

Inclusividad en la era del *streaming*: radiografía de la producción LGTBIQ+ en plataformas OTT en España

Inclusivity in the *Streaming* Era: A Study of LGTBIQ+ Production on OTT Platforms in Spain

Julio Moreno-Díaz; Nerea Cuenca-Orellana; Natalia Martínez-Pérez

Citación recomendada:

Moreno-Díaz, Julio; Martínez-Pérez, Natalia; Cuenca-Orellana, Nerea (2025). "Inclusividad en la era del *streaming*: radiografía de la producción LGTBIQ+ en plataformas OTT en España". *Profesional de la información*, v. 34, n. 1, e34103.

<https://doi.org/10.3145/epi.2025.34103>

Artículo recibido el 12-01-2025
Aceptación definitiva: 15-02-2025



Julio Moreno-Díaz

<https://orcid.org/0000-0002-5165-9310>

Universidad Rey Juan Carlos
Camino del Molino, 5
28942 Fuenlabrada (Madrid), España
julio.moreno@urjc.es



Nerea Cuenca-Orellana ✉

<https://orcid.org/0000-0003-2888-8403>

Universidad Rey Juan Carlos
Camino del Molino, 5
28942 Fuenlabrada (Madrid), España
nerea.cuenca@urjc.es



Natalia Martínez-Pérez

<https://orcid.org/0000-0003-2704-3572>

Universidad de Burgos
Don Juan de Austria, 1
09001 Burgos, España
nmperez@ubu.es

Resumen

La presente investigación ofrece un análisis cuantitativo de la producción LGTBIQ+ en las plataformas de *streaming* que operan en España, con un enfoque centrado en las producciones nacionales. A partir de una muestra de 1490 obras de ficción (largometraje, cortometraje, serie, serie documental, documental, animación) distribuidas en diez servicios de Video On Demand (Apple TV+, Disney+, Filmin, FlixOlé, Max, Movistar Plus+, Netflix, Prime Video, Rakuten y SkyShowtime) se analizan los modelos de producción, los agentes implicados, los géneros ficcionales, la tipología de formatos y la clasificación LGTBIQ+ en los catálogos ofertados. El objetivo principal es trazar un mapa detallado de las producciones y tendencias de la industria. Este estudio revela que la mayoría de las producciones nacionales se caracterizan por la asociación entre varias productoras, consolidándolas como el agente más destacado, junto al predominio del largometraje y el drama. Dentro de la representación LGTBIQ+, las historias centradas en la homosexualidad masculina reciben un mayor respaldo, complementadas por representaciones secundarias, en respuesta a las diferentes estrategias de normalización de la diversidad en las plataformas. Cabe señalar que, debido a la naturaleza de sus catálogos, operadores españoles como Filmin y FlixOlé tienden a albergar un volumen superior de producciones nacionales, en contraste con otras, donde prevalece la oferta internacional. Estos resultados subrayan la importancia del *streaming* como espacio de difusión de producciones audiovisuales con contenido LGTBIQ+, consolidando su rol en la promoción de narrativas inclusivas. Esta investigación contribuye al entendimiento de las dinámicas industriales y creativas en la producción de ficción LGTBIQ+ en el contexto español.

Palabras clave

Producción audiovisual española, Coproducción, Plataformas de streaming, LGTBIQ+, Televisión de pago, Servicios OTT, Homosexualidad, Queer, Mercado televisivo, Industria audiovisual, Video On Demand.



Abstract

This research presents a quantitative analysis of LGBTIQ+ production on *streaming* platforms operating in Spain, with a particular emphasis on national productions. The study is based on a sample of 1,490 fictional works, distributed on ten video on demand services, which were analysed in terms of their production models, the agents involved, the fictional genres, the typology of formats and the LGBTIQ+ classification in the catalogues offered. The sample included feature films, short films, series, documentary series, documentaries, and animations. The principal objective is to construct a comprehensive map of the industry's productions and trends. This study demonstrates that the majority of national productions are characterised by the association between several production companies, which serve to consolidate them as the most prominent agent. Furthermore, it reveals that feature films and drama are the most prevalent genres. Within the context of LGBTIQ+ representation, narratives centred on male homosexuality receive greater support, complemented by secondary representations. This is in response to the different strategies of normalisation of diversity employed on the platforms in question. It is noteworthy that, due to the nature of their catalogues, Spanish operators such as Filmin and FlixOlé tend to host a higher volume of national productions, in contrast to others where international offerings prevail. These findings reinforce the significance of *streaming* as a platform for the distribution of audiovisual content with LGBTIQ+ themes, reinforcing its role in the promotion of inclusive narratives. This research contributes to the comprehension of the industrial and creative dynamics involved in the production of LGBTIQ+ fiction within the Spanish context.

Keywords

Spanish Audiovisual Production, Co-production, *Streaming* Platforms, LGBTIQ+, Pay TV, OTT Services, Homosexuality, Queer, TV Market, Audiovisual Industry, Video on Demand.

1. Introducción

El auge de las nuevas plataformas ha influido significativamente en la programación de contenidos en streaming¹, lo cual ha repercutido en aspectos como el tiempo de consumo, la conectividad, la valoración de la audiencia y la personalización (Izquierdo-Castillo; Latorre-Lázaro, 2022). Dentro del concepto *streaming* se encuentran una amplia variedad de servicios en internet, desde videollamadas hasta YouTube, vídeos en redes sociales y las plataformas de series, películas y televisión online conocidas como *Over The Top* (en adelante, OTT). Así, Netflix, Disney+ o Amazon Prime Video, entre otras, se consideran plataformas OTT o SVOD (*Streaming Video on Demand*).

Las plataformas de *streaming* operan mayoritariamente en el campo del vídeo a la carta (VOD) y gracias a una suscripción (mensual o anual), las OTT proporcionan contenido de audio, vídeo y otros formatos a través de internet mediante cualquier dispositivo conectado (Havens; Stoldt, 2022; McDonald *et al.*, 2021). Son plataformas globales y, por este motivo, seleccionan sus contenidos para que puedan ser ofrecidos en cualquier parte del mundo de forma que, cuando se establecen en un país, incorporan producciones nacionales para fortalecer un *engagement* cultural con sus nuevos suscriptores (Cornelio-Marí, 2020). Si bien es cierto que los servicios de vídeo a la carta están invirtiendo en contenidos diversos para las pantallas y acercando esos contenidos al público (Edmond *et al.*, 2024), a nivel nacional, la ficción española creada para plataformas VOD aún muestra cierta reticencia a abordar problemáticas sociales a modo de trama principal de la historia como la violencia de género, las diferencias de clase y temas relacionados con el feminismo y colectivo LGBTIQ+ (Hidalgo-Marí *et al.*, 2022). Griffin (2024) subraya la necesidad de cuestionar las conexiones directas y simplistas entre los contextos de producción y el contenido resultante. Para ello, propone comparar obras similares en términos formales y narrativos, producidas bajo distintos modelos de financiación, escalas de producción y paradigmas de distribución. Asimismo, plantea la importancia de analizar estos contenidos en el marco de la *televisión en línea* y los *medios sociales*, a fin de reflexionar críticamente sobre sus potencialidades políticas y sus limitaciones ideológicas. A partir de este contexto, la presente investigación busca clasificar y definir los formatos y contenidos televisivos actuales LGBTIQ+ comercializados en España a través de las plataformas VOD. En concreto, el estudio profundiza en el crecimiento reciente de la producción audiovisual centrada en temáticas de diversidad y visibilidad LGBTIQ+. Esta tendencia se manifiesta en la creciente producción de series, cortometrajes, películas y documentales desarrollados en los últimos diez años, un periodo caracterizado por un notable incremento en la atención hacia la diversidad. Esta evolución no solo se refleja en la representación en pantalla, sino también en la incorporación progresiva de trabajadores creativos vinculados a estas realidades. El impulso de esta dinámica ha estado acompañado por importantes campañas que buscan combatir la desigualdad en el sector del entretenimiento, como #OscarsSoWhite, así como por el compromiso con movimientos de justicia social más amplios, entre ellos #MeToo, #StopAsianHate y #BlackLivesMatter (Edmond *et al.*, 2024).

Este trabajo analiza los contenidos LGBTIQ+ en las plataformas OTT durante los meses de junio hasta diciembre del

¹ El anglicismo *streaming* hace referencia a una tecnología que permite la distribución digital de contenido audiovisual de manera que el usuario puede consumirlo mientras se descarga, es decir, *streaming* es sinónimo de inmediatez y consumo (Chalaby, 2024).

2024 con el objetivo principal de comprender las dinámicas que han permitido la proliferación de estos productos concretando, así, cómo es la situación actual de las producciones audiovisuales. Se busca entonces clasificar los contenidos LGTBQ+ de cada plataforma –Apple TV+, Disney+, Filmin, FlixOlé, Max, Movistar Plus+, Netflix, Prime Video, Rakuten y SkyShowtime– para conocer el mercado en España desde el ámbito de la producción. Este artículo, por tanto, pretende contribuir a un ámbito de investigación poco estudiado como son los contenidos audiovisuales LGTBQ+, pues como indican **Marcos Ramos et al.** (2022, p. 4) “en lo referente a España, las investigaciones sobre la representación LGTB son bastante escasas”, en este caso, abordados desde el punto cuantitativo. Asimismo, esta investigación se enmarca en los Estudios Televisivos que categorizan los contenidos de este medio a lo largo de la Historia de la televisión en España, por un lado, a partir del establecimiento de taxonomías (**Carrasco-Campos**, 2010; **Hidalgo-Marí**, 2018; **Lacalle Zalduendo**, 2011; **Lacalle Zalduendo**; **Sánchez Navarro**, 2012), o, mediante el análisis de los contenidos y las tramas (**Tous-Roviro**, 2019). De manera reciente, **Wayne y Uribe Sandoval** (2021) han señalado que las futuras investigaciones sobre la industria televisiva deben abordar la era del *streaming* entendiendo las prácticas y los discursos contemporáneos como extensiones del pasado de la televisión.

2. Consolidación de las plataformas OTT en España

La oferta de las plataformas OTT ha supuesto una ruptura de los pilares que sustentaban el modelo tradicional de televisión lineal, generalista y de acceso abierto (**Izquierdo-Castillo**; **Latorre-Lázaro**, 2022). Sin duda, el medio televisivo ha experimentado un proceso de reinención y adaptación con el establecimiento web que ha generado un desarrollo significativo en lo relativo al consumo audiovisual durante las últimas dos décadas. Este desarrollo tecnológico ha influido en la producción y el consumo a la vez que el vídeo bajo demanda y la televisión en *streaming* han dibujado un escenario incierto e innovador (**Hidalgo-Marí et al.**, 2021). En este sentido, “las plataformas sustituyen el *prime time* por contenidos estrella que sirvan de motor de atracción para nuevos abonados” (**Izquierdo-Castillo**; **Latorre-Lázaro**, 2022, p. 3).

