (Brunner, 1990; Boeninger, 1997). El proceso chileno no se dio en el vacío: Desde mediados de la década de 1980, y con distintas características, gobiernos democráticamente elegidos reemplazaron a juntas militares en Sudamérica o asumieron después de guerras civiles intestinas en Centro América. En el mundo iberoamericano, un poco antes habían arrancado los procesos en Portugal (1974) y España (1976). Tras el desplome de la Unión Soviética y la reconfiguración de los países de Europa del

Este, se configuraron también transiciones de régimen político. En todos los casos, eso tuvo consecuencias para los sistemas mediáticos y el campo periodístico.

En el caso chileno, la transición pactada entre los vencedores del plebiscito de 1988, la Concertación de Partidos por la Democracia, y la dictadura cívico-militar supuso la consagración de la economía de mercado y la democracia liberal como los únicos soportes posibles de cualquier ordenamiento social presente o futuro. En esta perspectiva, se produjo la reducción de toda estrategia comunicacional, incluyendo las de propaganda política, las periodísticas y las de desarrollo social o bien público a estrategias publicitarias de mercado. Si bien esta evolución se puede ver en otros productos audiovisuales (como la película y serie del mismo nombre, *No*, 2014), se encarna en *Bala Loca* en el personaje de Valeria Sánchez, asesora comunicacional de un empresario exitoso que finalmente compra *En Guardia* sin buscar intervenir ni cambiar su línea editorial (que es abiertamente crítica a Coco Aldunate y sus empresas).

Desde la década de 1970 en adelante, distintos estudios han demostrado que los medios de comunicación en Chile están altamente concentrados en cuanto a su propiedad, su participación en la inversión publicitaria y en su captación de audiencias (Mattelart et al., 1970; Portales, 1981; Sunkel y Geoffroy, 2001). La conexión fija y móvil a internet y a la televisión de pago se ha incrementado en Chile y la digitalización supondría una ampliación en el número y tipo de actores en el sistema mediático. Sin embargo, no sólo se mantienen los principales actores por tipo de soporte (televisión abierta, radioemisoras, prensa impresa), sino que éstos son los que están detrás también de los principales portales informativos en internet ya sea en términos de credibilidad, tráfico o conocimiento y, por lo tanto, estamos ante una estructura convergente del sistema mediático. Medios nativos digitales que han construido un prestigio periodístico, como *Ciper* o *El Mostrador*, no alcanzan los números de sitios web como los de radio *Bío Bío*, *LaTercera.com* o *Emol.com* (Newman et al., 2023). Los principales actores del sistema mediático son, además, empresas que tienen intereses en otras áreas de la economía (como minería, banca o *retail*) (Becerra y Mastrini, 2017) y el sistema de medios públicos (Televisión Nacional de Chile, sus señales regionales, sus plataformas digitales) funciona con lógicas comerciales pues, por ley, no tiene financiamiento público. Además, y como en otros lugares, los principales actores que explican buena parte del crecimiento de la inversión publicitaria online a nivel local son gigantes globales, como Alpha (Google) y Meta (Facebook).

Simultáneamente a este reordenamiento del sistema mediático chileno, el campo del periodismo se ha precarizado y ha cundido el multiempleo, los recortes presupuestarios, la polifuncionalidad y los despidos (Faure y Lagos, 2022) y ha perdido, también, su centralidad como principal actor en la mediación informativa. O, en otras palabras, ha perdido la autoridad epistémica que mantuvo durante el siglo XX. Hoy, *influencers*, YouTubers, mensajería directa y otras herramientas le disputan al periodismo su centralidad en la provisión de información y distintas crisis (políticas, sociales, sanitarias) han minado la credibilidad en el periodismo local (Orchard y Fergnani, 2023).

Esto explicaría que la forma predominante de hacer periodismo es la que entiende a la prensa como un “modelo de negocios”, una actividad de mercado que no busca representar a un cierto público o sector social como en el siglo XX (Moyano y Rivera, 2020; Santa Cruz, 2019), sino que responde sólo a demandas de mercado. Este modelo no es nuevo. Sin embargo, parece ser el hegemónico en el siglo XXI.

