

¿Qué pasados nos cuenta el VoD? Tiempos, espacios y agentes presentes en el catálogo de Netflix (visto desde México)

ADRIEN CHARLOIS ALLENDE*

Resumen

La consolidación de un medio implica un reordenamiento en las formas de producir sentido. Uno de ellos, de importancia en la conformación de identidades colectivas, es la forma como nos narran nuestro pasado común. En los sistemas de VoD, esto implica pasados que trascienden lo local para posicionarse como memorias transnacionales. En este texto, se propone pensar a Netflix como un agente relevante de memoria cultural. Retomando algunos principios sobre las mediaciones de la memoria, se propone el análisis de una parte del catálogo de producciones, para analizar la relación entre las estrategias de posicionamiento y las formas de construir pasados, visto desde México. Tomando como variables los tiempos, espacios y agentes representados, el análisis permite reflexionar sobre la idea de proximidad cultural, como elemento a tomar en cuenta en la constitución de estos medios de memoria.

Palabras clave

Netflix, memoria, ficción, pasado

Fecha de recepción: 14 septiembre 2021

Fecha de aceptación: 05 mayo 2022

What pasts does VoD narrate? Times, spaces and agents present in the Netflix catalog (as seen from Mexico).

Abstract:

The consolidation of a medium implies a reordering of the ways of producing meaning. One of them, of importance in the conformation of collective identities, is the way in which our common past is narrated. In VoD systems, this implies pasts that transcend the local to position themselves as transnational memories. In this text, we propose to think of Netflix as a relevant agent of cultural memory. Returning to some principles on the mediations of memory, we propose the analysis of part of the catalog of productions, to analyze the relationship between positioning strategies and ways of constructing pasts, as seen from Mexico. Taking as variables the times, spaces and agents represented, the analysis allows us to reflect on the idea of cultural proximity as an element to be taken into account in the constitution of these memory media.

Keywords: Netflix, memory, fiction, past

Acostumbrados a las pesquisas sobre la televisión, muchos hemos traspasado la misma lógica de análisis a las plataformas digitales sin una reflexión de fondo. Aunque conservan muchas de las características de la televisión (especialmente la de paga), sobre todo en términos de contenido, pensar al medio como una industria propiamente televisiva se vuelve problemático. La aparición de Netflix ha resquebrajado la lógica del *broadcast* tradicional en tres ejes: el privilegio de la idea de nicho a la hora de consumir (con antecedente en la televisión de paga), la especialización de la producción a partir de la datificación de esos consumos y el rompimiento con las agendas tradicionales de programación y consumo. A diferencia de la televisión, los sistemas de *Video on Demand*, como Netflix, operan como productores y contenidos de manera asincrónica a través de internet, y por medio de la suscripción pagada. No son simples plataformas de distribución, sino que echan a andar un *expertise* que permite generar núcleos de audiencia en función de las posibilidades que esta tiene para escoger qué y cuándo ver. Así, a diferencia del *broadcast*, que obliga a la lealtad a las parrillas de programación, los sistemas VoD dan una mayor independencia para la selección del lugar y el momento del visionado, conservando la lógica de agenda de visionado, ligada a la serialidad de las narrativas y a los rituales de lanzamiento de novedades, por temporadas completas y en fechas específicas.

Aunque en su mayoría los sistemas VoD son compañías norteamericanas (Netflix, Amazon Prime o Disney +, por ejemplo), su soporte en la red les permite transitar fronteras sin la mediación curatorial del *broadcast* tradicional, lo que obliga a la búsqueda de estrategias de posicionamiento en naciones y regiones a través de dos etapas de producción y distribución que se plantearán más adelante (licenciamiento y producción). Ello no solo es una característica estratégica de los sVoD, sino que permite ampliar y diversificar los catálogos, primordialmente a través de la producción de ficción seriada y filmes. Aunque el propio Netflix se describa como televisión en internet (Jenner, 2018), las características técnicas y de audiencia del medio lo posicionan más como un *broadcaster* internacional con las características antes descritas de distribución-consumo¹.

Una de las consecuencias más evidentes de estas características es la creación de "burbujas de sentido" (Lobato, 2019, p. 78), que trascienden la lógica de masas para proveer, a través de algoritmos, de experiencias diferenciadas que dependen no solo de gustos particulares, sino de especificidades locales y que, en cierta manera, rompe con las formas de control nacional sobre la programación, tan evidente en la televisión.

El carácter transnacional del medio, conlleva la circulación de valores, representaciones y sentidos a escalas mayores, aunado a consumos "más íntimos". Esto coloca a Netflix en una constante tensión entre lo nacional y lo transnacional, obligándolo a generar estrategias narrativas y mercadológicas que permitan la alfabe-

.....
1 A pesar de su tiempo de existencia, todavía ha sido problemática la definición del sVoD como un medio aparte dentro de la ecología mediática. El debate sobre su definición se puede leer en Lobato (2019) o Jenner (2018). El debate se centra en la tecnicidad del medio, sus formas de producción y, especialmente, las formas de consumo que se describen más arriba.

.....
* Profesor investigador, Departamento de Estudios de la Comunicación Social, Universidad de Guadalajara, México. Correo electrónico: adriencharlois@gmail.com

tización de audiencias diversas, pero con intereses comunes (Jenner, 2018, p. 194), provocando un reordenamiento de zonas de consumo (Lobato, 2019) a partir de espacios culturales comunes, y de grupos de audiencia que la propia plataforma transforma en algoritmos a través del “aprendizaje” de sus gustos.

En esta tensión, Netflix opera en dos lógicas de producción/distribución. La primera apunta a los consumos locales a través del licenciamiento de contenidos que permiten adaptarse a los gustos nacionales por medio de lo que las audiencias ya conocen, posicionando la marca, consiguiendo proximidad y asimilándose en los ecosistemas locales. La segunda se enfoca en la producción original, la cual se vuelve pertinente para conquistar regiones culturales y lingüísticas, para superar la reticencia de las clases medias y altas hacia las producciones nacionales y para generar lo que Jenner (2018) llama “gramáticas del transnacionalismo”, para nombrar ciertas “características textuales específicas que hacen que los textos sean viables en una relación recíproca a través de fronteras” (p. 220).

Aunque en Netflix abunda el contenido norteamericano, la rápida expansión a otros mercados estuvo marcado por esta lógica en dos etapas, primero licencian-do contenidos, después introduciendo producciones originales que, si bien en su mayoría están pensadas para el mercado angloparlante, también se realizan para regiones específicas. Esta segunda etapa inició en 2013 con producciones originales como *House of Cards* u *Orange is the New Black* (aunque en 2012 hizo un primer ensayo con *Lilyhammer*).

Netflix continuó produciendo contenidos con enfoque regional (geolingüístico), con temas pensados desde y para la región, que ayudaron a superar los problemas derivados de la lejanía cultural proveniente de su región de mayor producción. En el caso latinoamericano (segunda región de expansión de la compañía en 2011), por ejemplo, es evidente que esta estrategia de dos pasos operó muy bien a través del tema del narcotráfico. En 2015, la producción y difusión de la serie *Narcos*, evidenció el intento de vincular un tema de evidente actualidad en la región, con una tendencia en la misma de producir ficciones (telenovelas) ancladas en la historia del narco (con casos importantes en Colombia y México) y con audiencias de clase media, ávidas por dejar atrás las tradiciones ficcionales locales. Previo al lanzamiento de *Narcos*, Netflix había ensayado con los gustos de la región, licencian-do producciones como la colombiana *El Cartel de los Sapos* (Caracol Televisión, 2008) o *La Reina del Sur* (Telemundo/RTI, 2011). Así, Netflix ha logrado posicionarse como marca en el mundo, ha sabido generar una serie de significados compartidos en audiencias que observan desde dos lógicas: el contexto cultural regional y el nicho de intereses, fomentados ambos por la lógica del algoritmo.

