

## Pasados imperfectos: quiénes y cómo narran el pasado latinoamericano en plataformas de Video on Demand

*Imperfect Pasts: Who Narrates the Latin American Past and How it is Represented on Video on Demand Platforms*

*Passados imperfeitos: quem e como narra o passado latino-americano em plataformas de Video on Demand*

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2025.9046>

ADRIEN JOSÉ CHARLOIS ALLENDE<sup>1</sup>

<http://orcid.org/0000-0002-0566-0126>

JANNY AMAYA TRUJILLO<sup>2</sup>

<http://orcid.org/0000-0003-2084-6399>

A partir de un enfoque que combina el análisis textual y el análisis documental de las industrias de medios, este texto examina el papel de la expansión de las plataformas de SVOD en la construcción de relatos sobre el pasado en Latinoamérica, a través de ejemplos colombianos y mexicanos. Argumentamos que con la irrupción de esas plataformas se ha producido un descentramiento en el ecosistema de la producción televisiva. En este contexto, se ha observado también un uso intensivo del pasado en la ficción en *streaming*, que responde a la reorganización de la producción y el consumo por fuera de los márgenes de la tradicional televisión nacional, articulando pasados fragmentados que subvierten las grandes historias nacionales, propias del modelo de *broadcasting*.

**PALABRAS CLAVE:** Ficción audiovisual, representaciones, historia, transnacionalización, Video on Demand.

*From an approach that combines textual analysis and media industry research, this paper examines the role of the expansion of SVOD platforms in shaping narratives about the past in Latin America, through Mexican and Colombian cases. We argue that the emergence of these platforms has led to a decentering of the television production ecosystem. In this context, there has also been an intensive use of the past in streaming fiction, responding to the reorganization of production and consumption beyond national margins. This process articulates fragmented pasts that subvert the grand national narratives characteristic of the broadcasting model.*

**KEYWORDS:** Audiovisual fiction, representations, history, transnationalization, Video on Demand.

*A partir de uma abordagem que combina a análise textual e a análise documental das indústrias de mídia, este texto examina o papel da expansão das plataformas de SVOD na construção de narrativas sobre o passado na América Latina, por meio de exemplos colombianos e mexicanos. Argumentamos que, com o surgimento dessas plataformas, ocorreu um descentramento no ecossistema da produção televisiva. Nesse contexto, observou-se também um uso intensivo do passado na ficção em streaming, que responde à reorganização da produção e do consumo fora dos limites da televisão nacional tradicional, articulando passados fragmentados que subvertem as grandes histórias nacionais, próprias do modelo de radiodifusão.*

**PALAVRAS-CHAVE:** Ficção audiovisual, representações, história, transnacionalização, Video on Demand.

### Cómo citar este artículo:

Charlois Allende, A. J., & Amaya Trujillo, J. (2025). Pasados imperfectos: quiénes y cómo narran el pasado latinoamericano en plataformas de Video On Demand. *Comunicación y Sociedad*, e9046. <https://doi.org/10.32870/cys.v2025.9046>

<sup>1</sup> Universidad de Guadalajara, México.

[adriencharlois@gmail.com](mailto:adriencharlois@gmail.com)

<sup>2</sup> Universidad de Guadalajara, México.

[jannyamaya@suv.udg.mx](mailto:jannyamaya@suv.udg.mx)

Fecha de recepción: 02/04/25. Aceptación: 12/09/25. Publicado: 10/12/25.

## INTRODUCCIÓN

Desde la década de los noventa del siglo XX, en el marco del giro regional hacia el neoliberalismo, comenzaron a producirse un conjunto de transformaciones en torno a la industria audiovisual latinoamericana, que se expresaron no solo en reajustes de las estrategias de financiamiento y de producción audiovisual, sino, sobre todo, en una redefinición profunda de las relaciones entre los Estados nacionales y el sector.

La concreción de acuerdos comerciales multinacionales trajo aparejada una serie de reformas legislativas que redujeron la intervención estatal y propiciaron una mayor apertura al mercado global. Así, comenzaron a implementarse esquemas de financiamiento mixto que atenuaron el rol central hasta entonces ocupado por el Estado y estimularon la participación de capital privado en la producción de contenidos audiovisuales. Este modelo fue esencial para sentar las bases de la expansión de las plataformas OTT y para transfigurar un ecosistema de medios que, hasta 2015, con la irrupción de Netflix como agente abocado no solo a la distribución sino también a la producción original en la región, se configuraba en una lógica de *broadcasting* predominantemente nacional, articulado en torno a la industria televisiva.

La transición, en este sentido, puede ilustrarse tomando como referentes los casos de Colombia y México. En el caso colombiano, este proceso inició en 1993, con el cierre de la Compañía de Fomento Cinematográfico (FOCINE) y se consolidó en 1999, con la creación de la Dirección de Cinematografía y del Fondo Mixto de Desarrollo Cinematográfico (PROIMÁGENES). Más adelante, la Ley 814 de 2003 estableció beneficios tributarios a inversionistas nacionales interesados en la producción cinematográfica y creó el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), gestionado por PROIMÁGENES, un instrumento enfocado no solo en la promoción cinematográfica, sino también en potenciar la imagen internacional del país en medios.

En 2008, fue creada la Comisión Fílmica Colombiana, con el fin de impulsar el país como destino de producción internacional, a través de esquemas de financiamiento mixto que incentivaban la coproducción. Unos años después, en 2012, la Ley 1556 (conocida como la Ley de Filmación) apuntaló la apuesta por atraer inversión internacional,

ofreciendo sustanciales beneficios<sup>3</sup> a compañías extranjeras que invirtieran en producciones locales (Moreno Cano et al., 2021).

En México, la transición arrancó un poco antes, en 1988, con la puesta en marcha del Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FONCINE), un esquema mixto similar al colombiano. Posteriormente, en 1992, con la Ley Federal de Cinematografía, se eliminaron algunas medidas proteccionistas, tales como censuras y cuotas, que garantizaban espacios a la producción nacional (Tah Ayala, 2022). En 2001, se implementó el Fondo de Inversión y Estímulos para la Producción Cinematográfica (FIDECINE), cuyo objetivo era fomentar la producción nacional mediante estímulos económicos y esquemas mixtos capaces de competir en un mercado cada vez más globalizado. Más adelante, en 2005, se promulgó la reforma a la Ley de Impuesto Sobre la Renta de 2005, que creó el Estímulo Fiscal para la Cinematografía (EFICINE).

En conjunto, estas reformas han permitido expandir y modernizar la industria audiovisual en la región, propiciando la emergencia de diversas empresas de producción que han asumido el encargo de prestar servicios de producción o desarrollar productos originales para plataformas SVOD como Netflix, Prime Video o Disney+ en la región. Con la saturación de mercados más consolidados, como Estados Unidos y Europa, las principales plataformas han enfocado sus estrategias de crecimiento en regiones emergentes, como América Latina. El lanzamiento de originales en español y portugués para la región se incrementó un 266 % entre 2020 y 2024 (Sánchez Pagano, 2025), la mayoría de ellos producidos por casas productoras surgidas al amparo de estas legislaciones. Sin embargo, este movimiento ha implicado también un desdibujamiento de lo nacional, anclado especialmente en los sistemas televisivos locales, que ha cedido terreno frente al imperativo de competir en un entorno dominado por plataformas transnacionales.

