

Estrategias narrativas de los dramas contemporáneos basados en hechos reales*

Estratégias narrativas nos dramas contemporâneos baseados em eventos reais

Narrative Strategies in Contemporary Dramas Based on Real Events

Mariana de Almeida Ferreira** , Simone Maria Rocha***
y Carlos Gutiérrez-González****

DOI: 10.30578/nomadas.n58a2

El artículo busca identificar los recursos narrativos adoptados por creativos de plataformas de *streaming* que producen dramas basados en hechos reales locales, cuyo público objetivo son las audiencias transnacionales. Para tal fin, los autores hacen un análisis narrativo de las producciones *El robo del siglo* y *Dom*, dos de las series dramáticas de Colombia y Brasil con más éxito. El artículo concluye que el drama espejo, la hibridación de géneros narrativos y la ambigüedad moral de los personajes, son los principales recursos narrativos de la premisa *pensar global, producir local*, que enmarca a este tipo de producciones.

Palabras clave: servicios de *streaming*, drama espejo, hibridación de géneros, ambigüedad moral, hechos reales, dramas contemporáneos.

O artigo procura identificar os recursos narrativos adotados pelos criadores de plataformas de streaming que produzem dramas baseados em eventos locais reais, cujo público-alvo são as audiências transnacionais. Para tanto, os autores realizam uma análise narrativa das produções El robo del siglo e Dom, duas das séries dramáticas de maior sucesso da Colômbia e do Brasil. O artigo conclui que o drama espelhado, a hibridização de gêneros narrativos e a ambigüidade moral dos personagens são os principais recursos narrativos da premissa pensar global, produzir local, que enquadra esse tipo de produção.

Palavras-chave: serviços de *streaming*, drama espelhado, hibridização de géneros, ambigüidade moral, eventos reais, dramas contemporáneos.

This article seeks to identify the narrative strategies employed by content creators on streaming platforms who produce dramas based on local real-life events, targeting transnational audiences. To this end, the authors conduct a narrative analysis of The Great Heist (El robo del siglo) and Dom, two of the most successful dramatic series from Colombia and Brazil. The article concludes that mirror drama, narrative genres hybridization, and the moral ambiguity of characters are the primary narrative strategies aligned with the premise think globally, produce locally, which underpins these types of productions.

Keywords: *streaming services, mirror drama, genre hybridization, moral ambiguity, real events, contemporary dramas.*

* Resultado parcial del proyecto de investigación "Sello América Latina de exportación de la ficción televisiva", en curso desde 2020, fruto de una colaboración entre universidades de Brasil, Chile, Colombia, México y Perú, con la coordinación general de Brasil desde la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG). Es financiado por el CNPq/Brasil y la Universidad de La Sabana (Colombia), código COM-110-2023, grupo de investigación Cultura Audiovisual.

** Investigadora del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq/Brasil), Belo Horizonte (Brasil). Doctora en Comunicación Social, con beca de posdoctorado. Correo: marianalmeida13@gmail.com

*** Profesora titular del Departamento de Comunicación Social, Universidad Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte (Brasil). Doctora en Comunicación y Cultura, con pasantía postdoctoral en la UFMG. Correo: simonerochaufmg@gmail.com

**** Profesor asociado del Departamento de Comunicación Audiovisual, Facultad de Comunicación, Universidad de La Sabana, Chía (Colombia). Doctor en Comunicación. Correo: carlos.gutierrez26@unisabana.edu.co

original recibido: 15/10/2024
aceptado: 22/01/2025

ISSN impreso: 0121-7550
ISSN electrónico: 2539-4762
nomadas.ucentral.edu.co
nomadas@ucentral.edu.co
Artículo # n58a2 - Págs. 1~15

América Latina es una región fundamental para la industria de la televisión. Para el 2024, el total de suscripciones de servicios de *streaming* en Latinoamérica, correspondiente a 110 millones de usuarios, tuvo un crecimiento del 56% respecto al 2020 (Statista, 2024), en especial, en los seis principales mercados de esta parte del continente: Brasil, México, Argentina, Colombia, Perú y Chile (Comscore, 2024). A través de la producción de contenidos originales, Netflix y Prime Video, tanto en Brasil como en Colombia, se posicionan como dos de las plataformas de televisión en línea que más están apostando por generar contenido de valor en la región (Heredia Ruiz, 2022).

Estas dos plataformas en general en América Latina, son las que más utilizan los usuarios (Netflix 59% y Prime Video 38%), con un consumo semanal de siete y cinco horas, respectivamente. Además, el contenido más ofrecido por género narrativo es el drama (BB Media, 2024), lo que ratifica una tendencia global y la inversión estratégica en contenido por parte de las plataformas de suscripción de video bajo demanda (*Suscription Video on Demand*, SVoD) en este género (Doyle *et al.*, 2021), que está entre las producciones más costosas (Dunleavy, 2023). Una de las principales estrategias de conquista de audiencia en los países fuera de Estados Unidos ha consistido en la producción de contenidos originales –entre series, telenovelas, documentales, *realities shows*–, primero por Netflix y luego por Prime Video y otras plataformas que llegaron para competir en ese mercado audiovisual (BB Media, 2024). De acuerdo con Lotz (2021), más

de la mitad de las producciones originales de Netflix son producidas fuera del mercado norteamericano, en idiomas diferentes al inglés.

Esta información ha motivado la búsqueda de caminos que contribuyan a comprender este notable desempeño del mercado de plataformas de televisión en línea en la región, en el contexto de una industria audiovisual que se ha vuelto global y altamente competitiva. Así, las casas productoras locales enfrentan diversos desafíos en los mercados de cada país en la búsqueda de acercamiento con la audiencia, como lo son la negociación con productores y la generación de contenidos que satisfagan a audiencias globales y locales al mismo tiempo.

Conceptualmente, nos basamos en Johnson (2019), para quien la televisión en línea distribuye contenido audiovisual dotado de un proceso de realización riguroso y profesional que facilita su visualización a través de dispositivos e infraestructura conectados a internet. De este modo, al utilizar los términos video de suscripción bajo demanda, televisión en línea, *streaming* y plataforma como sinónimos, lo hacemos únicamente para garantizar una mejor fluidez en el texto.

La producción en diversos idiomas, países y continentes, ha llevado a las plataformas a adoptar importantes estrategias que buscan una dilución de fronteras a través de la exploración de historias, universos y situaciones locales a partir de la premisa *pensar global, producir local*, que corresponde a la “idea de una compleja

articulación entre tramas poderosas capaces de cautivar una audiencia transnacional, y características y universos locales que, cuando son adoptados, sirven a los propósitos de la narrativa” (Rocha, 2023, p. 73).

Aunque existe una producción científica y académica importante relacionada con diversos temas del ecosistema de valor de las plataformas de *streaming* globales, predominando las publicaciones de autores anglosajones y europeos occidentales, con énfasis en los estudios de la premisa *pensar global, producir local* (véase Chalaby, 2016; Uribe-Jongbloed *et al.*, 2021), se evidencia un vacío en los aportes analíticos y conceptuales desde el punto de vista de la narrativa, en especial, de autores provenientes de América Latina.

Con el propósito de contribuir a los estudios narrativos desde historias construidas bajo la premisa *pensar global, producir local*, este artículo responde a la pregunta ¿qué recursos narrativos son adoptados en los dramas basados en hechos reales para atender a esta premisa, con miras a la conquista de audiencia transnacional? Para dar respuesta, se hará el análisis narrativo de la serie brasileña *Dom* (Silveira, 2021), y una serie colombiana, *El robo del siglo* (González y Prince, 2020), ya que en ambos países, como dos de los principales mercados de la región, se han producido numerosas series originales basadas en hechos reales¹.