Su lanzamiento en México en 2011 fue progresivo ante unas audiencias con acceso a banda ancha que veían el nuevo producto como una mera curiosidad (Cornelio-Marí, 2017). Las primeras estrategias para paliar la situación se orientaron, básicamente, en dos ejes: doblaje/subtitulaje e inclusión de contenido local. Respecto a la segunda, Netflix adquirió catálogos de Televisa, TVAzteca, RCN, Telefé y Telemundo (Cornelio-Marí, 2017), lo que le permitió el acceso al formato rey en la región, la telenovela, especialmente aquellas con temática narco que estaban de moda. En su segundo movimiento, tuvo un intento de diferenciación a través de la

oferta en exclusiva de *Camelia la Texana* (2014), producida por Argos para Netflix. En 2015 anunció producciones exclusivas para la región (*Club de Cuervos* y *Narcos*). Con estas demostró la estrategia, orientada a incorporarse como un competidor de los tradicionales productores de ficción en el área, a través de narrativas que fueran familiares para las audiencias regionales, con productoras independientes de los grandes medios monopólicos. Temas como el narco, en primerísimo orden, el fútbol o el crimen político, florecieron como lógica de marca frente a un público que navegaba en la eterna iteración del melodrama televisado. Con una mezcla de contenidos estadounidenses y locales, Netflix creció en la región, apoyado por el aumento de disponibilidad de banda ancha, logrando tener en América Latina al 30% de sus audiencias fuera de Estados Unidos (Shaw, 2019), convirtiéndose en el sistema de VoD más utilizado en la región con el 62% del mercado regional (Piñón, 2020). Esta estrategia le sirvió para aniquilar iniciativas de VoD regionales, que apostaban por la continuidad de contenidos tradicionales, tales como Blim de Televisa.

Las propias estrategias de expansión de la compañía en Latinoamérica, basadas en los contenidos, la datificación y la necesidad de superar la lejanía cultural, dejan en claro que el enfoque de regiones geolingüísticas promueve un cierto grado de homogeneización de temas específicos. Esto tiene relevancia en el tipo de sentidos que la compañía construye en la relación con sus audiencias. En el caso particular del análisis que se propone aquí, el interés está puesto en los contenidos que tienen que ver con la narración de procesos y ambientes pasados, pensados como una lógica de interpelación directa con las identidades de las regiones culturales. Pensando que el medio se puede concebir como un agente de memoria.

Desde dónde observar la relación Netflix-memoria

La memoria es un acto comunicativo. De ahí que parezca útil como propuesta de observación en relación a la ficción audiovisual, en este caso de Netflix. Cuando Assmann (2008) propuso que la memoria cultural debería de considerarse como mediada, materializada en textos, imágenes o rituales, que posibilitan estabilizar, almacenar y traspasar los recuerdos, en el tiempo y el espacio, fue necesario reconocer la existencia de agentes que median las formas posibles en que los colectivos se observan en relación con sus pasados, que activan cánones interpretativos sobre estos. Para que esta memoria sea evidente tiene que estar materializada en símbolos, medios, instituciones y prácticas que establecen los soportes (materiales, simbólicos, institucionales, etc.) que les dan vida (Erll, 2011).

Así, la memoria mediada fue una precondition de la transmisión y el significado que adquiriría el pasado. Ann Rigney propuso que las memorias compartidas son productos de la mediación y textualización que se dan en actos comunicativos (Rigney, 2005), por lo que los medios tomaron relevancia como agentes (Neiger, Meyers y Zandberg, 2011). Todo lo que pasaba por ellos, pero especialmente las narrativas sobre el pasado, amplificaba los sentidos atribuidos a sucesos pretéritos, posibilitando así la constitución de comunidades de recuerdo que trascendían la experiencia inmediata.

Los medios de comunicación se establecieron como prótesis del recuerdo (Landsberg, 2004), que operaban a través de momentos experienciales enmarca-

dos en el ritual de audienciación², estableciendo así no solo el qué, sino el cómo debía ser recordado. Ello genera comunidades imaginadas que, a diferencia de las planteadas por Anderson, ya no estaban cultural y espacialmente constreñidas por la idea de nación, sino a una serie de valores vinculados a un pasado articulado a través de la lógica del medio.

En este ánimo, era necesario observar cinco elementos esenciales: selectividad (¿qué pasados nos cuentan?), convergencia (¿qué memorias, mitos y narrativas entran en sinergia?), recursividad (¿qué imágenes y textos permiten imaginarse parte de la comunidad?), modelización (¿qué modelos, géneros o formatos permiten la expansión del recuerdo?) y traducción-transferencia (¿qué códigos culturales permiten traspasar las fronteras?) (Rigney, 2005). Estos cinco elementos, permitirían hacer notorios los marcos de referencia común a lo largo de una comunidad de recuerdo.

La propuesta de Rigney parece ser posible de alcanzar en etapas sucesivas. En el análisis que se busca en este texto, se pretende dar un paso, centrado especialmente en la idea de selectividad, a partir de algunos elementos esenciales del contexto que evidencian los cambios que el sistema de VoD ha impulsado. Sin embargo, parece que el trabajo exige una agenda a mediano plazo que permita cubrir los elementos esenciales de Rigney, al comprender la complejidad de los abordajes multidisciplinares que exige el cruce de este panorama con el análisis de las producciones en particular, las memorias locales que activan, los géneros narrativos específicos de cada tipo de producción, etc. Esa agenda está más allá de los propósitos de este trabajo, pero se pueden consultar ejemplos en las mismas claves teóricas en trabajos previos (Amaya y Charlois, 2020).

De acuerdo a lo mencionado más arriba, Netflix genera espacios de sentido de carácter transnacional a través de la idea del nicho, la datificación, la reorganización del consumo en torno a regiones culturales particulares. De ahí la relevancia de la pregunta ¿qué pasados nos está contando Netflix en sus producciones y coproducciones? Especialmente en la región geolingüística latinoamericana, que es desde donde se está observando. Para el análisis aquí propuesto se identificó que el 18.8% de los contenidos de la plataforma está vinculado a representaciones del pasado, de ahí que pareció pertinente entenderlo como parte del ecosistema de medios de memoria. Pensar los pasados narrados en Netflix es una labor de corte historiográfico pendiente, en el ánimo de constatar qué memoria construyen, especialmente en la misma clave regional y de nicho que la empresa considera a sus audiencias, en un formato privilegiado para generar lealtad en la audiencia latinoamericana, como lo demuestra la estrategia inicial de penetración en la región.

