

Género policial y plataformas de contenido audiovisual: reflexiones exploratorias a partir del catálogo de Netflix (Argentina, 2018-2021)

Martina Guevara
Universidad de Buenos Aires, CONICET
guevaramartina@gmail.com

Hernán Maltz
Universidad de Buenos Aires, CONICET
hermaltz@gmail.com

Mariano Rodríguez
Universidad de Buenos Aires
nanobrba@gmail.com

Martina Sclauzero
Universidad de Buenos Aires
m.sclauzero@hotmail.com

Resumen: Estudiamos la presencia del género policial en Netflix (tarea que se inscribe en una preocupación más amplia en torno al cruce entre los géneros discursivos y la disponibilidad de contenidos audiovisuales en plataformas de *streaming on demand*). En primer lugar, establecemos tres marcos de referencia iniciales: teorías sobre géneros discursivos, estudios sobre narrativa policial y estudios sobre plataformas digitales. En segundo lugar, contemplamos una serie de dimensiones problemáticas que presentan los contenidos de Netflix para un abordaje académico: la autotclasificación, la disponibilidad transitoria, la tensión entre lo global y lo local, y la posibilidad de un análisis formal. En tercer lugar, avanzamos en el examen de un corpus de seis contenidos argentinos de *Netflix Originals* (cuatro series de ficción, *Edha*, *Apache: la vida de Carlos Tévez*, *Puerta 7* y *El reino*, y dos películas, *Crímenes de familia* y *La corazonada*, todas estrenadas entre 2018 y 2021), con énfasis en seis núcleos de relevancia, que incluyen aspectos técnicos, estéticos, representacionales y lingüísticos. Entre las conclusiones, arribamos, por una parte, a una opción metodológica de investigación que podría replicarse en futuros estudios sobre corpus de otros países y regiones; por otra parte, la especificidad del corpus seleccionado nos permite advertir un conjunto de elementos particulares de los contenidos argentinos de Netflix, como la inclusión de elencos y realizadores consagrados, la desambiguación estética y lingüística o el tratamiento de temas de coyuntura. Esta última perspectiva reclama un principio analítico cauteloso, alejado tanto de las interpretaciones que solo resaltan la estandarización de los contenidos, así como de aquellas que solo insisten en el carácter revolucionario de la plataforma.

Palabras clave: género policial; plataformas; ficción seriada; películas; Netflix; Argentina.

Resumo: Estudamos a presença do gênero policial na Netflix (uma tarefa que faz parte de uma preocupação mais ampla sobre a intersecção entre gêneros discursivos e a disponibilidade de conteúdos audiovisuais em plataformas de streaming on-demand). Primeiro, estabelecemos três quadros iniciais: teorias sobre gêneros discursivos, estudos sobre narrativa policial e estudos sobre plataformas digitais. Em segundo lugar, consideramos uma série de dimensões problemáticas que o conteúdo da Netflix apresenta para uma abordagem acadêmica: a auto-classificação, a disponibilidade transitória, a tensão entre o global e o local, e a possibilidade de análise formal. Em terceiro lugar, avançamos no exame de um corpus de seis conteúdos originais da Netflix Argentina (quatro séries de ficção, *Edha*, *Apache: la vida de Carlos*

Abstract: We study the presence of crime fiction on Netflix (a task that is part of a broader concern about the intersection between discursive genres and the availability of audiovisual content on streaming on demand platforms). First, we establish three initial frames of reference: theories on discursive genres, studies on crime fiction narratives, and studies on digital platforms. Second, we contemplate a series of problematic dimensions that Netflix content presents for an academic approach: the self-classification, the transient availability, the tension between the global and the local, and the possibility of a formal analysis. Third, we move forward in the examination of a corpus of six Argentine *Netflix Originals* contents (four serial fictions, *Edha*, *Apache: la vida de Carlos Tévez*, *Puerta 7* and *El reino*, and two films, *Crímenes de familia* and

Tévez, Puerta 7 e El reino, e dois filmes, *Crímenes de familia* e *La corazonada*, todos lançados entre 2018 e 2021), com ênfase em seis núcleos de relevância, incluindo aspectos técnicos, estéticos, representacionais e linguísticos. Entre as conclusões, chegamos, por um lado, a uma opção de investigação metodológica que poderia ser replicada em futuros estudos sobre corpora de outros países e regiões; por outro lado, a análise específica do corpus selecionado permite-nos perceber um conjunto de particularidades significativas do conteúdo da Netflix argentina, tais como a inclusão de elencos e diretores estabelecidos, a desambiguação estética e linguística ou o tratamento de assuntos correntes. Esta última perspectiva requer um princípio analítico cauteloso, longe de interpretações que apenas destacam a normalização do conteúdo, bem como aquelas que apenas insistem na natureza revolucionária da plataforma.

Palavras-chave: género policial; plataformas; ficção seriada; filmes; Netflix; Argentina.