Este trabajo intenta contribuir con tres aspectos poco abordados en los estudios sobre series originales basadas en hechos reales en la era del *streaming*: 1) la investigación sobre rasgos narrativos y poéticos de estas producciones, considerando que la mayoría de los estudios sobre este tipo de obra se enfoca en recursos de estilo adaptados, estudios de recepción y análisis cultural, como por ejemplo los de representación (véase Fuenzalida, 2008; Abarca, 2019; Cabello, 2021; De la Cuadra Colmenares, 2020; Correyero-Ruiz y Sánchez, 2022; Alzate Giraldo *et al.*, 2023); 2) la investigación de la adopción de la premisa *pensar global, producir local*, como recurso narrativo y no solo como estrategia de mercado, principalmente con relación al género narrativo y a la construcción de personajes; y 3) poner en consideración de la comunidad académica, en especial, aquella dedicada a los estudios de drama televisivo y del sector audiovisual, el concepto *drama espejo* como una alternativa para denominar aquellas series de ficción basadas en

hechos reales. Así, buscamos una contribución, desde el análisis narrativo a los estudios sobre producciones seriadas basadas en hechos reales, en un contexto de televisión transnacional.

La geografía del *streaming* es global-local

Es necesario señalar que el “efecto Netflix” (Buonanno, 2019; Jenner, 2018; Lobato, 2019) dio origen a una operación entre cuestiones locales y globales en la que es fundamental construir textos que sean consumibles más allá de las fronteras y que, al mismo tiempo, tengan sentido para el público local. Plataformas presentes en diversos países, como Netflix, son actores globales que operan bajo condiciones diferentes en cada contexto nacional, y que componen catálogos diferentes en cada lugar. Además, las prácticas de medios son diferentes de un país a otro, lo cual exige una adecuación industrial. Por tanto, el pensamiento de dominación mercadológica es global, mientras que la actuación debe ser estratégicamente operada en términos locales. El ecosistema actual de la televisión en línea debe integrar sus contenidos “a los paisajes televisivos nacionales, ofreciendo contenido nativo y produciendo contenido interno en español, japonés o francés. Así, Netflix se integra a las prácticas nacionales de medios mientras actúa como actor global” (Jenner, 2018, p. 187). En otras palabras, es preciso pensar globalmente y producir localmente.

De este modo, los aspectos locales se activan al servicio de la audiencia, como ocurre en las telenovelas brasileñas, en las cuales la nación es parte integrante del desarrollo de la historia (La Pastina y Straubhaar, 2005; Néia y Santos, 2020). Un ejemplo es la serie española *La casa de papel* (2017-2021), en cuyo periodo de su estreno, Ted Sarandos, jefe de contenido de Netflix, declaró que las series más exitosas son las “auténticamente locales y realmente satisfactorias para los espectadores, comenzando en el país de origen y luego expandiéndose por todo el mundo” (Scarlati *et al.*, 2021, p. 140). Del mismo modo, Luegenbiehl (2019) observa que cuanto más locales son las historias, más universales se convierten, lo que está conectado con el deseo de la plataforma de producir géneros familiares con un brillo local y algún nivel de especificidad y realidad cultural.

La experiencia de Netflix en la adaptación de *La casa de papel* al contexto coreano en la producción de *La casa de papel: Corea* (2022), amerita una atención especial. Aunque se trate de un contenido inicialmente pensado para un *broadcaster* español y haya tenido temporadas exclusivas para el *streaming*, la obra fue traducida al coreano y se llenó con las tensiones locales entre las Coreas: la lucha entre el Sur capitalista y el Norte socialista; es decir, la esencia de la historia occidental no se alteró cuando comenzó a desarrollarse en Oriente, en una cultura completamente diferente de la original. Solo se añadieron algunos matices y elementos narrativos para acercar la historia al contexto local, lo que se denomina *transducción cultural* (Uribe-Jongbloed, 2024). Este hecho es un ejemplo de cómo lo local se activa solo cuando tiene pertinencia para la trama, de modo que la historia sea familiar para el público (Esser, 2016).

En este sentido, existe un pensamiento global y una actuación local en las plataformas de *streaming* transnacionales, ya sea contratando historias locales para sus catálogos o enfrentando, especialmente en América Latina, a los conglomerados de medios locales. Por tanto, parece necesario potenciar los contenidos al traer elementos locales y globales de forma entrelazada e interconectada. Al analizar el desempeño global de Netflix, Lobato (2019) afirma que la plataforma, como pionera en los servicios de televisión en línea, dejó algunos legados para los demás competidores. Uno de ellos es la forma en que la audiencia aún busca contenidos locales, lo cual demuestra que lo local y lo global pueden coexistir.

El equilibrio entre lo local y lo global ya forma parte de las estrategias de los servicios globales de *streaming* desde hace algún tiempo. Havens (2020) observa que parte del negocio de Netflix depende de la competencia con conglomerados de medios locales en diferentes países. Para hacer esto, Netflix ha necesitado diversificar su catálogo para *nativizar* el contenido original, lo que ha resultado en una “marca de televisión global” que otras plataformas también han incorporado. Un ejemplo de lo anterior es la serie chilena *Los prisioneros*, producida por Movistar Play y disponible en Prime Video, *streamer* que hizo una adaptación de lenguaje, específicamente en el acento chileno, para convertirse en una narrativa comprensible para una audiencia transnacional (Antezana y Aguilar-Rodríguez, 2024).

Al investigar los mercados globales de negociación de productos televisivos, Bielby y Lee Harrington (2008) argumentan que en la industria actual es imperativo hacer que la historia parezca local y global al mismo tiempo, adaptando el contenido lo suficiente para trascender las diferencias culturales. Por su parte, Johnson (2019) referencia a Netflix como ejemplo de servicio que produce contenidos pensando en la localización, sin dejar que la internacionalización tome el protagonismo, ya que su modelo de negocio depende de programas originales que pueden explotarse transnacionalmente en la gran cantidad de países en los que opera.

De ese modo, podemos entender la dinámica global-local como una orientación industrial de la televisión en línea para producir contenidos audiovisuales que abordan cuestiones globales –como violencia, racismo, medio ambiente, feminismo, homofobia–, pero que mantengan aspectos locales –como idioma, escenarios, banda sonora–, con el fin de que este título pueda mostrarse en diferentes partes del mundo sin mayores conflictos culturales y que satisfaga los deseos locales de programación nativa (Munglioli y Pelegrini, 2023; Osman, 2023). Así, empresas de medios con operaciones globales logran ingresar a diferentes mercados locales, enfrentando el poder de la industria local y, al mismo tiempo, avanzando en la construcción de un catálogo único.

Dramas contemporáneos y la producción local para *streaming*

La producción de ficción seriada ha experimentado, en el contexto del surgimiento de la era digital y la intensa competencia televisiva, una innovación creativa, lo que ha generado series y seriales dramáticos considerados dramas contemporáneos (Dunleavy, 2009, 2018). Surgida en los Estados Unidos, entre 1980 y 1990, la llamada TV III (Rogers *et al.*, 2002) ha producido dramas contemporáneos, caracterizados por un alto costo y creados por escritores con credenciales de autor, con el fin de producir una calidad visual cinematográfica y ofrecer narrativas complejas.