De este modo, y como lo retrata la serie, la libertad de prensa coincide con la libertad de empresa y la competencia por las audiencias. Esta visión de las comunicaciones (des)reguladas (o re-reguladas, al decir de Becerra y Mastrini, 2008) por el mercado ha seguido la dinámica del retorno de la democracia en una perspectiva de políticas públicas más preocupadas de regular las comunicaciones analógicas que la convergencia. El carácter de servicio público del sistema mediático es ajeno al marco normativo que organiza el campo chileno.

Dicho modelo admite la existencia de diversos planos informativos: algunos segmentados por criterios económicos, sociales y culturales, en el que se practica algo similar al periodismo *como el de antes*, con más entrevistas, elaboración, seguimiento de las noticias y, también, otros como la TV "abierta o de aire", en la que predomina la info-entretención y la infonegocios, en que se difunde publicidad solapada o descaradamente como si fuera noticia. Este modelo de prensa dominante se asienta en un creciente proceso de segmentación con audiencias cada vez más específicas.

En este sentido, en términos de referencialidad, el campo de las comunicaciones que se ve en *Bala Loca* superpone varios períodos, tanto los años 1990 como los años 2000, ya sea a través de ciertas figuras (Andrés y Antonia, tal como lo mostramos en la primera sección) como acontecimientos (específicamente, los casos de corrupción) y tendencias estructurales. Esta superposición dibuja una relación con el espacio público, en el Chile postdictatorial. Predominan las estrategias de mercado de los medios como modelo de negocios para audiencias segmentadas, basadas en la auto referencialidad de las rutinas profesionales, ya sin perspectivas y representaciones.

Un espacio público sin exterioridad

Tal como lo plantea la literatura sobre las representaciones del periodismo y los periodistas en la ficción audiovisual, un rasgo clásico es del "héroe en crisis" (Ruellan, 1993). Sin duda *Bala Loca* remite a este discurso sobre la profesión, pero, también ofrece narrativas, estéticas y estrategias de comunicabilidad que construyen características propias al momento de producción de la serie (la década de 2010) y al escenario chileno.

Así, la crisis pasa, en la serie, a un nivel individual. Sin lugar a dudas -ni a sorpresa-, el protagonista encarna la búsqueda de sí mismo, tanto a nivel personal como profesional, en una cuesta de redención. Él mismo, y todos sus colaboradores, son objeto de múltiples manipulaciones de parte de poderes políticos, económicos y militares. Y las amenazas (por ejemplo, en el penúltimo capítulo, encapuchados -que resultan ser militares- incendiaron el local del diario digital) afectan tanto su vida profesional como personal, lo que profundizan el carácter borroso de la frontera entre las dos dimensiones de la vida de los personajes-periodistas.

A nivel colectivo, la crisis se ve también en el desarrollo del diario y de su equipo. Después de un período de periodismo clandestino, para luchar contra un régimen autoritario que ejercía presión, represión y censura, pareciera que el proyecto *En Guardia* es una vuelta a la oscuridad y a las amenazas. Si bien Gabriela Vuskovic, la

editora, conoce esta trayectoria, es particularmente llamativo en el caso de Mauro Murillo. Después de trabajar investigando escándalos económicos y políticos al final de la dictadura cívico-militar y al inicio de la transición democrática para el diario –real- *La Época*, conoció años de luz, en el punto de mira de las cámaras de televisión, hasta derivar en el periodismo de espectáculos y como protagonista, también, de chismes de la prensa rosa, vuelve a la oscuridad y a los peligros que supone el periodismo de investigación.