Como ha señalado Lotz (2020), el indicador más profundo de la distinción multinacional de estas plataformas es, justamente, el grado en que sus posibilidades tecnológicas y sus modelos de ingreso les

---

<sup>3</sup> Dentro de estos beneficios se destacan la devolución de un porcentaje de los gastos en servicios de producción y viáticos, así como la simplificación de trámites burocráticos y permisos de trabajo (Moreno Cano et al., 2021).

permiten atenuar o disminuir la perspectiva nacional (p. 11). Siguiendo una lógica basada en la “movilidad” de los contenidos, ellas despliegan estrategias y políticas textuales que “desafían muy directamente el concepto de programación orientada tanto a una audiencia nacional, como a reforzar la identidad nacional” que, desde la década de los cincuenta, había enmarcado el modelo de *broadcasting* tanto en América Latina como en la mayoría de los países en desarrollo (Straubhaar et al., 2021, p. 182).

En este contexto, el pasado pareciera haberse convertido en un recurso importante dentro de las estrategias de contenidos implementadas en la región. Muchas de las series que se han producido y distribuido en plataformas en América Latina durante los últimos años se inscriben en esta misma corriente, desde *biopics* como *Luis Miguel la serie* (Telemundo-Netflix, 2018), westerns como *La cabeza de Joaquín Murrieta* (Dynamo, Prime Video, 2023), dramas como *Cada minuto cuenta* (Prime Video, 2024), hasta dramas criminales como *Narcos México* (Netflix, 2018), por solo mencionar algunas.

Más allá de su diversidad, todas estas series comparten un enfoque común: se centran en la representación de sucesos, eventos, personajes o procesos reales del pasado. No nos referimos a ellas como ficciones históricas, porque difícilmente podrían ser clasificadas en esta categoría siguiendo las definiciones más estrictas de este género. Sin embargo, todas ellas proponen representaciones del pasado (o de ciertos segmentos del pasado) y construyen relaciones de sentido con respecto a él (Amaya & Charlois, 2020).

Si aceptamos que, con la irrupción de las plataformas SVOD y sus estrategias de localización en el mercado audiovisual latinoamericano se ha producido un descentramiento en el ecosistema de la producción de ficción, de la televisión nacional al *streaming* transnacional; si admitimos también que los contenidos creados por estas empresas obedecen a una lógica transnacional que resquebraja el vínculo tradicional entre la nación y su historia narrada audiovisualmente; y si, por último, reconocemos que, en ese contexto, el pasado se devela como un recurso significativo para la interpelación de las audiencias, cabría preguntarse: ¿qué tipos de relatos sobre el pasado se están contando desde estos diversos enclaves productivos? ¿Qué diferencias plantean esos

relatos con respecto a las ficciones históricas más tradicionales, asociadas a la era del *broadcasting* televisivo y al predominio de las grandes empresas nacionales? ¿A partir de qué estrategias narrativas se estructuran los relatos sobre el pasado? Y, sobre todo, ¿qué tensiones nacionales plantean o avivan?

## ESTRATEGIA METODOLÓGICA

Para explorar más a fondo estas preguntas, en este trabajo desarrollamos una estrategia de análisis en dos niveles. Primero, nos adentramos en el contexto industrial, analizando tres empresas latinoamericanas, como casos ejemplares que ilustran este descentramiento en la producción de sentidos sobre el pasado en la ficción televisiva: Dynamo, BTF Media y El Estudio. A partir del análisis de prensa y documentos de acceso público, procuramos delinear las principales características de estas empresas, rastrear sus orígenes, enfoque, modelos de financiamiento e inserción en el mercado audiovisual a través de alianzas estratégicas con plataformas globales, todo ello en un contexto de apertura del mercado audiovisual latinoamericano a partir de inicios del siglo. Dado que las tres emergen en contextos similares, articuladas con el surgimiento y crecimiento de las plataformas digitales, postulamos que una parte importante de las series de ficción producidas o coproducidas por estas tres empresas para plataformas SVOD, como Netflix, Prime Video o Disney, comparten un conjunto de rasgos que nos permiten reconocer patrones textuales y temáticos que apuntan hacia el uso del pasado como un recurso de interpelación comercial hacia las audiencias.

Posteriormente, nos enfocamos en el análisis textual de un conjunto de cinco series en cuya producción participaron estas empresas: *Narcos* (2015), *El Chapo* (2017), *Historia de un Crimen: Colosio* (2017), todas estas producidas por Dynamo para Netflix, por su parte *El secreto de Selena* (2018), producida por BTF Media, que fue distribuida por Disney y posteriormente por Netflix, y *¿Quién lo mató?* (2024), producida por El Estudio para Prime Video.

Para esta fase del análisis, primero visionamos la totalidad de las series y, posteriormente, realizamos una selección intencionada de capítulos por cada una de ellas, los cuales examinamos a partir

de un conjunto de categorías que buscaban analizar algunos elementos esenciales que conectan esas empresas con estrategias de producción de ficción vinculada a pasados específicos. Las categorías de análisis fueron: tiempos representados en pantalla, personajes representados, procesos históricos elegidos, estrategias y recursos de representación del pasado y rasgos asociados a las políticas textuales de las plataformas (Jenner, 2018).

Con estos elementos pudimos dar cuenta de características básicas compartidas con el fin de determinar una estrategia de expansión regional de los sistemas SVOD a través de la constitución de pasados comunes para la región latinoamericana. Dado que el objetivo del trabajo es tratar de observar las relaciones entre un cambio de modelo de producción audiovisual de carácter transnacional y el tipo de pasados que representan, en este trabajo no ahondaremos en las representaciones puntuales de cada serie, sino que decidimos abstraer los elementos analizados a través de las características observadas para reconocer patrones comunes en ellas. De manera complementaria al análisis textual de las series, exploramos también algunos paratextos (Gray, 2010) promocionales y periodísticos que las rodean, considerando que estos construyen expectativas y marcos de sentido para su circulación social y enfatizan algunos de sus valores o cualidades.<sup>4</sup>

## RESULTADOS

### *Tres casos ejemplares*

A partir de cambios legislativos como los ejemplificados previamente, surgieron nuevas productoras asociadas a mercados financieros. El crecimiento de Netflix y otras OTTs en América Latina, con una amplia necesidad de relatos locales que acompañaran la estrategia de expansión basada en la producción de originales, se apoyó en la vinculación con este tipo de empresas para producir originales y crear un catálogo propio con potencial de éxito en mercados distantes. Dynamo, El Estudio y BTF

---

<sup>4</sup> Para un análisis más profundo de las representaciones en algunas de estas series, se pueden consultar nuestros trabajos sobre producciones puntuales: Amaya y Charlois (2018, 2019, 2020), y Amaya (2018).