La corazonada, all of them released between 2018 and 2021), with emphasis on six cores of relevance, including technical, aesthetic, representational and linguistic aspects. Among the conclusions, we reach, on one hand, to a methodological research option that could be replicated in future studies on corpuses in other countries and regions; on the other hand, the specific analysis of the selected corpus allows us to notice a set of significant particularities of Argentine Netflix contents, such as the inclusion of established casts and directors, the aesthetic and linguistic disambiguation or the treatment of current affairs. This last perspective calls for a cautious analytical principle, far from interpretations that only highlight the standardization of contents, as well as those that only insist on the revolutionary nature of the platform.

Key-words: crime fiction; platforms; serial fiction; films, Netflix; Argentina.

1. Introducción: géneros discursivos, policial y plataformas

Nos interesa pensar un cruce conceptual entre los géneros discursivos y la (reciente y vasta) disponibilidad de contenidos audiovisuales a través de plataformas de *streaming on demand*. Para tal fin, proponemos un análisis exploratorio que se sitúa en la intersección más específica entre, por un lado, la selección de un género narrativo en particular, el policial, y, por otro, la numerosa presencia de contenidos audiovisuales inscripta (o inscribible) en dicho género y perteneciente al pingüe catálogo de una de las plataformas con mayor penetración en la actualidad: Netflix.¹

Identificamos tres puntos de partida para nuestro análisis: la problemática de los géneros discursivos, los estudios sobre el género policial (particularmente, aquellos desarrollados en la Argentina) y, por último, las aproximaciones académicas sobre las plataformas de transmisión de contenido audiovisual por *streaming*.

En primer lugar, entonces, debemos hacer una breve referencia a la longeva tradición de estudios sobre los géneros discursivos. A los fines prácticos, optamos por mencionar –dentro de una extensísima lista bibliográfica– dos definiciones clásicas, todavía valiosas y operativas: nos referimos a las conceptualizaciones de Bajtín (2011) y Todorov (1988). Para este último, los géneros son concebidos a partir del proceso de “codificación históricamente constatada de propiedades discursivas” (1988: 39). Para aquel, son “unos tipos temáticos, composicionales y estilísticos de enunciados determinados y relativamente estables” (2011: 249). Es decir, nos apropiamos de definiciones que, más allá de sus posibles alcances en sus vinculaciones sociales más amplias, no dejan de ser entendidas como matrices reconocibles en superficies textuales (ya sean escritas, orales o, en el caso que nos compete, audiovisuales).²

1 En la Argentina se registra una significativa penetración desde el desembarco de la plataforma en 2011. Como Mastriani y Krakowiak (2021) señalan en un estudio reciente, más allá de que la tasa de aceleración de dicho proceso tendió a disminuir, las estimaciones indican que en 2020 había cerca de cinco millones de usuarios suscriptos, lo que convierte a la Argentina en uno de los países de América Latina con mayor presencia de usuarios de Netflix. Además, siguiendo con algunas de las informaciones suministradas por dichos autores, si bien la competencia entre empresas multinacionales de *streaming* de contenidos audiovisuales *on demand* va en aumento, la primacía de Netflix continúa vigente. En comparación con una iniciativa nacional-estatal de difusión de contenidos, los autores consignan también la variable sobre la frecuencia del uso: “La plataforma Cine.Ar contaba en abril de 2020 con más de 1.3 millones de usuarios registrados, pero su consumo es más esporádico que el de las cadenas de pago” (2021: 6).

2 A propósito de las implicaciones sociales más amplias de los géneros discursivos, no debemos olvidar una reconocida formulación de Bajtín, que los concibe como “correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua” (2011: 251). En una exposición reciente, Habjan consigna, de manera sintética y esquemática, pero muy útil, las dos grandes matrices en que pueden ser concebidos los géneros: “la teoría de los géneros ofrecía dos nociones radicales de género literario. En un extremo, los géneros eran entendidos como clases que formaban un sistema que puede prescribirse lógicamente, como en las neoclásicas concepciones taxonómicas del género, o describirlo históricamente, como, por ejemplo, en la proposición de Tzvetan Todorov de ‘llamar géneros solo a las clases de textos que históricamente han sido percibidos como tales’ [...]. En el otro extremo, los géneros eran vistos como resoluciones simbólicas de contradicciones sociales: ‘la idea es que los géneros literarios son dispositivos de resolución de problemas, que abordan una contradicción de su entorno, ofreciendo una solución imaginaria a través de su organización formal’, escribe Franco Moretti en una defensa reciente de este punto de vista” (Habjan, 2016: 2-3; traducción propia).

En segundo lugar, dentro de la ingente oferta de bienes culturales en las sociedades modernas, la narrativa policial constituye una de las matrices más populares, masivas y dinámicamente estables. En la Argentina, existe una tradición significativa de estudios especializados; entre ellos, *Asesinos de papel* (1996), de Lafforgue y Rivera, incluye un capítulo en que se esboza un panorama sintético sobre el policial en el medio cinematográfico nacional (Rivera, 1996). Sin embargo, en la mayoría de los trabajos del siglo XXI, persiste la ponderación de las ficciones en soporte escrito, al menos si nos remitimos a algunos de los títulos centrales que componen el estado de la cuestión, como los de Mattalia (2008), De Rosso (2012; 2018), Setton (2012) o Ponce (2013). Ante este panorama, el propio Lafforgue, en una intervención más reciente, ha establecido la necesidad de pensar una suerte de “expansión genérica” que conciba al policial no solo en el formato privilegiado de la cultura impresa (el libro), sino en el cine, la radio, la televisión, la historieta y el periodismo de investigación (2016: 55). En sintonía con dicha expansión, consideramos de sumo interés reflexionar en torno a la presencia del género policial en las plataformas de transmisión de contenido audiovisual.