En relación con la premisa *pensar global, producir local* desde un punto de vista interno, indicamos que el 50% de la producción para *streaming* en Brasil y el 56% en Colombia han recibido, por parte de los portales

productores, la categorización de *drama*². La adopción de este género narrativo ha contribuido a posicionar algunas series entre las más vistas en sus respectivos servicios de *streaming*³. De acuerdo con Dunleavy (2009; 2018; 2023), las series y los seriales dramáticos deben su distinción al empleo de seis enfoques creativos que, aunque no son nuevos, se han implementado de forma más consistente con la llegada del *streaming*: 1) la innovación conceptual, que busca originalidad en relación con los estándares televisivos habituales, la exploración de nuevos territorios narrativos, la transformación del género tradicional y la adopción de otra perspectiva para contar la historia; 2) la autonomía creativa de los guionistas-productores, que se traduce en más estatus para los profesionales involucrados en crear y contar la historia, como marca de calidad de las producciones, además de presentar tramas con contenidos más explícitos, libres de la censura característica de la televisión abierta; 3) la serialización y complejidad narrativa, en la cual las series presentan un elenco principal más amplio con “invitados” adicionales, adoptan estrategias y estructuras narrativas concebidas desde la doble hibridación de arcos (episódico y de temporada); 4) la mezcla de géneros, con consecuencias para el ritmo de la narrativa, el desarrollo de la historia y la evolución de los personajes; 5) calidad visual y estilo mejorados; y 6) la tendencia a someter a los personajes centrales a un “arco de desarrollo” con profunda investigación psicológica sobre ellos.

Con la llegada de los servicios de *streaming* a distintos países, esos dramas experimentan una irreversible internacionalización sin precedentes (Doyle *et al.*, 2021, p. 171), como ha sucedido en Brasil y en Colombia, países con fuerte tradición de telenovelas melodramáticas, en los cuales ese giro dramaturgico y estilístico que desafía las reglas tradicionales de la televisión abierta, se dio en 2016 con la entrada de las plataformas globales de producción de contenido y el encargo de obras originales. Esto significa que el atractivo internacional, aunque sigue reconciliado con las expectativas culturales nacionales, es ahora una consideración clave en la fase de ideación de los proyectos asociados al drama contemporáneo, aspecto fundamental para lograr su financiación (Dunleavy, 2023, p. 8).

Estas producciones son las que más reciben inversión de las plataformas, como narrativas capaces de reducir la pérdida de suscripciones y motivar nuevas.

No por coincidencia, los dramas contemporáneos producidos fuera de los Estados Unidos, con inversión incomparable a otros periodos de la historia de la producción seriada audiovisual, están entre los más exitosos frente a una audiencia transnacional. Como ejemplos de Brasil y Colombia se encuentran *El robo del siglo* (Netflix/Colombia), *Pálpito* (Netflix/Colombia), *El secuestro del vuelo 601* (Netflix/Colombia), *Dom* (Prime Video/Brasil), *El ADN del Delito* (Netflix/Brasil) y *Los bandidos de hoy* (Prime Video/Brasil). Como ya lo hemos mencionado, las características del drama contemporáneo se muestran especialmente presentes en las series basadas en hechos reales que representan sucesos locales dirigidos a una audiencia transnacional.

Las producciones basadas en hechos reales en la era del *streaming*

Una de las características centrales de los dramas contemporáneos es la capacidad de mezclar géneros diversos de ficción, como crimen, melodrama, horror, *thriller*, ciencia ficción y series históricas, así como géneros de la no ficción. Con la mezcla de géneros, los elementos conceptuales se derivan no solo de otros géneros o subgéneros dramáticos, sino también de categorías de programas no dramáticos, como documentales o de entretenimiento ligero (Dunleavy, 2009).

En este punto se encuentran los dramas basados en hechos reales, ya que aún no hay consenso entre los académicos y los representantes de las industrias audiovisuales sobre la denominación de este tipo de producciones, que mezcla ficción con no ficción, y se han citado de distintas formas en los últimos años, como real-ficción, docudrama, docuficción o *faction* (Alzate Giraldo *et al.*, 2023; Raventós Mercadé *et al.*, 2012). Al hacer un recorrido histórico a través del surgimiento y las transformaciones de lo que se conoce como docudrama en los Estados Unidos y Gran Bretaña, Raventós Mercadé *et al.* (2012) señalan que la producción contemporánea audiovisual que mezcla ficción con no ficción, “parece haber asumido como término estándar el de docudrama [...] tanto por la facilidad de pronunciación como por la progresiva dramatización que ha ido sufriendo el género, más en consonancia con el modelo estadounidense” (p. 124).

Cuando se analizan los rasgos textuales de los documentales como categorías más amplias, divididos entre los de “carácter dramático” y los de “carácter documental”, se argumenta que este tipo de producción audiovisual sigue el modelo clásico de narración. Además, muchas veces presentan “comentarios narrativos de carácter extradiegético, bien sea con un texto sobrepuesto en pantalla o con una voz en *off*, que permiten una adecuada delimitación de la acción y de los personajes, así como del tiempo y del espacio de la historia” (Raventós Mercadé *et al.*, 2012, p. 127). Por ejemplo, las plataformas acuden al *disclaimer* para anunciar que la obra está basada en hechos reales, pero con libertad de creaciones ficcionales para fines dramáticos; o también los comentarios al final de la narrativa para explicar la situación posterior de los protagonistas y el devenir de los acontecimientos hasta el momento de producir y estrenar el producto. Lo anterior puede ser comprendido como estrategias en la narrativa que “ayudan en la promoción de efectos entre real y ficcional” (Silva, 2024).

Al adoptar el modelo clásico de narración, los dramas basados en hechos reales, al igual que otras producciones ficcionales, se construyen con la presencia de un personaje protagonista orientado a un objetivo con motivaciones muy claras y causas que se entienden, generalmente, más como personales que estructurales, como, por ejemplo, traumas psicológicos. Así, “los rasgos interpretativos, como el resto de características, siguen unas convenciones muy marcadas por su aspecto melodramático orientado a un fin comercial” (Raventós Mercadé *et al.*, 2012, p. 128).

Del mismo modo que en otras producciones ficcionales, en los dramas contemporáneos basados en hechos reales, los personajes –entre los totalmente ficticios y los basados en personas reales– también ejercen funciones a partir de las características específicas de cada uno que contribuyen a la progresión de la narrativa, a los efectos cognitivos y emocionales pretendidos en la construcción poética de las obras y al involucramiento con la audiencia.

Aunque sin profundizar en los aspectos y el análisis de personajes, Bordwell (2005) en sus estudios sobre narración audiovisual de ficción, sugiere que los personajes son individuos distintos constituidos por “un conjunto evidente y consistente de rasgos, cualidades

y comportamientos” (p. 279); por ejemplo, el discurso, los gestos, las miradas y las expresiones, que son las proyecciones observables de los personajes.

Cuando se dedica a analizar el personaje protagónico del drama procedimental estadounidense *CSI*, para abordar la función que este ejecuta en la trama y entender cómo se introducen novedades y divergencias, Pearson (2007) expande los estudios de David Bordwell con la propuesta de una taxonomía de seis elementos para construir análisis sobre personajes y que funciona para toda imagen en movimiento, incluyendo el cine, la televisión y los videojuegos; estos son: 1) los rasgos psicológicos/comportamientos habituales; 2) las características físicas/apariencia; 3) los patrones de discurso; 4) las interacciones con otros personajes; 5) el ambiente, y 6) la biografía. Sin embargo, la función que estos elementos ejercen puede variar en relación con la estructura narrativa apropiada para cada medio y en relación con los géneros narrativos presentes en la obra.