A medida que la televisión ha pasado de la emisión al streaming, la industria ha prosperado en términos económicos, creativos y de distribución (**Chalaby**, 2024). Asimismo, los procesos de digitalización y convergencia de los medios han revolucionado la forma de producir, de distribuir y de acceder a los contenidos televisivos (**Strangelove**, 2015; **Albújar Villarrubia**, 2016). Precisamente el rol de la audiencia es determinante en su capacidad de decisión, pues, como señala **Lotz** (2014), la era del *streaming* se caracteriza por contar con espectadores proactivos que investigan, seleccionan y acceden a las ofertas, seleccionando el contenido que desean visionar y buscando cada vez más una experiencia personalizable y multimedia.

Por ello, es así cómo las audiencias de estas plataformas exigen un menú televisivo personalizado y a buen precio (**Strangelove**, 2015). De este modo, la competencia entre plataformas “no busca el *share* sino la atención de la audiencia, que se mide por número de usuarios y tiempo de permanencia, y que repercute a su vez en un mayor conocimiento de su comportamiento” (**Izquierdo-Castillo**; **Latorre-Lázaro**, 2022, p. 5). Las plataformas OTT necesitan atraer al consumidor, fidelizarlo, ajustar su oferta a sus preferencias, influir en sus hábitos de consumo sin olvidarse de crear un discurso propio, así como desarrollar una identidad global que les permita destacar ante el aumento de competidores que ofrecen estos servicios. Por ejemplo, Disney+ se presenta como una plataforma familiar con contenido apto para todos los públicos por lo que crearon una subplataforma denominada STAR, para contenidos enfocados a un público adulto integrándola en su oferta general y facilitar así su expansión. Por su parte, Filmin se ha posicionado como la opción preferida por una audiencia cinéfila con un catálogo que prioriza el cine europeo y de autor. De este modo, las plataformas definen su identidad y estrategia en función del tipo de contenidos y de su público objetivo.

Como indica **Cascajosa Virino** (2018a), Netflix ha destacado como uno de los principales competidores de la de la televisión tradicional debido a las prácticas de consumo como el modelo de maratones de series (*binge-watching*). Esta plataforma, líder en el uso de *big data*, ha segmentado a sus usuarios en 2.000 grupos de intereses basados en sus hábitos de consumo de contenido, lo que significa que personas de diferentes países pueden pertenecer al mismo grupo sin importar su origen, entorno familiar, nivel educativo o socioeconómico, parámetros tradicionales en la televisión convencional (**Izquierdo-Castillo**; **Latorre-Lázaro**, 2022).

La ficción seriada es un género relevante por su capacidad para fidelizar audiencias y generar recursos debido a la comercialización en mercados secundarios y ventas internacionales y también, en cuanto al contenido “exige una notable inversión económica” (**Cascajosa Virino**, 2018b, p. 1304). Precisamente, Netflix comenzó a producir contenido original con *House of Cards* (Beau Willimon, 2011) que “marcó el pistoletazo de salida del gigante Netflix que, hasta el momento, había trabajado como plataforma VOD ofreciendo contenidos previamente cedidos por terceros” (**Hidalgo**, 2020, p. 118). Esto convirtió a Netflix en una industria productora alejándola sus orígenes como servicio de entrega de DVD para seguir el modelo de HBO (ahora MAX) para establecer su identidad de marca (**Wayne**; **Uribe Sandoval**, 2021). Al priorizar la autenticidad y la inclusividad en sus contenidos, Netflix ha establecido un modelo a seguir para otras empresas de entretenimiento y creadores de contenido (**Fraccari**; **Kerrigan**, 2024). En la actualidad, Netflix destaca por su fuerte enfoque en la producción de contenido original y exclusivo propiciando así su consolidación global (**Hidalgo-Marí et al.**, 2021), dinámica que se ha trasladado al resto de plataformas OTT.

La apuesta por la producción de contenido original, sin importar la estrategia específica, se presenta como una táctica constante en la operación de la empresa (Hidalgo-Marí *et al.*, 2021). Esto garantiza la continuidad de los contenidos bajo el control de las OTT, permitiéndoles involucrarse en el proceso de producción, lo que además les proporciona información valiosa sobre los hábitos de consumo de sus audiencias, esenciales para determinar qué nuevos contenidos desarrollar. A nivel legislativo, cabe tener en cuenta el marco jurídico europeo que afecta a España, pues a partir de la Ley 2018/1808, se ha regularizado el catálogo de cada plataforma exigiendo que al menos el 30% lo conformen productos europeos y que el 5% de los ingresos se destinen a la producción propia o a la adquisición de derechos (Izquierdo-Castillo; Latorre-Lázaro, 2022). Por este motivo, al revisar los datos de los contenidos españoles ofertados en las OTT, se aprecia una clara tendencia, esto es que “con el paso del tiempo, la cantidad total de obras disponibles en el mercado español ha ido in crescendo. A contracorriente, HBO Max y SkyShowtime son los únicos servicios cuya oferta total de títulos ha decrecido” (Albornoz Espiñeira *et al.*, 2024, p. 9).

3. Producción audiovisual LGTBIQ+

En España, la aprobación de diferentes leyes -como la Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres; la Ley Orgánica 10/2022, de 6 de septiembre para garantizar la libertad sexual y abordar la violencia sexual de manera integral; y la Ley 4/2023, de 28 de febrero, para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGTBIQ+, han incrementado la atención hacia la representación cultural de mujeres y de colectivos minoritarios, así como su participación en la esfera pública. En este sentido, los discursos a favor de la igualdad de género y/o sexual han ido parejos a un aumento cuantitativo de ficciones en el audiovisual nacional que contemplan realidades diversas en la representación LGTBIQ+. Por ejemplo, los formatos audiovisuales a nivel nacional han incrementado estas temáticas en su producción “en ambas direcciones, feminista y trans, enfoques que no suelen confluir en estudios de este tipo y que son necesarios para reflexionar, desde todos los géneros, sobre el presente y el futuro de nuestra producción cultural” (Gallego Cuiñas, 2023, p. 54).

Las plataformas OTT como nuevas ventanas de emisión se han convertido en un medio ideal para representar nuevos personajes y discursos sociales que lleguen a audiencias cada vez más segmentadas. Los contenidos audiovisuales evolucionan con la sociedad y se acercan a públicos cada vez más exigentes que buscan verse reflejados en historias con las que pueden identificarse, así, la televisión, particularmente la ficción, transmite roles y comportamientos que la audiencia puede imitar con facilidad. Por ejemplo, en las series, los nuevos personajes buscan la empatía del espectador de forma que es cada vez más común encontrar en los nuevos contenidos con protagonistas que representen a grupos sociales sin apenas presencia hace una década (Cuenca Orellana; San Martín Nieto, 2021). Títulos como *Orange is the New Black* (Netflix: 2013-2019), *Pose* (FX: 2018-2021) o *Euphoria* (HBO: 2019-), producciones aclamadas por la crítica y populares, evidencian la creciente representación LGTBIQ+ en la televisión de producción estadounidense. Así, el tratamiento ficcional ha evolucionado progresiva y sustancialmente respecto a décadas anteriores, pues “la visibilidad homosexual en los productos televisivos ha ido aumentando con el paso del tiempo” (Cuenca Orellana; San Martín Nieto, 2021, p. 122).

En la actualidad, los estudios LGTBIQ+ han influido significativamente en la cultura popular, lo que ha repercutido en el creciente número de producciones tanto filmicas como televisivas que abordan una amplia gama de temas y perspectivas relacionadas con el género y la orientación sexual. Esta tendencia ha llevado a una mayor diversidad en las representaciones en la ficción, mostrando, a su vez, una evolución progresiva hacia la aceptación social en los medios de comunicación. En las últimas décadas, la visibilidad de la homosexualidad ha logrado establecerse como un elemento central en las series de *prime time*, fruto de una “[...] estrategia narrativa de visibilización integradora que responde a tres parámetros: respeto inicial de los estereotipos dominantes, respeto de los tabúes en la representación sexo/género y observación de las convenciones narrativas precedentes” (Alfeo Álvarez; González de Garay, 2012, p. 18).

Por otro lado, el artículo académico *Queer Media in the Age of Streaming Video* de Monaghan (2024) analiza cómo las plataformas de *streaming* configuran y comunican el concepto de *queer media* a través de sus prácticas de clasificación y organización de contenidos, construyéndolo como una categoría cultural dentro del ecosistema del vídeo bajo demanda. La autora sostiene que, si bien *queer media* no constituye una categoría fija, se trata de una construcción dinámica, influenciada por las estrategias de etiquetado y promoción empleadas por las plataformas, las cuales determinan qué contenidos son considerados *queer* y cómo estos se presentan ante el público. Profundizando en su análisis, Monaghan señala que servicios como Netflix utilizan etiquetas específicas, como *Pride*, y generan categorías o subcategorías que enmarcan los medios *queer* como un conjunto de intereses de nicho. Asimismo, destaca la tendencia a promover personajes positivos y narrativas LGTBIQ+ optimistas. Estas prácticas no solo afectan a la visibilidad de identidades y culturas marginadas, sino que también modelan los valores culturales asociados al contenido *queer*. En este sentido, la definición de *queer media* se construye a través de las decisiones curatoriales de las plataformas, que condicionan la percepción y el consumo de estos contenidos. Al fin y al cabo, las formas de clasificación desempeñan un papel importante en la formación y comunicación de valores culturales.

Es fundamental reconocer que las producciones audiovisuales tienen el potencial de actuar como herramientas educativas y de entretenimiento, contribuyendo a la formación en igualdad de género. En este sentido, ficciones libres

de roles y prejuicios son relevantes en la medida que “los espectadores imitarán las representaciones del mundo que sus series favoritas les ofrecen. Tomarán de ellas arquetipos, valores y formas de relacionarse con los demás” (**Padilla Castillo; Sosa Sánchez**, 2018, p. 92). Así, las series pueden desempeñar un papel crucial en la disminución de los estereotipos asociados al colectivo LGTBQ+ al presentar personajes que reflejen comportamientos y actitudes más realistas y auténticos, pues de esta forma, no solo se promueve una representación más precisa y diversa en los medios de comunicación, sino que también se fomenta una mayor tolerancia y comprensión en la sociedad en general.

4. Metodología

La inclusión de producciones audiovisuales de temática LGTBQ+ en las plataformas de *Video On Demand* desempeña un rol crucial tanto en la visibilización de la diversidad y las identidades como en el fortalecimiento del panorama de la ficción nacional. Para entender esta realidad y trazar un mapa detallado de las producciones y tendencias de la industria, la presente investigación adopta un enfoque cuantitativo sustentado en el análisis de contenido de diez plataformas de streaming. Precisamente, la aplicación del análisis de contenido como método de investigación es muy útil al facilitar inferencias válidas y reproducibles basadas en ciertos datos, las cuales pueden aplicarse a su contexto (**Krippendorff**, 1990).