En tercer lugar, tenemos la reciente y cada vez más prominente área de análisis sobre las plataformas digitales. Además de concebirlas en el marco de un modo de producción capitalista y, por ende, como empresas que buscan un beneficio económico a través de diferentes modelos de negocios (Srnicek, 2018: 39-86), sus desarrollos cuentan con características muy variadas. En este sentido, cabe recordar la actual superabundancia de plataformas y sus muy heterogéneas facetas y usos: transporte urbano, citas románticas, controles de salud, envío de comida, intercambio de libros, etc. Dentro de tan amplio espectro, hallamos las plataformas de transmisión de contenidos audiovisuales, las cuales, a su vez, son sumamente diversificadas. Lobato (2019: 7-8) da cuenta de algunas de ellas: portales de televisión en línea; servicios de video a demanda mediante transacciones (según sus siglas en inglés, los *TVOD*,³ que ofrecen un catálogo de contenidos a diferentes precios, ya sea para su compra o alquiler); suscripciones de videos a demanda (*SVOD*)⁴ (que habilitan un contenido al que se puede acceder en su totalidad mediante un abono mensual); portales híbridos *TVOD/SVOD* gratuitos (que ofrecen contenidos sin costo, subidos por los usuarios o por profesionales, a la par de un nivel adicional de contenidos *premium*, solo disponibles mediante suscripción o compra directa); plataformas de difusión de videos (que brindan un amplio rango de contenido gratuito, tanto *amateur* como profesional, respaldado solo por anuncios publicitarios y muchas veces subido de manera informal); servicios informales a demanda y de descarga; canales lineales en directo y sin licencia; o aplicaciones de recomendación y recolección. Entre estos tipos, Netflix es un *SVOD*.

Los abordajes académicos sobre Netflix presentan una diversidad de intereses, entre ellos: su extenso catálogo y las técnicas de recomendación algorítmica (Heredia-Ruiz, Quirós-Ramírez y Quiceno-Castañeda, 2021); los motivos por los que sus usuarios eligen la plataforma, así como los sentidos y usos que le dan

3 *TVOD* es la sigla en inglés de *transactional video-on-demand*.

4 *SVOD* corresponde a *subscription video-on-demand*.

(Moguillansky, 2019; Benavides Almarza y García-Béjar, 2021); la especificidad de su interfaz en un contexto mediático más amplio (González, 2020); las vinculaciones puntuales entre Netflix y la televisión tradicional del paradigma de *broadcasting* (Aprea y Kirchheimer, 2019; Soria, 2021a); el modelo de negocios orientado hacia las denominadas ofertas de *long-tail* y la segmentación de sus públicos (Neira, 2018); el arribo y la penetración de Netflix en diferentes países, así como su impacto en tales ecosistemas mediáticos (Lobato, 2019; y, sobre el caso argentino, Mastrini y Krakowiak, 2021). Sin embargo, entre las aproximaciones existentes, detectamos una pequeña área de vacancia: ¿cómo se configuran las matrices genéricas en esta plataforma? Algo de esto es lo que nos interesa indagar a partir del estudio específico del género policial.

A continuación, pasamos a explicitar los criterios elaborados para acercarnos a la primera delimitación de un corpus, así como su posterior análisis.

2. Cuatro aspectos en el proceso de selección de un corpus de contenidos audiovisuales: autoclasificación, disponibilidad transitoria, tensión “glocal” y análisis formal

Hallamos un conjunto de alternativas y obstáculos a la hora de efectuar un trabajo sobre la presencia del género policial en la plataforma Netflix, lo que acarrea una serie de decisiones metodológicas. Uno de los rasgos fundamentales de la plataforma consiste en la superabundancia del material audiovisual que pone a disposición –más de 34.000 horas, según lo que apuntaba Neira (2018: 74) hace unos pocos años–, lo que deriva en un problema relativo a cómo delimitar un recorte razonable de un eventual objeto de análisis.

A partir de este dilema inicial, consideramos al menos cuatro núcleos problemáticos: primero, la plataforma clasifica sus propios contenidos; segundo, el material disponible se modifica de manera periódica; tercero, los contenidos varían por país (sometidos, a su vez, a una tensión “glocal”, es decir, entre expectativas de formatos globales y preferencias locales); y, por último, más allá de las peculiaridades anteriores, es posible detenerse analíticamente en un estudio formal de los contenidos (en particular, debido a nuestros manifiestos intereses, con base en los estudios sobre género policial).