Media son ejemplos de productoras que han prosperado en el nuevo panorama de distribución y consumo del audiovisual, que nos ayudan a repensar los vínculos entre los cambios contextuales en el mercado audiovisual y las formas en que nos contamos nuestro devenir en el mundo. Este apartado trata de dar cuenta de esas estrategias.

La empresa Dynamo fue creada en el año 2006 por Andrés Calderón, Diego Ramírez y Cristian Conti, asesores financieros, en un periodo marcado por la promulgación de la Ley 814. La experiencia internacional de sus fundadores en el ámbito de las finanzas, y su trayectoria profesional en diversos contextos culturales, les proporcionó una visión integral y un enfoque estratégico para aprovechar esta legislación. A pesar de que sus primeras producciones, *Perro come perro* y *Noche buena* (ambas de 2008), estaban enraizadas en la identidad colombiana y pensadas para el mercado nacional, la esencia de Dynamo radicaba en un enfoque transnacional que se consolidaría a lo largo de su evolución.

Entre 2006 y 2013, cuando entró en vigor la Ley 1556, Dynamo logró establecer un portafolio de coproducciones que representaron un 60 % de su actividad. Este hecho demuestra una adaptabilidad clave: la empresa pudo integrar la Ley 814 en una estrategia empresarial que aspiraba a un protagonismo en el mercado global. De esta forma, se creó un modelo de negocio que rápidamente comenzó a entrelazar narrativas y estilos que apelaban a audiencias internacionales. Dynamo creció sobre tres pilares fundamentales: la generación de producciones originales, la prestación de servicios de producción a compañías extranjeras, y la coproducción con distintos países. Esta estrategia reflejó un enfoque modular que aumentó la diversidad de su oferta y optimizó la utilización de recursos. Se establecieron estándares de producción inspirados en el modelo norteamericano, apuntando a la universalización del contenido y a la interacción con una infraestructura de producción más robusta.

El crecimiento de Dynamo coincidió con el auge de plataformas OTT, lo cual brindó a la empresa una oportunidad inigualable para acceder a una audiencia mundial. En este nuevo paisaje, estableció convenios con plataformas VOD, inicialmente Netflix, lo que le permitió no solo diversificar sus fuentes de ingresos, sino también posicionar sus producciones en un mercado audiovisual global. En 2007, fundó Dynamo Capital, una iniciativa paralela que se enfocó en la gestión de

fondos privados de inversión en la producción audiovisual, optimizando su capacidad de financiamiento a coproducción y facilitando con ello la entrada a mercados que antes presentaban numerosas barreras para la circulación de contenido local.

A medida que Dynamo se consolidaba en el ámbito de la coproducción, la prioridad por el contenido nacional empezó a diluirse. Entre 2006 y 2017, de las 32 producciones desarrolladas, solo seis fueron explícitamente destinadas a un mercado local, realizadas en la primera etapa de la empresa (Rocha, 2018). A partir de 2013, año en que entró en vigor la Ley 1 556, el trabajo se dio a partir de una estrategia de desarrollo orientada hacia el exterior. Esta evolución implicó un desmarque del espíritu original de las reformas normativas que buscaban promover el cine colombiano, especialmente la Ley 814, en favor de una visión más abierta a la participación en el mercado internacional.

La estrategia de crecimiento internacional llevó a la apertura de oficinas en mercados clave como México, España y Estados Unidos. Dadas las asociaciones con diversas productoras y plataformas internacionales, la empresa se centró en el desarrollo de narrativas que atravesaban fronteras, lo que llevó a una mayor inversión en historias que no solo reflejaran la realidad local, sino que también se enmarcaran en experiencias y temas de repercusión transnacional, como el narcotráfico.

En el caso mexicano, pero en un esquema similar, BTF Media fue fundada en 2010 por Ricardo Coeto, productor con amplia carrera en televisoras nacionales, como TV Azteca y Televisa, e internacionales, como NBC Universal Telemundo, y Francisco Cordero, administrador con trayectoria en empresas de entretenimiento y fundador de VCR Capital, fondo de inversiones para el sector. Desde su fundación, la estrategia de la compañía consistió en tejer alianzas para conquistar el mercado latinoamericano.

La idea de BTF Media ha sido crear contenido que resuene tanto en audiencias locales como internacionales, por lo que han pasado por distintas etapas de expansión, por ejemplo, a través de la compra de productoras locales como Garage Films, de Oriol Uría, para convertirla en BTF España (Redacción AV451, 2017) con el fin de aprovechar el talento local y la posición del país en el mercado latinoamericano, pero también para solventar el tipo de legislaciones europeas de carácter proteccionista,

ya que les permite operar como productor local. Por otro lado, distintas asociaciones les han permitido tener también proyectos en México, Estados Unidos, Argentina y Chile (Mezzerá, 2023).

Coeto y Cordero vieron la oportunidad de desarrollar *biopics* y dramas basados en hechos reales, privilegiando contenidos que conectan emocionalmente con el público y que enlazaran con sus propias historias de vida. En este modelo encontraron una fórmula de éxito que les llevó por las vidas de Juan Gabriel (*Hasta que te conocí*, 2016, con Disney y Telemundo), de Julio César Chávez (*El Cesar*, 2017, con TV Azteca y Space), de Diego Maradona (*Maradona: sueño bendito*, 2021, con Prime Video), entre otras que los llevaron a cimentar su reputación en la producción de *biopics*.

Las colaboraciones estratégicas con grandes cadenas y plataformas como Disney+, Televisa, Univision, Prime Video, ViX o Star+ han sido fundamentales no solo para el financiamiento de las producciones, sino para asegurar sus canales de distribución en mercados internacionales. Además, BTF Media también ha sabido tejer alianzas con gobiernos locales para obtener beneficios de producción. En 2023, Francisco Cordero asesoró al gobernante partido Movimiento Ciudadano en Jalisco, México, para estructurar y presentar las reformas a la Ley Orgánica de la Agencia Estatal de Entretenimiento de Jalisco (Movimiento Ciudadano, 2023), con el fin de estructurar la nueva Ley Filma Jalisco en el mismo año.

Dicha propuesta establece formas de financiamiento público para incentivar la industria audiovisual en el estado, captar inversión en el cine y fomentar el talento local a través de apoyos y transferencias de conocimiento a través de proyectos de coproducción (Redacción, 2023), siguiendo en buena medida el modelo colombiano.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Siguiendo el modelo colombiano, el Gobierno de Jalisco comenzó a ofrecer el modelo *Cash Rebate*, a través del cual retorna a las productoras el 40% de los gastos en servicios audiovisuales a nivel local y un 20% en servicios logísticos, además de las convocatorias de capital de riesgo de largometrajes, de Fomento, Desarrollo y Promoción de las obras audiovisuales y la gestión de permisos y locaciones en el Estado (Gobierno del Estado de Jalisco, 2023).