La muestra integra el análisis de 1490 producciones disponibles en los catálogos de Apple TV+, Disney+, Filmin, FlixOlé, Max, Movistar Plus+, Netflix, Prime Video, Rakuten y SkyShowtime. Aunque la mayoría de estos servicios son operados por compañías globales, todas tienen presencia en España y ofrecen producciones nacionales. Un contexto en el que las locales FlixOlé, Filmin y Movistar Plus+ destacan como referentes clave en la promoción de la ficción audiovisual española. Además de su sólido posicionamiento en términos de suscripciones y cuota de pantalla (**Barlovento Comunicación**, 2025), todas presentan una notable amplitud en sus catálogos, que incluyen producciones originales y títulos adquiridos. Al mismo tiempo, cuentan con secciones específicas tanto para producciones LGTBQ+ como para obras españolas, lo que facilita su promoción y acceso dentro de la oferta general. Por último, la muestra excluye otras plataformas debido a la imprecisión en la organización de sus catálogos, ya que no ofrecen una conceptualización adecuada del contenido LGTBQ+ o tienden a agrupar todas las producciones bajo categorías genéricas. Asimismo, la ineficiencia de sus herramientas de búsqueda dificulta la identificación precisa de las narrativas relevantes.

En el marco de esta investigación, se define como producción española o nacional cualquier obra audiovisual en la que involucre, ya sea de forma total o parcial, una compañía o productora de nacionalidad española y con sede en España. Esta definición abarca tanto las producciones que son completamente financiadas y desarrolladas por empresas nacionales como aquellas en las que existe alguna participación española en colaboración con entidades internacionales. Este enfoque permite distinguir una gama más amplia de producciones, asegurando que se refleje la diversidad y complejidad que caracteriza a la industria audiovisual del país. Existen también otros factores que facilitan su descripción, como la clasificación asignada por la propia plataforma, el talento artístico o técnico nacional o la manifestación de elementos identitarios culturales característicos de España.

Por otro lado, se define como producción LGTBQ+ todas aquellas ficciones donde la narrativa se centra o considera, de manera principal y significativa, personajes, relaciones o tramas relacionadas con la comunidad LGTBQ+ en las que se exploran directamente temas de orientación sexual, identidad de género o los desafíos sociales que enfrenta el colectivo. También engloban aquellas producciones que ostentan personajes LGTBQ+ en roles protagónicos, aunque su identidad no sea el foco central de la trama. Del mismo modo, se reconocen como ficciones LGTBQ+ aquellas que las plataformas ordenan según la identidad de sus creadores (directores/as, guionistas) o de actores y actrices emblemáticos de la comunidad, incluso si la trama no aborda de manera directa esta temática. Este enfoque amplio permite capturar la diversidad de producciones que reflejan, directa o indirectamente, la representación LGTBQ+ en el ámbito audiovisual nacional.

Para alcanzar los objetivos propuestos, se ha optado por seleccionar un intervalo temporal que se extiende desde el mes de junio, coincidiendo con la celebración del Día Internacional del Orgullo (28 de junio), hasta diciembre de 2024. Este período brinda una ventana adecuada para analizar posibles cambios y variaciones en los catálogos. Durante esta horquilla temporal, se ha realizado un análisis exhaustivo de cada plataforma, utilizando sus motores de búsqueda. Para ello, se emplearon tanto *hashtags* como las secciones específicas que agrupaban el contenido relevante. Asimismo, se ha observado que en la mayoría de los casos existía una etiqueta principal que abrazaba a las demás, lo que ha facilitado la unificación de los criterios para el análisis. Los términos más utilizados en la búsqueda incluyen “LGBTQ+”, “LGBT”, “LGBTB” y “orgullo”. En lo que respecta a las colecciones específicas, son identificadas con denominaciones tales como “Queer”, “Cine con orgullo”, “Mes del orgullo” y “Para los más modernos”, entre otras variantes afines. Estas categorías reflejan un esfuerzo por congrega contenido relacionado con el ámbito LGTBQ+, especialmente durante el mes del Orgullo. La información suministrada fue contrastada utilizando las bases de datos de Internet Movie Database (IMDb) y Filmaffinity, lo que permitió verificar los detalles de cada ficción y, además, obtener datos adicionales sobre la organización de la producción y los agentes que concurren en cada proyecto.

Este análisis, además de contabilizar el número de producciones, aborda distintas categorías que permiten una evaluación más exhaustiva. Para la distribución e interpretación de los datos, se han tomado como referencia los estudios de **Cuenca Orellana y Martínez Pérez (2022)**, **Albornoz Espiñeira et al. (2023)**, **Moreno Díaz y Medina de la Viña (2024)** así como el informe **GLAAD (2023)**. La base de datos encierra una serie de elementos fundamentales vinculados a la identidad de las producciones, a través de variables como el *título* de la obra, el *año* de producción, el *modelo* y los *agentes* involucrados en la producción, el *género* de ficción, la *tipología* del formato y la *clasificación* **LGTBIQ+**. Las variables empleadas en el análisis de contenido se detallan a continuación (Tabla 1).

Tabla 1: Análisis de contenido con las variables y categorías empleadas.

ANÁLISIS DE CONTENIDO	
Variables	Categorías
Título de la obra y año de producción	
Modelo de producción	• Producción propia interna. • Producción propia asociada. • Coproducción.
Agentes implicados en la producción	• Productoras independientes. • Operadores de contenido audiovisual - o Plataformas de <i>streaming</i> y empresas filiales o divisiones. - o Canales de televisión y empresas filiales o divisiones.
Género ficcional	• Aventuras. • Biografía. • Ciencia ficción. • Comedia. • Drama. • Romance. • Thriller.
Tipología del formato ficcional	• Largometraje. • Cortometraje. • Serie. • Serie documental. • Documental. • Animación.
Clasificación LGTBIQ+	• Gay. • Lesbiana. • Gais y Lesbianas. • Transexual. • Bisexual. • Presencia LGTBIQ+ secundaria.

En cuanto al *modelo de producción*, se distinguen tres categorías: *la producción propia interna*, que corresponde a ficciones realizadas de manera independiente por una productora u operador de contenido audiovisual nacional; *la producción propia asociada*, que implica una colaboración entre dos o más productoras y/o operadores de contenido en el ámbito estatal; y *la coproducción*, referida a acuerdos internacionales entre productoras y/o operadores de diferentes países, en los que se comprende la participación española. Con relación a los *agentes*, se diferencian dos grupos principales. Por un lado, se encuentran las *productoras independientes*, cuyo objetivo principal es la creación de contenido. Estas productoras pueden intervenir en la producción de manera completamente autónoma, en colaboración entre ellas, o junto a otros *agentes*, dependiendo del *modelo de producción* adoptado. Por otro lado, están los *operadores de contenido audiovisual*, que abarcan tanto a las *plataformas de streaming* como a las *cadena de televisión*. Aunque su función principal es la emisión de contenido, también contribuyen activamente en la producción, ya sea directamente o a través de sus divisiones o filiales especializadas. Así, los *operadores* asumen un doble papel ya sea creando para sí mismos o para terceros, supliendo ambas funciones dentro de su estrategia global. Este esquema de colaboración y producción refleja los distintos modos de actuación de los *agentes* partícipes en respuesta a la descripción de los *modelos de producción* previamente mencionados.

Para la clasificación de *géneros y formatos*, se ha seguido la categorización empleada por las plataformas, con el fin de asegurar una identificación precisa de las producciones. Los géneros incluyen *aventuras*, *biografía*, *ciencia ficción*, *comedia*, *drama*, *romance* y *thriller*. En cuanto a los *formatos*, se distinguen *largometraje*, *cortometraje*, *serie*, *serie documental*, *documental* y *animación*. Cabe destacar que, tanto los *documentales* como las *series documentales* no se vinculan a ningún género específico, en línea con el tratamiento dado por las plataformas. Este enfoque proporciona una estructura coherente y un marco uniforme para el análisis de las producciones.

Posteriormente se ha implementado una categorización específica para las producciones **LGTBIQ+**, que abarca las siguientes áreas: *gay*, *lesbiana*, *gais y lesbianas*, *transexual*, *bisexual* y *presencia LGTBIQ+ secundaria*. Cada una de ellas está diseñada para catalogar las obras según el reflejo predominante de las diversas identidades de género y orientaciones sexuales. De este modo, *gay* envuelve producciones en las que los personajes masculinos homosexuales

son protagonistas y su orientación sexual forma el eje central de la trama. De forma similar, *lesbiana* se centra en historias de mujeres homosexuales. *Gais y lesbianas* abarca historias en las que tanto personajes masculinos como femeninos homosexuales tienen una aparición equitativa y significativa. La categoría *transsexual* convoca obras donde los personajes transexuales desempeñan un rol destacado con su identidad de género como parte integral de la narrativa. *Bisexual* se refiere a producciones donde los personajes bisexuales y sus relaciones son esenciales en la trama tratándose de manera explícita. Finalmente, la categoría *presencia LGTBQ+ secundaria* abarca aquellas ficciones en las que la identidad o la orientación sexual de determinados personajes aparece o se menciona de manera evidente y/o sutil, pero no constituye el foco central de la acción ni el protagonismo absoluto.

Con el fin de ilustrar de manera más precisa la categorización aplicada en este estudio, se incorporan algunos ejemplos representativos extraídos de la muestra analizada. Estos casos, además de clarificar las variables empleadas, corresponden a producciones que han tenido una mayor presencia o relevancia dentro del corpus de datos:

- *Gay: Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), largometraje que explora la relación entre dos hombres en el marco del régimen castrista.
- *Lesbiana: Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018), película que narra el romance entre dos jóvenes gitanas enfrentadas a los prejuicios de su entorno familiar y cultural.
- *Gais y Lesbianas: Fuera de juego* (Richard Zubelzu González, 2017), documental que visibiliza las dificultades de integración y aceptación de deportistas homosexuales en el fútbol profesional español.
- *Transsexual: 20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola Solaguren, 2023), película que aborda las dificultades del proceso de autodefinición de una niña trans en su entorno familiar y social.
- *Bisexual: Zalameiro* (Diego Lillo y Teresa Carril, 2020), cortometraje que retrata las relaciones afectivo-sexuales de un adolescente durante un verano marcado por el descubrimiento de su atracción hacia chicos y chicas.
- *Presencia LGTBQ+ secundaria: Al óleo* (Pablo Lavado, 2019), película que refleja el conflicto interno de la protagonista al compartir con su novio un fin de semana condicionado por la rigidez emocional de su padre y su hermano.

5. Resultados

Del total de las 1490 producciones analizadas, 354 han sido designadas de origen nacional, lo que compone aproximadamente el 23% de la oferta total. Tras revisar los títulos de cada producción y las fechas de su estreno, los resultados evidencian una notable concentración de producciones en los últimos cinco años, siendo 2021 el que cuenta con un número mayor seguido de 2022 y 2019. Este patrón refleja la tendencia a incluir mayoritariamente contenido actualizado en los catálogos.