Este tránsito se advierte particularmente en las escenas en las cuales el equipo trabaja en la casa de Murillo o en su oficina, cuando este último arrienda un espacio independiente. En varias oportunidades, el equipo de *En Guardia* está en torno a una mesa, cubierta de papeles o, bien, alrededor de un solo objeto (en general, un computador), en un ambiente oscuro, con las cortinas cerradas y en espacios pobremente iluminados. De manera clásica a como se ha representado audiovisualmente el trabajo del periodista, vemos documentos colgados en las paredes que buscan mapear el caso que los periodistas investigan y vincular (incluso con hebras de lana y chinchetas, una representación que ha sido utilizada en otras ficciones sobre prensa y, también, sobre thriller y detectives) personas sospechosas y posiblemente involucradas en el caso. Estas escenas nos indican que el periodismo de investigación sigue siendo un periodismo que se ejerce lejos de la luz, subterráneo (*underground*) y mimetizándose con el entorno (*undercover*), en oposición al poder y que aún enfrenta amenazas en el Chile postdictatorial.

Esta lectura parece reforzarse al darse cuenta que el periodismo que presenta *Bala Loca* se desarrolla muy pocas veces en espacios exteriores, públicos. Se trata de un periodismo de oficina e interior; de “poca calle”. Los protagonistas tienen muy poca familiaridad con los espacios abiertos y el espacio público resulta amenazante. Así, cuando la editora, Gabriela, se encuentra con su fuente en un parque, la siguen de cerca agentes que la espían. Cuando Alejandra y Andrés tratan de seguir a sospechosos en un taxi, terminan asustados y escondiéndose. Alejandra, que parece a priori estar más capacitada para el trabajo de reporteo en terreno –la describimos inicialmente como una periodista temeraria -, se cuela ilegalmente en unas instalaciones de las Fuerzas Armadas y resulta secuestrada.

Bala Loca tampoco caracteriza ni incluye ningún personaje que encarne a las audiencias o al público y, en ello, se ubica en lo que Bourdieu (1995) calificó como la autorreferencia de los medios, particularmente refiriéndose al periodismo televisivo. Pareciera que la serie cuestiona o pone en tensión una profesión que ha perdido su vinculación con el entorno, con el afuera y que, por lo tanto, se ha ensimismado. La pregunta, en el fondo, sería: “¿Y ahora qué?”. Y queda en suspensión.

A modo de conclusión: un periodismo ensimismado en el mercado

El argumento que desarrollamos es que *Bala Loca* no es una serie sólo sobre el periodismo, sino, también, una serie política sobre el Chile post-dictatorial y neoliberal. Construye una percepción sobre el espacio público, en su sentido tanto físico como mediático, que carece de exterioridad.

La serie hace referencia y construye una interpretación acerca del desarrollo de la posdictadura chilena, en especial en lo que se refiere a las transformaciones vividas en el campo periodístico. En ese sentido, da cuenta de la heterogeneidad de formas y prácticas profesionales, bajo el abandono del periodismo vivido como “causa” y del predominio del “modelo de negocios” y del “marketing informativo”.

En ese marco, la serie intenta mostrar cómo lo anterior esconde tramas de corrupción y abusos de poder como prácticas comunes de la alianza entre élites políticas, económicas y militares, en el contexto de lo que se llamó en Chile la “transición pactada” entre la dictadura y sectores políticos opositores a ella.

Su propósito cuestiona el futuro como concepto aniquilado en el presente de este orden reducido a una sola vía y que se implementa, en el campo de las comunicaciones, por la falta de regulación, la concentración de los capitales y la precariedad profesional. La falta de exterioridad del periodismo y del proyecto político parece llevar a un espacio público que ya no es frecuentable fuera de la amenaza ni tampoco opera la ficción de una comunicación que pone en común desde su referencialidad social.

Este artículo contribuye a documentar y ampliar el tipo de representaciones que la ficción audiovisual contemporánea ha hecho del periodismo y de su rol en sociedades democráticas. No sólo encontramos que hay arquetipos que se repiten en relación a estudios previos en otros contextos (como el héroe, el bohemio o la periodista éticamente intachable); advertimos, también, ciertas particularidades que hacen eco de figuras e ideales del periodismo en el contexto chileno en particular. El tipo de conflictos o casos que aborda la serie han sido también descritos en otros contextos (el info-entretenimiento, la personalización de los reporteros y su individualidad, por ejemplo), también destacan elementos propios de sociedades post-dictatoriales y neoliberales, como la relevancia de las fuerzas de seguridad o el poder empresarial que opera en las sombras al poder político. La narrativa, sin embargo, como en otras producciones audiovisuales, se articula en torno al *thriller* y el suspenso, reconocible y atractivo para audiencias masivas y no sólo locales.