Hay que aclarar que no es el objetivo de este texto analizar cada una de las ficciones, sino establecer un panorama para hacer evidente la selectividad del medio. La propuesta de trabajo es, justamente, trazar el panorama más completo de

.....
2 Para Guillermo Orozco Gómez (2001), la audienciación es la manera de nombrar a las formas de ser y estar como audiencia, siempre en referencia a un medio. Es la interlocución, percepción y reconocimiento, en el que un medio se convierte en referente central y/o vehículo expresivo. De ahí que en la relación con el medio se generen rituales (sobre todo de consumo).

programación original de Netflix que tenga que ver, de una forma u otra, con una narrativa de pasado. Dada la dificultad para acceder a la base de datos de la propia compañía, se consultó la base actualizada de Wikipedia existente en español bajo el nombre de “Anexo: Programación original distribuida por Netflix”³. De dicha base se tomaron las secciones 1.1 “Drama”, 1.2 “Comedia”, 1.3 “Animación” (exceptuando el punto 1.3.2 “Niños y familia”), 1.4 “Programas en un idioma diferente al inglés”, 1.5 “Docuseries”, 1.8 “Coproducciones” (tomando en cuenta aquellas en que Netflix es el único distribuidor mundial)⁴, 1.9 “Continuaciones” y 1.10 “Especiales”. Se dejaron fuera las secciones 1.6 “Telerealidad/sin guion”, 1.7 “Entrevistas/variedad”, por considerar que escapan de la lógica de representación del pasado, 3 “Programación original: Películas”, 3.6 “Documental” (no seriado), por considerar que merecen un trabajo aparte desde la lógica del género y por privilegiar la producción seriada y, por obvias razones, la sección 2 “programación original futura”. La selección se realizó en septiembre de 2020, por lo que solo se toma programación estrenada hasta esa fecha. La razón principal para privilegiar la producción seriada tiene que ver con que una de las estrategias de Netflix para atraer consumidores ha sido el “maratoneo de series” (*binge-watching*), al liberar temporadas completas con el fin de que el consumidor decida cómo y en qué momento ver los capítulos (Milenio, 2019; West, 2013). Más allá de esta posibilidad de consumo que ofrecen las series, la ficción seriada ha sido una de las mayores estrategias de crecimiento de los medios audiovisuales, desde la televisión. Al producir narrativas encadenadas, obliga al espectador a una disciplina de lealtad al contenido, ya que “the purpose of the serial transformation is to bind the audience to a narrative sequential process, maintaining its involvement as a receiver of successive episodes, and attempting to seduce it as a co-author of the whole” (Oltean, 1993, 11). Por otro lado, la serialidad permite expandir los universos narrativos en el tiempo, prolongando, transformando o recortando las historias en función de su éxito. Con ello, la serialidad se convirtió en el modo narrativo por excelencia del medio audiovisual, el cual retomó el VoD como estrategia de producción y expansión, como se ejemplificó más arriba con la estrategia de introducción a México.

Con la selección se obtuvo una muestra total de 460 producciones entre ficción y docuseries. Sin privilegiar solamente a aquellas que se catalogan bajo la categoría de “históricas”, que narran un proceso o un personaje histórico específico y reconocible. Se fueron seleccionando aquellas producciones que presentaran alguna visión de pasado a través de la descripción de la serie en la propia Wikipedia (en caso de haber sitio dedicado a ella), el sitio de Netflix (sección “Episodios e info”) y la base de datos IMBD (en algunos casos fue necesario revisar los *trailers*). Para

.....
3 Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Programaci%C3%B3n_original_distribuida_por_Netflix. Se decidió consultar la versión en español por considerarla más completa que la versión en inglés. Aunque presentan algunas diferencias en la clasificación, parece que la muestra es lo suficientemente completa para considerar un panorama relevante.

4 Hay que hacer notar que, en el caso de productos licenciados, la inclusión puede variar de una región a otra. En este caso se cotejó que el producto existiera en la región latinoamericana, por ser desde donde se hace este análisis.

lo anterior se consideró que el producto presentara el pasado como un ambiente para una historia ficticia (“de época”), como contexto explicativo (rejuegos entre pasado y presente) o como centro de la narrativa (“históricas”). A pesar de no ser un análisis de contenido, las categorías utilizadas para el análisis se pudieron revisar en dichas fuentes.

Al no privilegiar un límite temporal, se tomó como pasado a todo ambiente anterior a la fecha de producción de la serie, pero que evidenciara la intención de presentarlo como tal, es decir, un tiempo que ya no es. Así, del total de producciones seleccionadas, se identificaron 87⁵ producciones (el 18.8%) bajo las categorías de selección descritas. Aunque en realidad estos límites parecen un poco artificiales, surgen de entender que no solo se construye memoria cuando se habla de historias reconocibles, sino de ambientes que invitan a la nostalgia o que significan procesos ficticios en función de su situación espacio-temporal. Así, bien puede entenderse que series animadas como *F is for Family* (comedia de 2015, situada en los suburbios norteamericanos de los setenta) pueda compartir la categoría con *The Crown* (2016), con una narración en torno a hechos, personajes y espacios reales, durante el reinado de Isabel II de Inglaterra. Ambas apuntan a formas de concebir el pasado de manera distinta, y comprenden la veracidad desde dos posturas (la ambiental y nostálgica *versus* la verificable y testimonial), sin embargo, ambas aportan un sentido a tiempos que ya no son y que dotan de significado el presente. Como se verá más adelante, este es el tipo de visiones de pasado que se privilegian en la plataforma, y que ofrecen dos vías (emocional y racional) para narrar.

El muestreo trata de evidenciar qué temporalidades, personajes, espacios y procesos históricos privilegia Netflix. Se seleccionaron estas categorías como esenciales en la constitución de cualquier discurso historiográfico, ya que permiten responder en esos términos a la pregunta básica sobre la selectividad de Rigney (¿qué pasado nos cuenta el medio?), dado que es la articulación de tiempo, espacio, agentes y procesos, en donde toman forma y límites las narrativas. También fue importante conocer si el pasado tiene una función de ambientación o juega un rol central en la narrativa. Además, se utiliza la categoría de género para dejar planteados los límites y las funciones narrativas de lo recordado. Para lo anterior, se vació la información en una tabla en la que, además de las fichas técnicas básicas de cada serie, se planteó el uso del pasado (ambientación, narrativa histórica, uso explicativo), el carácter nacional o transnacional del planteamiento narrativo, el género, el formato, la temporalidad diegética representada, personajes y escenarios reales o ficticios. Con estas categorías se busca dar cuenta de las formas privilegiadas por el medio para contar el pasado dentro de sus estrategias de posicionamiento como medio global. Ello permite dar un paso inicial hacia un enfoque general en un proceso de investigación en el que ya hemos dado cuenta de estrategias planteadas dentro de la narrativa de ciertas series específicas, que tributan a la forma de concebir la memoria por Erll y Rigney, citadas más arriba.

.....
5 Consultar Anexo 1 para ver lista de producciones analizadas.

El uso narrativo del pasado

Para argumentar a favor de la idea de que la televisión es el principal medio por el cual las sociedades aprenden sobre su historia, Edgerton (2001) planteó una serie de elementos a tomar en cuenta. Uno de ellos tenía que ver con la idea de que los recursos técnicos, estilísticos y narrativos influyen al pasado narrado, en elementos como la tendencia a las explicaciones personalistas, a lo inmediato, al presentismo de las representaciones y la emocionalización de los procesos, en el entendido de que las experiencias sensoriales son más efectivas para dar sentido al pasado. Como planteó Rosenstone (2006) para el cine “mainstream”, el medio hace uso de diferentes recursos para dotar de una sensación de involucramiento con un pasado difuso. Uno de estos recursos, muy utilizado por ejemplo en la telenovela latinoamericana, es el de la ausencia de anclajes temporales. Sin embargo, nuevos productos audiovisuales, como los producidos para Netflix, proponen romper con esa táctica para acercarse a una idea de “veracidad histórica” desde la lógica de producción de series de alta calidad. Con ello, el pasado recupera esos anclajes temporales como mecanismo explicativo.

