



Hibridaciones culturales narrativas en la ficción española producida por Netflix

Cultural Narrative Hybridizations in Spanish Fiction Produced by Netflix

Alfonso Freire-Sánchez¹, Montserrat Vidal-Mestre², Maria Fitó-Carreras³

¹Universidad Abat Oliba CEU, España

²Universitat Autònoma de Barcelona, España

³Universidad Internacional de Cataluña, España

KEYWORDS

Cultural Hybridization
Tokenism
Global aestheticization
Spanish fiction
Netflix
Spanish cinema

ABSTRACT

How is Netflix's Global Aestheticization Affecting Spanish Cinematic Fiction? This study sets out to analyze how the platform's emergence is transforming the Spanish series, focusing on the tension between globalization and the preservation of national cultural identity. A critical analysis methodology is proposed, based on variables drawn from a literature review on Spanish cinema's cultural identity. In a second phase, these variables are applied to case studies of top-rated and most popular "Netflix Originals from Spain" on IMDb, including *La casa de papel*, *Élite*, *Las chicas del cable*, and *Berlín*. Discussions reveal the tensions Spanish fiction faces as content is homogenized to appeal to international tastes and incorporates universal themes like diversity. Conclusions show foreign patterns such as tokenism, Anglo soundtracks, faster pacing, or youth-oriented themes, contrasted with distinctively Spanish elements like folkloric and cultural references, the natural imperfection of characters, and local intertextualities that may go unnoticed by international audiences.

PALABRAS CLAVE

Hibridación cultural
Tokenismo
Estetización global
Ficción española
Netflix
Cine español

RESUMEN

¿Cómo está afectando a la ficción cinematográfica española la estetización global de Netflix? El presente trabajo plantea el objetivo de analizar cómo la irrupción de la plataforma está transformando las series españolas, centrando su atención en la tensión entre la globalización y la preservación de la identidad cultural nacional. Se propone una metodología de análisis crítico en base a variables extraídas de la revisión de literatura sobre la identidad cultural del cine español. En una segunda fase, estas variables se aplican al estudio de casos de series de la categoría *Netflix's original from Spain* de IMDb, de mayor índice de valoración y popularidad: *La casa de papel*, *Élite*, *Las chicas del cable* y *Berlín*. Las discusiones reflejan las fricciones que enfrenta la ficción española frente a la homogeneización de los contenidos para cumplir con los gustos internacionales y la inclusión de temas universales, como la diversidad. Las conclusiones demuestran patrones foráneos como el tokenismo, las bandas sonoras anglosajonas, el incremento del ritmo o la orientación hacia un público más joven, frente a elementos del sello español como referencias folclóricas y culturales, la imperfección y naturalidad de los personajes e intertextualidades locales que pueden pasar desapercibidas para el público internacional.

RECIBIDO: 10/11/2024

ACEPTADO: 10/01/2026

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada: (Norma APA 7ª)

Freire-Sánchez, A., Vidal Mestre, M., Fitó-Carreras, M. (2026). Hibridaciones culturales narrativas en la ficción española producida por Netflix. *Prisma Social revista de ciencias sociales*, 52, 193-206. <https://doi.org/10.65598/rps.5677>

1. Introducción

La irrupción de la plataforma Netflix en España en octubre del 2015 supone una revolución (Aranzúbia y Gallego, 2021) e inicia lo que se ha considerado un cambio integral en la forma de consumir contenidos cinematográficos (Carrillo Bernal, 2018), pero también una reconceptualización paulatina de la ficción producida en el país (Cascajosa-Virino, 2018), especialmente de las series de ficción (Castro y Cascajosa, 2020; Barrientos-Bueno, 2020). Este fenómeno, que no se origina en España, ha sido catalogado como el ‘efecto Netflix’ (Matrix, 2014; McDonald y Smith-Rowsey, 2018). Antes de su llegada, las producciones españolas estaban dirigidas, en mayor medida, al público local o, en casos más residuales, al público hispano hablante de América Latina (Edgerton, 2023).

Pese a que España es uno de los países con menor oferta de contenido en la plataforma y que el servicio de vídeo en *streaming* llegó años después que a otros países, como Canadá en 2010, España se ha consolidado como un pilar fundamental en la presencia y expansión de Netflix en Europa, posicionándose como un enlace estratégico indispensable debido a sus vínculos culturales y lingüísticos con América Latina (Barrientos-Bueno, 2020), marcando además, un punto de inflexión en la descentralización transnacional de la compañía (Edgerton, 2023). Como consecuencia “Netflix ha apostado por este país como un lugar estratégico en lo que atañe a su producción propia” (Aranzúbia y Gallego, 2021, p. 10). Sin embargo, pese al empuje de la plataforma-productora hacia la creación de contenidos globales, el sello de la producción española, tal y como afirman Raya Bravo y Rubio-Hernández, “alude a elementos reconocibles de la cultura del público objetivo” (2020, p. 367).

Ante este contexto, surge la siguiente pregunta: ¿cómo se manifiestan las hibridaciones culturales y narrativas en las series españolas de Netflix, tanto en lo estético y narrativo como en la representación de personajes? Esta investigación se propone examinar cómo la irrupción de la plataforma está reconfigurando las producciones seriadas en España, poniendo especial énfasis en la convergencia existente entre la fuerza homogeneizadora de la globalización impulsada por Netflix y la salvaguardia de la identidad cultural nacional.

1.1. La identidad de las películas y series españolas

Como se ha introducido anteriormente, antes del desembarco de Netflix, las series televisivas de ficción española se caracterizaban por una marcada localización temática y narrativa, especialmente antes del apagón analógico de 2010. Series como *Cuéntame cómo pasó* o *El Ministerio del Tiempo* apelaban a una audiencia profundamente enraizada en la historia y cultura españolas. Estas ficciones abordaban temas locales —la transición democrática, los efectos del franquismo, la nostalgia por la vida rural en el campo— con personajes imperfectos, pero cercanos. Este costumbrismo reflejaba una identidad española que, aunque a veces idealizada, estaba claramente dirigida a un público nacional. Concretamente *Cuéntame cómo pasó* plantea una representación emblemática de la cultura y la historia reciente de España, destacando el uso de la nostalgia y los recuerdos colectivos, una crónica pedagógica que permite que las generaciones más jóvenes comprendan el pasado mientras los mayores encuentran una conexión con su memoria vivida (Pousa, 2017).