Un estudio de caso pequeño y un análisis cualitativo que gana en profundidad pero no en generalización son algunas de las limitaciones que tiene este estudio. Sin embargo, documenta una serie que retrata el ejercicio periodístico en un país latinoamericano y, en tanto tal, permitirá explorar similitudes y diferencias con otras series con temas similares producidas recientemente en el continente, como *Tijuana* (Netflix, México, 2019) y *El Inquisidor* (RTVC Play, Colombia, 2020).

Financiación

Este texto surge del proyecto de investigación “Sello América Latina de exportación de la ficción televisiva: Mercado, comunicación y experiencia en la era del streaming” (2020-2023), Universidad Federal de Minas Gerais (Brasil), Universidad Externado de Colombia (Colombia), ITESO-Universidad Jesuita de Guadalajara (México), Pontificia Universidad Católica del Perú (Perú) y la Universidad de Chile (Chile).

Referencias

- 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>
- Antezana, L., Ábalos, C., Lagos Lira, C., & Santa Cruz Achurra, E. (2021). Nostalgia by an Unfinished Idea of Chile. The Case Study of “Ramona”. *Series - International Journal of TV Serial Narratives*, 7(2), 09–22. <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/12912>
- Asimov, M. (2009). *Lawyers in Your Living Room!: Law on Television*. American Bar Association.
- Becerra, M., y Mastrini, G. (2017). *La concentración infocomunicacional en América Latina (2000-2015): nuevos medios y tecnologías, menos actores*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Bezurnatea, O., Coca, C., Cantalapedra, M.J., Genaut, A., Peña, S., & Pérez, J.Á. (2010). El perfil de los periodistas en el cine: tópicos agigantados. *Intercom: Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, 33(1), 145–167. <https://doi.org/10.1590/rbvc.v33i1.151>
- Blanco, M. J. (2017, Noviembre 17). *La Cuarta se reinventa para crecer con los chilenos*. La Tercera. <https://www.latercera.com/noticia/la-cuarta-se-reinventa-crecer-los-chilenos/>
- Boeninger, E. (1997). *Democracia en Chile. Lecciones para la gobernabilidad*. Editorial Andrés Bello.
- Borins, S., & Herst, B. (2020). Beyond “Woodstein”: Narratives of Investigative Journalism. *Journalism Practice*, 14(7), 769–790. <https://doi.org/10.1080/17512786.2019.1664927>
- Brunner, J. J. (1990). Chile: claves de una transición pactada. *Nueva Sociedad*, (106), 6–12. <https://nuso.org/articulo/chile-claves-de-una-transicion-pactada/>
- Coronado Ruiz, C. (2024). Periodismo, género y televisión: la imagen de las mujeres periodistas en las series estadounidenses (1988-2022). *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinar De Estudios De Comunicación Y Ciencias Sociales*, (39). <https://doi.org/10.31921/doxacom.n39a2126>
- Cozma, R., & Hamilton, J.M. (2009). Film Portrayals of Foreign Correspondents. *Journalism Studies*, 10(4), 489–505. <https://doi.org/10.1080/14616700802622656>
- Dowler, K. (2016). Police Dramas on Television. *Oxford Research Encyclopedia of Criminology*. <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190264079.013.175>
- Ehrlich, M. C. (1997). Journalism in the movies. *Critical Studies in Mass Communication*, 14(3), 267–281. <https://doi.org/10.1080/15295039709367015>
- Ehrlich, M. C. (2006). Facts, truth, and bad journalists in the movies. *Journalism*, 7(4), 501–519. <https://10.1177/1464884906068364>
- Elliott, W. R., & Schenck-Hamlin, W. J. (1979). Film, Politics and the Press: The Influence of ‘All the President’s Men’. *Journalism Quarterly*, 56(3), 546–553. <https://doi.org/10.1177/107769907905600312>
- Faure, A., & Lagos-Olivero, C. (2020). La mise en abyme de l’Histoire dans The Hour (2011-2012). L’épopée du journalisme télévisé comme garantie de vraisemblance. *TV/Séries*, (17). <http://journals.openedition.org/tvseries/4186>
- Ferrucci, P., & Painter, C. (2016). Market matters: How market-driven is The Newsroom? *Critical Studies in Television*, 11(1), 41–58. <https://doi.org/10.1177/1749602015618633>
- Franco, H. (2012). *Ciudadanos de ficción: representaciones y discursos ciudadanos en las telenovelas mexicanas*. Universidad de Guadalajara.
- Friedman, L. D. (2004). *Cultural Sutures: Medicine and Media*. Duke University Press.
- Gilbert, S. (2018, August 20). *The Lazy Trope of the Unethical Female Journalist*. The Atlantic. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/08/sharp-objects-female-journalists-in-culture/567898/>