Poco antes de la puesta en marcha de la nueva legislación, BTF Media anunció, junto con el entonces gobernador del estado, Enrique Alfaro, una asociación con la española Secuoya Studios para crear el Guadalajara Content City, un *hub* de producción inspirado en el modelo de Madrid Content City (“BTF Media y Secuoya desarrollan”, 2023). En el mismo año, BTF Media aprovechaba ya los beneficios de la nueva ley para comenzar a rodar la serie *Pancho Villa: El Centauro del Norte* (2023), para Star+, en la ciudad de Guadalajara. Con ello, demostraban la influencia que las nuevas productoras comenzaban a adquirir con la promesa de volver la región en un centro productor audiovisual, pero expandiendo el modelo legislativo que ya había demostrado beneficios para el crecimiento de la industria en otros lugares del continente.

Además de los estímulos fiscales por parte de gobiernos locales, BTF Media, por su parte, consolidó modelos de financiamiento a través de proyectos de inversión en la industria del entretenimiento, por medio de VCS Capital, empresa fundada por el mismo Francisco Cordero, que promete minimizar el riesgo para sus inversores a través del estudio de tendencias de consumo y la diversificación en el fondeo de proyectos.

Otra empresa creada en México, en el marco de las transformaciones del mercado audiovisual, es El Estudio, una productora audiovisual fundada en 2020 por Pablo Cruz –quien fuera cofundador de Canana Films con Gael García Bernal y Diego Luna, y figura con amplia trayectoria en producción de cine y televisión–, Enrique López Lavigne –fundador de Apache Films– y Diego Suárez Chialvo –productor con amplia trayectoria en el mercado internacional con puestos gerenciales en Fox Television Studios y Sony Pictures Entertainment–. La trayectoria y procedencia de sus fundadores proveyó a El Estudio, desde su inicio, de una sólida red de cineastas y productores con experiencia en el mercado internacional y con capacidad para reconocer las tendencias de consumo en la industria del entretenimiento (“Nace El Estudio”, 2020).

Al igual que Dynamo, la estrategia de expansión de El Estudio ha pasado por la consolidación de sedes estratégicas en México, Los Ángeles y Madrid. La empresa aprovechó un contexto de creciente demanda de contenido en español en un panorama global cada vez más competitivo y, desde su lanzamiento, anunció un ambicioso plan con 63 proyectos en desarrollo o producción, a través de alianzas con importantes compañías

de la industria, como Sony Pictures International Productions, Netflix, HBO, Lionsgate, Viacom International Pictures, Movistar Plus o Beta Film (Hopewell & De la Fuente, 2020).

Un importante apoyo en la estrategia de lanzamiento de El Estudio fue Lantica Media, que hasta 2024 operaba Pinewood Dominican Republic Studios. La alianza no solo ofreció acceso a infraestructura de producción avanzada, sino que proporcionó un canal de financiamiento crucial para proyectos de gran escala. Además, trabajar con empresas prominentes del sector ayudó a cimentar una reputación de calidad y a establecer rutas efectivas para la distribución (Hopewell & De la Fuente, 2020).

Las producciones de El Estudio abarcaron una amplia gama de géneros, desde cine de autor hasta horror y fantasía, pasando por documentales, lo que ha permitido a la compañía apelar a varios públicos y nichos de mercado. Algunas de sus producciones más destacadas han sido *El Baile de los 41* (2020), *Las Crónicas del Taco* (2019)<sup>6</sup> y *El Caso Cassez-Vallarta: Una Novela Criminal* (2024), lo cual muestra una clara intención de diversificar su contenido para mantenerse como actor relevante dentro de las tendencias de ficción audiovisual.

La presencia de El Estudio en centros nodales de la industria iberoamericana, aprovechando las ventajas legales para la producción, le otorgó a la productora una ventaja competitiva al integrar los mercados de Latinoamérica, Estados Unidos y España. Desde su inicio, la empresa tuvo un respaldo financiero en MediaNet Partners, firma de gestión de inversión y activos especializada en el sector medios y entretenimiento en América Latina. La empresa aprovechó el auge del contenido en español para generar inversiones atractivas en el sector audiovisual con esquemas legales de inversión público-privada y leyes fiscales de apoyo al cine. Esto ayudó a minimizar riesgos en una industria no muy estable en la región, promoviendo flexibilidad en las narrativas e innovación en los productos.

Estos tres casos ejemplifican una transición en la industria audiovisual latinoamericana, vinculada al ingreso de un nuevo medio en el

---

<sup>6</sup> El Estudio produjo la segunda temporada; sin embargo, Pablo Cruz produjo la primera.

ecosistema regional, vinculado ya no a lo nacional, sino a la necesidad de mercados transnacionales de narrativas. Tomando como caso series creadas por estas mismas compañías, pretendemos dar cuenta de la forma en que estas transformaciones trastocan el tipo de propuestas de sentido disponibles en el catálogo audiovisual, especialmente aquellas vinculadas con el pasado, como una fuente privilegiada de historias exitosas.

*“Inspirada en hechos reales”: ¿Qué historias se cuentan sobre el pasado?*

En primera instancia, la etiqueta de “ficción basada en hechos reales” pareciera ser la más apropiada para agrupar este conjunto diverso de narrativas que revisitan o reelaboran procesos, personajes o eventos del pasado. Ese es el reclamo común, tanto en los paratextos promocionales, como en los créditos iniciales de todas estas series. “La verdadera historia como nunca la habías visto”, se promocionaba la primera temporada de *Narcos*; “Inspirada en hechos reales”, se anunciaba en los carteles promocionales de *¿Quién lo mató?*, “Una historia inspirada en hechos reales” que, “después de 25 años, revive la investigación controvertida que marcó la crónica de México”, invitaba el *teaser* de *Historia de un Crimen: Colosio*.

Ese marbete pareciera utilizarse, en todos estos casos, para designar un nuevo tipo de abordaje del pasado en la ficción, que se distancia tanto de las convenciones como de los compromisos de género implícitos en la ficción histórica. No se trata solamente de una etiqueta promocional, sino que delimita también una postura con respecto al horizonte temporal en que se enmarcan sus historias y con respecto al tipo de historias que representan y actualizan. En términos temporales, hace referencia a un pasado cercano, un pasado activo y, por lo tanto, relativamente presente que conecta o explica fenómenos o preocupaciones contemporáneas. Además, se refiere a otro tipo de historias, diferentes de aquellas que habían sido privilegiadas en las imágenes televisivas de “lo nacional”.

Los segmentos del pasado que interesan a la “ficción inspirada en hechos reales” toman distancia con respecto a los grandes relatos de héroes o gestas que ocuparían un lugar privilegiado en la construcción de una narrativa modélica de la nación; le interesan, en cambio, las historias –más pequeñas, más fragmentarias, más dispersas– de sus fracasos, de

sus desviaciones, de sus escándalos. Son las historias (con minúsculas), de los grandes delincuentes, como El Chapo o Pablo Escobar, de los crímenes más traumáticos, enigmáticos o escandalosos, como los de Luis Donald Colosio, Selena Quintanilla o Paco Stanley. Son, en buena medida, el eco de sucesos de gran impacto mediático y social sobre los cuales no existe aún una explicación clara, una “verdad histórica” socialmente consensuada.