La primera cuestión remite al hecho de que la plataforma ofrece su propia matriz de codificaciones genéricas, lo cual no ocurre necesariamente con la totalidad de los bienes culturales, ni con todos los medios y soportes en que se manifiestan o circulan. Tal como consigna Neira, Netflix sostiene un sistema de rotulación muy amplio y, al mismo tiempo, muy específico y complejo, que surge de la posibilidad de incorporar el factor humano en el proceso de recomendación, a través de los *taggers*.⁵ Según la autora, “el resultado ha sido la superación de la clasificación tradicional de géneros (como terror, drama, comedia o película fami-

5 Los *taggers* son “el factor humano detrás de las recomendaciones del sistema, y lo hacen agregando etiquetas, descripciones y sinopsis de una manera más específica, sobre todo en cuestiones que una máquina no puede saber, como por ejemplo si una película es un clásico de culto” (Alvarez, 2014, s/p.).

liar) en favor de las más de 80.000 categorías que Netflix tiene para indexar el contenido” (2018: 76). Por lo tanto (e independientemente de si acordamos o no con las etiquetas usadas por Netflix), sin dudas consideramos significativo relevar el funcionamiento efectivo de dicho sistema clasificatorio, a partir de observar su aplicación en contenidos concretos.

Optamos por efectuar un primer registro aproximativo, en miras a tener presente una descripción general del modo en que Netflix clasifica un macro-género como el policial. Así, entre marzo y mayo de 2021, efectuamos un relevamiento de cincuenta y nueve contenidos (base de datos a la que luego agregamos algunos de especial relevancia, lanzados en momentos posteriores del año, como la serie *El reino*) y, para cada uno de ellos, consignamos: el nombre de la serie; el año de producción; el país de producción y el lugar donde transcurren la diégesis o los eventos referidos; el formato general del contenido (película o serie de ficción, documental o docuserie); las etiquetas genéricas indicadas por la plataforma (como “Dramas de TV sobre crimen”, “Dramas de TV sobre detectives”, “Thrillers”; etc.); el segundo sistema de rotulación de la plataforma (introducido del siguiente modo: “Este título es: [descriptor]”), orientado a anticipar el “tono” del contenido (con categorías como “Siniestro”, “Provocador”, “Crudo”, etc.); y, por último, el tercer sistema de etiquetas, que suele aparecer en computadoras y dispositivos móviles y que, por lo general, combina denominaciones de los dos sistemas categoriales anteriores (por ejemplo, para la película *La corazonada*, figuran los siguientes rasgos: “De suspenso, Cine noir, Thriller”; en la serie *El marginal*: “Violento, Crudo, Thriller”).⁶ En lo sustantivo, esta labor nos permitió visualizar, de manera más precisa, cómo funciona el sistema clasificatorio de la plataforma en un macro-género en concreto. Al abordar un género en particular, comprobamos que, en oposición a la presunta complejidad que comenta Neira en su artículo, las categorías empleadas, al menos aquellas que se muestran a los usuarios, son bastante acotadas y elementales. Por este motivo, nuestra indagación no podía culminar en una mera tarea de verificación de las descripciones que elabora la propia compañía.

La segunda cuestión que entra en juego es la disponibilidad transitoria que opera sobre la cuantiosa oferta audiovisual. Si, como venimos de indicar, Neira comentaba que la plataforma disponía de aproximadamente unas 34.000 horas de contenido (2018: 74), a este conjunto inabarcable se suma la fluctuación diaria de los materiales disponibles, que depende de los derechos de reproducción y, por ende, de la renovación periódica de los contratos. En este sentido, hallamos una solución parcial en la elaboración de un corpus de trabajo restringido a aquellos contenidos que son propiedad de la empresa, es decir, los denominados *Netflix Originals*, producidos (o adquiridos) por la compañía y que, en consecuencia, no suelen representar problemas de derechos de reproducción temporales y/o espaciales (tienden a estar disponibles

6 No ignoramos que el sistema clasificatorio puede presentar diferencias según el usuario de la plataforma (se trata de una etiquetación cambiante que responde al fenómeno de la “recomendación automatizada” de Netflix [Neira, 2018: 75]), aunque, en nuestro relevamiento efectuado por cuatro personas, tendieron a ser mínimas. Asimismo, tal como detalla González (2020), existen diferencias en la interfaz, según condicionamientos tanto de *software* como de *hardware*.

de manera indefinida y, también, suele ser posible hallarlos en diferentes países).⁷

Un tercer aspecto gira en torno al recorte de ficciones por país (ya sea el lugar de producción y/o donde se desarrolla la trama). Se trata de un criterio que manifiesta sus limitaciones casi al mismo tiempo en que se enuncia, puesto que una división por naciones nos lleva a adentrarnos en la dinámica mediática entre lo global y lo local. El objetivo de internacionalización de Netflix implica, como señala Lobato (2019: 114), estrategias de adaptación a diferencias culturales, lenguajes y preferencias genéricas específicas que se negocian con la estandarización de contenidos. A esto se suma que el presunto cosmopolitismo armónico de Netflix no está exento de debate y discusión, ya que hay una relativa baja proporción de contenido local frente a la programación estadounidense.⁸ Sin embargo, de manera análoga a lo que sucede con el esquema clasificatorio de géneros y subgéneros que da la plataforma, la especificación de la nacionalidad que ofrece Netflix es un recurso que también consideramos valioso y optamos por registrarlo. Sobre todo, es pertinente al analizar un corpus posterior al año 2016, momento en que el crecimiento de Netflix como productor de contenido deriva en una política más agresiva no solo frente a la piratería, sino también ante al uso de redes privadas virtuales (VPN);⁹ desde entonces, la compañía profundiza un principio de geobloqueo presente desde su formación, pero cuya violación fue ignorada durante varios años como forma de atraer a nuevos usuarios (Lobato, 2019: 163).