La totalidad de las plataformas analizadas admiten ficción nacional LGTBQ+, ya sea integrada en sus catálogos generales o agrupada en secciones o especiales dedicados. La única excepción es Apple TV+ que únicamente ofrece producciones internacionales, aunque estas se organizan de manera similar a las del resto. Filmin sobresale como la plataforma con el catálogo más extenso de ficción LGTBQ+ en España, seguida por FlixOlé y Netflix. A continuación, se sitúan Movistar Plus+, seguida de Prime Video, que iguala con Rakuten, y Max. El último puesto lo comparten SkyShowtime y Disney+. Desde el enfoque de la nacionalidad de las plataformas, se observa que las internacionales contribuyen con solo un 20% de producciones españolas en sus catálogos, mientras que las de origen español concentran el 80% del contenido nacional disponible.

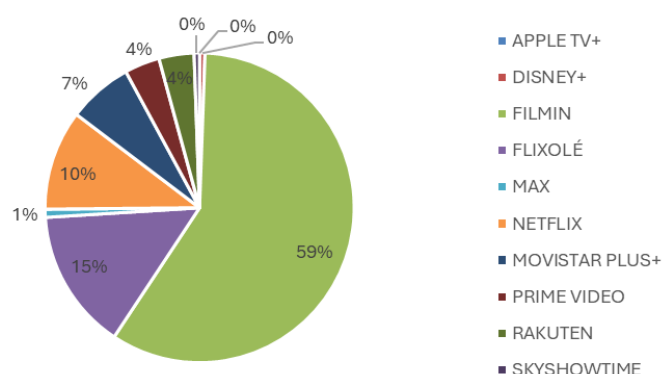


Figura 1: Total de producciones de ficción LGTBQ+ en plataformas de *streaming* en España.

En lo que respecta a los *modelos de producción* de ficción LGTBIQ+ en los diferentes catálogos, la *producción propia interna* (43%) es predominante, lo que pone de manifiesto la autonomía de los *agentes* en el desarrollo de los proyectos. No obstante, tanto la *producción propia asociada* (38%) como la *coproducción* (19%) denotan una proporción extensa. De hecho, la combinación de ambas supera a la *propia interna*.

Filmin lidera en cuanto al número de producciones LGTBIQ+ en las tres categorías, aunque promociona un mayor contenido de *producción propia interna*, al igual que MAX. En contraposición, la mayoría de las plataformas se inclinan hacia el modelo de *producción propia asociada*, lo que atestigua una clara corriente hacia las colaboraciones. Estos datos reflejan la pluralidad de estrategias empleadas en la creación de contenido nacional, con enfoques que varían entre la *producción independiente* y las *asociaciones*. En el ámbito internacional, Francia se consolida como el principal socio de *coproducción* de España en temática LGTBIQ+, seguido de México y Estados Unidos, que además muestra una participación significativa. Otros países, como Cuba, Alemania y Argentina, también forman parte de la amplitud y la diversidad de alianzas internacionales.

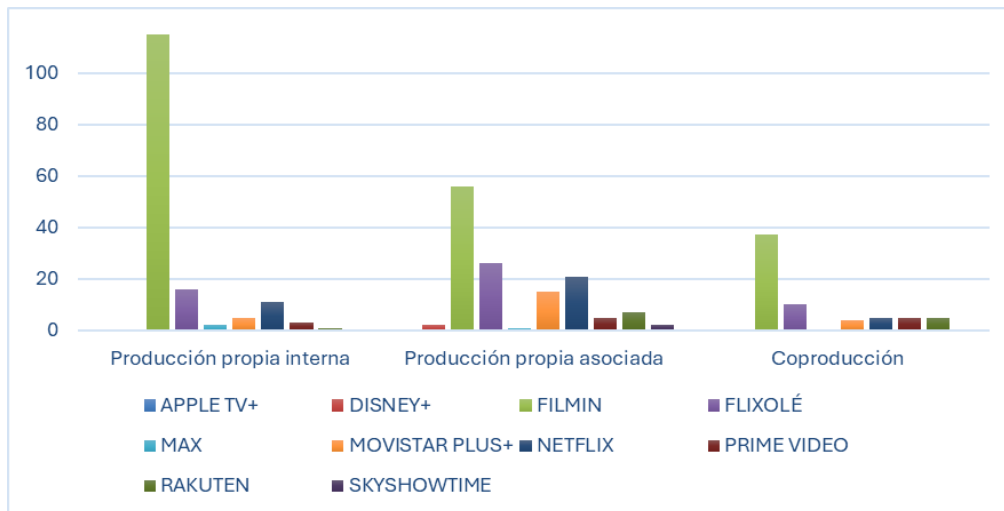


Figura 2: Distribución de los modelos de producción LGTBIQ+ por Plataforma.

Al analizar en profundidad la vinculación entre los *modelos de producción* y los *agentes* implicados en la ficción LGTBIQ+ española, se observa que la *producción propia interna* está dominada casi en su totalidad por *productoras independientes*, lo cual es coherente con su naturaleza autónoma. Las únicas excepciones son Filmin y Movistar Plus+, que, en calidad de productoras, refieren con una única *producción propia interna* cada una. No obstante, el protagonismo de los *operadores* se incrementa en la *producción propia asociada*, donde su colaboración con productoras independientes sobresale. Aun así, las asociaciones exclusivamente entre productoras independientes continúan teniendo una existencia notable, lo que refleja su peso dentro de este *modelo de producción*.

Movistar Plus+ despunta por ser la que más obras producidas internamente mantiene en su propio catálogo, además de contar con algunas de sus producciones distribuidas en otras plataformas como Filmin, Netflix y Rakuten. Por su parte, Filmin también aporta a la producción de contenido, con una de sus obras disponibles en Netflix, mientras que Disney+ se caracteriza por contar con una única producción exclusiva en su oferta. Aunque la intervención de los *operadores* como productores es relativamente reducida en comparación con el conjunto general de ficciones, su contribución forma parte del panorama de la producción LGTBIQ+ en España. En cuanto a la *coproducción*, imperan las *productoras independientes*, que tienden a agruparse entre ellas, superando en número a las colaboraciones entre *operadores* y *productoras*. En este contexto, únicamente Prime Video actúa como *productora*, con una única obra en su catálogo.

Así, de manera generalizada, y tomando en cuenta los diferentes *modelos de producción* analizados, las *productoras independientes* desempeñan un rol central en la creación de ficción nacional LGTBIQ+ disponible en las plataformas de streaming, representando el 70% de las obras catalogadas. Estas productoras, ya sea de forma autónoma o en colaboración con otras, se distinguen como los principales *agentes* en la generación de contenido. Por otro lado, la colaboración entre *operadores de contenido* y *productoras independientes*, que alcanza un 29%, refleja una tendencia significativa, mientras que la producción realizada exclusivamente por los *operadores de contenido* se mantiene en un nivel residual, con solo un 1%. Este enfoque refuerza la importancia del papel de las *productoras independientes* en el ecosistema de la producción, al tiempo que subraya las limitaciones de los *operadores* como actores únicos.

Filmin destaca como la plataforma líder en ofrecer producciones realizadas por *productoras independientes*, por *operadores* y en aquellas donde participan múltiples *agentes*. En el caso de las producciones gestionadas por empresas independientes, FlixOlé se ubica en segundo lugar, seguida por Netflix, que mantiene esta posición en cuanto a obras realizadas con la participación de diversos agentes, mientras que Movistar Plus+ ocupa el tercer puesto en este ámbito.

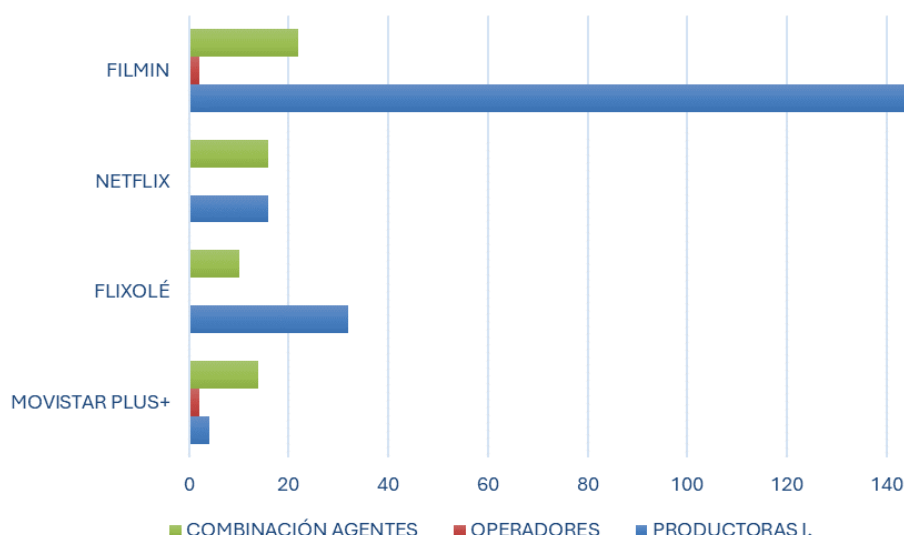


Figura 3: Participación de agentes en la producción LGTBQ+ en plataformas con datos más representativos.

El análisis de los *géneros* evidencia una clara preferencia por el *drama* (70%) y la *comedia* (26%), mientras que otros como *aventuras*, *biografía*, *ciencia ficción*, *romance* y *thriller* tienen una proyección exigua, con apenas una o dos producciones cada uno. En cuanto a los *modelos de producción*, los resultados muestran una concentración similar. El *drama* es el *género* más reflejado en los tres *modelos de producción*, consolidándose como el principal vehículo narrativo para explorar la materia LGTBQ+ en España. La *comedia*, aunque también operativa en todos los *modelos*, tiene un volumen considerablemente menor. La distribución por plataforma confirma el liderazgo de Filmin, donde el *drama* constituye el 77% de su catálogo y la *comedia* el 20%, además de incursionar en géneros menos frecuentes como *ciencia ficción* y *thriller*. FlixOlé ocupa la segunda posición con el 64% de *drama* y el 36% de *comedia*, junto a una producción de *romance*. De esta manera, aunque Filmin lidera en volumen total de producciones, FlixOlé muestra una mayor proporción de *comedias* en su catálogo. Otras plataformas, como Netflix y Movistar Plus+ se sitúan como los siguientes servicios más relevantes, manteniendo una proporción similar *drama-comedia*, aunque en volúmenes menores. Por su parte, Prime Video, Rakuten y SkyShowtime muestran una contribución mucho más modesta, aunque siguen la tendencia de incorporar narrativas LGTBQ+ desde una perspectiva principalmente dramática.

En lo concerniente a la *tipología* de las producciones, los *largometrajes* desempeñan el 53% del total, siendo el formato más frecuente. A continuación, los *documentales* logran un 19%, seguidos de cerca por los *cortometrajes*, que abarcan un 17%. Tanto *serie* como *serie documental* tienen una menor aparición, con un 8% y 2% respectivamente. La *animación*, en forma de cortometraje, es prácticamente anecdótica, con apenas el 0.28% del total. En cuanto a los *modelos de producción*, se observa que el *largometraje* se distribuye de manera relativamente equilibrada entre la *producción propia interna* y la *coproducción*, aunque es la *asociación* el modelo predominante en la ficción nacional LGTBQ+. En cambio, el *cortometraje* se concentra principalmente en la *producción propia interna* mientras que *serie* y *serie documental* están mayoritariamente ligadas a la *producción propia asociada*. En el caso del *documental*, aunque más visible en la *producción propia interna*, también tiene un peso revelador en la *asociada*.