Los rasgos psicológicos/comportamientos habituales parecen ser centrales para comprender las acciones de los personajes. De acuerdo con Pearson (2007), acciones y rasgos psicológicos son dos caras de una misma moneda, donde los rasgos motivan las acciones y las acciones connotan los rasgos, siendo las acciones las que nos hacen conocer a los personajes. Sobre las características físicas y la apariencia de los personajes, la autora señala que el *performance* del actor es un aspecto clave para la construcción del personaje, principalmente en los casos de producciones basadas en hechos o personas reales, como ocurre en las obras biográficas, en las cuales la semejanza del actor con el personaje es fundamental para el efecto de verosimilitud y credibilidad. En una entrevista con el actor que interpreta al personaje protagonista en *Dom*⁴, este relata que fue elegido para el papel gracias a su sonrisa distintiva. Según los testimonios de quienes conocieron a Pedro Dom en la vida real, esta era una de las características físicas más destacadas y memorables del personaje.

Cuando se refiere a los patrones de discurso del personaje, la investigadora reitera que los diálogos también se utilizan para hacer la distinción entre los personajes, señalar rasgos psicológicos, como una de sus partes observables y descifrables. Acentos, vocabularios, expresiones verbales, secretos revelados, es decir, todos los elementos de la comunicación verbal y no verbal del

personaje es parte de él. Por ejemplo, Mittell (2024), al analizar los personajes de la serie estadounidense *Breaking bad* (Gilligan, 2008), afirma que el silencio de Mike es su aspecto más llamativo, su característica más fundamental y que ocupa una función en la historia.

Sobre la importancia de cómo los personajes interactúan entre sí, Pearson apunta que todo personaje es parcialmente definido por otros personajes con los cuales tiene algún nivel de relación e interacción. En series televisivas, con mayor cantidad de personajes y más posibilidades de interacción, distintos aspectos del personaje central pueden ser revelados en la relación con los otros; por ejemplo, si uno es más cómico frente a un amigo, pero más serio cuando interactúa con un colega de trabajo. Para Truby (2008), ese es uno de los aspectos más importantes en la construcción de un personaje. El carácter, los dilemas personales, las vulnerabilidades pueden ser mostradas a través de la relación establecida con otros personajes.

Con respecto al ambiente, Pearson (2007) y Truby (2008) argumentan que diferentes espacios pueden causar distintos comportamientos de los personajes, como ocurre en la vida real con los seres humanos. El lugar donde el personaje está, se refleja en su comportamiento y cada uno va a ejercer una determinada función para él y para el arco de la historia. Por último, la biografía cumple dos funciones: de acuerdo con Pearson (2007), aumentar el efecto de realidad de un “casi-humano” y proporcionar *plot lines*. En una serie televisiva, detalles biográficos pueden señalar rasgos

establecidos o introducir las contradicciones que hacen parte de un ser humano real.

Sin embargo, la función de cada uno de esos elementos puede cambiar, dependiendo de la estructura narrativa. En narrativas de videojuegos, por ejemplo, la biografía ayuda a construir el efecto de realidad, pero es irrelevante para todo lo demás. Si el personaje es un asesino, seguirá con su objetivo de matar a las personas, con independencia de su historia de vida. De otra parte, en las series de televisión, además de producir el efecto de realidad, la biografía proporciona motivaciones para el involucramiento en la trama tanto en un único episodio cuanto en múltiples episodios (Pearson, 2007). Además, especialmente en los dramas contemporáneos basados en hechos reales, la biografía ofrece informaciones fundamentales, a efectos de la verosimilitud y la credibilidad.

Metodología

En la matriz producida con todas las series originales de los dos países en el periodo 2020-2023, ventana de análisis referente a la segunda fase del proyecto “Sello América Latina de exportación de la ficción televisiva”, identificamos series que constituyen dramas basados en hechos reales, como se muestra en la tabla 1.

En cuanto a la selección de las unidades de análisis, se consideraron las series originales de Netflix y Prime Video porque⁵: i) son las dos plataformas globales

Tabla 1. Series de drama basadas en hechos reales de Brasil y Colombia (2020-2023)

Título	Año	País	Plataforma	Número de episodios
<i>El robo del siglo</i>	2020	Colombia	Netflix	6
<i>Dom</i>	2021	Brasil	Prime Video	16
<i>Goles en contra</i>	2022	Colombia	Netflix	6
<i>Jogo da corrupção</i>	2022	Brasil	Prime Video	8
<i>Los billis</i>	2023	Colombia	Prime Video	8
<i>Todo día a mesma noite</i>	2023	Brasil	Netflix	5

Fuente: elaboración propia.

con mayor número de títulos populares originales en América Latina (BB Media, 2024); ii) tanto en Brasil como en Colombia, son las plataformas globales que más han producido series originales desde su llegada a ambos mercados; iii) esas series originales tienen el drama como género narrativo más frecuente en sus producciones.

A partir de estas series, se eligieron dos contenidos para profundizar los análisis, uno de Colombia y otro de Brasil, que están entre las series más vistas de Netflix y Prime Video alrededor del mundo, como lo son: *El robo del siglo* (Hoyos, 2020) y *Dom* (Señal News, 2021). En ambas series, se consideraron dos tipos de análisis: 1) las convenciones y los recursos del género drama contemporáneo adoptados en estas producciones, conciliando con las transformaciones de la televisión global (Dunleavy y Weissman, 2023) y; 2) el análisis de personajes protagónicos, desde el modelo clásico de narración audiovisual adoptado por las series de *streaming* (Rocha, 2023).

Como parámetros de metodología se adoptaron las categorías de drama contemporáneo y drama seriado complejo, mencionadas por Dunleavy (2009; 2018); personajes (Pearson, 2007) y producciones audiovisuales de ficción basadas en hechos reales (Reventós Mercadé *et al.*, 2012). Dichos parámetros ayudan a pensar, desde la trama, las operaciones genéricas hechas en las series en su relación con la premisa *pensar global, producir local*, a partir de historias inspiradas en hechos reales, la construcción de los personajes centrales, la función que realizan en la historia y en el tema de las series.

Los procedimientos metodológicos incluyen tener en cuenta el sistema de narración propuesto por Bordwell (1985) en sus análisis de las dimensiones dramática y estilística en obras audiovisuales. De este modo, se llevó a cabo el visionado completo de ambas series y se seleccionaron las escenas y las secuencias más adecuadas para comprender las categorías identificadas en las obras.

Resultados

A partir del análisis realizado, se encontraron tres categorías que aportan a los estudios del drama contemporáneo. En primer lugar, el *drama espejo*, puesto que ambas series se basan en historias reales, pero se

ficcionalizan ciertos elementos para modificar la narrativa hacia la tensión y el entretenimiento; la *hibridación de géneros*, por la mezcla de géneros narrativos, algo propio del drama contemporáneo; y la *ambigüedad moral*, ya que ambas series cuentan con personajes que toman decisiones cuestionables. Esta combinación de personajes y hechos reales con la ficción permite una mayor libertad creativa y añade capas a la narración, ya que, por ejemplo, a los espectadores se les recuerda a través de elementos visuales como el *disclaimer*, que los personajes y los hechos tienen sus raíces en la realidad.

El drama espejo

Pablo González y Camilo Prince son los creadores de la serie *El robo del siglo*. Por medio de esta, representan una historia que estaba en el olvido de los colombianos y aún no había sido totalmente conocida por el resto del mundo; una de esas historias que superan la ficción: el robo de 33 millones de dólares del Banco de la República, en Valledupar (Colombia) en 1994.