Se trata de historias sobre personajes o sucesos inconcebibles, que parecen confirmar la premisa de que “la realidad supera a la ficción” y que vienen a cubrir ciertas necesidades de explicación o de ordenamiento: ¿qué ha pasado y cómo hemos llegado hasta aquí? parecen ser las preguntas de fondo que plantean ficciones como *Narcos* o *El Chapo* sobre la dura realidad del narcotráfico y la violencia en América Latina. ¿Cuál es la verdad?, cuestionan otras de estas series, como *¿Quién lo mató?*, *Historia de un crimen: Colosio*, o *El secreto de Selena*. Son historias controversiales, sobre las cuales permanece un velo de sospecha. Por su irresolución y por su cercanía temporal, estas historias tienen la capacidad de despertar el interés de audiencias locales, familiarizadas con los hechos; pero, al mismo tiempo, por su condición aparentemente extraordinaria pueden interpelar también a audiencias culturalmente distantes, para las cuales estos sucesos podrían resultar extravagantes, cuasi irreales.

#### *Ciertos personajes y eventos son ficticios: ¿cómo se cuenta el pasado?*

Una característica distintiva de estos relatos es que la etiqueta de “inspirado en hechos reales” va acompañada también del despliegue de estrategias narrativas que solapan las licencias de la ficción con la investigación periodística o los expedientes judiciales sobre los hechos. Por ejemplo, *El secreto de Selena* retoma el libro homónimo de la periodista María Celeste Arrarás (2015), se basa en la cobertura del asesinato y el juicio a Yolanda Saldívar, así como en la investigación periodística de los meses previos al crimen; *El Chapo* fue promovida como un resultado del trabajo colaborativo entre el equipo de periodismo de investigación de Univisión y el equipo creativo de Story House (UCI PR Team, 2016).

Otras recurren a los archivos judiciales; tal es el caso, por ejemplo, de *¿Quién lo mató?*, que se presentó como una serie basada en expedientes de la Drug Enforcement Administration (DEA) y de la Procuraduría de Justicia del Distrito Federal (Vértiz, 2024), o de *Historia de un crimen: Colosio*, cuyo guionista, Rodrigo Santos, afirmó respaldarse en una amplia investigación sobre el magnicidio, en el informe de la Fiscalía Especial, así como en diversos libros y artículos periodísticos sobre el tema (Santos, como se citó en Medina, 2024).

En todos estos casos, el recurso a la documentación periodística o a los expedientes judiciales funcionan como indicativos del respaldo “objetivo”, del sustento “real” de las historias ficcionadas. En ellos descansa la verosimilitud del relato, ofreciendo a las audiencias familiarizadas con los sucesos la ilusión de acceder a una verdad velada, de recomponer en un relato coherente y sintético la información dispersa y fragmentaria sobre ellos. Para otras audiencias, que no tienen un conocimiento de los hechos o personajes abordados —para los cuales, quizás, incluso podrían parecer “irreales”— opera también como reafirmación de la veracidad de las historias narradas.

A la supuesta objetividad (“realidad”) de los hechos documentados en archivos y expedientes se añaden también las licencias narrativas de la ficción, con lo cual se desdibujan o emborronan los límites entre ambos: ¿qué sucesos ocurrieron realmente y cuáles fueron creaciones ficcionales? El solapamiento entre realidad y ficción no se produce solamente como estrategia narrativa, sino que ha llegado a permear también las estrategias utilizadas para promocionar algunas de estas series.

Por ejemplo, en 2019, Netflix llenó muros y anuncios espectaculares de la Ciudad de México con una de las frases más célebres de la historia política mexicana: “Veo un México con hambre y con sed de justicia”, para promover *Historia de un Crimen: Colosio* (Gutiérrez, 2019). En la ciudad de Guadalajara, fueron retirados alrededor de mil pendones promocionales de la serie, al considerarse que podían haber sido colocados con fines políticos, por su clara alusión al Partido Revolucionario Institucional (PRI) (Bobadilla, 2019).

En el plano del relato, el uso intensivo del archivo mediático y, en particular, televisivo, es otra de las estrategias que contribuyen a reforzar el efecto de verosimilitud de estas series. En ellas, son recurrentes

las secuencias de noticieros televisivos que informan “en directo” sobre los hechos abordados en la ficción: la captura de Joaquín Guzmán Loera en *El Chapo*; el asesinato de Paco Stanley en *¿Quién lo mató?* o los disparos en el mitin de Lomas Taurinas en *Historia de un crimen: Colosio*. A las secuencias informativas se suma también el uso de imágenes de los titulares de la prensa impresa, que operan como marcadores enfáticos y dimensionan el alcance de los hechos descritos.

El uso del archivo se entrelaza también con la remediación de segmentos o imágenes memorables dentro de la historia mediática: la ficha policial de Pablo Escobar o su ejecución en una azotea de Medellín en *Narcos*; el discurso en el Monumento a la Revolución de Luis Donaldo Colosio en *Historia de un crimen: Colosio*; las secuencias del último programa de Paco Stanley y su aparente tensión con Mario Bezares en *¿Quién lo mató?*, por solo mencionar algunos ejemplos. Un aspecto interesante en este sentido tiene que ver también con la remediación de figuras periodísticas o de espacios mediáticos: el programa de Howard Stern en el que, a propósito de la muerte de Selena, se burla de la comunidad latina afirmando que tiene el peor gusto musical en *El Secreto de Selena* (ep. 5); las secuencias en las que Talina Fernández reporta a Jacobo Zabłudovsky desde el hospital de Tijuana en *Historia de un crimen: Colosio* (ep. 2); el uso reiterado de imágenes del noticiero del propio Jacobo Zabłudovsky en *El Chapo*, o la remediación de una entrevista de Brenda Bezares con Paty Chapoy, en *¿Quién lo mató?* (ep. 4). En todos estos casos, la remediación puede ser comprendida como un recurso de anclaje temporal de las tramas que, al tiempo que refuerza su verosimilitud, funciona como guiño a la memoria mediática de los receptores mexicanos, que constituyen una parte importante de la audiencia potencial de estas series.

Este tipo de recursos orientados a reforzar el efecto de realidad de las series se combina con tramas melodramáticas, que enfatizan en historias y sufrimientos personales, codifican las emociones y sentimientos de los protagonistas, sus sueños y frustraciones. Por ejemplo, en *Historia de un crimen: Colosio* es el personaje de Diana Laura Riojas, la viuda del candidato, quien personifica no solo el sufrimiento por la pérdida de su esposo y padre de sus hijos, sino la lucha desesperada por la justicia y la verdad, consciente de que le queda poco

tiempo de vida. “No quiero morirme así. No quiero morirme sin saber la verdad”, clama desesperada ante el fiscal especial Montes (ep. 6, min. 35:12 - 35:33).