El liderazgo de Filmin en cuanto a volumen de producciones dramáticas, así como su incursión en géneros menos representados como la ciencia ficción y el thriller, consolida su papel como plataforma más versátil

Siguiendo la estela anterior, Filmin encabeza en todas las tipologías. El 34% de sus producciones corresponde a *largometrajes*, el 20% a *cortometrajes*, y el 21% a *documentales*. La *serie* y *serie documental* personifican aproximadamente el 3% y el 2% del total, respectivamente. FlixOlé, por su parte, ocupa el segundo lugar en *largometrajes*, con un 17% del total, aunque su existencia en otros formatos es sustancialmente menor. Otras plataformas, como Movistar Plus+ y Netflix, se decantan por las *series*. Por su parte, Rakuten y Prime Video, con un volumen de producción más reducido, se centran principalmente en la exhibición de *largometrajes*, mientras que SkyShowtime se enfoca en las *series*.

La relación entre *tipologías* y *géneros* mantiene los patrones observados previamente. Los *largometrajes* encarnan una fuerte inclinación hacia el *drama*, que abarca casi el 70% de las producciones, seguido de la *comedia* con un 29%. *Géneros* como *romance* y *thriller* tienen una expresión mínima, con solo un 0.53% cada uno. En los *cortometrajes*, el *drama* reina con un 82%, mientras que la *comedia* ocupa el 15%. *Ciencia ficción* y *thriller* son prácticamente triviales, con un 1,67% cada uno. En las *series*, el *drama* sigue siendo dominante con un 55%, seguido de la *comedia* con un 34%,

mientras que *géneros* como *aventuras*, *biografía* y *thriller* muestran una aparición minúscula, con un 3,45% respectivamente. En la categoría de *animación* el 100% de las producciones corresponde al *drama*, sin representación de otros *géneros*.

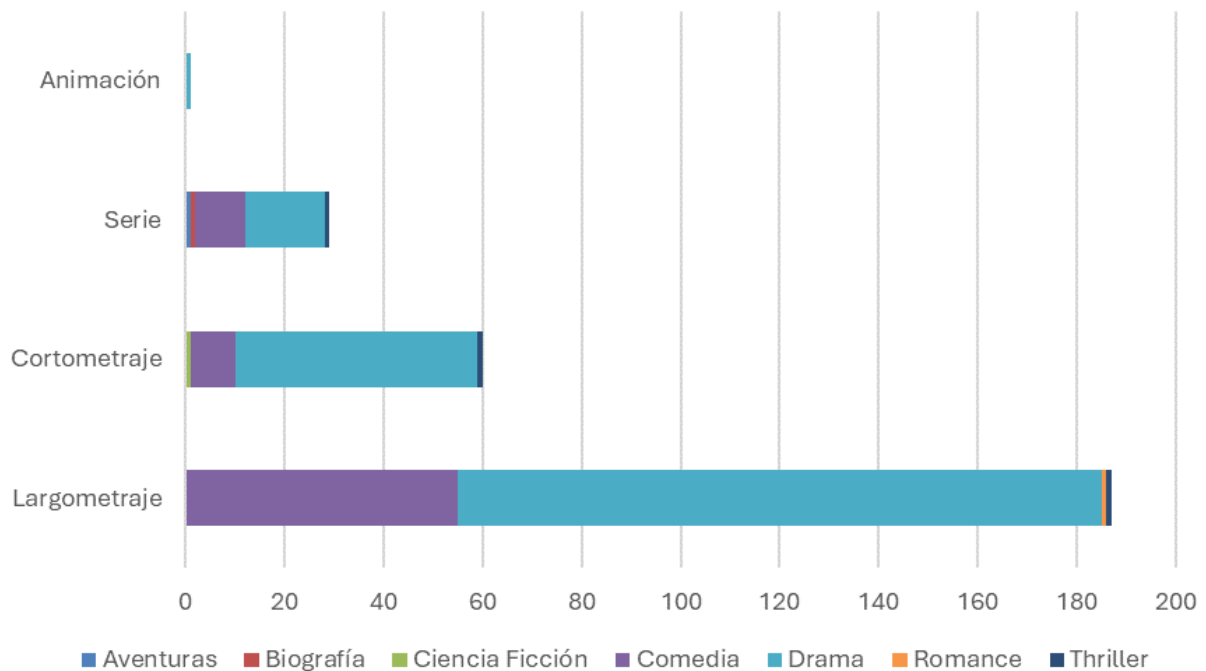


Figura 4: Catalogación de género por tipos/formatos en ficción LGBTQ+ nacional.

El análisis de las producciones según la *clasificación LGBTQ+* revela una predominancia notable del contenido centrado en la homosexualidad masculina, con la categoría *gay* simbolizando el 44% del total. Esta categoría se consolida como un pilar esencial dentro de la narrativa en las plataformas de streaming. Le sigue *presencia LGBTQ+ secundaria*, que llega al 28%, lo que evidencia una amplia integración de personajes donde su identidad no constituye el eje central de la historia. Las producciones que abordan temáticas lésbicas y transexuales se distribuyen de manera equitativa, siendo el 10% del total. Por su parte, las producciones que combinan personajes homosexuales masculinos y femeninos conforman el 7%. La inclusión de personas bisexuales, en contraste, es la menos notoria, con solo un 1% de las producciones.

En cuanto a los *modelos de producción*, la variable *gay* aventaja con una distribución equitativa entre la *producción propia interna* (39%) y la *producción propia asociada* (38%), mientras que las *coproducciones* alcanzan un porcentaje menor (23%). Esta tendencia se repite, aunque con variaciones, en las categorías *lesbiana* y *transexual*, donde la *producción propia interna* sobresale de manera significativa (50% y 64%, respectivamente). En otro aspecto, aunque las producciones *bisexuales* son muy limitadas en número, muestran una distribución relativamente proporcionada entre *producción propia interna* (50%), *producción propia asociada* (25%) y *coproducción* (25%). La categoría de *presencia LGBTQ+ secundaria* destaca por una notable participación en *producción propia asociada* (48%), seguida por la *producción propia interna* (40%) y una menor incidencia en *coproducciones* (13%).

El análisis de las producciones según la *clasificación LGBTQ+* revela una predominancia notable del contenido centrado en la homosexualidad masculina, con la categoría *gay* simbolizando el 44% del total

Filmin dedica el 46% de su catálogo a la temática *gay*, seguida por *presencia LGBTQ+ secundaria*, con un 23%. FlixOlé sigue una tendencia similar, con el 46% de su contenido centrado en la homosexual masculina y un 35% dedicado a lo *secundario*. En Netflix, más de la mitad de su catálogo LGBTQ+ (51%) se concentra en personajes secundarios, mientras que Movistar Plus+ distribuye su contenido de manera más equilibrada, con el 34% dedicado a producciones *gay*, el 27% a *transexual*, y el 26% a la intervención de personajes secundarios. En Prime Video, el 43% de su contenido se enfoca en la variable *gay*, mientras que en Disney+ y Max, las producciones se dividen entre *gay* y *presencia LGBTQ+ secundaria*. Además, cabe señalar que varias plataformas no contemplan contenido en ciertas categorías. Apple TV+, Max y Prime Video carecen de producciones nacionales centradas en los ámbitos *lesbiana*, *gais* y *lesbianas* o *bisexual*. Además, Disney+, al igual que las plataformas mencionadas, tampoco cuenta con contenido en la variable *transexual*.

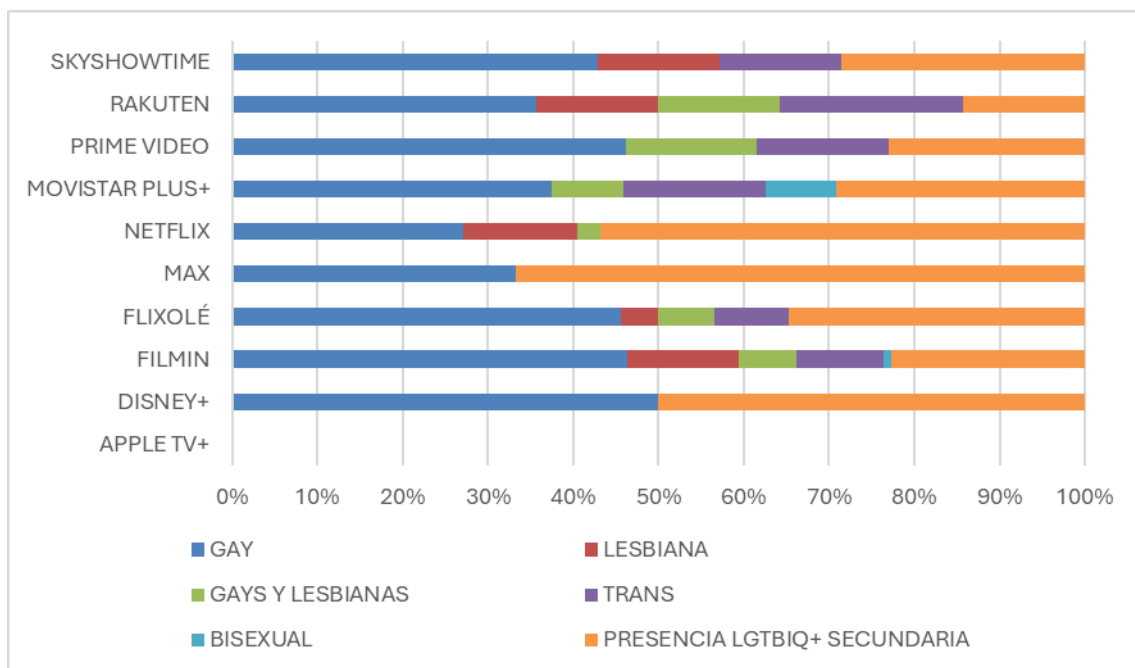


Figura 5: Clasificación LGTBQ+ nacional por Plataforma.

En el análisis de la distribución de *géneros y clasificación LGTBQ+*, *drama* y *comedia* prevalecen sobre el resto, tal y como se vislumbraba previamente. En *drama*, la categoría *gay* supone el 48% del total de producciones, seguida por la *presencia LGTBQ+ secundaria* que consigue el 28%. Además, las ficciones centradas en *lesbiana* y *transsexual* experimentan un incremento notable en comparación con otros géneros, con el 12% y el 9%, respectivamente. Por otro lado, en *comedia*, la *presencia LGTBQ+ secundaria* ocupa la mayor proporción, con un 44% del total, seguida por *gay*, con el 39%. Las categorías *lesbiana* y *transsexual* no tienen una exhibición característica en este género. La *ciencia ficción* y *romance* solo aparecen en la categoría *lesbiana*, mientras que *biografía* y *thriller* están relacionados exclusivamente en el ámbito *gay*, aunque este último género también aparece en *presencia LGTBQ+ secundaria*.