El robo del siglo se inspiró en un asalto real que también funciona como una reflexión histórica y social sobre la Colombia de los años noventa, a pesar de que se evidencia una alta dosis de ficción en esta narrativa de hechos reales. Esto abrió espacio para licencias creativas, como la inclusión de dosis de humor, ironía y costumbrismo en el tono adoptado para la serie. Además, los creadores posibilitaron la construcción de personajes basados en la realidad, pero poco confiables para la situación. Tales elementos narrativos parecen importantes, pues a partir de ellos la narrativa aborda la picardía y los límites de lo que es legal y ético en Colombia, que, como se escucha en la radio en el primer episodio, está corrompida desde la política hasta el narcotráfico.

Por su parte, *Dom*, creada por Breno Silveira, trata sobre la vida de Víctor, un agente de la policía que participa en misiones para el combate de la llegada de cocaína a Brasil en los años setenta, y su hijo Pedro Dom, un joven blanco de ojos azules y de clase media de Río de Janeiro que en los años noventa empieza a consumir cocaína, se convierte en un adicto y luego en jefe de una banda criminal experta en robos a casas de lujo a principios de los años 2000. Una historia muy conocida por quienes vivieron en esa época, en la cual Pedro Dom ocupó los periódicos y los programas

televisivos con el apodo de “bandido gato”, por sus características físicas –sus ojos azules, su pelo dorado y su sonrisa destacada–. En la serie y en la vida real, Pedro fue asesinado por la policía cuando tenía 23 años, tras una intensa persecución para capturarlo.

Finalmente, en *Dom*, el equipo creativo opta por añadir a la narrativa extractos de la entrevista con el padre de Pedro Dom en la vida real, en la que cuenta a la audiencia sobre cómo era su hijo en vida, la relación entre ellos y los sentimientos del padre sobre lo que pasó. Dichas escenas, junto a otras ficcionales de *flashbacks* o de las actitudes de los personajes cuando están solos o en grupo, o cuando interactúan entre ellos, colaboran para alimentar la complejidad psicológica de los personajes e involucrar a la audiencia en el proceso de tratar de comprenderlos.

La hibridación de géneros

El robo del siglo fue concebida para generar una visualización compulsiva, ofreciendo lecturas más detalladas a los espectadores. El sentido de innovación se fundamenta, conceptualmente, en una inventiva mezcla de géneros que implica un grado más significativo de riesgo y, por lo tanto, una receptividad a la experimentación conceptual. La serie combina suspenso, humor, relaciones intrafamiliares, además del docudrama. Mientras se sigue toda la ingeniosidad involucrada para llevar a cabo un robo –llamado “proyecto” por los ladrones–, con su planificación y las habilidades de cada personaje. También se ven las motivaciones de los asaltantes, su relación con sus familias, sus necesidades y escenas reales que ayudan a la construcción de verosimilitud y credibilidad.

La serie colombiana hace referencias autorreflexivas tanto de la televisión por *streaming* como del cine: desde *Ocean’s eleven*, que permite maravillarse con la parafernalia y las aventuras de los ladrones, pasando por *Straight time*, una película sobre un ladrón que se centra en sus procesos internos, su relación con los amigos, y le confiere una mirada humanizadora, hasta la serie *La casa de papel*, la cual aborda a un grupo de asaltantes que, instruidos por un profesor, planea y ejecuta un asalto de varios días a la Casa de la Moneda española. Estas referencias se pueden evocar tanto por el género como por la propuesta que se mueve entre la acción y la tensión. Además, al igual que la serie española antes mencionada, *El robo del siglo* repite el mismo

esquema: el cerebro por fuera, la acción por dentro. Un profesor en la primera, un abogado en la segunda.

En el centro de la narrativa, las tensiones continuas que implican la meticulosa planificación del mayor robo jamás intentado en el mundo a un banco emisor, se combinan con problemas domésticos reconocidamente “comunes”, como mantener un matrimonio y ofrecer la tan soñada fiesta de quince años para la hija.

El robo del siglo reunió elementos importantes del drama contemporáneo, aunque la trama haya exigido compromiso con los hechos reales. La autonomía de los creadores para incluir eventos y personajes ficticios, con el propósito de hacer funcionar una historia de acción y robo, así como la mezcla de géneros –que permite un ritmo más acelerado– y el perfil complejo de los personajes, impulsan la adaptación de una historia muy local y al mismo tiempo muy universal, debido al drama humano experimentado por cada uno de los involucrados y la complicada dinámica entre ellos.

A diferencia de los llamados “*favela movies*”, un género audiovisual surgido tras el estreno de la película brasileña *Ciudad de dios*, la serie *Dom* elige abordar el impacto de las drogas y la violencia desde un punto de vista original, personal e improbable: un padre policía que lucha para combatir las drogas y un hijo blanco, de clase media, que es absorbido por las drogas. Un doble punto de vista de una misma cuestión en lados contrarios de una única familia que, en apariencia, por su raza y clase social en el contexto del país, estaría exenta de enfrentar problemas tan graves.

La verosimilitud de esa historia es garantizada justamente por estar inspirada en hechos reales, y por ser contada, en primer lugar, a partir de la versión del padre, que murió de cáncer en 2018, antes del estreno de la serie. La historia es referida por medio de la trayectoria de Pedro Dom en el presente de la narrativa, y la juventud de Víctor en escenas del pasado, en las que se evidencia la compleja dimensión del problema de consumo de drogas en el país, sobre todo entre los más jóvenes, y cómo afecta a las familias en distintos contextos sociales. Mientras narra los procesos de investigación y persecución a los criminales del tráfico, la serie explora no solo el involucramiento destructivo de Pedro Dom con la cocaína, sino el de su mejor amigo, Lico, quien muere por una sobredosis, y el amigo

indígena de Víctor, muerto por el mismo motivo en el interior de la Amazonía en los años ochenta.

Por abordar centralmente la historia de un joven involucrado con cocaína y crímenes, *Dom* presenta un gran número de escenas con contenidos más explícitos, muchas con consumo intenso de droga, incluso muerte y enfermedad por sobredosis, violencia contra hombres y mujeres involucrados en ese mundo marginado, sexo y desnudez, que hicieron parte de la vida de Pedro conocido por siempre estar acompañado de mujeres que le ayudaban con los robos. A su modo, y sin los límites de la censura característicos de la televisión abierta, todos estos contenidos colaboran para construir los efectos de veracidad y credibilidad frente al espectador, para demostrar la dimensión del impacto y el sufrimiento en la vida de los personajes, para fortalecer la verosimilitud de la historia, contada de forma que solo podría ser hecha para una plataforma de *streaming*.

Esa complejidad narrativa de los personajes es incrementada con varias escenas que utilizan el recurso del *flashback* para representar, por un lado, la juventud de Víctor, y contar desde el inicio de su trabajo con la policía, hasta la llegada de su esposa e hijos, y, por el otro, la infancia y adolescencia de Pedro, con el fin de mostrar cómo empezó a ser adicto. También se emplea el *flashforward*, a efectos de adelantar sucesos del futuro de la narrativa. Dichas escenas, fragmentadas, que interrumpen la linealidad de los sucesos de la narrativa, son fundamentales para que los espectadores comprendan las motivaciones, los miedos, las fragilidades, los comportamientos y los conflictos que son parte de los personajes. Así mismo, para ampliar la dimensión compleja del problema, puesto que muestra que la cuestión de las drogas —específicamente de la cocaína y de cómo afecta a las familias— es antigua, difícil de resolver y presente en varios sectores de la sociedad. Como relata Víctor en una narración en *voice over*, cuando comenzó a trabajar en el combate a las drogas en los años setenta, no imaginó que un día sufriría con ello en su propio hogar, con su hijo, a partir de los años noventa. En *Dom*, los *flashbacks* también contribuyen a la construcción de la biografía de los personajes.