Sin embargo, con la expansión de las plataformas en *streaming* y la tendencia del servicio de vídeo bajo demanda por suscripción (SVOD, en adelante), las narrativas y estéticas de la ficción española empiezan a experimentar cambios o mutaciones, enfrentándose a nuevas exigencias en términos de producción y recepción. Uno de los aspectos que han resaltado las investigaciones de Albornoz y García Leiva (2022) es la orientación de estas producciones de ficción española hacia la variedad de contenidos audiovisuales, así como en la diversidad lingüística lograda mediante

el uso de subtítulos y las diversas modalidades de audio ofertadas: versión original, doblaje y audio descripción, elementos que no estaban disponibles antes de la irrupción del SVOD. Estos elementos ayudan a internacionalizar la imagen de España, como también a abrirla culturalmente mediante la industria del entretenimiento. Esta internacionalización del cine español se produce años antes de la irrupción de Netflix gracias a los éxitos de principios del s.XXI de directores como Pedro Almodóvar, Isabel Coixet, Álex de la Iglesia o Alejandro Amenábar; un proceso que Sánchez-Conejero (2009) bautiza como ‘spaniwood’ o la ‘hollywoodización del cine español’.

¿Sigue vigente, por tanto, el concepto de ‘españolada’? ¿Se mantiene la identidad cultural del cine español? ¿La transnacionalidad y el proceso de internacionalización han difuminado las barreras en el cine español y el internacional? Las interpretaciones y respuestas son muy ambivalentes y, como afirman Binimelis et al., “delinean un espacio amplio y flexible de circulación para la cultura digital transnacional, contribuyendo así a un debate en curso que está lejos de agotarse” (2015, p. 8). En este debate, algunas investigaciones parecen orientarse a seguir estigmatizando el cine español hacia el costumbrismo y el folclore, este es el caso de Kulikova (2023) quien considera que se emplean constantemente estereotipos consolidados sobre la cultura y las tradiciones de España, como las corridas de toros, el flamenco, el folclore andaluz, la gastronomía y la vestimenta típica (por ejemplo, el traje de torero). Estos elementos funcionan tanto como reflejo de la identidad cultural como clichés narrativos que facilitan la comprensión y representación de la audiencia española de la década de los 70, como el turismo de ‘sol y playa’ (Martínez Puche y Martínez Puche, 2018).

También destaca el uso de comedias populares que exploran los estereotipos regionales como *Tres bodas de más*, *Ocho apellidos vascos* u *Ocho apellidos catalanes*, y que tienen la capacidad de conectar con el público de manera cercana y paródica (Fernández Meneses y Rodríguez Ortega, 2021). Este tipo de producciones ha sabido capitalizar la riqueza de las identidades locales en España, mostrando personajes y situaciones que encarnan las costumbres y peculiaridades propias de cada región. Del mismo modo, según Kulikova (2023), se recurren a representaciones icónicas del hombre y la mujer españoles, como el ‘macho español’ – ejemplificado en actores como Antonio Banderas o Javier Bardem– y la mujer apasionada, morena y bella, interpretada a menudo por Penélope Cruz. Esta concepción del cine español responde a una interpretación romántica de la tradición local, conocida como la españolada y que está conformada por “signos identitarios estéticamente muy reconocibles” (Acosta-Riego y Navarrete-Cardero, 2017, p. 15). Estos estereotipos, al igual que los recursos que reiteran el folclore español, cada vez menos representativos, se han convertido en elementos propios de la parodia española, como sucede en la trilogía *Ocho apellidos vascos*, *Ocho apellidos Catalanes* o en *Ocho apellidos marroquíes*.

No obstante, para Evans (1999), el cine español del siglo XX se ha caracterizado por ser un cine de autor, como el que dirigió Carlos Saura (Ochoa, 2009). Dos décadas después, Camporesi y Fernández-Meneses (2018) han valorado como cine de autor el que es capaz de ofrecer una perspectiva revisionista de la historia de la democracia española y de la transición o, como plantea García-Maeso (2024) en su investigación sobre Alberto Rodríguez, director de *Grupo 7* (2012) y de *La isla mínima* (2014), el cine español se caracteriza por la movilización social, las reivindicaciones políticas y el surgimiento de nuevas formas de pensamiento que cuestionan la estructura institucional española. En el cine y las series de este periodo se observa una hibridación continua entre el pasado y el presente, que articula un discurso de reconstrucción del nacionalismo español. Se narran historias con cierta tendencia a la hauntología, en las que los ‘fantasmas’ del pasado franquista afectan el presente, destacando una España dividida entre sus antiguas tradiciones y la modernidad (Moreiras-Menor, 2008). Esta perspectiva contribuye a la reconfiguración de una identidad nacional compleja y fragmentada, en la que el cine funge como

medio de reconciliación simbólica con el pasado. Sin embargo, Perriam considera que “el inevitable y necesario enfoque doméstico de los estudios del 'cine español' corre el riesgo de convertirse en nada más que una mirada prolongada a una escena cuyo significado se ha disuelto” (2005, p. 31).

En la intersección entre la internacionalización y el costumbrismo, destacan directores como Álex De la Iglesia, director de películas como *La Comunidad*, *800 Balas*, *El Día de la Bestia* o *El Bar*. Para Buse et al. (2007), De la Iglesia es uno de los grandes representantes del hecho simbiótico de adoptar la influencia de técnicas propias del cine comercial de Hollywood manteniendo una identidad cultural nacional. Según estos autores, el director se caracteriza por el ‘sainete costumbrista’, cuyos personajes encarnan la continuidad de la historia del cine, el teatro y la televisión española, como fuentes de temas, tipos y géneros autóctonos. Otro director que abraza temáticas y fórmulas *hollywoodenses*, como las propias del género de terror, pero mantiene la representación de la cultura nacional es Jaime Balagueró. En este sentido, Goss (2016) considera que Balagueró realiza un ‘cine espejo’ que explora temas sociopolíticos que rodean a los individuos marginados, al tiempo que reflejan un discurso sociopolítico nacional más amplio.