En *El secreto de Selena*, María Celeste Arrarás encarna a una periodista embarazada, cuya obsesión por la búsqueda de la verdad la conduce a exponerse al peligro, a enfrentar el sacrificio de perder a su hijo, lo cual le ayudará a “entender el dolor de los padres de Selena” (ep. 7). Yolanda Zaldívar, la asesina de Selena, se construye melodramáticamente como el opuesto de la cantante: un personaje triste, sometido a una vida de pobreza, de abusos, de *bullying*, que ansiaba desesperadamente ser querida (ep. 3). En *El Chapo*, los *flashbacks* a la infancia y juventud del personaje de Guzmán Loera permiten entender las circunstancias que lo condujeron al mundo del narcotráfico, delinean humanamente al capo como un humilde campesino, sometido a los abusos de su padre y dispuesto a todo para superar sus condiciones.

Así, el despliegue de estas narrativas melodramáticas —encaminadas a movilizar emociones, activar la empatía y la identificación de las audiencias con los personajes representados en pantalla— se fusiona con estrategias orientadas a reforzar la verosimilitud y el efecto de realidad de estos relatos. En todo caso, el discernimiento de las fronteras entre la verdad histórica y las construcciones ficcionales queda abierto a la interpretación de las audiencias y es, en muchos casos, esclarecido en paratextos periodísticos.<sup>7</sup> No obstante, como afirma Montanari (2024), quizás sean precisamente las tensiones que rodean el “estatuto de verdad” de este tipo de relatos basados en hechos reales “lo que hacen a estos géneros tan poderosos, ya que impulsan al público a cuestionarse qué significa realmente ‘contar la verdad’” (pp. 102-103).

---

<sup>7</sup> En los últimos años se ha publicado un gran número de notas periodísticas que se enfocan en la explicación de los hechos y personajes históricos “reales” representados en este tipo de series. Este tipo de notas funcionan como “paratextos”, que pretenden ubicar al lector/receptor, ofreciéndole claves “históricas” de lectura para entender el relato ficcional de estas series y precisar el grado de ficcionalidad o apego a la historia real de lo representado. Pretenden operar como una especie de “marcadores de realidad” de las series (Amaya & Charlois, 2023).

*Gramáticas del transnacionalismo: el pasado, más allá de las fronteras*

Otro aspecto relevante en términos analíticos tiene que ver con el ajuste de este tipo de series a las políticas textuales de las plataformas, que atraviesan estas producciones en el intento de potenciar su atractivo a nivel regional e incluso, potencialmente, global. Como ha señalado Jenner (2018), “en el contexto de la producción textual, la importancia de las exportaciones para la economía de la televisión significa que el atractivo transnacional debe codificarse en el texto” (p. 219). Eso implica, según la autora, que los textos puestos en circulación global a través de estas plataformas presentan una “gramática del transnacionalismo”, entendida como un conjunto de rasgos textuales particulares que propician su tránsito a través de las fronteras. Jenner identifica algunas de esas estrategias textuales, como el empleo de géneros asociados a la televisión de calidad, el uso de estéticas cinematográficas y la apelación a un sistema de valores universales.

En general, las políticas textuales de estas plataformas están alineadas con la denominada “televisión de calidad” o “televisión de prestigio” (Buonanno, 2018; Jenner, 2018). Es decir, procuran apearse a ciertos criterios distintivos, como la originalidad, la experimentación, el abordaje de temas controvertidos o de vanguardia, la complejidad narrativa y estética, entre otros (Buonanno, 2018). Al igual que los canales de nicho, estas plataformas operan a partir de principios de “distinción” con respecto a la televisión convencional.

En ese sentido, un aspecto relevante en este tipo de ficciones “inspiradas en hechos reales” es su etiquetado en términos de género. Todas ellas se presentan (y se codifican) en géneros diversos como el drama criminal, el *thriller* político, el *true crime*, o el *biopic*. La hibridación genérica es uno de sus distintivos fundamentales, por ejemplo: *El Secreto de Selena* combina elementos del *true crime* y el *biopic*; *El Chapo* conjunta rasgos del drama criminal y del *biopic*; *Historia de un crimen: Colosio* mezcla el *true crime*, el *thriller* político y el *biopic*.

Si bien la hibridación puede entenderse en estos casos meramente como estrategia textual asociada a la “complejidad narrativa” (Mittel, 2015) de la televisión de calidad, podríamos considerar también que – como explica el propio Mittel (2004)–, las categorías de género surgen a partir de la activación y el realce de ciertos rasgos o componentes

textuales, en detrimento de otros posibles. Es decir, los géneros se construyen y se hacen “visibles” a través de un conjunto de prácticas discursivas. Estas prácticas discursivas—de la industria, de la crítica y de las audiencias— no solo rodean al género, sino que lo constituyen y delimitan: articulan relaciones entre distintos textos, los vinculan en ciertas categorías y los asocian a determinados supuestos culturales.

De este modo, hay una “práctica” de definición del género desde el momento mismo del etiquetado de estas series como “*thriller* político” o como “drama criminal” —y no como “drama histórico”, o “aventura”, por ejemplo—, al tiempo que se activan también un conjunto de prácticas de evaluación sobre su valor cultural. La definición y la hibridación genérica no son solo —ni fundamentalmente— estrategias creativas, sino que pueden operar también como “estrategias de legitimación cultural”, que intentan alejar este tipo de productos de otros géneros tradicionalmente asociados con el “pasado de la televisión”, con la era del *broadcasting* (Newmann & Levine, 2012, p. 29).

El uso de estéticas cinematográficas también puede entenderse, en estos casos, con la participación de personalidades provenientes del mundo cinematográfico en la dirección de estas distintas series: los premiados José Padilha, Andrés Báiz, Gabriel Ripstein, Gerardo Naranjo en *Narcos*; Ernesto Contreras y J. M. Cravioto en *El Chapo*; o Natalia Beristáin en *El secreto de Selena* e *Historia de un crimen: Colosio*. En sus elencos figuran estrellas internacionales, como Pedro Pascal o Wagner Moura, en *Narcos*; pero también figuras probadas en éxitos previos del streaming, como Luis Gerardo Méndez (*Club de Cuervos*), Diego Boneta (*Luis Miguel: la serie*) y ambos en *¿Quién lo mató?* o Ilse Salas (*Mr. Ávila*) en *Historia de un crimen: Colosio*, por solo mencionar algunos.

En cuanto a la apelación a valores universales como los expresados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, valores liberales que pueden resonar en otras culturas —otra de las estrategias identificadas por Jenner (2018)—, habría que considerar que la mayoría de estas series se enfocan, prioritariamente, en el mercado regional latinoamericano. Eso no implica un ajuste o replanteamiento de los principios o normas morales que rigen en la mayoría de los países occidentales, pero sí el cuestionamiento de su aplicación en países del continente. Es decir,

si consideramos que las historias relevantes para las series analizadas son justamente los fracasos, las desviaciones o los grandes crímenes y escándalos de países como Colombia y México, podríamos pensar que justamente afirman algunos de estos valores fundamentales al hacer evidentes violaciones elementales del derecho a la vida, a la paz, o la imposibilidad de acceder a la verdad y a la justicia. La explicación del horror, la búsqueda de la verdad y la denuncia de la corrupción e ineficiencia de las instituciones políticas y judiciales son algunos denominadores comunes en este grupo de series que, en su trasfondo melodramático, pugnan por la restitución del orden, por la defensa de esos valores básicos universales.