El análisis de las producciones de ficción LGTBQ+ presentes en las plataformas de *streaming* revela algunos casos de títulos que coinciden en varios catálogos, aunque su alcance es limitado. El título con mayor presencia, *Fresa y Chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), drama coproducido entre Cuba, España y México, destaca como la producción LGTBQ+ más difundida, al encontrarse disponible en cuatro de las diez plataformas analizadas (Filmin, FlixOlé, Prime Video y Rakuten), lo que evidencia una posición destacada en el conjunto, aunque con una implantación restringida. La reiteración de producciones entre servicios es, en su mayoría, puntual, con la presencia de los títulos recurrentes limitada a dos o tres plataformas. Esta tendencia se aprecia en la mayoría de las variables y categorías estudiadas, donde se identifican algunos ejemplos destacados, aunque en otros casos no se observa ninguna repetición.

Atendiendo a cada variable, en el apartado de *producción propia nacional* destacan *Al óleo* (Pablo Lavado, 2019) y el documental *Fuera de juego* (Richard Zubelzu González, 2017), presentes en los catálogos de FlixOlé, Filmin y Netflix. Dentro de la *producción nacional asociada*, las ficciones *20.000 especies de abejas* (Estibaliz Urresola Solaguren, 2023), *Amigo amado* (Ventura Pons, 1999), *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004) y *Chuecatown* (Juan Flahn, 2007), junto con el documental *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978), sobresalen como las producciones con mayor presencia en los catálogos, al estar disponibles en tres servicios diferentes cada una. En el modelo de *coproducción*, figuran *Finlandia* (Horacio Alcalá, 2021) y la citada *Fresa y Chocolate*.

En la variable *agentes implicados*, se identifican diferentes ejemplos paradigmáticos. En el ámbito de las *productoras independientes*, destacan como casos relevantes Onfire Espectáculos, vinculada a *Al óleo*, y Ricardo Zubelzu González, productor de *Fuera de juego*. También figuran compañías como Amorós Producciones, ESAC, Objetivo Family Producciones y Sweet Producciones, asociadas a distintas obras representativas del tejido de producción nacional. Desde el punto de vista de los *operadores*, no se observan coincidencias ni relevancias. Dentro de la categoría *ambos*, que combina los *operadores* y *productoras*, se aprecia la participación de agentes como TVE, Canal+ España, TV3, MovistarPlus+ y el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), presentes en varias producciones destacadas. Entre los ejemplos más significativos se encuentran las asociaciones de *20.000 especies de abejas* (Gariza Films, Inicia Films, ETB, ICAA, Movistar Plus+, RTVE), *Amigo amado* (Els Films de la Rambla, TVE, Canal+ España, TV3, Generalitat de Catalunya- Departament de Cultura), *Cachorro* (Canal+ España, Generalitat Valenciana, Hispanocine Producciones Cinematográficas, Institut Valencià de Cinematografia, Star Line TV Productions, TeleMadrid, TVE), y *Chuecatown* (Canonigo Films, Filmax, Castelao Producciones, Generalitat de Catalunya - Institut Català de les Indústries

Culturals, Institut Català de Finances (ICF), Instituto de Crédito Oficial (ICO), ICAA, TV3, TVE). Asimismo, en el caso de *Ocaña, retrato intermitente* (Prozesa, Teide P.C.) y *Finlandia* (The Aurora Project Entertainment, Aitor Echeverría Insausti, Atlántika Films), junto al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Malas compañías, El Deseo, Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y los agentes citados TVE, ICAA y Canal Plus España, además de Antena 3 Televisión, que consolidan la diversidad de las compañías de sector.

En la variable *género ficcional*, se identifican algunos ejemplos en las categorías de *comedia* (*Cachorro* y *Chuecatown*) y *drama* (*20.000 especies de abejas*, *Al óleo* y *Amigo amado*). Más allá de estos casos, no se observan repeticiones relevantes en el resto de los géneros. En cuanto a la *tipología del formato ficcional*, dentro de *documental* figuran *Fuera de juego* y *Ocaña, retrato intermitente*. En la categoría de *largometraje* destacan *20.000 especies de abejas*, *Al óleo*, *Amigo amado*, *Cachorro* y *Chuecatown*. En el apartado de *serie* se encuentran *Maricón Perdido* (TNT: 2021), *Merlí Sapere Aude* (Movistar+: 2019) y *Todo lo otro* (HBO: 2021). En el resto de los formatos, la variedad de títulos es amplia y no se concentran casos representativos.

En la última variable, *Clasificación LGTBQ+*, se reiteran los títulos que responden a la lógica de la mayor presencia en los catálogos analizados. En la categoría *gay* figuran *Amigo amado*, *Cachorro*, *Chuecatown* y *Ocaña, retrato intermitente*. En *gays y lesbianas*, se encuentra *Fuera de juego*. Dentro de la categoría *presencia LGTBQ+ secundaria*, destaca *Al óleo*, mientras que en *transexual* se ubica *20.000 especies de abejas*. En el resto no se registran títulos duplicados o frecuentes.

La concentración de títulos en servicios como Filmin y FlixOlé refleja un mayor compromiso con la inclusión, posicionándolas como referentes en la visibilización de la diversidad

6. Discusión y conclusiones

En lo relativo a las OTT, el estudio subraya la importancia de las plataformas nacionales en la difusión de contenido LGTBQ+ en España, mientras que las internacionales juegan un papel menos activo en la producción local. La concentración de títulos en servicios como Filmin y FlixOlé refleja un mayor compromiso con la inclusión, posicionándolas como referentes en la visibilización de la diversidad. Este contexto sugiere que las plataformas globales podrían reforzar sus catálogos mediante una inversión más significativa en producciones nacionales. La falta de contenido nacional en servicios como Apple TV+ parece estar vinculada a diferencias en las estrategias de programación y representación, abriendo la posibilidad para que otras plataformas amplíen su oferta en este campo. Esto subraya la idea recogida por Khoo (2023, en **Edmond et al.**, 2024), que considera que las principales empresas de entretenimiento, como Netflix, Disney, Universal Pictures, Sony Pictures y Amazon MGM han implementado nuevas iniciativas para apoyar la representación culturalmente diversa y la producción de contenidos. Además, han lanzado series originales que han sido aclamadas por sus diversas representaciones culturales y han mejorado la visibilidad de estas representaciones para el público mediante sus sistemas de recomendación.

El análisis de los diferentes modelos de producción LGTBQ+ evidencia una pluralidad de enfoques de manera que predomina la producción propia interna, lo que resalta la independencia creativa de los actores implicados. Sin embargo, la creciente relevancia de la producción asociada y las coproducciones pone de manifiesto el valor de la colaboración en un contexto de intercambio cultural y globalización. Este equilibrio entre creación independiente y trabajo en conjunto sugiere una estrategia eficaz para diversificar las historias y adaptarse tanto a las demandas del mercado como a los recursos disponibles. Sin olvidarnos de que la televisión que se desarrolla fuera de los paradigmas convencionales de la industria puede generar enfoques innovadores y progresistas respecto a las políticas de sexualidad LGBTQ+, pudiendo expresarse mejor en el contenido y las potencialidades sin las limitaciones del modelo de financiación o bien, podemos encontrarnos con que cuando los creadores trabajan fuera de los contextos mediáticos corporativos, los contenidos que producen no son necesariamente más progresistas políticamente que aquellos creados dentro de medios corporativos (**Griffin**, 2024).

Filmin y MAX se consolidan como líderes en la producción interna, mientras que otras plataformas apuestan por modelos colaborativos, reflejando un interés común por integrar a diferentes agentes en el proceso de creación de contenido LGTBQ+. Las alianzas con países como Francia, México y Estados Unidos potencian esta tendencia, permitiendo una mayor difusión de las producciones nacionales en mercados internacionales. Aunque la autonomía creativa es clave, las colaboraciones estratégicas proporcionan un mayor alcance y visibilidad a las producciones.

Este análisis resalta el papel central de las productoras independientes, responsables de un 70% de las obras LGTBQ+ en plataformas españolas

Respecto a los agentes de producción, este análisis resalta el papel central de las productoras independientes, responsables de un 70% de las obras LGTBQ+ en plataformas españolas. Su capacidad para innovar y mantener la

diversidad narrativa las convierte en protagonistas del sector, tanto trabajando de forma autónoma como en colaboración. La baja participación directa de los operadores de contenido, que apenas representan el 1% de las producciones, destaca su dependencia de estas productoras para la creación de contenido original. Así, Movistar Plus+ y Filmin, aunque presentes en la producción interna, se centran en gran medida en la producción asociada, lo que refleja una creciente interrelación entre plataformas y productoras. En este sentido, Movistar Plus+ también sobresale por la distribución de sus obras en otras plataformas como Filmin, Netflix y Rakuten. Por su parte, las coproducciones, lideradas por productoras independientes, indican que la colaboración sigue siendo un elemento clave para diversificar la oferta de contenido LGTBQ+.

En cuanto a los géneros, se puede concluir con el predominio del drama como género principal en la ficción LGTBQ+ española que lo consolida como el formato ideal para abordar las complejidades de estas historias, representando un 70% del total de producciones. Este género, estable en todos los modelos de producción, refleja una inclinación hacia relatos intensos y emotivos. Aunque la comedia, que ocupa un 26%, tiene menos peso, su presencia en plataformas como FlixOlé demuestra que hay espacio para propuestas más ligeras y accesibles. El liderazgo de Filmin en cuanto a volumen de producciones dramáticas, así como su incursión en géneros menos representados como la ciencia ficción y el thriller, consolida su papel como plataforma más versátil. Por su parte, FlixOlé, aunque más enfocada en la comedia, mantiene una oferta equilibrada. Netflix y Movistar Plus+ siguen patrones similares en su combinación de drama y comedia, mientras que Prime Video, Rakuten y SkyShowtime tienen una aportación más discreta, centrada principalmente en el drama.

En la variable tipología y/o formatos, se aprecia el predominio del largometraje en la ficción LGTBQ+ española, que abarca el 53% de las producciones, reflejando una tendencia hacia formatos que facilitan una mayor continuidad en la narración y el desarrollo de personajes. No obstante, los documentales (19%) y los cortometrajes (17%) destacan por su capacidad para condensar contenido complejo en un tiempo más reducido, lo que les otorga un lugar destacado en la representación de estas historias. Aunque menos presentes, las series ofrecen un espacio importante para el desarrollo progresivo de tramas y personajes, mientras que la animación sigue siendo una oportunidad apenas explotada en la ficción LGTBQ+.