La cuarta dimensión se basa en un análisis tradicional, “contenidista” y “formal”, de las ficciones. Se trata de posar la pregunta de la inscripción o participación genérica a los propios contenidos (ya sean películas, series, documentales, etc.): ¿qué formas de narrar proponen? ¿Presentan alguna clase de novedad en ese aspecto? ¿Qué contenidos argentinos permite y fomenta Netflix? ¿Qué estrategia emplea el contenido local para adaptarse a la marca global? Creemos que esta dimensión resulta de relevancia, ya que supone la posibilidad de un trabajo crítico y de confrontación con las categorías de etiquetamiento elaboradas por la propia plataforma.

7 A propósito de la distinción entre *Netflix Originals* y contenidos adquiridos, Mastrini y Krakowiak ponen en consideración este matiz: “Como en el resto del mundo, Netflix trabaja en Argentina con tres maneras de presentar las producciones: originales reales, adquisiciones que se presentan como producciones originales, aunque no lo sean, porque tuvieron una repercusión acotada en su país de origen, y adquisiciones absolutas porque son programas que les interesa tenerlos en el catálogo” (2021: 13).

8 Lobato recupera las cifras brindadas por Ted Sarandos, jefe de programación de Netflix: aproximadamente del 15 al 20% del contenido local, frente al 80-85% perteneciente a Hollywood u otro contenido internacional (Lobato, 2019: 135-136).

9 Una red privada virtual (VPN, según sus siglas en inglés) permite, mediante diversas técnicas de cifrado, proteger y esconder los datos compartidos por las personas conectadas, de manera pública y tradicional, a internet. Al esconder información –entre varios aspectos, sobre la ubicación real de los usuarios–, quien emplea una VPN puede burlar las limitaciones geográficas de la información y, por ejemplo, en el caso de proveedores de servicios de video como Netflix, acceder a contenidos de otros países.

3. Seis núcleos interpretativos en torno a seis ficciones argentinas

A partir de las cuatro dimensiones señaladas, nos centramos, a continuación, en un análisis formal y de contenido de corte más tradicional. Es decir, avanzamos sobre la cuarta dimensión dilemática, pero sin dejar de tomar decisiones sobre los otros aspectos. En este sentido (y más allá de las autoclasificaciones que ofrece la plataforma sobre su material), en lo que respecta a la variación de los contenidos y a su diferente disponibilidad según el país, decidimos recortar un corpus que tienda a la perdurabilidad (en términos de un acceso sostenido en el tiempo). Nos centramos, por lo tanto, en narrativas criminales de ficción que transcurren en la Argentina y que son parte de la nómina de *Netflix Originals*:¹⁰ las series *Edha* (2018), *Apache: la vida de Carlos Tévez* (2019), *Puerta 7* (2020) y *El reino* (2021), así como a las películas *Crímenes de familia* (2020) y *La corazonada* (2020).¹¹

Organizamos la exposición en torno a seis ejes: los elencos estelares, no solo de actores, sino también de guionistas y realizadores de renombre; los parámetros estéticos de las narrativas en cuestión; tres dimensiones del género policial; el recurrente motivo de la violencia; el tratamiento de temas políticos y sociales de actualidad; y, por último, la presencia de ciertas particularidades semánticas y lingüísticas en torno a la variedad rioplatense del español.

10 Esta decisión nos lleva a prescindir de importantes narrativas seriadas para el audiovisual argentino, presentes en el catálogo de Netflix, pero no abarcadas por los *Netflix Originals*: *Los simuladores*, *El marginal*, *Monzón* y *Okupas* (e incluso otras menos conocidas, pero que también estuvieron durante un tiempo disponibles en la plataforma, como *Estocolmo*, *identidad perdida*). Estas series poseen particularidades que ameritarían un análisis por separado de cada una: *Okupas* fue una de las grandes apuestas de la plataforma en 2021, con una optimización en la calidad de la imagen y una banda de sonido hecha para el estreno oficial por *streaming* (a veinte años de su transmisión original en la pantalla televisiva); *Monzón* es un contenido adquirido, luego de su reproducción inaugural en una señal televisiva de cable; *El marginal* posee la peculiaridad de haber sido estrenada en la señal estatal Televisión Pública, aunque se trata de un caso de posterior pasaje a Netflix (Soria, 2021a); por último, *Los simuladores*, un clásico de la televisión abierta argentina de comienzos del siglo XXI, ya cuenta con varios años en el catálogo. En cuanto a las películas que dejamos de lado, podríamos pensar en *Rojo* (2018) o incluso *Perdida* (2018), de la cual *La corazonada* es la precuela (ambas basadas en novelas publicadas por Florencia Etcheves, *Cornelia* y *La virgen en tus ojos*, respectivamente). Asimismo, cabe destacar que no tomamos en cuenta contenidos documentales y, en este sentido, no queremos dejar de recordar el significativo impacto que tuvo el estreno de *Carmel: ¿quién mató a María Marta?*, miniserie que reconstruye el asesinato de María Marta García Belsunce, ocurrido en 2002, y cuya causa judicial continúa en proceso al día de hoy. Por último, más allá del trabajo con contenidos de Netflix, cabe traer a cuenta otras series argentinas estrenadas por los mismos años, como *El jardín de bronce*, *La fragilidad de los cuerpos* o *Un gallo para Esculapio*, contenidos que, como consigna Soria, surgen en el marco de asociaciones entre productoras argentinas y cadenas de televisión internacionales, además de que todas ellas se destacan por aproximarse a los códigos del género policial (2021b: 50).