De las series revisadas, la mayor parte (el 67%) son productos que hacen alusiones a pasados específicos. En una lógica que se asemeja más a la del discurso historiográfico o documental, Netflix apuesta por la ficción histórica que reconoce el transcurso temporal como esencial en la explicación del pasado. En una empresa cuya estrategia de expansión apuesta por la unidad de sentidos, esta preocupación por pasados con tiempos y espacios específicos que ayudan a explicar los procesos sociales puede ser esencial para vincular comunidades diversas en torno a pasados que se pretenden comunes. Ante grupos imposibilitados para “sentir” los mismos pasados que los de otros colectivos, parece poco efectiva la estrategia emocional sin anclajes espacio-temporales. El vínculo a una línea de tiempo permite construir lazos entre tiempos, espacios y procesos, como elemento esencial de una narrativa historiográfica. Esto no quiere decir que las tramas no se emocionalicen, ya que los géneros privilegiados tienden a ello (dramas, policiales o biografías). Pero en una empresa en continua expansión transnacional, parece esencial establecer relaciones explicativas con audiencias distantes, en las que los anclajes las conectan con “hechos reales”.

El resto de las propuestas de programación (33%) se proponen más como versiones “de época”, sin un anclaje específico. Aquí el pasado se convierte en una experiencia de tiempo a través de recursos estéticos y narrativos que apelan a “otros tiempos”, que permiten el rejuego de sentidos, cuya única base es la idea de pasado. Es posible pensar que la clave para entender estos productos esté en la idea de nostalgia, de un “anhelo agrídulce por tiempos y espacios anteriores” (Niemeyer, 2014, p. 6) especialmente en momentos de crisis. En este planteamiento parece ser mucho más importante la idea de pasado, entendido como ambiente (quizá reconfortante), que los procesos. Aquí la memoria parece jugar un rol de armonizador de las relaciones temporales. La ausencia de anclajes específicos posibilitan una relación entre el caótico presente con emociones, sensaciones y valores posibles en el pasado.

Ejemplo de lo anterior es el hecho de que, casi en las mismas proporciones entre ficciones históricas y de época, se puede ver que los productos de Netflix utilizan

personajes históricos reales o no (63% contra 37%), que ayudan a la audiencia a identificar fácilmente el proceso narrado y sus personalidades específicas, con sentidos construidos en ejercicios historiográficos. La clave personalista es un medio de comprensión que aprovecha las múltiples interpretaciones externas a la narrativa, permitiendo el rejuego entre las representaciones previas sobre los mismos personajes y las formas de lectura. Una relación que Erll entiende como de premediaciones y remediaciones, entre el archivo de representaciones a disposición de la audiencia y las formas de explicación posible, de donde vienen cargados de sentidos, provenientes de cánones narrativos, en los que esos mismos individuos cobran algún sentido (Erll, 2011).

De ello que exista un predominio de personajes históricos reconocibles en las ficciones de Netflix, con los cuales hay una mayor facilidad de conectarse con públicos para quienes ya existen relaciones entre individuo representado y significados posibles. Ejemplo de ello son Marco Polo o Kublai Kahn en *Marco Polo* (2014), la Reina Elizabeth II o Winston Churchill en *The Crown* (2016), El Chapo, Pablo Escobar o Enrique “Kiki” Camarena en *Narcos* (2015), *Narcos: México* (2018) o *El Chapo* (2017). Estos grandes y reconocibles personajes, algunos muy específicos de algún país, como el Príncipe Yi Chang en *Kingdom* (Corea del Sur, 2019), suelen ir acompañados de un universo de personajes secundarios y de contextos específicos que ayudan mucho a reforzar el “efecto de verdad” que varias de las ficciones pretenden. Este efecto de reconocimiento se amplifica en las regiones. Latinoamericanos, anglo parlantes, asiáticos, etcétera, no solo comparten la lengua (en algunos casos), sino una serie de valores asociados a narrativas históricas expandidas, derivadas de situaciones compartidas, como el narcotráfico en América Latina, o, de la imposición de narrativas historiográficas (¿occidentales?), a través de procesos coloniales alrededor del mundo.

A estas representaciones puntuales de personajes reconocidos siguen aquellos personajes reales que, si bien pueden ser distinguibles en ciertos contextos, su existencia simbólica está ligada a eventos específicos en los que se centran las producciones, pero también a investigaciones periodísticas sobre los casos. Netflix tiene una oferta relevante de productos que parecen estar articulados a través del referente periodístico, también relevante en algunos contextos de audienciación. Ejemplo de ello son miniseries dramáticas del tipo de *When They See Us* (2019), centrada en el asesinato de una corredora en Central Park a fines de los ochenta, y el erróneo inculpamiento de un grupo de jóvenes afroamericanos. Los personajes cobraron relevancia en los ochenta, pero años después, habiendo sido exonerados, y una vez llegado Donald Trump a la presidencia de los Estados Unidos, el caso regresó a la agenda estadounidense, ya que él mismo, en 1989, había pagado una plana de periódico, apoyando el actuar de la policía y solicitando la restitución del castigo de pena de muerte para los chicos. En casos como este, o *The Mechanism* (2018) sobre el caso Lava Jato en Brasil, *Delhi Crime* (2019) sobre violaciones masivas en la India, o en miniseries documentales como *Wild Wild Country* (2018) sobre la secta dirigida por Osho en Estados Unidos, pasados inmediatos se traman en narrativas que toman de la prensa elementos esenciales para dotar de sentido. Entre ellos, a personajes que, si bien no parecen mundialmente reconocibles, sí

vinculan a sucesos específicos con los cuales las audiencias globales pueden tener cierto acercamiento a través de su consumo cotidiano de medios.

Este vínculo sirve también en Netflix para cultivar representaciones locales con temas de alto impacto que ponen en cuestión los sentidos puestos en juego en la industria mediática nacional. Un ejemplo de ello serían producciones como *Historia de un crimen: Colosio* (2019) o *Historia de un crimen: Colmenares* (2019) que, desde la lógica documental y periodística, recuperan sucesos poco narrados en sus propios países. Tramas silenciadas en los grandes medios locales, como los crímenes políticos, el narcotráfico, la corrupción en el deporte, etcétera, resultan familiares en América Latina, pero que hasta el momento estaban destinados a la prensa o la literatura. Aquí, el pasado y sus personajes operan como parte de la estrategia de acercamiento a los mercados locales.

Temporalidades, geografías y agentes: ejes esenciales del discurso sobre el pasado

Más allá del anclaje que implica el transcurso temporal al interior de la narrativa, podemos ubicar el conjunto de series en tiempos y espacios generales que permiten bocetar una especie de mapeo y cronología de representaciones. En términos generales, podemos asumir que Netflix privilegia dos tiempos que son muy cercanos a las experiencias de vida de su audiencia: siglos XX y XXI. Se podría aducir que este último tiempo no nos permitiría hablar de pasado histórico, sin embargo, consideramos a toda representación que tuviera referencia a un tiempo pasado específico, por lo cual, con siglo XXI nos referimos a años previos al de la producción en cuestión. Teniendo en cuenta que las dos temporalidades privilegiadas conforman el 70% del universo de producciones tomadas en el análisis (el otro 30% corresponde a aquellas que van del siglo I al siglo XIX), habría que pensar qué significa en la perspectiva de la producción y de la audiencia.