El cine español, por ende, incluso reproduciendo temas argumentales, arquetipos y mitemas del cine internacional “siempre se ha caracterizado por estar más orientado a los dilemas humanos y las circunstancias de las relaciones interpersonales” (Vidal-Mestre et al., 2023, p. 1.488). Como sucede en *Los lunes al sol*, el cine español de esta época tiene la capacidad de representar problemas sociales nacionales con la exploración de dilemas humanos desde una perspectiva introspectiva centrada en la profundidad psicológica de sus personajes (Amber y Domingo, 2016). Este enfoque en la cotidianidad (Mateos-Pérez, 2023) le da al cine una dimensión humanista, acercando al espectador a experiencias y emociones universales, y promoviendo una identificación natural con los personajes y sus historias. Las comedias blancas como *Los Serrano*, *Médico de familia* o *Aida*, también representan estas temáticas, aunque con un tono más desenfadado y menos introspectivo y autorreflexivo, al estar orientadas a audiencias de todas las edades y frecuentemente protagonizadas por familias. Estas comedias responden a la demanda de entretenimiento accesible y duradero de finales de los 90 y principios del s. XXI y estaban caracterizadas por una gran cantidad de temporadas y episodios (Mateos-Pérez y Sirera-Blanco, 2021)

En lo que respecta a la música que acompaña las narrativas del cine español, Fraile-Prieto (2014) señala que durante la primera década del s.XXI, se observa un resurgimiento en el uso de canciones de la época franquista, especialmente aquellas del apogeo del cine musical de los años sesenta y setenta, interpretadas por artistas destacados como Marisol, Rocío Dúrcal y Raphael. Para la autora, “en el actual contexto español, este revival contribuye a la creación de cierta identidad nacional, postmoderna y glocal” (p. 107). Esta revitalización está relacionada con el concepto de nostalgia, que Fredric Jameson (1991) describe como un indicador de la falta de historicidad en la postmodernidad. Este fenómeno da lugar a la creación de productos que reconstruyen el pasado de manera apolítica. No obstante, la búsqueda de una proyección transnacional del cine español ha llevado a la inclusión de géneros con escasa historia en la cinematografía nacional (Triana-Toribio, 2003). Estas nuevas corrientes estéticas se reflejan en las bandas sonoras de películas de terror como *Bosque de sombras* y *El orfanato*, así como en canciones que abordan las temáticas de películas como *Princesas*. También se observa música ‘intergénero’ en la comedia negra *La comunidad* y versiones de éxitos del pop español en *El otro lado de la cama* (Fraile-Prieto, 2014).

2. Diseño y método

El objetivo de este estudio es analizar cómo la irrupción de Netflix está transformando las producciones seriadas en España, con énfasis en la hibridación entre la globalización y la preservación de la identidad cultural nacional. La metodología propuesta se basa en un análisis cinematográfico de la narrativa y de la construcción de personajes (Domínguez-Delgado y López-Hernández, 2017; Call, 2019) de 4 series originales de Netflix producidas en España. Para el análisis se aplican variables extraídas de la revisión de literatura sobre la identidad cultural del cine español, abordando aspectos como el simbolismo cultural, los estereotipos o la representación estética. En concreto, se seleccionan las siguientes:

Tabla 1.
Variables de estudio

Variable	Elementos	Referencia
Contextualización		
V1. Representación emblemática de la cultura y la historia reciente de España.	Franquismo, transición, vida rural, temas locales.	Pousa (2017)
V2. Reflejo de las nuevas formas de pensamiento en España, que cuestionan la estructura institucional del país.	Protestas, movilización social, reivindicaciones políticas y representación de individuos marginados.	García-Maeso (2024); Goss (2016)
V3. Reconstrucción del nacionalismo español.	Tensión continua entre el pasado y el presente, entre la antigua y la nueva España, donde los fantasmas del pasado acechan al presente.	Moreiras-Menor (2008)
Narrativa		
V4. Foco narrativo en lo cotidiano.	Los protagonistas son personas corrientes. Las narraciones transcurren en entornos familiares y laborales.	Mateos-Pérez (2023)
V5. Realismo moral local y comedia blanca.	Desarrollo psicológico de la comedia familiar, incorrección política, protagonistas individualistas. Comedia blanca protagonizada por una familia y dirigida a audiencias de todas las edades. Numerosas temporadas y más de cien capítulos.	García de Castro (2007); Mateos-Pérez y Sirera-Blanco (2021)
V6. Orientado a los dilemas humanos y las relaciones interpersonales.	Narrativa introspectiva, centrada en las circunstancias personales y en las relaciones humanas.	Amber y Domingo (2016); Vidal-Mestre et al. (2023)
V7. Multiculturalidad e integración	Representa la identidad nacional en un contexto multicultural, abordando temas como la exclusión, el racismo, y la construcción de una identidad colectiva híbrida.	Roldán (2012)

Personajes		
V8. Cine espejo basado en estereotipos regionales y consolidados sobre la cultura y las tradiciones de España y clichés narrativos actualizados.	Corridas de toros, flamenco, folclore andaluz, gastronomía y vestimenta típica y la representación estereotipada del turismo de <i>sol y playa</i> . Hombre corpulento y moreno ('macho español' o 'Don Juan'), mujer apasionada, morena, con mucho carácter y gran belleza y el pícaro. 'Sainete costumbrista': los personajes encarnan la continuidad de la historia del cine, el teatro y la televisión española, como fuentes de temas, tipos y géneros autóctonos.	Buse et al., (2007); Fernández Meneses y Rodríguez Ortega (2021); Kulikova (2023); Martínez Puche y Martínez Puche (2018)
V9. Brecha de género, con excepciones notables como Almodóvar o Coixet.	Los personajes femeninos suelen estar infrarrepresentados y estereotipados. Las películas dirigidas por mujeres tienden a presentar personajes femeninos más desarrollados y menos cosificados.	Blanco-Herrero et al. (2023)
Música		
V10. Música intergeneracional y recuperación de canciones del pasado y valor narrativo de la música.	Canciones de la época de esplendor del cine musical de los sesenta y los setenta.	Fraille-Prieto (2014); Gértudix Barrio et al. (2021)

Fuente: elaboración propia.