- Good, H. (1986). *Acquainted with the night: The image of journalists in American fiction, 1890–1930*. Scarecrow Press.
- Good, H. (Ed.). (2008). *Journalism ethics goes to the movies*. Rowman & Littlefield.
- González, G. (2016). *Mario Planet: Periodista y Maestro: Artículos, columnas, testimonios*. Editorial Universitaria.
- Gurkan, H. (2017). The Portrayal of Journalists in Turkish Cinema: A Study about Journalism Ethics through Cinema. *Medijske studije*, 8(16), 41–59. <https://doi.org/10.20901/ms.8.16.4>
- Huerta Floriano, M. A., y Pérez Morán, E. (2024). Análisis del estilo audiovisual en la representación del periodismo: el ser y el deber ser en *The Wire* (Bajo escucha) y *The Newsroom*. *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinaria De Estudios De Comunicación Y Ciencias Sociales*, (39). <https://revistascientificas.uspceu.com/doxacomunicacion/articulo/view/2120/3983>
- Langman, L. (2009). *The Media in the Movies: A Catalog of American Journalism Films, 1900–1996*. McFarland.
- Lira Massi, E. (2014). *El hombre del momento*. Editorial Universidad Diego Portales.
- Lonsdale, S. (2016). *The journalist in British fiction and film: Guarding the guardians from 1900 to the present*. Bloomsbury Academic.
- Mattelart, A., Mattelart, M., y Piccini, M. (1970). Los medios de comunicación. La ideología de la prensa liberal en Chile. *Cuadernos de la realidad nacional*, (3).
- Mittell, J. (2004). *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge.
- McNair, B. (2010). *Journalists in film: Heroes and villains*. Edinburgh University Press.
- Mellado, C. (2012). The Chilean Journalist. In D.H. Weaver, & L. Willnat (Eds.), *The Global Journalist of the 21st century* (pp. 382–425). Routledge.
- Mellado, C., y Scherman, A. (2015). *Estudiantes de periodismo en Chile: Percepción sobre la profesión, su futuro laboral y el desempeño de los medios*. Jstudentsproject.
- Mera Fernández, M. (2008). Periodistas de película. La imagen de la profesión periodística a través del cine. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 14, 505–525. <https://core.ac.uk/download/pdf/38814152.pdf>
- Miranda Hardy, D. (2020). Bala Loca: Producing Representations. In E. Thompson, & J. Mittell (Eds.), *How to watch television* (pp. 99–107). NYU Press.
- Mínguez Santos, L. (2012). *Periodistas de cine: El cuarto poder en el séptimo arte*. T&B.
- Mouat, F. (2012). *Las siete vidas del Gato Gamboa. Conversaciones con Alberto Gamboa, el último director de El Clarín*. Lolita Editores.
- Moyano Barahona, C., y Rivera Aravena, C. (2020). Disputando lo político: La Izquierda y la Prensa Política de Masas en Chile, 1950–1989. *Universum (Talca. En línea)*, 35(1), 340–366. <https://doi.org/10.4067/S0718-23762020000100340>
- Newman, N., Fletcher, R., Eddy, K., Robertson, C., & Nielsen, R. (2023). *Digital News Report*. Reuters Institute for the Study of Journalism. <https://doi.org/10.60625/risj-p6es-hb13>
- Nicolás-Gavilán, M.T., Galbán-Lozano, S., & Ortega-Barba, C. (2017). *The Newsroom: uso de una serie de televisión para la formación ética de futuros profesionales de la información. El profesional de la información*, 26(2), 277–282. <https://doi.org/10.3145/epi.2017.mar.14>
- Orchard, X., & Fergnani, M. (2023). Journalistic knowledge production during a social crisis: How journalists claimed professional authority during the Chilean social uprising. *Journalism*, 24(8), 1679–1697. <https://doi.org/10.1177/14648849221142722>
- Painter, C. (2017). All in the game: Communitarianism and *The Wire*. *Journalism Studies*, 18(1), 11–27. <https://doi.org/10.1080/1461670X.2016.1215253>