Ya hablamos más arriba de la importancia que la idea de proximidad cultural tiene para Netflix. Gran parte de las estrategias de cooptación de mercados tienen al centro la representación de realidades cercanas a las comunidades de audienciación, ya no desde la perspectiva que hacía equivalente nación y cultura, sino a través de regiones que comparten ciertos rasgos culturales.

La idea de proximidad cultural está fundada en la existencia de experiencias compartidas. El lenguaje, las representaciones de raza o las referencias históricas (Straubhaar, 2007) son algunos de los elementos que las audiencias toman en cuenta a la hora de seleccionar sus consumos. En este sentido, los pasados cercanos, aquellos en los que se desarrollaron las experiencias de vida de las comunidades receptoras, tienden a tener mayor relevancia a la hora de seleccionar qué ver.

Este fenómeno tiene particular relevancia en América Latina (Lozano, 2008). Dado que esta se conformó como una región en donde países como Colombia, Argentina, Venezuela, pero en especial México, se convirtieron en los mayores productores de contenidos audiovisuales, estableciendo así algunos códigos centrales para acercarse al gusto de las audiencias, especialmente en formatos como la telenovela, las comedias o los dramatizados unitarios. La postura desde donde la audiencia se enfrenta a la ficción está vinculada a los procesos temporales de esos

países. Cómo se verá más adelante, son justamente esos países los que componen los escenarios mayoritarios en las narrativas latinoamericanas de Netflix.

Los pasados de Netflix están básicamente centrados en la historia o los contextos recientes, quizá porque como plantea Van Dijck (2007), los medios aprovechan la cercanía para expandir memorias personales o locales, vincularlas con narrativas que involucran a comunidades mayores. Procesos como el narcotráfico (*Narcos*, 2015), la gestación de un género musical (*The Get Down*, 2016) o casos policiales reconocidos (*Dirty Money*, 2018) son buenos ejemplos de cercanía con las audiencias que, o ha experimentado los mismos procesos o los ha conocido por una serie de referencias previas en el universo mediático. En el caso Latinoamericano, el narcotráfico y la violencia política son temas de especial relevancia en el ahora de las audiencias. Como ya lo hemos señalado en otros trabajos, pareciera existir una necesidad de plantear cánones narrativos, mitologías, cronologías y cartografías, que expliquen el proceso por el cual se ha llegado al sinsentido del presente⁶. *Narcos* (2015), *Narcos: México* (2018), las historias de Colosio, Colmenares, las firmas del Tratado de Paz en Colombia, entre otras, dan cuenta de esta necesidad de búsqueda de un trayecto, de un proceso que dé sentido al presente. Son historias no contadas en la ficción tradicional, nacional, que Netflix parece explotar en búsqueda de la diferencia y de puntos comunes en una audiencia dispersa.

Esta cercanía temporal (y geográfica) posibilita el reconocimiento de las audiencias y la vinculación fácil y rápida entre el tiempo de audienciación y el tiempo narrado en los productos. El presente siempre es una clave central de la representación, ya que es desde este tiempo desde donde se negocian los sentidos posibles de la ficción, donde se relacionan preocupaciones actuales con representaciones del pasado. Así, más que buscar una relación con el pasado en general, lo que parece buscarse son trayectorias, continuidades y rompimientos que ayuden a explicar el presente desde la constitución de sentidos sobre sucesos pretéritos. El acercamiento de Netflix al pasado parece tener dos claves: el vínculo con lo reconocible, con sentidos armonizados sobre procesos históricos (Rüssen, 2014), que proporciona cierta trama al desarrollo del tiempo y, derivado de ello, la búsqueda de audiencias en un contexto diverso, global, en donde el transcurso temporal se suma a claves como lengua o nacionalidad en la búsqueda de sentido.

En la misma dirección, las narraciones sobre el pasado se caracterizan no solo por su emplazamiento en un tiempo específico, sino por proveer de un escenario para la acción. Esa geografía es de crucial importancia en la constitución de sentidos. El espacio es escenario, pero también condición normativa que se construye socialmente desde el momento de nombrarlo, es parte importante de la condición de posibilidad de la trama histórica. Ayuda a establecer límites de la acción, a la vez que estructura la experiencia del pasado en cartografías cambiantes. En ese

.....
6 Ver, por ejemplo, Amaya, J. y Charlois A. (2020). El canon de representación de la historia del narcotráfico en México en la ficción audiovisual de Netflix. Un análisis comparativo de las series *Narcos: México* y *El Chapo*. En Guillermo O. (Coord.), *Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática* (pp. 81-108). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

sentido, también es un componente esencial en términos de proximidad cultural, en tanto evidencia lo conocido a las audiencias, activa memorias de su propia experiencia cotidiana en geografías compartidas con la narrativa.

En lo anterior, es clave aún la dimensión nacional del espacio, ya que, más allá de regiones específicas, es ahí en donde las audiencias se identifican como pertenecientes a un colectivo. Netflix, a pesar de su carácter global, todavía entiende a la nación como mediación esencial con sus potenciales audiencias. De ahí que más del 70% de sus ficciones originales sobre el pasado tengan un escenario unitario (una sola geografía), mayormente coincidente con espacios nacionales como los de Estados Unidos (28 casos), Colombia (6 casos), México (7 casos), España (6 casos), Italia (5 casos), por mencionar los más frecuentes. Esto frente al 26% de producciones que se representan en espacios nacionales diversos, como *Narcos* (2015), *The Spy* (2019) o *Alta Mar* (2019), y que apuntan a audiencias transnacionales o a una lógica documental que se escapa del escenario de la nación.

Si bien las geografías unitarias proporcionan un cierto sentido de pertenencia al escenario nacional, desde donde es más fácil vincularse con otras memorias existentes (por ejemplo, las creadas desde aparatos de Estado), los productos que se narran en geografías diversas, también tienen su función. Hay que recordar la importancia que para la industria tiene el eje regional en su proceso de expansión. En regiones con cierto grado de homogeneidad (lingüística, política, étnica, etc.), las tramas sobre el pasado permiten hacer conexiones entre colectivos diversos a través de la clave cartográfica. Así vemos, por ejemplo, casos como el de *Narcos* (2015) o *Marco Polo* (2014) en donde el espacio se convierte en cartografías regionales que no solo explican los procesos históricos, sino las conexiones entre espacios regionales. Por otro lado, hay productos en que el espacio diverso no tiene vínculos entre sí, sino que la lógica que los une depende del eje temático: la gastronomía (*Cooked*, 2016), casos criminales (*Captive*, 2016), el eje biográfico (*Abstract: The Art of Design*, 2017), por ejemplo.

Por otro lado, los individuos en la historia operan a manera de agentes del proceso narrado. En la trama, en ellos radica la capacidad de agencia sobre el transcurso temporal, y son quienes habitan el espacio que el discurso mediatizado requiere. Por ello, la historia ficcionalizada no puede operar en los mismos registros que el discurso historiográfico disciplinar. En todo caso, a través de la lógica del héroe simulan más a las narrativas oficiales nacionalistas. Rosenstone (2006) subrayaba que, en los filmes históricos, son los ojos del individuo histórico los que permiten situarse en el escenario. Su aparición en escena hace notar la relevancia que adquieren para explicar el pasado o partes de él. Al observar a través de sus ojos, se dota de experiencias y emociones a las audiencias. Esto crea una sensación de intimidad que ayuda a navegar en los tiempos y espacios narrados, sin el conflicto que causan los saltos temporales, tan naturales en el discurso histórico disciplinar. De ahí que los productos audiovisuales sean muy efectivos para construir memoria.