3. Trabajo de campo y análisis de datos

En una segunda fase, se lleva a cabo el trabajo de campo, en concreto durante los meses de septiembre y octubre de 2024. Las variables seleccionadas se aplican a una muestra de series categorizadas como *Netflix Originals from Spain* en Internet Movie Database (IMDb), la base de datos de cine y televisión más amplia de la red, una fuente ampliamente empleada para estudios fílmicos (Marfil Carmona y Repiso Caballero, 2011; Codina, 2019; Freire-Sánchez et al., 2024). Estas producciones españolas con mayor índice de valoración y popularidad son *La casa de papel*, *Élite*, *Las chicas del cable* y *Berlín*.

La casa de papel, originalmente emitida por Antena 3, fue rescatada por Netflix tras su primera temporada. A partir de su inclusión en el catálogo de la plataforma, la serie adquirió una nueva vida, reconfigurando su ritmo narrativo y ampliando su escala visual para adaptarse a las expectativas de una audiencia más global. La serie *Élite* consta de 8 temporadas (2018-2024) durante las que las tramas y subtramas se desarrollan entre estudiantes y miembros de la comunidad de las Encinas, un colegio de alto *standing*, muy exclusivo. Los alumnos y alumnas proceden de familias muy adineradas, poco tradicionales y en su mayoría desestructuradas: hablamos de padres con negocios ilegales, drogodependientes, ausentes en la educación de sus hijos e hijas y con un alto nivel de exigencia para con ellos. Nos relata una sociedad de clase muy alta, superficial, cuya afición es la de crear fiestas en las que el alcohol, droga y sexo tienen un protagonismo muy alto. Por su parte, la serie *Las chicas del cable* se desarrolla a lo largo de 5 temporadas (2017-2020). Se trata de la primera serie original de Netflix producida en España por Bambú Producciones, que estrenó mundialmente la plataforma. En la España de la Segunda República, un grupo de trabajadoras de la Compañía Telefónica Nacional (CTN), promueven una revolución para defender la igualdad de la mujer en un contexto en el que los hombres dominan la sociedad. Finalmente, la más reciente es *Berlín*, el *spin-off* de *La casa de papel*. Esta serie está

producida por Vancouver Media y está compuesta por 8 episodios, estrenados el 29 de diciembre de 2023 en la plataforma Netflix. El ladrón español Andrés de Fonollosa, cuyo nombre de pila es Berlín, y su equipo, se reúnen en París con el objetivo de ejecutar el robo de un lote de joyas históricas, valorado en 44 millones de euros.

En una tercera fase, se realiza la visualización de las series, para reunir datos a partir de los indicadores previamente descritos. Estos se codifican en una ficha de trabajo para su posterior análisis.

4. Resultados

En cuanto a la variable 2, *Las chicas del cable* aporta una perspectiva diferente al ambientarse en la España del primer cuarto de s. XX, resaltando temas como la lucha por los derechos de las mujeres y las revoluciones sociales de la época, aspectos que representan transiciones vividas por el país en décadas posteriores. A través de líneas argumentales entrelazadas, la trama explora las luchas personales y profesionales de sus protagonistas, así como sus relaciones entre sí, alrededor del concepto universal de la amistad. El simbolismo de estas luchas es representado a través de sus personajes. En concreto, Lidia Aguilar representa la lucha entre la clase obrera y la burguesía española; Carlota Rodríguez y Ana Polvorosa, que pertenecen a la comunidad LGBTQ, el derecho al sufragio de las mujeres y su independencia en un mundo de hombres, y Ángeles Vidal representa el machismo español en la esfera doméstica. Por otro lado, Marga, representa el personaje tipo de la mujer de pueblo débil, indecisa y temerosa, que se muda a Madrid para trabajar en la CTN o Doña Carmen Benavides de Cifuentes, dueña de la compañía que lucha por mantener su estatus social, empleando para ello las tácticas universales del soborno y la manipulación.

De la variable 3, en *La casa de papel* destaca el uso de la canción 'Bella Ciao' un canto italiano de resistencia antifascista como himno contra la opresión, marcando un sutil paralelismo con la resistencia antifranquista y, a la vez, con una visión crítica del nacionalismo que enfatiza la justicia sobre la patria. Este elemento, junto con las máscaras de Dalí, conecta la serie con la tensión constante en la historia de España entre el pasado y el presente, en el cual se debate la propia identidad nacional, pero ahora planteado desde un contexto más global. Esta confrontación también se hace visible en el personaje de Berlín en su propia serie homónima, que constantemente oscila entre sus valores personales y su desconfianza en las instituciones que deberían sostener la moral colectiva. En *Élite*, la división social entre los estudiantes de Las Encinas es una analogía de una España contemporánea en la que aún persisten grandes disparidades de clase y poder. Los personajes de clase alta, orgullosos de su linaje y posición, representan una 'antigua España' marcada por una visión elitista y jerárquica de la sociedad, mientras que los estudiantes de orígenes más humildes personifican una 'nueva España' que exige igualdad y cuestiona el derecho de las élites a mantener sus privilegios.