La ambigüedad moral

Una de las tareas y desafíos centrales de una serie televisiva ficcional de larga duración es cautivar a la audiencia

con sus personajes protagónicos. Es junto con ellos que la audiencia se involucra en la historia, sintiendo empatía y simpatía, interesándose en seguir la trama hasta su final, para saber qué pasa con ellos, si lograrán sus objetivos y cómo enfrentarán sus conflictos.

En *El robo del siglo*, el líder de la banda es Chayo, un vendedor de joyas fracasado, que lleva un nivel de vida alto, gracias a un segundo “empleo” como ladrón, y está muy lejos del estereotipo de ladrón al que las series han acostumbrado al espectador. Es un hombre en crisis. Molina, el abogado, es su amigo y socio, el gran estratega de la actuación del grupo y quien rescata el lado emocional que cuenta la serie. El abogado vive una situación tan grave como la del líder, pero por motivos muy diferentes. Debido a la obstinación de Chayo en un asalto, en el cual se negó a irse antes de robar un objeto muy valioso, Molina fue alcanzado por disparos de los guardias y pasó a sufrir un fuerte deterioro de la salud y a necesitar un trasplante de riñón.

Debido a ello, el abogado empieza a culpar a su excompañero y a alimentar un gran resentimiento hacia él por la situación en la que se encuentra. Una parte importante de la historia es la reconstrucción de esta amistad, a partir del momento en el que Chayo logra convencer a Molina de participar en el robo y darle un voto de confianza. La relación entre Chayo y el abogado es el esqueleto de la historia. La tercera protagonista es Doña K, una mujer muy cerebral y al mismo tiempo muy emocional. El personaje, a pesar de su vida complicada y criminal, también vive intensas tramas sentimentales, lo cual lo hace muy humano. Uno de esos amores es Chayo. En ese sentido, la narrativa se esfuerza por reflejar la humanidad de los personajes.

Aunque Chayo intenta mantener a la familia alejada de sus actividades ilícitas, una dosis de tensión, que atraviesa algunos episodios, es el hecho de que, a pesar de sus esfuerzos por proteger a la esposa y la hija de los aspectos menos dignos de su trabajo, estos tienden a “infiltrarse” en su vida doméstica. Un ejemplo está en el capítulo 6, a partir de los cinco minutos, en la fiesta de celebración de los quince años de Luisa. Chayo recibe como invitados a Molina, su esposa y Gabriel Herrera, alias El Dragón, quien participó en el asalto siendo responsable de forzar las puertas de acero de la bóveda. Chayo los presenta a su esposa como viejos amigos con los que trabajó en el pasado. Hasta que llega El Sardino,

quien, a pesar de formar parte de la banda y ser muy leal a Chayo, no es visto como parte del grupo y no está en la lista de invitados. Crea tensión al insistir en entrar a la fiesta y entregar un regalo a Luisa, entonces es humillado e invitado por Chayo a retirarse del lugar. Cuando la esposa pregunta por qué El Sardino no se quedó en la celebración, Chayo solo dice que era un “borracho, un colado”. Esa interacción entre los personajes pone a la audiencia frente a otra contradicción y ambigüedad moral de Chayo: hasta ese momento, él había cuidado de El Sardino como si fuera un hijo, con cariño, lo que contribuyó a generar simpatía en el público. Sin embargo, al final lo humilla sin una justificación coherente.

En *Dom*, sus dos personajes centrales, basados en personas reales, son diseñados como seres profundamente humanos, con fallas, cualidades y cuestionamientos morales que no son necesariamente resueltos a lo largo de las temporadas. Víctor es un policía que combate el narcotráfico, un padre que ama a sus hijos, al mismo tiempo que está ausente, y muchas veces es violento; intenta ayudar a su hijo, sin embargo, en varias ocasiones no toma decisiones moralmente correctas. Por ejemplo, en el capítulo 5 de la temporada 1, la decisión de dejar a su hijo adolescente preso en un centro de detención para que aprenda sobre las consecuencias de sus actitudes criminales, lo que causa una ruptura irreversible en la relación de los dos. No es un buen esposo, ni tampoco un buen padre para su hija mayor. Pero Víctor, como cualquier ser humano y cualquier padre que enfrenta serios problemas, hace lo que hace intentando acertar, salvar a su hijo y a su familia.

De otra parte, Pedro, famoso en los periódicos de Brasil durante el periodo de los crímenes cometidos, es construido con una complejidad moral y psicológica aún más explícita. La serie muestra que, a pesar de los actos de violencia, Pedro antes de todo era un joven normal, con problemas familiares, y que encontró en las drogas, específicamente en la cocaína, el refugio que necesitaba para luego perder el control de la situación. En *Dom*, a diferencia de los hechos de la vida real públicamente conocidos, las actitudes criminales de Pedro no lo definen, sino su modo de intentar lidiar con la adicción, con su familia y la búsqueda de la supervivencia.

Los productores utilizan los hechos reales y las historias contadas por el padre como motor para

humanizar a Pedro, para construir su biografía, sus comportamientos y rasgos psicológicos; para convertirlo en alguien que podría ser el propio hijo, hermano o novio, de cualquier integrante de los espectadores, con sus decisiones equivocadas, sus vulnerabilidades, con intentos de ser una persona mejor; con las limitaciones físicas y psicológicas para dejar de ser un adicto; con el conflicto irreconciliable entre cometer delitos para mantener la adicción y vivir una vida feliz, saludable y pacífica con su familia. Pero no hay final feliz para Pedro ni para Víctor: los dos fracasan en sus intentos y objetivos. Pedro no logra dejar la adicción ni la vida criminal y muere por ello, mientras que Víctor no logra salvar a su hijo ni vencer en la guerra contra las drogas.

Conclusiones

Los recursos narrativos empleados por los creadores de dramas basados en hechos reales para atender a la premisa *pensar global, producir local*, se resumen en las categorías halladas y expuestas en el apartado anterior: el drama espejo, hibridación de géneros narrativos y ambigüedad moral de los personajes. Con este análisis, se concluye que, aun cuando en las series *El robo del siglo* y *Dom* se narran historias locales, con sucesos y personas reales en la historia de Colombia y Brasil, respectivamente, las tramas y el diseño de los personajes principales son construidos ficcionalmente con operaciones del drama contemporáneo y del drama seriado complejo que convierten a estas series en productos viajables⁶, reconocibles por la audiencia en distintos territorios, con abordaje de temáticas universales como el impacto del uso de cocaína en la vida familiar o las necesidades humanas que llevan a personas comunes a cometer crímenes.