En los pasados construidos en televisión o cine se utiliza una mezcla de personajes históricos, que operan como amarres con la “realidad” y repositorios de valores y sentidos previamente construidos en un ejercicio de remediación, con una serie de personajes ficticios que ayudan a complejizar las representaciones sobre

esos pasados, a través de su constitución como arquetipos explicativos. Netflix no se aleja de esa lógica. Si bien la mayor parte de sus producciones (62%) se centra en personajes históricos “reales”, muchos de ellos ampliamente reconocidos (Marco Polo, Churchill, Pablo Escobar, Julio César, por ejemplo), también incluye una buena proporción de producciones que se traman en torno a personajes ficticios, cuya existencia depende y se explica en muchos casos por el ambiente “de época” que utilizan distintas series.

La proporción pareciera indicar dos estrategias para representar tiempos preteritos, una que apunta al reconocimiento puntual de hechos históricos por parte de las comunidades de audienciación, mientras que la otra parece apostar más a la “experiencia del pasado”, en donde personajes comunes y corrientes habitan tiempos sobre los que se aprecia cierta nostalgia, actúan de manera que recuerden a las posibilidades sociales de esos mismos tiempos y espacios. Parece importante subrayar que el llamado emocional a representar el pasado es una de las claves estratégicas de Netflix (lo ha sido también de la televisión) para atraer audiencias, ya sea por cercanía y reconocimiento de los fenómenos y los personajes, ya sea por añoranza de ambientes pasados en los que las audiencias interpretaban como tiempos mejores.

Esto ha sido especialmente importante en audiencias adultas. No en balde Netflix ha tomado temas que en distintas geografías se tornan atractivos en ese sentido, como el caso de la serie *Luis Miguel: la serie* (2018), que en México tuvo un gran éxito en audiencias de mediana edad, para las cuales los años setenta a noventa, en los que se sitúa la serie, representan el tiempo de sus adolescencias, atrayéndolas incluso con recursos traídos de la lógica televisiva, como lanzar cada nuevo capítulo los domingos. Aunque la narrativa biográfica, con algunos personajes identificables por nombre, se acerca más a la idea de serie histórica, el presentar personajes secundarios con nombres modificados, la música, la ambientación, entre otras cosas, evidentemente apelaron a la añoranza por esos años de 1980-1990, centrales en la formación de la ahora llamada Generación X. Eso es especialmente notorio en el rejuego entre personajes conocidos y personajes “ficticios”, que cada capítulo provocaba una andanada de búsquedas en internet sobre quién podría ser tal o cual personaje. Esta articulación con agentes “reales” o ficticios que lo parecen es reconocida por Erll (2011) y Burnow (2015) como un ejercicio de transparencia que trata de eludir la mediación para provocar la idea de un acceso inmediato al pasado, que se amplifica por el acceso a diversas fuentes que “confirman” las historias narradas, haciéndolas parecer una entrada no mediada al pasado. El agente juega un rol esencial en las producciones de Netflix. Los casos y temas seleccionados, especialmente para América Latina, están “respaldados” en una serie de fuentes que provienen de diferentes medios, especialmente el periodismo, que amplifican el efecto de “verdad” en las audiencias. Estas estrategias sitúan a las ficciones como potentes enunciadores de tramas primigenias sobre los temas mismos, van construyendo cánones explicativos sobre ciertos pasados para la región para la que están pensados.

En el caso de los personajes históricos “reales”, no todo se trata de grandes acontecimientos o individuos reconocibles. Netflix ha apostado también por las pro-

ducciones sobre temas o casos muy específicos (escándalos, policiales, espionaje, etcétera) que parecen desprenderse más de la investigación periodística. Series que retratan, por ejemplo, al científico Frank Olson y su asesinato por parte de la CIA (*Wormwood*, 2017), la desaparición de la niña inglesa Madeleine McCann en 2007 en Portugal (*The Disappearance of Madeleine McCann*, 2019) o casos de violación masiva en la India (*Delhi Crime*, 2019), ponen en evidencia la necesidad de acercarse a audiencias a través de pasados recientes, emotivos, muchas veces habitados por los mismos consumidores.

Burnow propone que es a través de movimientos como este que las representaciones entran a lo que denomina “archivo visual”, es decir, “los sonidos, imágenes y narrativas que circulan en un contexto socio histórico específico” (2015, p. 197). Con ello se ponen a disposición construcciones sobre el pasado que resuenan en dichos contextos. El acervo de imágenes y narrativas posibles se convierten en memoria funcional, en recuerdo activo, según el criterio de Aleida Assmann que retoma Brunow en su teoría. Pero también es necesario plantear que, más allá de la activación de ciertas memorias, el movimiento también implica una búsqueda de transparencia a través de recursos que abonen a un “efecto de realidad”, que permite pensar que lo que se representa en pantalla es lo que realmente ocurrió. Así pues, al poner a la disponibilidad de las audiencias de ciertas regiones, temas, tramas, geografías y tiempos de otras regiones culturales, va expandiendo los cánones con los que se explican pasados que trascienden la cercanía. Sin duda, esas historias acercan a temas desconocidos, proponiéndose como narrativas maestras sobre el tema.

Desde 2006, Rosenstone planteaba que la construcción audiovisual del pasado generalmente privilegiaba los géneros dramáticos (especialmente el melodrama) por la capacidad de generar emociones en las audiencias, que devienen en posturas frente al pasado narrado. Al centrarse en personajes específicos, y muchas veces arquetípicos, el drama tiene la capacidad de hacer ver el pasado a través de los ojos del individuo, insertando a la audiencia en el escenario para romper la mediación del presente. Con ello, el individuo incorpora sus propias experiencias de vida en las posibles explicaciones sobre procesos sociales en el tiempo. La ficción dramática se vuelve más efectiva para comunicar una versión del pasado que, por ejemplo, el documental. No solo ofrece versiones emocionalizadas de la trama histórica, sino que establece versiones lineales, progresivas, unitarias, armonizadas, de manera que eviten la complejidad normal de cualquier suceso. Esta estrategia se trasladó a la televisión, y en regiones como Latinoamérica, se enfatizó ese uso de género a través de formatos industriales como la telenovela.

Esta disposición también llegó a los sistemas VOD. Dramas específicamente históricos, policiales, melodramas, docudramas y biográficos conforman la mayor parte del catálogo de producciones originales sobre el pasado en Netflix (alrededor de un 77%), en detrimento de géneros como el documental (las docuseries). En realidad, la cifra no extraña, sin embargo, la necesidad de tomar una distancia con la clásica televisión generalista ha llevado a hacer un uso extensivo de ellos, incluso con interesantes mezclas, como ejercicios de rejuego entre realidad y ficción en el que se traman los pasados planteados.