- Painter, C. (2019, July 29). Fictional Representations of Journalism. In *The Oxford Research Encyclopedia, Communication*.
<https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228613.013.811>
- Painter, C., & Ferrucci, P. (2016). Gender Games: The Portrayal of Female Journalists on 'House of Cards'. *Communication Faculty Publications*, (36), 1–16
http://ecommons.udayton.edu/cmm_fac_pub/36
- Peters, C. (2015). Evaluating journalism through popular culture: HBO's *The Newsroom* and public reflections on the state of the news media. *Media, Culture & Society*, 37(4), 602–619.
<https://doi.org/10.1177/0163443714566902>
- Portales, D. (1981). *Poder económico y libertad de expresión. La industria de la comunicación chilena en la democracia y el autoritarismo*. Editorial Nueva Imagen.
- Rehren, A. (2008). La evolución de la agenda de transparencia en los gobiernos de la concertación. *Temas de la Agenda Pública*, 3(18).
<https://repositorio.uc.cl/handle/11534/1516>
- Requeijo, P. (2013). El profesional de los medios en el cine de los últimos años. *Vivat Academia*, (122), 54–79. <https://doi.org/10.15178/va.2013.122.54-79>
- Robson, P., & Silbey, J. (2012). *Law and Justice on the Small Screen*. Hart.
- Rocchi, M. (2019). History, Analysis and Anthropology of Medical Dramas: A Literature Review. *Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti*, 8(15), 69–84.
<https://doi.org/10.6092/issn.2280-9481/8982>
- Ruellan, D. (1993). *Le professionnalisme du flou*. L'Harmattan.
- Sabin, R. (2011). The Wire. Dramatising the crisis in journalism. *Journalism Studies*, 12(2), 139–155.
<https://doi.org/10.1080/1461670X.2010.493741>
- Santa Cruz, E. (2019, Septiembre 3-5). *Cultura de masas y sujeto popular: el caso del diario La Cuarta* [Ponencia presentada]. Coloquio Internacional Comunicación y Cultura Popular en América Latina y el Caribe, Santiago de Chile.
- Santa Cruz, E., y Lagos Lira, C. (2021). La producción mediática de los pobres de la ciudad: El caso de la serie televisiva *Ramona*. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 25(2), 43–66.
<https://doi.org/10.35588/rhsm.v25i2.4904>
- SembraMedia. (2021). *Punto de inflexión. Internacional*. SembraMedia, Luminare & CIMA.
<https://data.sebramedia.org/?lang=es>
- Sherlock Communications. (2024). *Informe sobre el consumo de streaming en América Latina 2024*. Sherlock Communications.
<https://www.sherlockcomms.com/es/reporte-de-consumo-de-streaming-en-america-latina/>
- Steiner, L., Guo, J., McCaffrey, R., & Hills, P. (2013). The Wire and repair of the journalistic paradigm. *Journalism*, 14(6), 703–720.
<https://doi.org/10.1177/1464884912455901>
- Stone, G., & Lee, J. (1990). Portrayal of journalists on prime time television. *Journalism Quarterly*, 67(4), 697–707. <https://doi.org/10.1177/107769909006700424>
- Sunkel, G., & Geoffrey, E. (2001). *Concentración económica de los medios de comunicación*. LOM ediciones.
- Stubbs, J. (2023). Ripped from the Headlines: Contemporary Practices in the Adaptation of Journalism as Screen Fiction. *Journalism Studies*, 24(12), 1594–1610.
<https://doi.org/10.1080/1461670X.2023.2230320>
- Vergara Brunet, L. (2015). *Tito Mundt, el último gran reportero. Sus mejores crónicas en La Tercera de la hora (1955-1971)*. Lolita Editores.