El predominio del largometraje en la ficción LGTBQ+ española, que abarca el 53% de las producciones, refleja una tendencia hacia formatos que facilitan una mayor continuidad en la narración y el desarrollo de personajes

En lo relativo a la clasificación LGTBQ+, predominan las historias centradas en la homosexualidad masculina, que representa el 44% de las producciones LGTBQ+, lo que indica una mayor aceptación de este tipo de relatos en el mercado audiovisual. Esta tendencia puede atribuirse a la visibilidad histórica más amplia del colectivo gay lo que facilita su integración en la oferta de entretenimiento y garantiza una demanda constante. La presencia LGTBQ+ secundaria, con un 28%, sugiere una tendencia hacia la normalización, donde la identidad sexual no es el conflicto central, sino un aspecto más dentro de una trama más amplia. Por su parte, la escasa representación de temáticas lésbicas y transexuales (10% cada una) pone de manifiesto las barreras persistentes que afrontan estas identidades en la industria. Asimismo, la ausencia de personajes bisexuales (1%) subraya la invisibilización de esta orientación dentro de la ficción LGTBQ+, posiblemente debido a una mayor complejidad a la hora de representarla de manera adecuada. En este sentido, la hegemonía de la producción propia interna en las categorías lésbica y transexual refleja la necesidad de control creativo por parte de las productoras independientes, que buscan representar estas identidades de manera auténtica. Sin embargo, Netflix se atrevió a hacerlo en *Tales of the City* (Lauren Morelli, 2019) tal y como indica el trabajo de **Fracari y Kerrigan** (2024), quienes subrayan que el enfoque de Netflix en la representación trans ha tenido un impacto significativo en la industria de los medios en general, aumentando la visibilidad de las personas trans en los medios de comunicación y consolidando a Netflix como una marca líder en este ámbito. En cambio, la producción asociada domina las narrativas secundarias, lo que sugiere que las colaboraciones son más viables cuando la identidad LGTBQ+ no es el tema central, sino una parte de un relato más general.

La distribución de contenido entre plataformas también presenta dinámicas reveladoras. Filmin y FlixOlé lideran la oferta centrada en personajes gays y secundarios, lo que parece responder a la demanda de audiencias que buscan una representación más accesible. Netflix, al priorizar personajes secundarios, muestra una estrategia de inclusión sutil en una audiencia más amplia. En cambio, Movistar Plus+ mantiene un enfoque más equilibrado en la representación de diversas identidades, mientras que Apple TV+, Max y Prime Video muestran una menor inclinación hacia las narrativas lésbicas, transexuales y bisexuales, probablemente debido a percepciones comerciales. Tanto es así que los datos obtenidos en este estudio evidencian tanto avances como limitaciones en la representación LGTBQ+ en las plataformas de streaming, pues, en la medida que las narrativas gay y con presencia LGTBQ+ secundaria han ganado terreno, otras identidades continúan enfrentando obstáculos significativos, una cuestión que sugiere nuevos objetivos en la equidad de la representación audiovisual nacional.

En el ámbito de las OTT, los resultados de este estudio subrayan la importancia de las plataformas nacionales en la difusión de contenido LGTBQ+ en España, mientras que los servicios internacionales desempeñan un papel más

limitado en la producción local. La concentración de títulos en Filmin y FlixOlé evidencia un compromiso más firme con la visibilización de la diversidad, en contraste con plataformas globales como Apple TV+, cuya oferta nacional resulta marginal. Estos datos, aunque alineados parcialmente con los planteamientos de Khoo (2023, en **Edmond et al.**, 2024) sobre la implementación de estrategias de representación diversa por parte de grandes conglomerados, reflejan que la apertura hacia la diversidad no se traduce aún en un apoyo sostenido a la producción LGTBQ+ nacional.

El análisis de los *modelos de producción* evidencia una pluralidad de enfoques, con predominio de la *producción propia interna* que refuerza la autonomía creativa de los agentes implicados. No obstante, la expansión de la *producción asociada* y de las *coproducciones* señala la importancia estratégica de las alianzas en un contexto globalizado. Esta combinación de independencia y colaboración sugiere una dinámica compleja, en línea con la advertencia de **Griffin** (2024) acerca de que no toda producción externa a los grandes medios garantiza narrativas progresistas, matizando así la relación entre *modelo de producción* y contenidos disruptivos.

Filmin y MAX se consolidan como referentes en la *producción propia interna*, mientras que otras plataformas optan por modelos colaborativos que amplían la proyección internacional de las producciones nacionales, especialmente a través de alianzas con países como Francia, México y Estados Unidos. Si bien la autonomía creativa continúa siendo un valor esencial, las colaboraciones estratégicas se revelan como mecanismos eficaces para potenciar la circulación y visibilidad de las narrativas LGTBQ+ en mercados globales.

Respecto a los *agentes de producción*, este estudio confirma el papel central de las *productoras independientes*, responsables del 70% de las obras LGTBQ+ analizadas. Frente a ello, los *operadores de contenido* desempeñan un rol marginal en la producción directa, lo que subraya su dependencia de estas productoras para garantizar la diversidad de sus catálogos. Este modelo, basado en la cooperación, es particularmente evidente en Movistar Plus+, que destaca tanto en la *producción interna* como en la distribución de sus obras a través de otras plataformas, mientras que las *coproducciones* refuerzan la importancia de las redes independientes como motor de diversidad narrativa.

En cuanto a los *géneros*, el predominio del *drama*, presente en el 70% de las producciones, ratifica su posición como formato preferente para abordar las complejidades de las narrativas LGTBQ+. Sin embargo, esta hegemonía también reproduce patrones tradicionales, limitando la exploración de géneros menos convencionales. Aunque la *comedia*, con un 26% de presencia, sugiere una apertura hacia propuestas más accesibles, la apuesta por géneros como la *ciencia ficción* o el *thriller* sigue siendo minoritaria. Este patrón confirma la persistencia de dinámicas narrativas heredadas de la televisión convencional, tal como apuntan **Wayne y Uribe Sandoval** (2021).

En la tipología de *formatos*, la prevalencia del *largometraje* (53%) refuerza la preferencia por estructuras narrativas cerradas, en detrimento de modelos más expansivos como las *series*. La escasa presencia de animación revela un espacio todavía inexplorado para la representación LGTBQ+, lo que abre nuevas oportunidades de innovación en el futuro.

La *clasificación temática* revela que las narrativas centradas en la *homosexualidad masculina* dominan el panorama (44%), reproduciendo así patrones de visibilidad ya consolidados (**Mérida Jiménez**, 2002). La limitada representación de las identidades *lésbicas* y *transexuales* (10% cada una) y la casi total invisibilización de la *bisexualidad* (1%) ponen de manifiesto la persistencia de barreras estructurales. Esta situación sugiere que, aunque las plataformas SVOD amplían las posibilidades de segmentación, las lógicas de programación siguen favoreciendo las representaciones más históricamente aceptadas.

El predominio, como segunda opción, de narrativas LGTBQ+ secundarias refuerza esta dinámica. Su integración en relatos donde la diversidad no es el eje central evidencia una estrategia de inclusión superficial (**Martínez**, 2024) orientada a mantener la aceptación social sin desafiar las estructuras narrativas dominantes. Este fenómeno se vincula, además, al concepto de *rainbow capitalism* (**Uzunkaya**, 2023), donde las representaciones diversas son utilizadas como estrategia de mercado, controlando las formas de visibilidad para maximizar su viabilidad comercial dentro de una lógica heteronormativa (**Sánchez-Soriano; García-Jiménez**, 2020).

El análisis de las plataformas refleja dinámicas diferenciadas. Filmin y FlixOlé lideran la oferta de narrativas *gay* y *presencia LGTBQ+ secundaria*, respondiendo a una demanda de representaciones accesibles. Netflix, por su parte, refuerza una estrategia de inclusión sutil que prioriza la representación secundaria, pero también demuestra la posibilidad de un control creativo efectivo, como evidencia *Tales of the City* (Lauren Morelli, 2019), producción que, tal y como **Fracari y Kerrigan** (2024) indican, incrementó significativamente la visibilidad trans en la industria audiovisual contemporánea.

Este contraste interno en una misma plataforma ilustra una tensión estructural en el mercado SVOD: mientras algunas iniciativas promueven representaciones auténticas, la mayoría prioriza estrategias de inclusión comercialmente viables. Movistar Plus+ muestra un enfoque más equilibrado, mientras que plataformas como Apple TV+, Max y Prime Video mantienen una oferta más restrictiva hacia identidades *lésbicas*, *transexuales* y *bisexuales*, probablemente por percepciones comerciales sobre su rentabilidad.

El análisis de la circulación de títulos revela una fragmentación considerable, con escasas coincidencias entre catálogos y repeticiones limitadas a unos pocos títulos emblemáticos como *Fresa y Chocolate* o *20.000 especies de abejas*. Esta dispersión sugiere que la circulación de contenidos responde más a acuerdos específicos de distribución que a una estrategia sistemática de promoción de la diversidad. La disponibilidad de contenidos LGTBQ+ depende así del catálogo particular de cada plataforma, restringiendo el acceso global de los usuarios.

Finalmente, aunque los avances en visibilidad son innegables, persisten limitaciones significativas en la representación de la diversidad sexual y de género en las plataformas de *streaming* españolas. La hegemonía de las narrativas *gay* y *presencia LGTBQ+ secundaria*, junto a la marginalidad de otras identidades, evidencia la necesidad de establecer nuevas estrategias de producción y programación que prioricen una representación más equitativa e inclusiva.

A pesar de estas limitaciones, es relevante subrayar que el público potencial en España sí dispone actualmente de un catálogo LGTBQ+ más accesible que en etapas anteriores, especialmente gracias a plataformas como Filmin. Este avance, sin embargo, podría verse amenazado por dinámicas de concentración del mercado. La reciente noticia sobre el proceso de venta de Filmin (Catà Figuls, 2025) plantea interrogantes sobre la continuidad de su actual política de programación inclusiva. En un escenario dominado por estrategias de rentabilidad global, existe el riesgo de que futuras decisiones empresariales limiten el espacio para narrativas diversas. Este contexto refuerza la necesidad de consolidar las políticas de diversidad como un elemento estructural de las plataformas, garantizando así la estabilidad y el crecimiento de un catálogo plural y representativo frente a las presiones del mercado.