Lo interesante es que el género dramático permite complementar la necesidad de cercanía con las audiencias que ya los otros elementos del discurso sobre el pasado dejan intuir. Es decir, las estrategias narrativas en Netflix, a pesar de la prometedora innovación en los contenidos, pasan por el uso evidente de formas de contar a las cuales la audiencia ya ha estado expuesta y en las cuales ha sido alfabetizada a través del cine y de la televisión misma. Cuando la cercanía de muchos de los temas tratados por estas producciones es tan evidente, pareciera haber un llamamiento a los diferentes universos y alfabetizaciones de las audiencias. Prensa, televisión, cine y radio tributan con sus estilos y objetivos a un drama que intenta construir varios pasados a partir de los objetivos de comercialización del medio. En este sentido, el género es relevante cuando se piensa en relación a los otros elementos del discurso sobre el pasado que aquí se han planteado.

Reflexiones finales

Desde un principio se planteó que el auge de los sistemas VoD ha sido acompañado con un rompimiento de las agendas tradicionales de producción y recepción basadas en el sistema del *broadcast* tradicional. El privilegio de la idea de nicho ha provocado una especialización en la producción, que ya venía sucediendo desde el incremento de la penetración de los sistemas de televisión de paga. Esto ha llevado a tratar de proveer de experiencias diferenciadas no solo por gustos, sino por regiones culturales de consumo más o menos homogéneo, y a trascender la categoría nacional como centro de producción y consumo, posibilitando audiencias más íntimas en zonas menos articuladas en valores, prioridades, relaciones de poder, etcétera.

Lo anterior ha obligado a ir transitando hacia nuevas estrategias narrativas en la producción audiovisual. En el caso de Netflix, la estrategia en dos pasos (licenciamiento más producción original) se tradujo en la rápida conquista de mercados, con el latinoamericano como buen ejemplo, a través de la lógica de la proximidad cultural, primero, y del posicionamiento en regiones culturales a través de una gramática transnacional, anclada en temas de impacto. Muchos de esos temas, como el deporte o la violencia, tienen aparejado un ejercicio de mirada al pasado, de representaciones en torno al recuerdo que, normalmente, no han sido nombradas en el sistema mediático de entretenimiento tradicional.

En este ejercicio, se van creando nuevas historiografías en medios que tributan a recuerdos ya presentes en comunidades específicas, pero que, al insertarse en esas gramáticas transnacionales, permiten ir pensando en comunidades imaginadas más allá de la clave nacional. Este posicionamiento motivó a pensar en claves de análisis historiográfico que ayudan a ir respondiendo a la cuestión de qué tipo de memorias está apelando una plataforma como Netflix. A través de un ejercicio de revisar, en términos muy generales, el panorama de tiempos, personajes, espacios y tiempos narrados, es posible tener algunos indicios que motiven futuras pesquisas.

La primer y más relevante reflexión, en términos del proceder de la plataforma, tiene que ver con un esfuerzo de narrar y con la cercanía de los tiempos representados. Parece haber una estrategia de situar los pasados en un transcurso temporal que apela a múltiples remediaciones sobre procesos cercanos a los contextos

regionales de audienciación. El siglo XX, especialmente en su segunda mitad, y el siglo XXI son los tiempos preferidos para explicar a las audiencias distantes su relación con tiempos comunes, a la vez que evocar esos “otros tiempos”, sin anclaje, sin transcurso (“los ochenta”, “los noventa”, etc.), concebidos más como espacios seguros, como ambientes relacionados a nostalgias vividas.

Así pues, parece haber una doble estrategia en relación al tiempo. Una que tiene que ver con el vínculo entre ambientes temporales, experiencias y emociones en contextos culturales específicos. Muchos de ellos vinculados con la clase, la raza, la orientación política de las audiencias objetivo. Es un tiempo en el que no se toma un posicionamiento ético o político frente a un hecho o personaje, pero en el que se arman tramas desde gustos musicales, formas de comer, aspiraciones, etcétera. Con ello parecen ligarse comunidades nacionales diversas con valores o expectativas comunes.

Por otro lado, hay tramas, con anclajes en procesos reales, que aluden a pasados específicos. En ellas se sitúa a la audiencia en un tiempo compartido que, al ser narrado, conecta el tiempo cotidiano con el histórico (a la Ricoeur). Esta estrategia permite relacionar lo tramado audiovisualmente con mediaciones culturales previas, con cronologías ya evidenciadas en otros medios (la prensa, la historia académica, los relatos nacionales, etc.). Aquí hay un esfuerzo por situar la narrativa no solo en tiempos entendidos como históricos, sino con sujetos que en ellos habitan. Esto permite el rejuogo con sentidos preexistentes, construidos en distintas historiografías, que permiten amplificar el efecto de verdad, de que lo narrado es “como sucedió”, que se vuelven relevantes en las regiones implicadas en la narrativa, o que explican esas regiones a otros contextos de audienciación. Esta segunda estrategia obliga a posicionamientos sobre el pasado. Se vuelven significativos los procesos (un asesinato político, la constitución del narcotráfico como negocio, la intervención de una potencia hegemónica, el rol de la monarquía inglesa, etcétera), en tanto se asocian a ellos valores, silencios o se remedian construcciones previas en otros medios.

Al final, ambos tipos de “cercanías temporales” conforman experiencias compartidas. Vinculan memorias locales, incluso íntimas, muy acordes con la forma de consumo de la plataforma, a comunidades de sentido en torno a temas y gustos sensibles. Esta relación entre tiempos que van más allá de lo local parece replicarse en la idea de que, a pesar de la pretensión transnacional del medio, los espacios nacionales siguen siendo ejes importantes en la narrativa, especialmente los que tienen que ver con los lugares de mayor consumo del medio. A pesar de ser los procesos y los tiempos, más que las geografías, los que articulan los posibles sentidos sobre el pasado, estas son anclajes esenciales en relatos que parecen pensados para regiones culturales específicas, desde lo nacional.

Este mismo privilegio por la articulación espacio-temporal específica en las tramas se repite con los sujetos que los habitan. Personajes “reales” y reconocibles del pasado apuntan al posicionamiento de las audiencias frente a remediaciones previas. Netflix, en sus múltiples producciones, no solo acerca a experiencias del pasado, en las cuales personajes ficticios caracterizan el espacio-tiempo en el que actúan, sino que invitan a relacionarse con temas poco tratados en medios tradi-

cionales, a través de personajes que se presentan como imágenes del pasado. Esto nos regresa a la idea de Brunow expuesta anteriormente. Pareciera que hay un ejercicio por activar ciertos archivos de representaciones, que resuenan en las memorias de audiencias que se alejan de los tradicionales recuentos del pasado, sin anclajes, despolitizados, que suelen abundar en los sistemas mediáticos nacionales. Es un ejercicio de “contar la realidad” sin aparente mediación, una realidad que puede ser “confirmada” en otras fuentes, en otras narrativas.

Las reflexiones finales nos confirman la idea de proximidad como eje de acercamiento al pasado. Un pasado cercano que se amplifica al emocionalizarse al centrarse en géneros dramáticos. Aunque la presencia del pasado no sea predominante en la agenda de Netflix, el hecho de que casi un 19% de las producciones abordadas lo atiendan, nos habla de que este es una de las claves de la estrategia de expansión del medio. Sin duda hay que seguir analizando, a través de producciones puntuales, si hay ejercicios narrativos, más allá de los que se apuntan aquí. Este es solo el panorama general para presentar a Netflix, y a los sistemas VoD, como un problema historiográfico y de memoria que debe ser tratado.