11 La presencia de contenidos argentinos tiende a ser exigua en relación con el total de audiovisuales disponibles. Por ejemplo, en el ya citado artículo de Mastrini y Krakowiak, estos autores resumen los resultados de un relevamiento efectuado en abril 2018, con un total de 591 referencias, entre las que priman contenidos de Estados Unidos, con aproximadamente dos tercios del total (2021: 15), en una observación muy similar a la que referimos previamente de Lobato (2019: 135-136). El mercado latinoamericano es liderado por México (con dieciocho producciones, lo que representa un 3% del total), seguido de Brasil y Colombia (cada uno con seis contenidos, es decir, el 1%). Tras ellos, "Argentina figura con apenas cuatro producciones (0.7%)" (Mastrini y Krakowiak, 2021: 15).

3.1. Un *star system* específico

Al momento de analizar las producciones del corpus, una de las características comunes que detectamos inmediatamente es la conformación de elencos estelares dentro del ámbito nacional y acorde a un modelo de producción audiovisual industrial.¹² Encontramos que los actores de las series y films relevados, además de ser en su mayoría figuras de peso en el espectro audiovisual, suelen repetirse en las distintas producciones. Sucede con Joaquín Furriel, quien interpreta a Francisco Juárez, detective de la policía en *La coronada*, y a Rubén Osorio, un asesor político en *El reino*. También Sofía Gala Castiglione se hace presente como Fabiana “Trina” Martínez en *Apache*, como Celia en *Edha*, como Marcela en *Crímenes de familia* y como Celeste en *El reino*; y Delfina Chaves como Gloriana Márquez en *La coronada* y como Elena Abadi en *Edha*.

El *star system* se evidencia, a su vez, en la participación de otros nombres destacados: Diego Peretti (Emilio Vázquez Pena), Mercedes Morán (Elena Vázquez Pena), Nancy Duplaá (Roberta Candia), Chino Darín (Julio Clamens) y Peter Lanzani (Tadeo Vázquez), en *El reino*; Dolores Fonzi (Diana), Carlos Belloso (Héctor “Lomito” Baldini) y Esteban Lamothe (Fabián), en *Puerta 7*; Luisana Lopilato (Manuela “Pipa” Pelari) y Rafael Ferro (Emilio Roger), en *La coronada*; Alberto Ajaca (Segundo Tévez), en *Apache*; Juana Viale (Edha Abadi), Osmar Nuñez (Lorenzo Abadi), Inés Estevez (Odette Amaral) y Daniel Hendler (Andrés Pereyra Ramos), en *Edha*; Cecilia Roth (Alicia Campos), Miguel Ángel Solá (Ignacio Arrieta), Benjamín Amadeo (Daniel Arrieta) y Paola Barrientos (psicóloga), en *Crímenes de familia*. También nos encontramos con actores y actrices más reconocidos en ámbitos teatrales o televisivos, como los casos de Osqui Guzmán y Vanesa González, que interpretan respectivamente a Chito Tévez y Adriana “Chila” Martínez, en *Apache*, o Flavio Mendoza y Juan Pablo Geretto en los personajes de Yastin y Antonio, en *Edha*. En esta última serie incluso se da la incorporación, entre los roles protagónicos, de un actor y modelo español, Andrés Velencoso (en el papel de Teo), posiblemente como una estrategia de *marketing* para que la producción pudiera tener algún tipo de penetración en audiencias de la península ibérica; algo semejante sucede, en *El reino*, con el paraguayo Nico García (Remigio Cárdenas).¹³

En un sentido similar, las producciones del género policial aquí analizadas cuentan con guionistas y realizadores de renombre, tanto en el ámbito audiovisual como en el editorial. *El reino* fue guionada por la reconocida escritora Claudia Piñeiro, en conjunto con su director, Marcelo Piñeyro, quien previamente dirigió adaptaciones como *Plata quemada* (2000) y *Las viudas de los jueves* (2009), basadas respectivamente en

12 La lógica del denominado *star system* fue, desde los inicios, uno de los pilares del denominado cine industrial (y que tiene su continuidad en los contenidos emitidos por plataformas). Siguiendo a McDonald (2000: 9-10), este sistema se incorpora a la producción como estrategia comercial y como forma de establecer una división del trabajo de los actores; sus labores se extienden más allá de la preproducción y el rodaje. Tienen, además, un rol fundamental dentro de la distribución y promoción, principalmente a través de presentaciones públicas y entrevistas.