Respecto a la variable 4, tanto en *Élite* como en *Las chicas del cable* la narrativa sucede en lo cotidiano, ya sea en un instituto o en el lugar de trabajo, sin embargo, ambos relatos pronto trasvasan hacia lo no cotidiano, con situaciones más cercanas a lo extraordinario. Por tanto, *Élite* podría definirse como un retrato de jóvenes comunes en situaciones excepcionales, mientras que *Las chicas del cable* se expanden de lo íntimo y lo cotidiano hacia tramas ambiciosas y expansivas que involucran cambios trascendentales tanto en la sociedad española como a nivel internacional. Sin embargo, *La casa de papel* y *Berlín*, parten de lo extraordinario, como son complejos robos, secuestros y situaciones de lo más esperpénticas y bizarras posibles.

Por contra, la variable 5 es más unánime en tanto que apenas se encuentran retazos o similitudes con la comedia popular y blanca tradicional de las series españolas de antaño. El tono en las

cuatro series es más dramático, sobre todo en *Élite* o en *Las chicas del cable* y no responden a los matices de la comedia popular, pese a que en *La casa de papel* o en *Berlín*, algunos personajes mantengan cierto toque ligeramente humorístico para aligerar el peso de la trama.

En lo concerniente a la variable 6, también se observa bastante homogeneidad. Las cuatro series se caracterizan por las relaciones interpersonales, los conflictos en personajes, las subtramas románticas, las tensiones sexuales o los triángulos amorosos. Se puede afirmar que las cuatro exploran temas universales como el amor, la amistad, la traición y la familia, creando una narrativa introspectiva que permite a los espectadores conectar con los conflictos internos de los diferentes personajes. Del mismo modo, los acontecimientos extraordinarios como el robo, la sublevación de obreros o el acoso policial quedan supeditados a las relaciones humanas e interpersonales y a la ambigüedad moral de los personajes, introduciendo elementos de la comedia negra, la tragicomedia y el drama psicológico.

Analizando la variable 7, que hace referencia a la multiculturalidad e integración racial y cultural, los resultados apuntan a una representación dispar. *Las chicas del cable*, al estar inspirada en acontecimientos reales, aunque narrados desde la ficción, plantean una representación mayormente fiel a la España de principios del siglo XX. *La casa de papel* y *Berlín*, integran diferentes culturas, aunque, la que trata este tema con más profundidad es *Élite*. La serie aborda temas de multiculturalidad a través de personajes como Nadia, una joven de origen musulmán que se enfrenta a las diferencias culturales y prejuicios en el contexto de un colegio elitista. No obstante, el arco narrativo de Nadia cae en el *tokenismo* en ciertos momentos, ya que su carácter y sus dilemas se centran principalmente en el conflicto de su origen y su identidad cultural, y menos en otras facetas de su personalidad o aspiraciones. En *Berlín* destaca también el hecho de que los nombres de los protagonistas, todos de nacionalidad española, son en inglés o francés (Keila, Cameron, Roi, Bruce y Camille), salvo dos, que son en español: Andrés de Fonollosa (*Berlín*) y Damián.

Ya en el ámbito de la dimensión en la construcción de los personajes, la variable 8 se cumple de forma más heterogénea que otras variables. En *Berlín*, por ejemplo, se ensalza la figura del 'Don Juan' de la literatura española gracias a la masculinidad arrogante, soberbia y el rol de 'dandi' español del protagonista, un hombre mujeriego con estilo y encanto que exuda el gusto por la buena vida, la sofisticación y el hedonismo, pero descuidado en lo que respecta a la moralidad o la justicia. Este personaje, sin embargo, en *La casa de papel*, no adquiere este rol desde un principio, mostrándose en los primeros episodios como una megalómano y narcisista con un trastorno de la ira. Será en la evolución de su arco narrativo donde el personaje irá mostrando esa faceta de 'Don Juan' y 'dandi'. Por contra, en *Las chicas del cable*, por su parte, las protagonistas llevan vestimentas que reflejan los estilos de la época, y su contexto incluye representaciones del folclore y los valores tradicionales que estaban presentes en la sociedad española de entonces, aunque con ciertas connotaciones contemporáneas que ensalzan la citada hibridación y confrontación entre el pasado y lo actual.

En lo que respecta a la variable 9, *Las chicas del cable* está protagonizada por mujeres, cada vez más empoderadas y con una lucha tanto personal como Ángeles, la mujer atrapada en el rol de esposa sumisa, como también con luchas grupales contra las instituciones. Este hecho refleja la sublevación de algunas mujeres en una sociedad española de principios del s. XX altamente machista. Al igual que en *Élite*, *La casa de papel* muestra más paridad de géneros, sin embargo, los personajes de Lisboa, Nairobi o Tokio están especialmente empoderados en un mundo que es, eminentemente, de hombres. Por ejemplo, el caso particular de Lisboa enfrentándose a sus superiores mientras lidia con el maltrato de su exmarido o el de Tokio, representa un tipo de feminidad que es independiente y al mismo tiempo compleja emocionalmente, que puede tanto

amar intensamente como rebelarse sin restricciones. Este personaje lleva la tradición de la ‘*femme fatale*’ a un contexto moderno, pero mantiene atributos de carácter que recuerdan a los estereotipos de la mujer española fuerte y temperamental.

Tabla 2.
Presencia de las variables en las series analizadas

Variable / Serie	La casa de papel	Berlín	Las chicas del cable	Élite
V1 Representación cultural/histórica	Alta	Media	Alta	Media
V2 Nuevas formas de pensamiento	Alta	Baja	Alta	Alta
V3 Reconstrucción nacional	Media	Baja	Baja	Baja
V4 Foco en lo cotidiano	Baja	Baja	Alta	Alta
V5 Comedia blanca	Baja	Baja	Baja	Baja
V6 Dilemas humanos	Alta	Media	Alta	Alta
V7 Multiculturalidad	Media	Baja	Baja	Alta
V8 Cine-espejo / estereotipos culturales	Media	Baja	Media	Media
V9 Perspectiva feminista y de género	Alta	Baja	Alta	Media
V10 Música intergeneracional	Alta	Baja	Media	Baja

Fuente: elaboración propia.