En junio de 2024, Javiera Balmaceda, jefa de originales internacionales de Amazon Studios para América Latina, declaró que el *true crime* seguía “siendo un jonrón” en el continente y, para ilustrar su argumento, destacó que *¿Quién lo mató?* era, hasta esa fecha, la serie más vista de Amazon Studios (Hopewell, 2024). Quizás parte de este éxito se explique, justamente, en la búsqueda de sentido a las particulares condiciones de violencia, de injusticia y de quiebre de algunos de los valores humanos básicos que enfrentan —y han enfrentado históricamente— nuestras sociedades latinoamericanas. Y quizás, en contraparte, sea también la fascinación ante la otredad —ante el horror cuasi increíble y distante— un impulso al atractivo de estas series en otros mercados televisivos, más allá de los confines regionales.

## CONCLUSIONES: CAMBIOS EN LOS RELATOS SOBRE EL PASADO

Sin lugar a dudas, el nacimiento y expansión de las plataformas de streaming han transformado la forma en que se construyen las narrativas sobre el tiempo social en “televisión”. El panorama que hemos descrito hasta aquí da cuenta de un descentramiento en la producción de sentidos sobre el pasado. Con la emergencia de nuevas empresas productoras, que operan bajo las lógicas y estrategias de contenidos de plataformas transnacionales, en marcos legales que han abierto la puerta a la coproducción, su deslocalización y nuevas formas de financiamiento, se ha producido un quiebre con respecto al tipo de relatos “historiográficos” que habían predominado en el modelo de *broadcas-*

*ting*; esto es, historias televisivas articuladas con la construcción o el reforzamiento de un ideal de Estado nación, las grandes gestas, héroes y figuras patrióticas.

Lo que observamos entonces es una eclosión de relatos sobre el pasado (o los pasados, en plural) irradiada desde una multiplicidad de enclaves de producción. No obstante, en este caso la multiplicidad no debe tomarse como sinónimo de diversidad, pues, pese a su abundancia, estos numerosos relatos sobre el pasado adoptan un patrón común, redundante, tanto en su “empaquetado” (género, formato, recursos), como en el o los tipos de pasado que recuperan para las pantallas. Se trata de un estallido que tiende a la uniformidad.

Sin embargo, al enfocarse en zonas oscuras, controversiales o irresueltas de los pasados de México, Colombia u otros países de América Latina, estos relatos transnacionales reactualizan esos hechos y reaniman las discusiones que los rodean, provocando también algunas tensiones relevantes a nivel nacional, vinculadas con los propios juegos de memorias cambiantes, articuladas con patrones de consumo a nivel regional.

Series como *Narcos* o *El Chapo* no solo exponen la violencia, sino también la penetración de las redes del narcotráfico en las instituciones políticas y de seguridad en América Latina y reavivan cuestionamientos en torno a sus responsabilidades y complicidades en los procesos que han conducido a nuestros violentos presentes. Otras producciones, como *¿Quién lo mató?* o *Historia de un crimen: Colosio*, reconstruyen asesinatos en los que aún persisten dudas sobre los responsables. Abordan cómo las investigaciones oficiales pueden estar influenciadas por intereses políticos y ponen en entredicho las versiones oficiales sobre ellos. Reavivan rumores, hipótesis sobre los casos y teorías conspirativas en torno a los mismos; cuestionan las instituciones políticas y de impartición de justicia, evidencian sus incapacidades y exponen la corrupción, la impunidad y la manipulación. Ante las historias –más monolíticas, armónicas y edificantes– de lo nacional, este tipo de relatos muestran otras caras: la de las derrotas y los fracasos, la de los pasados recientes e imperfectos que han configurado el presente profundamente conflictivo de nuestras sociedades.

En este sentido, los cambios legislativos, las nuevas formas de financiamiento, el trabajo conjunto entre las nuevas productoras y las necesidades de expansión de las plataformas desarticulan la función normativa del relato histórico de la perpetua vigilancia del Estado, para construir otras formas de relación entre audiencias transnacionales y un pasado que navega entre la nostalgia, el cuestionamiento de los grandes relatos, el sensacionalismo y la necesidad del testimonio que otorga una sensación de verosimilitud. La mezcla de personajes del mundo empresarial y financiero, con agentes relevantes de la industria audiovisual, en las empresas que ejemplificamos aquí, pone de relevancia la conjunción de nuevos actores que, más allá de la producción tradicional, transformaron las narraciones para generar nuevas propuestas de memoria vinculada con un mercado transnacional de relatos, generando tensiones con formas de recuerdo ancladas a la lógica *broadcasting*-nación.

Este texto es solo una ventana a una nueva agenda de vigilancia y análisis de esas narrativas y de las posibles formas de pensarse socialmente en el tiempo que generan.

### **Referencias bibliográficas**

- Amaya Trujillo, J. (2018). Érase una vez en México. Ficción y memoria del pasado reciente en la serie *El Chapo*. *Comunicación y Medios*, 27(37), 93-105. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48588>
- Amaya Trujillo, J., & Charlois, A. (2018). Memoria cultural y ficción audiovisual en la era de la televisión en streaming. Una exploración en torno a la serie *Narcos* como relato de memoria transnacional. *Comunicación y Sociedad*, 31, 15-44, <https://doi.org/10.32870/cys.v0i31.6852>
- Amaya Trujillo, J., & Charlois Allende, A. (2019). Ficción televisiva y memoria cultural. Un análisis de la construcción discursiva de la memoria en la serie *Narcos* (2015). *Alter/nativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos*, 9. <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumnspring-9-2018-19/essays6/trujillo-allende.html>
- Amaya Trujillo, J., & Charlois Allende, A. (2020). De la historia a la memoria. Desplazamientos para pensar el lugar de la ficción televisiva en la construcción de sentidos sobre el pasado. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación ALAIC*, 18(32), 84-95 <https://doi.org/10.55738/alaic.v18i32.578>