Con este tipo de dramas contemporáneos, las plataformas intentan conquistar audiencias internacionales, haciendo uso de especificidades locales y culturales que ayudan a abrir nuevos mercados en diferentes países. Lo anterior, fundamentado en hechos y personajes reales, elementos que los creadores de contenido emplean para referirse a situaciones que ya ocurrieron en un contexto geográfico y temporal definido. De allí emerge el *drama espejo*, una estrategia narrativa utilizada por las plataformas de televisión en línea para mirar al pasado y representar hechos reales que abordan temas y problemáticas complejas, propias de una

nación, y que se proyectan a otras, como es el caso de los países latinoamericanos, a través de cuestiones sociales más amplias. De esta manera, se acoge la premisa *pensar global, producir local*. Por ejemplo, en el caso de *El robo del siglo*, sus creadores reflexionan sobre la corrupción y el entorno sociopolítico de la Colombia de los años noventa, mientras que en *Dom* se aborda el problema generalizado de la adicción a las drogas en Brasil, en particular en la clase media, desafiando los estereotipos sobre quiénes se ven afectados por esos problemas.

Las narrativas de *El robo del siglo* y *Dom* demuestra cómo las producciones contemporáneas de *streaming* han acogido la hibridación de géneros para conectar con las audiencias, a través de historias complejas y llenas de matices. Ambas series se destacan por su capacidad de combinar elementos de diferentes géneros como el suspenso, el drama familiar o el docudrama para ofrecer una experiencia de visualización inmersiva. Esta estrategia de mezcla de géneros permite a las producciones atraer a una audiencia diversa, al equilibrar elementos de entretenimiento con una narrativa basada en hechos reales, lo que fortalece la credibilidad y la verosimilitud de las historias. Ambas producciones ilustran cómo las plataformas de *streaming* facilitan una mayor libertad creativa que permite mezclar elementos de distintos géneros y estilos narrativos (Gutiérrez-González, 2020), ayudando a construir historias que son a la vez profundamente locales y universales. La inclusión de elementos reales y ficticios, sumados a la estructura narrativa no lineal, otorga una dimensión emocional que refuerza el impacto en el espectador. En conclusión, estas estrategias de hibridación no solo enriquecen la narrativa, sino que reflejan la capacidad de las plataformas para crear contenido que resuene en diversas culturas al abordar problemáticas locales con relevancia global.

En producciones basadas en hechos reales, la biografía de los personajes parece ser de vital importancia.

El abordaje de cuestiones de su infancia, familia y sucesos que marcaron y cambiaron su vida y su contexto social, son fundamentales para la construcción de la ambigüedad moral, la cual tiene un efecto de verosimilitud y credibilidad, que ayuda a justificar sus acciones y motivaciones en el presente. Esta construcción de personajes transgresores y moralmente conflictivos se ejemplifica en las series *El robo del siglo* y *Dom*. Estas, aunque basadas en hechos reales, involucran el concepto de los personajes centrales con la historia global y logran hacerlo al construir paralelamente dos historias: la de quienes luchan por satisfacer las necesidades y los deseos personales mediante decisiones controversiales, y la de las personas del común, que enfrentan situaciones cotidianas en sus roles dentro de un núcleo familiar, en línea con los rasgos psicológicos y comportamientos habituales que plantea Pearson (2007).

Con los dramas contemporáneos, especialmente los seriados complejos, el perfil psicológico de los personajes se convirtió en una de las características más importantes del proceso creativo, con una mayor complejidad en su construcción, que permite seguir a la historia de forma más intensa y menos casual. De acuerdo con Dunleavy (2018), en este tipo de producciones, la presencia de personajes transgresores, irrecuperables, moralmente conflictivos, toma el primer plano de la narrativa que divide su tiempo entre historias del trabajo y de la vida doméstica del personaje, ofreciendo una exploración considerable de sus motivaciones, dilemas y neurosis.

El reciente éxito en las audiencias globales de dramas basados en hechos reales, como *Baby Reindeer* y *Monsters: The Lyle and Erik Menendez story*, las dos de Netflix, además de *El robo del siglo* y *Dom*, demuestra la necesidad de profundizar en los estudios sobre estos tipos de producción ficcional contemporánea; por ejemplo, con relación a sus posibles implicaciones en la memoria histórica y social en los ámbitos locales.

Notas

1. Información obtenida de los resultados parciales del proyecto de investigación “Sello América Latina de exportación de la ficción televisiva”.
2. De acuerdo con un estudio realizado en el marco del proyecto que dio origen a este artículo, en Brasil el 50% de las 77 series producidas entre 2020 y 2023 están clasificadas como drama, y en Colombia el 56% de las 30 realizadas reciben la misma categorización. En un estudio anterior, Ikeda (2022) analiza la producción de ficción de HBO Brasil de 2005 a 2020 en términos de las categorías involucradas, y descubre que la mayoría de ellas eran dramas.
3. Como la producción brasileña *El ADN del Delito* (Netflix), que alcanzó el top 10 en 71 países tras su estreno en la plataforma.
4. Entrevista concedida por el actor Gabriel Leone al podcast brasileño Podpah.
5. Los criterios ii y iii emergen de los resultados parciales del proyecto “Sello América Latina”.
6. Se hace referencia a aquellos contenidos audiovisuales que pueden ser compartidos o consumidos en diferentes lugares y contextos.

Referencias bibliográficas

1. ABARCA, P. S. (2019). La retórica de la facticidad en tempos de hibridación: recreación, memoria y realidad en los docudramas animados. *CIC: 5to boletín del Centro de Investigación de la Creatividad UCAL*, 1.
2. ALZATE, A., Cardona, C. y Tanco, E. G. (2023). Realidad y ficción. El uso de la información en las narcoseries, estudio comparativo del material de archivo en la serie *Narcos* y El patrón del mal. *Historia y Comunicación Social*, 28(2), 305–316. <https://doi.org/10.5209/hics.92239>
3. ANTEZANA, L. y Aguilar-Rodríguez, D. (20-22 de agosto de 2024). De la televisión local a las pantallas de *streaming*: el caso de las biopic sobre Los Prisioneros. *XVII Congreso Latinoamericano de Investigación en Comunicación*, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Bauru, Sao Paulo (Brasil).
4. BB Media. (2024). *La revolución del entretenimiento digital en América Latina*. <https://guiaott.produ.com/directorio-de-servicios-ott-2024/category/investigacion-de-mercado/>
5. BIELBY, D. D. y Lee Harrington, C. (2008). *Global TV: Exporting Television and Culture in the World Market*. NYU Press.
6. BORDWELL, D. (2005). *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. University of California Press.
7. BORDWELL, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press.
8. BUONANNO, M. (2019). Seriality: Development and Disruption in the Contemporary Medial and Cultural Environment. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 14(2), 187–203. <https://doi.org/10.1177/1749602019834667>
9. CABELLO, C. (2021). Cuando la ficción anticipa la realidad: ficción televisiva en Chile (2012-2018). *Series*, 7(2), 61-72. <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/13316>
10. CHALABY, J. K. (2016). Television and Globalization: The TV Content Global Value Chain. *Journal of Communication*, 66(1), 35–59. <https://doi.org/10.1111/jcom.12203>
11. COMSCORE. (2024). *Comscore anuncia a edição 2024 do seu estudo de TV Conectada na América Latina*. <https://www.comscore.com/por/Insights/Press-Releases/2024/10/Comscore-anuncia-a-edicao-2024-do-seu-estudo-de-TV-Conectada-na-America-Latina>.
12. CORREYERO-RUIZ, B. y Sánchez, J. (2022). El acceso a la “verdad” a través de la “ficción” en Chernobyl. El delirio del relato en la hipermodernidad. *Historia y Comunicación Social*, 27(1), 253-265.
13. DE LA CUADRA COLMENARES, E. (2020). Uso de imágenes de archivo en miniseries “basadas en un hecho real”: producciones dramáticas españolas entre 1990 y 2010. *Communication & Society*, 33(4), 137-153.
14. DOYLE, G., Paterson, R. y Barr, K. (2021). *Television Production in Transition: Independence, Scale, Sustainability and the Digital Challenge*. Palgrave Macmillan.
15. DUNLEAVY, T. (2009). *Television Drama: FOrm, Agency, Innovation*. Palgrave Macmillan.
16. DUNLEAVY, T. (2018). *Complex Serial Drama and Multiplatform Television*. Routledge.
17. DUNLEAVY, T. (2023). Multiplatform TV, the Cultural Diversification of High-End Drama, and New Coproduction Strategies. En T. Dunleavy y E. Weissmann (eds.),