Tras exponer los resultados y presentar la tabla 2 con la comparativa de variables, resulta pertinente señalar cómo su presencia alta, media o baja, condiciona la estructura narrativa de cada serie. La fuerte representación histórica (V1) y el foco en lo cotidiano (V4) en *Las chicas del cable*, por ejemplo, se traducen en tramas donde la sororidad y la lucha laboral son el motor de la acción; los conflictos giran en torno a la emancipación de las protagonistas y a su enfrentamiento con estructuras patriarcales de principios del siglo XX. En contraste, en *La casa de papel* la ausencia de esas variables y de la comedia blanca (V5) hace que la tensión se genere a partir de la planificación del atraco, la acción constante y los dilemas morales de los atracadores (V6). La hibridación cultural (V7) y la musicación intergeneracional (V10) introducen capas narrativas adicionales: los personajes multiculturales de *Élite* y la utilización de canciones actuales dialogan con un público global sin perder el anclaje local de su entorno de instituto. Por último, la ausencia casi total de variables de identidad local en *Berlín* provoca que el relato se centre en el carisma problemático del protagonista y en la espectacularización, diluyendo el dramatismo en favor de un perfil más cosmopolita.

5. Discusión

El objetivo inicial del estudio era determinar de qué modo la narrativa y estetización global promovida por Netflix afecta a la ficción seriada española y si dicha estetización provoca una homogeneización que diluye la identidad cultural local. Partiendo de los presupuestos teóricos de la hibridación cultural y la glocalización, los resultados sugieren una posición intermedia: las series analizadas integran elementos de transnacionalidad, pero conservan rasgos culturales españoles en distintos grados. Partiendo de que toda herencia narratológica influye en relatos contemporáneos (Arriaga Benítez, 2022) y de que toda narración es una crisálida que se alimenta

de otros textos (Kristeva, 1978), los planteamientos apriorísticos invitan a pensar que sí existe cierta homogeneización de la producción cinematográfica española. No obstante, los resultados del estudio nos orientan más hacia una postura intermedia en tanto que algunas de las variables no se cumplen o se cumplen parcialmente.

Por un lado, los resultados apuntan a que en Netflix no tiene cabida la producción de nuevas series de la categoría denominada como comedia popular como *Aquí no hay quien viva* o *Lo que se avecina*, ni de la subcategoría comedia blanca, aquella que está protagonizada por una familia a todos los públicos y que “fue célebre durante el origen, con series como *Médico de familia* (1995) o *Los Serrano* (2003), con numerosas temporadas y más de cien capítulos y que marcó los primeros 15 años de siglo” Mateos-Pérez y Sirera-Blanco (2021, p. 12).

Los personajes de *Élite* y algunos de las reinterpretaciones de los estereotipos clásicos del cine español o de la cultural regional española, hacen que los resultados difieran de los planteamientos de autores como Buse et al.(2007); Fernández Meneses y Rodríguez Ortega (2021); Kulikova (2023), aunque, por otro lado, hay elementos muy nacionales, como el lenguaje con dejes y vocabularios más locales como el de Denver, Lisboa o Moscú en *La casa de papel* y el humor tan característico y local del cine español, apuntan a cierta resistencia a perder la identidad cultural cinematográfica española.

Por otro lado, coincidimos con Roldán (2012) respecto a esa apertura hacia la multiculturalidad y la integración del cine español de las últimas décadas, aunque creemos que las narrativas españolas de Netflix están, en cierto modo, imbuidas por el *tokenismo* e incluso el florismo del cien y las series de Hollywood. Estos términos implican una representación superficial o utilitaria de personajes, respectivamente, de minorías étnicas o culturales para cumplir con expectativas de diversidad, sin un desarrollo profundo de sus personajes o de los temas que los rodean.

6. Conclusiones

La investigación nos permite extraer una serie de conclusiones basadas en los cuatro estudios de caso. A través de las diez variables estudiadas, en primer lugar, observamos un esfuerzo por capturar las complejidades de una España actual que sigue marcada por su historia, tradiciones y peculiaridades culturales y regionales. La reconstrucción del nacionalismo y la historia reciente de España, especialmente en *La casa de papel* y *Las chicas del cable*, las series presentan una narrativa que, aunque no aborde directamente el pasado histórico, refleja una especie de resistencia. La lucha contra el sistema o la desinformación de los medios en *La casa de papel*, por ejemplo, y la búsqueda de derechos laborales para las mujeres en *Las chicas del cable* aluden a una España que se redefine, aunque una limitación clara es que el contexto histórico y político de estos temas no se explora en profundidad, y las alusiones a la resistencia o el cambio social son más simbólicas que históricas.

Esta hibridación entre el pasado y el presente o el hecho de que las nuevas generaciones puedan entender el pasado mediante el cine y las series (Pousa, 2017), no se conecta tanto con el uso de la música y los éxitos del pasado, como apunta Fraile-Prieto (2014), pues —salvo excepciones— se hace uso de *hits* actuales e internacionales, sino con una reinterpretación de la construcción nacional que no se identifica con los mismos patrones que el cine de la dictadura, siguiendo, por tanto, la estela de cineastas que ya aportaron esta nueva visión de la cultura española desde los años noventa y que sigue aún presente.

En segundo lugar, este hecho también es un reflejo del papel del protagonismo de personajes femeninos o en su rol como motores de la acción. Se trata, por tanto, de personajes femeninos más empoderados y menos relegados al interés amoroso del personaje masculino o al simbolismo sexual. El protagonismo femenino en estas series representa un avance significativo en la ficción

televisiva española respecto a los estudios que apuntaban todo lo contrario como los de Blanco-Herrero et al. (2023).

En tercer lugar, consideramos que estas producciones, en distintos grados, logran combinar los temas de identidad nacional, multiculturalidad, y la influencia de la cultura popular española, mientras dialogan con la audiencia contemporánea. Esta dialéctica entre el pasado de España y su reinterpretación actual no es un invento de la ‘ola Netflix’, pero se plasma especialmente en *Las chicas del cable* y en *La casa de papel*. En *Élite*, nos obstante, la apertura es prácticamente total y, aunque mantiene ciertos esmeros por representar la identidad cultural española, hemos observado una orientación hacia las tendencias internacionales y al *tokenismo* del cine *hollywoodiense*, por tanto, esta simbiosis entre lo nacional y lo internacional, nos acerca a entender estas producciones en un intermedio de *glocalización cinematográfica*, o dicho de otra forma, se tratan temáticas globales o universales desde perspectivas locales que siguen mostrando estereotipos regionales, alegorías y simbolismo folclórico y un seña nacional donde el humor español y algunos temas propios de la cultura, siguen siendo seña de identidad.