- Waddell, F. (2021). Who Thinks that Female Journalists Have Sex with their Sources? Testing the Association Between Sexist Beliefs, Journalist Mistrust, and the Perceived Realism of Fictional Female Journalists. *Journalism Studies*, 22(15), 2005–2022.
<https://doi.org/10.1080/1461670X.2021.1938636>
- Williams, L. (2014). *On The Wire*. Duke University Press.
- De Wulf Helskens, M., Van Leuven, S., & Dhaenens, F. (2023). Exploring representation of journalism and the free press myth in Flemish and international fictional movies and series, *The IPJC Journal*, 10, 176–212.
<http://hdl.handle.net/1854/LU-01H1RD3X1S986FKAATNAJ0339M>

Conflicto de intereses | Conflict of interest

Los autores no tienen conflictos de intereses que declarar.
The authors have no conflicts of interest to declare.

Notas biográficas | Biographical notes

Antoine Faure. Profesor Asociado y Director de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Santiago de Chile (USACH). PhD en Ciencia Política (Sciences Po Grenoble, Universidad Grenoble-Alpes, Francia). Sus áreas de investigación, sus publicaciones y su trabajo de vinculación con el medio abordan cuestiones de periodismo, series de ficción televisiva y cronopolítica, con énfasis en metodologías cualitativas.

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-9140-5980>

Scopus Author ID: 57195422342

Dirección Institucional: Centro de Estudios de la Comunicación Pública, Escuela de Periodismo, Facultad de Humanidades, Universidad de Santiago de Chile, Av. Víctor Jara 3650, Estación Central, Santiago de Chile, zip code 9170197, Chile

Claudia Lagos Lira. Profesora Asociada, Universidad de Chile. PhD en Media and Communication (U. of Illinois at Urbana-Champaign), Magister en Género con mención en Ciencias Sociales, Periodista y Licenciada en Comunicación Social. Sus áreas de investigación, sus publicaciones y su trabajo de vinculación con el medio abordan cuestiones de periodismo, libertad de expresión, género y feminismo, con énfasis en metodologías cualitativas.

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-2557-5401>

Dirección Institucional: Universidad de Chile

Av. Ignacio Carrera Pinto 1045, Ñuñoa, Santiago de Chile, zip code 7800284, Chile

Eduardo Santa Cruz. Periodista, Licenciado en Ciencias Sociales y Diplomado en Investigación en Comunicación Social. Profesor Titular de la Universidad de Chile. Su línea investigativa es la relación entre Industria cultural, cultura de masas y cultura popular, lo que incluye estudios sobre historia del periodismo, ficción audiovisual, fútbol, entre otros temas.

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-6166-9985>

Dirección Institucional: Universidad de Chile, Facultad de Comunicación e Imagen
Av. Ignacio Carrera Pinto 1045, Ñuñoa, Santiago de Chile, zip code 7800284, Chile

Cómo citar | How to cite

Faure, A., Lagos Lira, C., & Santa Cruz, E. (2024). Ensimismado en el mercado. El periodismo chileno en la serie de ficción audiovisual "Bala Loca" (Chilevision, 2016). *Media & Jornalismo*, 24(44), e4409. https://doi.org/10.14195/2183-5462_44_9

Esta obra está bajo protegida por una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License