Referencias

- Albornoz Espiñeira, Luis Alfonso; García Leiva, María Trinidad; Gallo Buenaga, Pedro. (2023). *Disponibilidad y prominencia de obra española en servicios audiovisuales por suscripción. Edición 2023*. Grupo de investigación Diversidad Audiovisual. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid. <https://hdl.handle.net/10016/38731>
- Albornoz Espiñeira, Luis Alfonso; García Leiva, María Trinidad; Gallo Buenaga, Pedro; Fernández Herruzo, Juan Ignacio. (2024). *Obra española en servicios de vídeo bajo demanda por suscripción: disponibilidad y prominencia. Edición 2025*. Grupo de investigación Diversidad Audiovisual. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid. <https://hdl.handle.net/10016/46554>
- Albújar Villarrubia, Marta. (2016). "Las plataformas OTT para la distribución de contenidos audiovisuales: ¿una amenaza para el duopolio de la televisión en abierto en España?". *Quaderns del CAC*, v. 19, n. 42, pp. 21-28. https://www.cac.cat/sites/default/files/2019-01/Q42_Albujar_ES.pdf
- Alfeo Álvarez, Juan Carlos; González de Garay, Beatriz. (2012). "Negociación de la visibilidad homosexual en la ficción televisiva española". En: *La Construcción de Género en la Ficción televisiva*. pp. 1-19. Girona: Servei de Publicacions Universitat de Girona. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/45862>
- Barlovento Comunicación. (2025, enero). *Análisis de la industria televisiva audiovisual 2024*. <https://bit.ly/4iLvNAb>
- Carrasco-Campos, Ángel. (2010). "Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones". *Miguel Hernández Communication Journal*, v. 1, pp. 174-200. <https://doi.org/10.21134/mhcj.v1i1.22>
- Casajosa Virino, Concepción. (2018a). "De la televisión de pago al video bajo demanda. Análisis de la primera temporada de la estrategia de producción original de ficción de Movistar+". *Fonseca, Journal of Communication*, n. 17, pp. 57-74. <https://doi.org/10.14201/fjc2018175774>
- Casajosa Virino, Concepción. (2018b). "Las series de televisión españolas ante la llegada de los servicios VOD (2015-2017)". *Profesional de la información*, v. 27, n. 6, pp. 1303-1312. <https://doi.org/10.3145/epi.2018.nov.13>
- Catà Figuls, Josep. (2025, Enero 20). "Filmin, una pequeña joya de autor perfecta para plataformas en búsqueda de diferenciación". *El País*. <https://elpais.com/economia/2025-01-20/filmin-una-pequena-joya-de-autor-perfecta-para-plataformas-en-busqueda-de-diferenciacion.html>
- Chalaby, Jean K. (2024). "The streaming industry and the platform economy: An analysis". *Media, Culture & Society*, v. 46, n. 3, pp. 552-571. <https://doi.org/10.1177/01634437231210439>
- Cornelio-Marí, Elia Margarita. (2020). "Melodrama mexicano en la era de Netflix: algoritmos para la proximidad cultural". *Comunicación y Sociedad*, pp. 1-27. <https://doi.org/10.32870/cys.v2020.7481>
- Cuenca Orellana, Nerea; Martínez Pérez, Natalia. (2022). "Adolescencia y homosexualidad en las series de ficción: análisis narrativo de Esta mierda me supera y A Million Little Things". *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, v. 15, n. 1, pp. 1-14. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.10388>
- Cuenca Orellana, Nerea; San Martín Nieto, Andrea. (2021). "Nuevos iconos representativos en las plataformas Video On Demand: El movimiento LGTBQ+ en Netflix y HBO entre 2014 y 2020". En: *Aproximaciones poliédricas a la diversidad de género: Comunicación, educación, historia y sexualidades*. Martínez-Cano, Francisco Julián; Cuenca Orellana, Nerea;

- Rodríguez Pérez, María Pilar (Eds.), pp. 112-126. Madrid: Fragua. <https://hdl.handle.net/10115/45158>
- Edmond, Maura; Khoo, Olivia; Perkins, Claire; Trott, Verity.** (2024). "Streaming diversity: Studying screen diversity in the streaming era". *Convergence*, v. 30, n. 4, pp. 1315-1330. <https://doi.org/10.1177/13548565241270887>
- Fraccari, Romeo; Kerrigan, Páraic.** (2024). "Exclusionary inclusion? Streaming platforms and trans inclusive policies and practices: A case study of Netflix". *Convergence*, v. 30, n. 4, pp. 1425-1441. <https://doi.org/10.1177/13548565241270708>
- Gallego Cuiñas, Ana.** (2023). "Género, disidencia y ficción en la creación española y su impacto en Europa". En: *Informe sobre el estado de la cultura en España 2023. la presencia cultural de España en Europa*. Ballesteros, Inmaculada (Ed.). Madrid: Fundación Alternativas.
- GLAAD.** (2023). "Studio Responsibility Index 2023". <https://glaad.org/sri/2023>
- Gobierno de España.** (2007). *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*. Boletín Oficial del Estado, 71, 12611-12645. <https://www.boe.es/eli/es/lo/2007/03/22/3/con>
- Gobierno de España.** (2022). *Ley Orgánica 10/2022, de 6 de septiembre, de garantía integral de la libertad sexual*. Boletín Oficial del Estado, 215, 122893-123458. <https://www.boe.es/eli/es/lo/2022/09/06/10>
- Gobierno de España.** (2023). *Ley 4/2023, de 28 de febrero, para la igualdad real y efectiva de las personas trans y para la garantía de los derechos de las personas LGTBI*. Boletín Oficial del Estado, n. 53. <https://www.boe.es/eli/es/l/2023/02/28/4>
- Griffin, Hollis.** (2024). "Sexual diversity and streaming television: Toward a platform studies approach to analyzing LGBTQ+ TV". *Convergence*, v. 30, n. 4, pp. 1459-1473. <https://doi.org/10.1177/13548565241265508>
- Havens, Timothy; Stoldt, Ryan.** (2022). "Netflix: Streaming channel brands as global meaning systems". En: *From networks to Netflix*. Johnson, Derek (Ed.), pp. 201-212. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003099499-22>
- Hidalgo-Marí, Tatiana.** (2018). "La comedia familiar española desde la apertura del mercado televisivo hasta el apagón analógico: Formatos, audiencias y producción (1990-2010)". *Communication & society*, v. 31, n. 2, pp. 39-50. <https://doi.org/10.15581/003.31.2.39-50>
- Hidalgo-Marí, Tatiana; Segarra-Saavedra, Jesús; Palomares-Sánchez, Patricia.** (2022). "Hacia un nuevo canon televisivo: La historia reciente de la ficción española creada para el VOD (2016-2020)". *Revista Latina de Comunicación Social*, n. 80, pp. 119-134. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2022-1533>
- Hidalgo-Marí, Tatiana; Segarra-Saavedra, Jesús; Palomares-Sánchez, Patricia.** (2021). "In-depth study of Netflix's original content of fictional series. Forms, styles and trends in the new streaming scene". *Communication & Society*, v. 34, n. 3, pp. 1-13. <https://doi.org/10.15581/003.34.3.1-13>
- Hidalgo, Tatiana.** (2020). "Netflix como productor audiovisual: Una radiografía de la coproducción de ficciones seriadas". *Obra digital*, v. 0, n. 19, pp. 117-132. <https://doi.org/10.25029/od.2020.272.19>
- Izquierdo-Castillo, Jessica; Latorre-Lázaro, Teresa.** (2022). "Oferta de contenidos de las plataformas audiovisuales. Hacia una necesaria conceptualización de la programación streaming". *Profesional de la información*, v. 31, n. 2, pp. e310218. <https://doi.org/10.3145/epi.2022.mar.18>
- Krippendorff, Klaus.** (1990). *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica*. Barcelona: Paidós.
- Lacalle Zalduendo, María Rosario.** (2011). "La ficción interactiva: Televisión y Web 2.0". *Revista Internacional de Comunicación*, n. 20, pp. 55-70. <https://idus.us.es/items/bb9c7236-2eb3-4a2f-88d3-7491eb6d19fe>
- Lacalle Zalduendo, María Rosario; Sánchez Navarro, Jordi.** (2012). "Audiovisual 2.0: narrativas, recepción y consumo en los nuevos hipertextos". *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, v. 1, pp. 1-3. <https://doi.org/10.7238/A.V01.FEBR12.1497>
- Lotz, Amanda D.** (2014). *The Television Will be Revolutionized*. New York University Press. <https://nyupress.org/9781479865253/the-television-will-be-revolutionized-second-edition>
- Marcos Ramos, María; González de Garay, Beatriz; Pérez Álvarez, Sara.** (2022). "Todas ellas: análisis de la mujer LTBI+ en las series españolas originales de plataformas". *Comunicación y Sociedad*, pp. 1-23. <https://doi.org/10.32870/cys.v2022.8251>
- Martinez, Leandro.** (2024). "Un varón trans suelto en Netflix. Roles LGBTQ+ en series animadas infantiles". *La Cifra Impar. Revista de estudios de audiovisuales*, n. 3, pp. 68-90. <https://doi.org/10.58180/lci.3.2024.45>
- McDonald, Paul; Donoghue, Courtney Brannon; Havens, Timothy.** (2021). *Digital Media Distribution: Portals, Platforms, Pipelines*. NYU Press. <https://nyupress.org/9781479806782/digital-media-distribution>
- Mérida Jiménez, Rafael Manuel.** (2002). *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona:

- Icaria. <https://icariaeditorial.com/akademeia/3693-sexualidades-transgresoras-una-antologia-de-estudios-queer.html>
- Monaghan, Whitney.** (2024). "Queer media in the age of streaming video". *Convergence*, v. 30, n. 4, pp. 1388-1401. <https://doi.org/10.1177/13548565241264155>
- Moreno Díaz, Julio; Medina de la Viña, Elena.** (2024). *Producción televisiva. Del concepto a la ejecución de formatos*. Madrid: Ommpress. <https://hdl.handle.net/10115/86057>
- Padilla Castillo, Graciela; Sosa Sánchez, Roxana Popelka.** (2018). "Ruptura de los estereotipos de género en la ficción televisiva sobre el poder político: el caso Borgen". *Vivat Academia*, n. 145, pp. 73-95. <https://doi.org/10.15178/va.2018.145.73-95>
- Parlamento Europeo y Consejo de la Unión Europea.** (2018). *Directiva (UE) 2018/1808 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 14 de noviembre de 2018, por la que se modifica la Directiva 2010/13/UE relativa a la prestación de servicios de comunicación audiovisual (Directiva de servicios de comunicación audiovisual), en lo que respecta a la evolución de las realidades del mercado*. *Diario Oficial de la Unión Europea*, L 303, 69–92. <https://bit.ly/42E8m76>
- Sánchez-Soriano, Juan-José; García-Jiménez, Leonarda.** (2020). "La construcción mediática del colectivo LGTB+ en el cine blockbuster de Hollywood. El uso del pinkwashing y el queerbaiting". *Revista Latina de Comunicación Social*, n. 77, pp. 95-116. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2020-1451>
- Strangelove, Michael.** (2015). *Post-TV: Piracy, Cord-Cutting, and the Future of Television*. University of Toronto Press. <https://utppublishing.com/doi/book/10.3138/9781442614529>
- Tous-Rovirosa, Anna.** (2019). "El género policíaco en la ficción española (1990–2010): el auge de las cadenas privadas y los valores conservadores". *Journal of Spanish Cultural Studies*, v. 20, n. 4, pp. 483-503. <https://doi.org/10.1080/14636204.2019.1689705>
- Uzunkaya, Mehmet.** (2023). "Beyond Rainbow Capitalism: Using Pride Marches for Intersectional Activism." Tesina de Máster, Universidad de Padua. <https://thesis.unipd.it/bitstream/20.500.12608/56332/1/THESIS.pdf-PDF-A-2b.pdf>
- Wayne, Michael L; Uribe Sandoval, Ana C.** (2021). "Netflix original series, global audiences and discourses of streaming success". *Critical Studies in Television*, v. 18, n. 1, pp. 81-100. <https://doi.org/10.1177/17496020211037259>