Los casos analizados representan una proyección internacional en la representación cultural de España, pero también revelan limitaciones y áreas de oportunidad en la forma en que se exploran la multiculturalidad y los estereotipos regionales tradicionales. La evolución de la narrativa audiovisual en España dependerá en gran medida de la capacidad de sus creadores para mantener la resistencia por la identidad cinematográfica española mientras siguen ofreciendo personajes y tramas que respondan a las tendencias actuales y las exigencias de las audiencias de las plataformas en SVOD.

Esta investigación no está exenta de limitaciones. Por un lado, una serie es más compleja de analizar que una película, tanto por el número de capítulos como las subtramas y personajes que presenta. Además, el enfoque cualitativo, aunque adecuado para explorar la hibridación cultural y narrativa, es susceptible de interpretaciones subjetivas y no recoge la evolución de las series a lo largo de varias temporadas. Por otra parte, la naturaleza seriada —con numerosos episodios y subtramas— complica la comparación entre obras de géneros y duraciones distintas.

Si bien estas series son prácticamente coetáneas, han sido escogidas por unos criterios comunes y sus capítulos no son autoconclusivos, puesto que responden a una línea temporal definida y a un relato base, existen matices entre ellas que hacen demasiado compleja la comparación. Por ejemplo, *Las chicas del cable* introduce elementos históricos e incluso personajes reales, algo que la diferencia del resto. De cara a futuros estudios, sería pertinente ampliar el corpus de análisis a más producciones españolas y a series de otras plataformas (HBO Max, Atresplayer Premium y Prime Video) para comprobar si las tendencias de hibridación se repiten. Esta limitación abre nuevas líneas de investigación que podrían mantener o adaptar las variables de análisis usadas y aplicarlas a elementos de la producción audiovisual o al análisis textual de los diálogos, lo que permitiría seguir explorando este tema desde diferentes perspectivas y añadiendo matices que podrían complementar este estudio.

Referencias

- Acosta-Riego, D. y Navarrete-Cardero, L. (2017). *Spain lúdica. La imagen romántica de España en el videojuego*. Editorial UOC.
- Albornoz, L. A. & García Leiva, M. T. (2022). Netflix Originals in Spain: Challenging diversity. *European Journal of Communication*, 37(1), 63–81.
- Amber, D. y Domingo, J. (2016). Los lunes al sol. Retrato social de historias de vida silenciadas. *Cultura, Lenguaje Y Representación*, 16, 21–36.
- Aranzúbia, A. y Gallego, J. I. (2021). El cine español en el catálogo de Netflix: una aproximación desde la perspectiva de la diversidad. *Comunicación Y Sociedad*, 1–21.
- Arriaga Benítez, J. M. (2022). Patrones narrativos: Fórmulas estructurales y sus respuestas emocionales en cine y televisión. *Revista Eterna*, (11), 7–23.
- Barrientos-Bueno, M. (2020). Netflix in Spain, Spain in Netflix. In V. Hernández-Santaolalla & M. Barrientos-Bueno (Eds.), *Handbook of Research on Transmedia Storytelling, Audience Engagement, and Business Strategies* (pp. 351–366). IGI Global.
- Binimelis, M., Cerdán, J., & Fernández Labayen, M. (2015). In and out: the transnational circulation of Spanish cinema in digital times. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 16(1), 1–8.
- Blanco-Herrero, D., Marcos Ramos, M., & Martín García, T. (2023). Women in Front of and Behind the Camera. Analysis of the Representation of Society in Contemporary Spanish Cinema. In F.J. García-Peñalvo & A. García-Holgado (Eds.), *Proceedings TEEM 2022*. Springer.
- Buse, P., Triana-Toribio, N., & Willis, A. (2007). La comunidad (2000): Modernity and the cinematic past. In P. Buse, N. Triana-Toribio, & A. Willis (Eds.), *The cinema of Alex de la Iglesia*. Manchester University Press.
- Call, C. (2019). Serial Entertainment: A Content Analysis of 35 Years of Serial Murder in Film. *Homicide Studies*, 23(4), 362–380.
- Camporesi, V. & Fernández Meneses, J. (2018). Making sense of genre: the ‘quality thriller’ as a vehicle to revise a controversial past in recent Spanish cinema. *Studies in European Cinema*, 15(2–3), 198–214.
- Campos, R. y Neira, T. (Creadores). (2017–2020). *Las chicas del cable* [Serie de televisión]. Bambú Producciones; Netflix.
- Carrillo Bernal J. (2018). *Paradigma Netflix. El entretenimiento de algoritmos*. Editorial UOC.
- Cascajosa-Virino, C. (2018). Las series de televisión españolas ante la llegada de los servicios VOD (2015–2017). *Profesional de la Información*, 27(6), 1303–1312.
- Castro, D. & Cascajosa, C. (2020). From Netflix to Movistar+: How subscription video-on-demand services have transformed Spanish TV production. *Journal of Cinema and Media Studies*, 59(3), 154–160. .
- Codina, L. (2019, 28 de febrero). 6 consejos básicos para usar IMDb en estudios fílmicos (cine y televisión). *Lluiscodina.com*.
- Cortés-Selva, L. (2016). Fotografía y series de televisión. Metodología para el análisis del estilo visual televisivo. *index.comunicación*, 6(2), 135–150.