- Amaya Trujillo, J., & Charlois Allende, A. (2023, 21 de junio). *Resonances of the archive. Plurimedial dynamics of fiction about drug trafficking in Mexico* [Ponencia]. International Association for Media and History, Montreal, Canada.
- Arrarás, M. C. (2015). *El secreto de Selena: la reveladora historia detrás de su trágica muerte*. Atria Español.
- Bobadilla, R. (2019, 20 de marzo). Ayuntamiento de Guadalajara retira publicidad sobre serie de Netflix. *El Informador*. <https://www.informador.mx/jalisco/Ayuntamiento-de-Guadalajara-retira-publicidad-sobre-serie-de-Netflix--20190320-0107.html>
- Buonanno, M. (2018). Widening landscapes of TV storytelling in the digital media environment of the 21st century. *Anàlisi*, (58), 1-12. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3133>
- BTF Media y Secuoya desarrollan el Guadalajara Content City. (2023, 24 de enero). *TTVNews*. <https://todotvnews.com/btf-media-y-secuoya-desarrollan-el-guadalajara-content-city/>
- Gobierno del Estado de Jalisco. (2023, 2 de junio). *Jalisco ofrece los mayores incentivos para la industria audiovisual en América Latina*. <https://www.jalisco.gob.mx/es/prensa/noticias/160023>
- Gray, J. (2010). *Show sold separately. Promos, spoilers and other media paratexts*. New York University Press.
- Gutiérrez, V. (2019, 21 de marzo). Colosio, la historia detrás del asesinato que cambió a México. *El Economista*. <https://www.economista.com.mx/arteseideas/Colosio-la-historia-detras-del-asesinato-que-cambio-a-Mexico-20190320-0138.html>
- Hopewell, J., & De la Fuente, A. M. (2020, 20 de febrero). Pablo Cruz, Enrique Lopez Lavigne, Diego Suarez Chialvo Launch El Estudio (EXCLUSIVE). *Variety*. <https://variety.com/2020/film/news/pablo-cruz-enrique-lopez-lavigne-diego-suarez-chialvo-launch-el-estudio-1203509026/>
- Hopewell, J. (2024, 19 de junio). How Amazon Studios' Is Getting Bigger and Other Takeaways from Javiera Balmaceda's Masterclass at Conecta Fiction. *Variety*. <https://variety.com/2024/tv/global/javiera-balmaceda-amazon-studios-quien-lo-mato-1236042537/>
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the Re-invention of Television*. Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-39237-5>

- Lotz, A. (2020). In between the global and the local: Mapping the geographies of Netflix as a multinational service. *International Journal of Cultural Studies*, 24(2), 195-215. <https://doi.org/10.1177/1367877920953166>
- Medina, R. (2024, 12 de abril). Rodrigo Santos, showrunner de la serie Colosio: Historia de un crimen. *Revista Alfombra Roja*. <https://alfombrarojamagazine.com/noticias/rodrigo-santos-showrunner-de-la-serie-colosio-historia-de-un-crimen>
- Mezzer, P. (2023, 18 de mayo). BTF Media y el camino hacia una productora-audiencia. *Cveintiuno*. <https://cveintiuno.com/btf-media-y-el-camino-hacia-una-productora-audiencia/>
- Mittel, J. (2004). *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*. Routledge.
- Mittel, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York University Press.
- Montanari, F. (2024). Más sobre la relación entre ficción y realidad: el caso de las historias inspiradas en hechos y personajes reales. *EU-topías. Revista de Interculturalidad, comunicación y Estudios Europeos*, 28, 97-107. <https://doi.org/10.7203/eutopias.28.30108>
- Moreno Cano, A., Miguel de Bustos, J. C., & Revelo Castro, Á. (2021). El sistema de estímulos a la industria audiovisual en Colombia. *Comunicación y Sociedad*, e7746. <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.7746>
- Movimiento Ciudadano. (2023, 15 de marzo). *Garantizará ley Filma Jalisco recursos para la industria audiovisual en el estado*. <https://movimientociudadano.mx/boletines/garantizara-ley-filma-jalisco-recursos-para-la-industria-audiovisual-en-el-estado>
- Nace El Estudio, nueva productora de contenidos en español. (2020, 4 de marzo). *Señal News*. <https://senalnews.com/es/contenidos/nace-el-estudio-nueva-productora-de-contenidos-en-espanol->
- Newmann, M. Z., & Levine, E. (2012). *Legitimizing Television. Media Convergence and Cultural Status*. Routledge.
- Redacción. (2023, 16 de marzo). La Ley Filma Jalisco arranca con 100 mdp. *Milenio*. <https://www.milenio.com/politica/comunidad/ley-filma-jalisco-100-mdp-promover-realizacion-cine>

- Redacción AV451. (2017, 8 de junio). La mexicana BTF Media adquiere Garage Film y desembarca en España para potenciar el talento de habla hispana. *Audiovisual451*. <https://www.audiovisual451.com/la-mexicana-btf-media-adquiere-garage-film-y-desembarca-en-espana-para-potenciar-el-talento-de-habla-hispana/>
- Rocha, C. (2018). La productora colombiana Dynamo: ¿Del cine nacional al transnacional? *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 15(3), 349-367. [https://doi.org/10.1386/slac.15.3.349\\_1](https://doi.org/10.1386/slac.15.3.349_1)
- Sánchez Pagano, M. (2025, 7 de febrero). ¿Qué reflejan los datos sobre la importancia de Iberoamérica en las estrategias de los streamers? *Cveintiuno*. <https://cveintiuno.com/que-reflejan-los-datos-sobre-la-importancia-de-iberoamerica-en-las-estrategias-de-los-streamers/>
- Straubhaar, J., Santillana, M., De Macedo, V., & Duarte, L. G. (2021). *From Telenovelas to Netflix: Transnational, Transverse Television in Latin America*. Palgrave MacMillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-77470-7>
- Tah Ayala, E. (2022). Legalidad del cine mexicano: Del nacionalismo a la comercialización. *SUMMA*, 4(2), 1-23. <https://doi.org/10.47666/summa.4.2.2>
- UCI PR Team. (2016, 17 de mayo). Netflix y Univision Story House coproducirán una serie sobre “El Chapo” [Entrada de blog]. *Univisión Communications INC*. <https://corporate.univision.com/corporate/press/2016/05/17/netflix-and-univision-story-house-to-co-produce-el-chapo-series/>
- Vértiz, C. (2024, 20 de mayo). La “justicia” en México en la serie “¿Quién lo mató?”, sobre Paco Stanley. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/cultura/2024/5/20/la-justicia-en-mexico-en-la-serie-quien-lo-mato-sobre-paco-stanley-329238.html>

## SEMBLANZAS CURRICULARES

### *Adrien José Charlois Allende*

Licenciado en Historia y maestro en Comunicación por la Universidad de Guadalajara. Doctor en Historiografía por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. Profesor del Departamento de Estudios de la Comunicación Social de la Universidad de Guadalajara. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII) en el Nivel 1. Es investigador asociado del Observatorio Iberoamericano de la Ficción televisiva, capítulo México. Su área de interés es la convergencia entre discurso histórico y ficción televisiva mexicana, y sus publicaciones más recientes giran en torno a la representación de la historia del narcotráfico en plataformas de Video on Demand, la construcción del espacio a través de las representaciones del pasado y los desplazamientos hacia la memoria para pensar la constitución de sentidos sobre el pasado en la ficción televisiva.

### *Janny Amaya Trujillo*

Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Guadalajara. Licenciada en Comunicación Social y maestra en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de La Habana, Cuba. Profesora-investigadora del Centro Universitario de Guadalajara, Universidad de Guadalajara. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNII), Nivel 1, e integrante del Cuerpo Académico Comunicación y Cultura Digital. Ha publicado diversos artículos y capítulos sobre cultura digital, ficción televisiva y memoria cultural, así como en la línea de historia, memoria y medios de comunicación.