- TV Drama in the Multiplatform Era. Transnational Coproduction and Cultural Specificity* (pp. 1–34). Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-35585-1>
18. DUNLEAVY, T. y Weissman, E. (2023). *TV Drama in the Multiplatform Era: Transnational Coproduction and Cultural Specificity*. Palgrave Macmillan.
 19. ESSER, A. (2016). Defining ‘the Local’ in Localization or ‘Adapting for Whom?’. En A. Esser, I. R. Smith y M. Á. Bernal-Merino (eds.), *Media Across Borders. Localising TV, Film and Video Games* (pp. 20–35). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315749983>
 20. FUENZALIDA, V. (2008). O docudrama televisivo. *Matrizes*, 2(1), 159-172.
 21. GILLIGAN, V. (2008). *Breaking Bad* [grabación de video]. Sony Pictures Television.
 22. GONZÁLEZ, P. y Prince, C. (2020). *El robo del siglo* [grabación de video]. Netflix.
 23. GUTIÉRREZ-GONZÁLEZ, C. (2020). *Modelo de producción de sentido como eje articulador de un producto ficcional: el caso de la televisión pública regional de Colombia* [tesis doctoral, Universidad del Norte]. <https://manglar.uninorte.edu.co/handle/10584/9940>
 24. HAVENS, T. (2020). What Was Television? The Global and the Local. En S. Shimpach (ed.), *The Routledge Companion to Global Television* (pp. 30–38). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315192468>
 25. HEREDIA RUIZ, V. (2022). Contenido original: La apuesta estratégica de las plataformas de streaming. El caso Netflix en Latinoamérica. *URU, Revista de Comunicación y Cultura*, (5), 11–30. <https://doi.org/10.32719/26312514.2022.5.2>
 26. HOYOS, A. (2020). “El robo del siglo” es una de las series más vistas en el mundo. *El Tiempo*. <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/netflix-el-robo-del-siglo-es-una-de-las-diez-series-mas-vistas-en-el-mundo-530120>
 27. IKEDA, F. S. (2022). *Séries brasileiras na TV paga e nas plataformas streaming: gêneros, formatos e temas em um circuito em transformação* [tesis doctoral, Universidade de São Paulo].
 28. JENNER, M. (2018). *Netflix and the Re-invention of Television*. Palgrave Macmillan.
 29. JOHNSON, C. (2019). *Online TV*. Routledge.
 30. LA PASTINA, A. C. y Straubhaar, J. D. (2005). Multiple Proximities between Television Genres and Audiences. *Gazette (Leiden, Netherlands)*, 67(3), 271–288. <https://doi.org/10.1177/0016549205052231>
 31. LOBATO, R. (2019). *Netflix Nations: The Geography of Digital Distribution*. NYU Press.
 32. LOTZ, A. D. (2021). 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>
 33. LUEGENBIEHL, K. (2019). The 2019 Drama Summit Sessions: Kelly Luegenbiehl. *C21 Podcast*. <https://www.c21media.net/c21podcasts/the-2019-drama-summit-sessionskelly-luegenbiehl/>
 34. MITTELL, J. (2024). *The Chemistry of Character in Breaking Bad: A Videographic Book*. Lever Press.
 35. MUNGIOLI, M. C. P. y Pelegrini, C. H. (2023). Magnífica 70: HBO’s Portrayal of the Brazilian Boca do Lixo Cinema. En T. Dunleavy y E. Weissmann (eds.), *TV Drama in the Multiplatform Era. Transnational Coproduction and Cultural Specificity* (pp. 81–100). Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-35585-1>
 36. NÉIA, L. M. y Santos, A. P. A. (2020). Lo nacional y lo global en la telenovela brasileña: identidades culturales, imaginarios contemporáneos y oferta en VoD. *Comunicação y Sociedad*, 17, 1-26. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7484>
 37. OSMAN, J. P. (2023). El Robo del Siglo/The Great Heist: Perpetuating False Territorial Dichotomies in Colombia? En T. Dunleavy y E. Weissmann (Eds.), *TV Drama in the Multiplatform Era. Transnational Coproduction and Cultural Specificity* (pp. 273–290). Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-031-35585-1>
 38. PEARSON, R. (2007). Lost in Transition: From Post-Network to Post-Television. En J. McCabe y K. Akass (eds.), *Quality TV* (pp. 239–256). I. B. Tauris & Co. <https://doi.org/10.5040/9780755696376.ch-017>
 39. RAVENTÓS MERCADÉ, C., Torregrosa Puig, M. y Cuevas Álvarez, E. (2012). El docudrama contemporáneo: rasgos configuradores. *Trípodos*, 29, 117-132.
 40. ROCHA, S. (2023). Ficção seriada televisiva no Brasil Apontamentos sobre a produção para streaming. *Revista Eletrônica Internacional de Economia Política da Informação da Comunicação e da Cultura*, 24(3), 67-84.
 41. ROGERS, M. C., Epstein, M. y Reeves, J. L. (2002). The Sopranos as HBO Brand Equity: The Art of Commerce in the Age of Digital Reproduction. En D. Lavery (Ed.), *This Thing of Ours: Investigating the Sopranos* (pp. 42–57). Wallflower.
 42. SCARLATA, A., Lobato, R. y Cunningham, S. (2021). Producing Local Content in International Waters: the Case of Netflix’s. *Continuum*, 35(1), 137-150. <https://doi.org/10.1080/10304312.2021.1884654>
 43. SEÑAL NEWS. (2021). *Amazon Prime Video producirá la segunda temporada de la serie original*

- brasileña “Dom”*. <https://senalnews.com/es/contenidos/amazon-prime-video-producira-la-segunda-temporada-de-la-serie-original-brasilena-dom>
44. SILVA, M. V. M. (2024). Estratégias de ficcionalização do real: O caso João de Deus pelas lentes da narrativa ficcional seriada. *Revista Novos Olhares*, 13(1), 70-83. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-7714.no.2024.226032>
 45. SILVEIRA, B. (2021). *Dom* [grabación de video]. Prime Video.
 46. STATISTA. (2024). *Número de suscripciones a servicios de video over-the-top (OTT) y TV de paga en América Latina de 2012 a 2024*. <https://es.statista.com/estadisticas/1245319/suscriptores-streaming-tv-de-paga-america-latina/>
 47. TRUBY, J. (2008). *Anatomy of a Story: 22 Steps to Becoming a Master Storyteller*. Fraar, Straus and Giroux.
 48. URIBE-JONGBLOED, E. (2024). *The Travels of Media and Cultural Products Cultural Transduction*. Routledge.
 49. URIBE-JONGBLOED, E., Gutiérrez-González, C. y Puccini-Montoya, A. (2021). On the Production of Audiovisual Fiction after the Arrival of OTT Platforms in Colombia. *SERIES: International Journal of TV Serial Narratives*, 7(2), 73-86. <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/13318>