Bibliografía

- Assmann, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. En Astrid E. and Ansgar N. (Eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (109-118). Berlin: Walter de Gruyter.
- Amaya, J y Charlois, A. (2020). El canon de representación de la historia del narcotráfico en México en la ficción audiovisual de Netflix. Un análisis comparativo de las series Narcos: México y El Chapo. En Guillermo O. (Coord.), *Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática* (81-108). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Burnow, D. (2015) *Remediating Transcultural Memory. Documentary Filmmaking as Archival Intervention*. Berlin/Boston: Walter De Gruyter.
- Con 'binge-watching,' así Netflix transformó cómo ves televisión (11 de agosto de 2019). *Milenio*. Recuperado de <https://www.milenio.com/espectaculos/television/netflix-que-es-el-binge-watching-y-como-lo-aprovecho>
- Cornelio-Marí, E. M. (2017). Digital Delivery in Mexico. A Global Newcomer Stirs the Local Giants. En C. Barker y M. Wiatrowski (Eds.), *The Age of Netflix. Critical Essays on Streaming Media, Digital Delivery and Instant Access* (S/P, epub). Jefferson: McFarland & Company, Inc.
- Edgerton, G. R. (2001). Introduction. Television as Historian. A Different Kind of History Altogether. En Gary R. E. y Peter C. R. (Eds.), *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age* (1-18). Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Erll, A. y Rigney, A. (Eds.) (2008). *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Erll, A. y Rigney, A. (Eds.) (2009). *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Berlin: Walter de Gruyter.
- Jenner, M. (2018). *Netflix and the Re-invention of Television*. Cham: Palgrave Macmillan.

- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance In The Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Lobato, R. (2019). *Netflix Nations. The Geography of Global Distribution*. New York: New York University Press.
- Lozano, J. C. (2008). Consumo y apropiación de cine y TV extranjeros por audiencias en América Latina. *Comunicar*, XV (30), 67-72.
- Neiger, M., Meyers, O. y Zandberg, E. (2011). On Media Memory: Editors' Introduction. En Motti N., Oren M. y Eyal Z. (Eds.), *On Media Memory. Collective Memory in a New Media Age* (1-22), Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- Niemeyer, K. (2014). Introduction: Media and Nostalgia. En Katharina N. (Ed.), *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future* (1-23). New York: Palgrave Macmillan.
- Oltean, T. (1993). Series and seriality in Media Culture, *European Journal of Communications*, 8 (5), 5-31. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/0267323193008001001>
- Orozco Gómez, G. (2001). *Televisión, audiencias y educación*. Bogotá: Norma.
- Piñón, J. (2020). Un reconocimiento de la infraestructura de la red de internet para servicios de sVoD en Latinoamérica. En Guillermo. O. (Coord.), *Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática* (pp. 17-46). Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- Rigney, A. (2005). Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory, *Journal of European Studies*, 35 (1), 11-28. Recuperado de <https://doi.org/10.1177/0047244105051158>
- Rosenstone, R. A. (2006). *History on Film/Film on History*, Harlow: Pearson Longman.
- Rüsen, J. (2014). *Tiempo en ruptura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Shaw, L. (16 de diciembre de 2019). ¿Tienes Netflix? Eres uno de los 29 millones de usuarios en América Latina. *El Financiero*. Recuperado de <https://www.elfinanciero.com.mx/bloomberg/tienes-netflix-eres-uno-de-los-29-millones-de-usuarios-en-america-latina/>
- Straubhaar, J. D. (2007). *World Television. From Global to Local*. Thousand Oaks: Sage.
- West, K. (13 de diciembre de 2013). Unsurprising: Netflix Survey Indicates People Like To Binge-Watch TV. *Cinemablend*. Recuperado de <https://www.cinemablend.com/television/Unsurprising-Netflix-Survey-Indicates-People-Like-Binge-Watch-TV-61045.html>
- Van Dijck, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford: Stanford University Press.

Anexo 1. Tabla de series analizadas

Programa	País de Origen	Año de primer lanzamiento
Marco Polo	EEUU	2014
Narcos	EEUU/Colombia	2015
The Get Down	EEUU	2016
The Crown	Reino Unido/EEUU	2016
Mindhunter	EEUU	2017
Godless	EEUU	2017
Narcos: México	EEUU/México	2018
When They See Us	EEUU	2019
Unbelievable	EEUU	2019
Glow	EEUU	2017
F Is for family	EEUU/Francia/Canadá	2015
Disenchantment	EEUU	2018
Castlevania	EEUU	2017
Seis Manos	EEUU	2019
The Who Was? Show	EEUU	2018
Las chicas del cable	España	2017
My Only Love Song	EEUU/Corea del Sur	2017
Suburra	Italia	2017
The Mechanism	Brasil	2018
Distrito Salvaje	Colombia	2018
1983	Polonia	2018
Kingdom	Corea del Sur	2019
Siempre Bruja	Colombia	2019
Delhi Crime	India	2019
Most Beautiful Thing	Brasil	2019
Historia de un Crimen: Colosio	México	2019
Historia de un crimen: Colmenares	Colombia/México	2019
Alta Mar	España	2019
The Naked Director	Japón	
Hache	España	2019
Making a Murderer	EEUU	2015
Cooked	EEUU	2016
Roman Empire	EEUU/Canadá	2016
Captive	EEUU	2016
Abstract: The Art of Design	EEUU	2017
Five Came Back	EEUU	2017
The Keepers	EEUU	2017
The Confession Tapes	EEUU	2017
The Day I Met El Chapo: The Kate del Castillo Story	EEUU	2017
Wormwood	EEUU	2017
The Toys That Made Us	EEUU	2017
Drug Lords	EEUU	2018
Dirty Money	EEUU	2018

Ugly Delicious		2018
Wild Wild Country	EEUU	2018
Bobby Kennedy for President	EEUU	2018
Evil Genius	EEUU	2018
November 13: Attack on Paris	Francia	2018
Medal of Honor	EEUU	
The Innocent Man	EEUU	2018
Murder Mountain	EEUU	2018
Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes	EEUU	2019
Examination of Conscience	España	2019
The Disappearance of Madeleine McCann	EEUU/Reino Unido	2019
The Last Czars	EEUU	2019
The Family	EEUU	2019
The Devil Next Door	EEUU	2019
The Cuba Libre Story	Alemania	2016
Frontier	Canadá	2016
Samurai Gourmet	Japón	2017
Anne with an E	Canadá	2017
El Chapo	EEUU	2017
Damnation	EEUU	2017
Troy: Fall of a City	EEUU/Reino Unido	2018
Black Earth Rising	Reino Unido	2018
Traitors	Reino Unido	2019
The Spy	Francia	2019
The Last Kingdom	Reino Unido	2015
The Staircase	Francia	2004
Hip-Hop Evolution	Canadá	2016
Marco Polo: One Hundred Eyes	EEUU	2015
Nación de inmigración	Estados Unidos	2020
Los más buscados del mundo	Francia	2020
Taj Mahal 1989	India	2020
Betaal	India	2020
Luna Nera	Italia	2020
Curon	Italia	2020
La novia fantasma	Taiwan	2020
Espectros	Brasil	2020
Hache	España	2019
Días de Navidad	España	2019
Historia de un crimen: la búsqueda	México	2020
Amor 101	Turquía	2020
Apache: La vida de Carlos Tevez	Argentina	2019
Vivir sin permiso	España	2018
Nisman: El fiscal, la presidenta y el espía	España	2019
¿Quién mató a Malcolm X?	EEUU	2020

Fuente: elaborado por el autor.