13 En un rol secundario, otro ejemplo de presencia extranjera en los elencos es Manito (Daniel Pacheco Bautista), también en *Edha*, y a quien algunos espectadores de la serie ciertamente podrían llegar a reconocer por su aparición previa, como “Colombiano”, en *El marginal*.

las novelas homónimas de Ricardo Piglia y la propia Claudia Piñeiro. Un caso similar encontramos en *La corazonada*, cuyo guion surge de la novela *La virgen en tus ojos* (2012), de Florencia Etcheves, que la adaptó a formato audiovisual junto a Alejandro Montiel y Mili Roque Pitt. Podríamos, por lo tanto, plantear que la incorporación de estas escritoras, que, además de contar con una gran cantidad de libros vendidos, tienen un nivel alto de exposición mediática, funciona de manera similar a las figuras de los actores estelares. Ellas construyen un horizonte de expectativas para un público lector acostumbrado a sus libros o que incluso ha leído las novelas que funcionaron como texto de base. Asimismo, la participación del reconocido director y guionista Israel Adrián Caetano, en *Apache* (codirector, junto a Nicolás Goldar Parodi, y coguionista, junto a Marcos Osorio Vidal y Diego Alonso) y *Puerta 7* (director), es sumamente atractiva para el público, por ser reconocido por producciones sobresalientes como *Pizza, birra, faso* (1997) y *Tumberos* (2002). Esta situación se replica en las figuras de Daniel Burman, director de *Edha*, y el ya mencionado Marcelo Piñeyro, ambos realizadores multipremiados y valorados internacionalmente. Además, destacamos el rol de Patricio Vega como guionista de *Puerta 7*, quien participó en series de televisión exitosas como *Los simuladores* (2002-2003) y *Hermanos y detectives* (2006). También Sebastián Schindel, director y coguionista (junto a Pablo Del Teso) de *Crímenes de familia*, fue previamente realizador de otras películas de tinte policial, como *El patrón: radiografía de un crimen* (2014) y *El hijo* (2019). Finalmente, *Edha* contó con un conjunto de guionistas destacados para su desarrollo: Mario Segade, Virginia Martínez, Fernando Castets, Marta Betoldi y Daniel Cúparo.

Como observación adicional con respecto a la participación de actores, guionistas y directores, cabe destacar que todos cuentan con trayectorias significativas dentro del género policial. Esto ocurre de manera más distinguida en algunos casos, si pensamos en cierta fama adquirida por Claudia Piñeiro como escritora de policiales o, incluso, de Israel Adrián Caetano como director de narrativas audiovisuales en que priman el crimen y la violencia. En este sentido, podemos arriesgar que se conforma una suerte de *star system* específico en torno al género policial producido en la Argentina y que, como indicamos, abarca no solo a actores estelares, sino también a guionistas y directores.

3.2. Narrativas y estéticas visuales

Si bien es difícil definir la existencia de una correlación entre Netflix como medio de producción y la estética de las series y las películas argentinas policiales del corpus, observamos ciertas decisiones tendientes a la transparencia o la desambiguación en el guion y en la puesta de cámara.

Las producciones estudiadas tienden a la composición de personajes unidimensionales y con un carácter moral definido. Los dobleces de algunos protagonistas o personajes principales suelen ser disculpados como actos de ingenuidad (Tadeo, en *El reino*) o de desconocimiento (*Edha*). En *Apache*, Fabiana y Danilo no son tan fácilmente catalogables como réprobos o virtuosos, pero se construyen como contraparte de

otros personajes cuya conducta es intachable: Adriana y Carlos Tévez, respectivamente. De hecho, el recurso de la dualidad se explicita en el título de dos de los capítulos de la serie: “Dos madres, un acto de amor” y “Las dos caras de una moneda”. Más complejo es el caso de *Crímenes de familia*, en que las dicotomías se contraponen en un mismo personaje: Alicia, una suerte de Antígona moderna, se debate entre su instinto de madre protectora y su ética ciudadana. En un primer momento, el deseo de salvar a su hijo de la cárcel la lleva a vender su casa para pagarle a un abogado corrupto que hace desaparecer la evidencia incriminatoria. Sin embargo, al aceptar finalmente que Daniel es un violador, decide volver a entregar esas pruebas y testificar a favor de la víctima.¹⁴

Como es esperable, esta composición de personajes se despliega en tramas y subtramas narrativas que se desarrollan en torno a un conflicto entre opuestos. A su vez, estos polos se configuran, en gran medida, dentro de los modelos genéricos del policial, que “pone en escena la lucha entre el bien y el mal” (Hoveyda, 1967: 28): confrontaciones entre crimen y justicia (*Edha*, *La corazonada*, *El reino*), oposiciones entre delincuentes y ciudadanos probos (*Apache*, *Puerta 7*), disputas de poder entre bandas criminales rivales (*Apache*, *Puerta 7*) o tensiones entre el deber familiar y la responsabilidad cívica (*Edha*, *Crímenes de familia*).