- Domínguez-Delgado R. y López-Hernández M. Á. (2017). Una perspectiva histórica del análisis documental de contenido fílmico. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 40, 73–90.
- Edgerton, G. (2023). Netflix, Spanish television, and La casa de papel: Growing global and local TV together in the multiplatform era. *Critical Studies in Television*, 18(2), 128–147.
- Evans, P. W. (Ed.). (1999). *Spanish cinema: The auteurist tradition*. Oxford University Press.
- Fernández Meneses, J. & Rodríguez Ortega, V. (2021). Contemporary Spanish Comedies, “Mirror Films” & European Cinema: Evaluating Ocho Apellidos Vascos/Spanish Affair. *Quarterly Review of Film and Video*, 39(4), 711–730.
- Fraile-Prieto, T. (2014). Nostalgia, revival y músicas populares en el último cine español. *Quaderns*, 9, 107–114.
- Freire-Sánchez, A., López-González, J, y Rodríguez López-Ros, S. (2024). Diferencias intergeneracionales en el imaginario cultural de la IA asociadas al relato y la iconicidad del cine de animación infantil y juvenil. *Revista Latina De Comunicación Social*, (83), 1–18.
- García de Castro, M. (2007). Los movimientos de renovación en las series televisivas españolas. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 30(15), 147–153.
- García-Maeso, S. (2024). El cine de Alberto Rodríguez en el contexto del ‘trienio indignado’: política, policía e indignación en Grupo 7 (2012) y La isla mínima (2014). *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 8(2), 287–319.
- García, R. y Madrona, C. D. (Creadores). (2018–presente). *Élite* [Serie de televisión]. Zeta Producciones; Netflix.
- Gértrudix Barrio, M., Rajas Fernández, M. y Gértrudix Barrio, F. (2021). La música al servicio del relato en las series de ficción españolas. En B. Puebla-Martínez, N. Navarro-Sierra y S. Magro-Vela (Eds.), *Ficcionando sinergias. Los profesionales se buscan en la ficción televisiva española* (pp. 191–210). Dykinson.
- Goss, B. M. (2016). The pain in Spain: an analysis of horror auteur Jaume Balagueró’s films. *Studies in European Cinema*, 14(1), 66–81.
- Hidalgo-Marí, T., Segarra-Saavedra, J. y Palomares-Sánchez, P. (2021). Radiografía de los contenidos originales de ficción seriada de Netflix. Formas, estilos y tendencias en el nuevo escenario in streaming. *Communication & Society*, 34(3), 1–13.
- Higueras Ruiz, M. J. (2023). Identificación cultural y emocional con Madrid a través de la serie Valeria (Netflix, 2020–2023). *Revista De Comunicación*, 22(2), 243–260.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Kristeva, J. (1978). *Semiótica 1*. Editorial Fundamentos.
- Kulikova, D. (2023). Cinema as a “Soft Power” Instrument of the State: Examples of Spanish and U.S. Cinematography. *Ideas and Ideals*, 15(2), 459–475.
- Marfil Carmona, R. y Repiso Caballero, R. (2011). IMDb y su utilidad para la investigación cinematográfica. Ejemplos de uso de datos desde la metodología de análisis de redes sociales. En I. Bort Gual, S. García Catalán y M. Martín Núñez (coords.), *Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea* (pp. 1207–1219). ESCO

- Martínez Puche, S. & Martínez Puche, A. (2018). How Tourism Imaginary has been Updated in the New Spanish Sun-and-Beach Comedy: Fin de curso, Atasco en la nacional and Benidorm, mon amour. *Via*, 14.
- Mateos-Pérez, J. (2023). Las series de ficción españolas durante la primera competencia televisiva (1990–1994). El origen de la producción moderna. *Historia y comunicación social*, 28(1), 181–189.
- Mateos-Pérez, J. y Sirera-Blanco, R. (2021). Taxonomía de las series de televisión españolas en la era digital (2000–2020). *Profesional de la información*, 30(6). <https://doi.org/10.3145/epi.2021.nov.08>
- Matrix, S. (2014). The Netflix effect: teens, binge watching, and on-demand digital media trends. *Jeunesse: Young People, Texts, Cultures*, 6(1), 119–138.
- McDonald, K. & Smith-Rowsey, D. (Eds.). (2018). *The Netflix Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century*. Bloomsbury Academic.
- Moreiras-Menor, C. (2008). Nuevas fundaciones: Temporalidad e historia en La comunidad de Álex de la Iglesia. *MLN*, 123(2), 374–395.
- Ochoa, S. G. (2009). “Mirarse en la pantalla”: el cine de Carlos Saura. *Hispanic Research Journal*, 10(4), 357–369.
- Pagone, N. (2020). Exporting Spanishness: The Role of Netflix in Shaping How the World Images Spain. *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 2(2), 143–159.
- Perriam, C. (2005). Two transnational Spanish stars: Antonio Banderas and Penélope Cruz. *Studies in Hispanic Cinemas*, 2(1), 29–45.
- Pina, Á. (Creador). (2017–2021). *La casa de papel* [Serie de televisión]. Vancouver Media; Netflix.
- Pina, Á. y Rodrigo, E. (Creadores). (2023–presente). *Berlín* [Serie de televisión]. Vancouver Media; Netflix.
- Pousa, L. G. (2017). Another approximation to the Spanish series Cuéntame cómo pasó: the special episodes. *MATRIZes*, 11(2), 229–247.
- Raya Bravo, I. & Rubio-Hernández, M. D. (2020). An Analysis of Netflix España Campaigns: Paquita Salas Case Study. In V. Hernández-Santaolalla & M. Barrientos-Bueno (Eds.), *Handbook of Research on Transmedia Storytelling, Audience Engagement, and Business Strategies* (pp. 367–381). IGI Global.
- Roldán, G. M. (2012). Spanish cinema: Meeting of cultural identities. *International Journal of Humanities and Social Science*, 2(19), 195–201.
- Sánchez-Conejero, C. (2009). Spaniwood? English Language Spanish Films since the 1990s. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, 33(2)
- Triana-Toribio, N. (2003). *Spanish National Cinema*. Routledge.
- Vidal-Mestre M., Freire-Sánchez A. y López-González J. (2023). La representación en el cine español de la IA asociada a la robótica: Eva y Autómata. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(4), 1475–1490.