Los escenarios de estas historias también tienden a diagramarse de manera dual. A pesar de privilegiar los ambientes urbanos –otro rasgo propio del género policial–, rehúyen de la mixtura típica de su entramado. El Buenos Aires que representan estas series se divide de manera tajante entre zonas precarizadas y zonas ricas. De hecho, con la excepción de la casa de Diana en *Puerta 7* y de otros espacios mostrados de manera más esporádica (la casa de uno de los compañeros de las inferiores de Boca en *Apache*, el departamento de Francisco en *La corazonada* y el departamento de Celeste en *El reino*), casi no hay representación de hogares argentinos que respondan a la usualmente citada –y harto problemática– categoría de “clase media”. Otro rasgo llamativo de estos espacios tan rígidamente delimitados es que son difíciles de vincular con barrios existentes. Aun si un espectador familiarizado con Buenos Aires puede reconocer algunos puntos de la ciudad (como Tribunales o los monoblocks de Villa Lugano en varios planos de ubicación de *Edha*, Puerto Madero en panorámicas de la misma serie y de *El reino*, o el estadio del club Huracán en *Puerta 7*), se busca difuminar el anclaje con el mapa urbano real: ¿dónde queda, por ejemplo, Ferroviarios en *Puerta 7*? ¿Por qué, en *Edha*, aun cuando Andrés Pereyra Ramos advierte que se ubica dentro de la Comuna 8, se elige el eufemismo de “zona sur” para indicar donde viven Teo y Celia? ¿Cuál es la villa donde el Pescado (Uriel Nicolás Díaz) realiza sus milagros, en *El reino*?¹⁵ Un caso extremo ocurre en *La corazonada*, cuando

14 Más allá de esta tipología, un elemento saliente de estas ficciones es la presencia protagónica de personajes femeninos con personalidades fuertes, en diferentes roles: como madres (*Edha*, Adriana, Alicia y Elena, en *Edha*, *Apache*, *Crímenes de familia* y *El reino*, respectivamente), como autoridades en ámbitos laborales (*Edha* en su historia o Roberta en *El reino*), como investigadoras (Manuela en *La corazonada*), pero, también, en posiciones más extremas: como jefas de organizaciones criminales (Elena en *El reino*), como líderes en la lucha contra la violencia en ámbitos excesivamente machistas (Diana en *Puerta 7*) o como asesinas (como Minerva o la suegra de Juárez en *La corazonada*).

15 Los únicos espacios de Buenos Aires de los que se dan coordenadas más precisas son aquellos que no se visualizan a lo largo de la serie: el proyectado templo de Magdalena Vázquez Pena (Victoria Almeida) y su marido, en Palermo,

Pipa, para marcar los lugares de los crímenes, despliega un mapa de la ciudad que no contiene referencias ni nombres. Hallamos una excepción en *Apache: Fuerte Apache* (formalmente, Barrio Ejército de los Andes) no solo es mencionado, sino que constituye la mayor marca identitaria de su protagonista (la serie apela al saber general de que el pseudónimo de Carlos Tévez es “Apache”) y el obstáculo principal que debe superar en su camino de héroe (tiene que salir de Fuerte Apache para escapar de la violencia intrínseca del barrio y triunfar como profesional). En un lugar intermedio, ubicamos a *Crímenes de familia*: si bien durante la película se reitera la dirección precisa de la casa donde viven Alicia, su familia y Gladys (Posadas 1550) e incluso se brinda en un diálogo la de Daniel (García Lorca 484), no sucede lo mismo con el barrio más carenciado en que habita Marcela o ni siquiera con la zona donde se muda Alicia luego de vender el departamento de Recoleta.

A raíz de las observaciones precedentes, podríamos interpretar que el conjunto de las dicotomías esquemáticas con que se estructuran estas producciones de Netflix representa un cierto giro conservador con respecto a la ruptura que produjo el denominado “nuevo cine”, a mediados de la década de 1990, en la tradición audiovisual nacional. Aun si comparten algunos de sus realizadores, como es el caso de Caetano, el rol pedagógico que asumen se distancia de los “finales abiertos, ausencia de énfasis, ausencia de alegorías, personajes más ambiguos, rechazo del cine de tesis, trayectoria algo errática de la narración, personajes *zombies* inmersos en lo que les pasa, omisión de datos nacionales contextuales, rechazo de la demanda identitaria y la demanda política” (Aguilar, 2010: 27).

La puesta de cámara de los contenidos de Netflix analizados es consecuente con la fórmula narrativa descrita: respeta convenciones fílmicas del cine industrial que tienden a la naturalización de lo representado. La ausencia de una estética disruptiva colabora en la clarificación de la historia. Logra, asimismo, una mayor familiaridad del espectador con el contenido, por lo que contribuye a optimizar las horas de visionado. Su función, como explicó Robert Warshow respecto del *western* en tanto forma artística para *connoisseurs*, es que el espectador sienta “placer de la apreciación de variaciones menores que funcionan dentro de la elaboración de un orden preestablecido” (Warshow, 2001: 116).¹⁶ Así, al facilitar la recepción y la aceptación del público, la estética de estas producciones colabora a aumentar el tiempo que los usuarios usan Netflix de manera activa y, por lo tanto, la rentabilidad de la plataforma (Neira, 2018). No obstante, es posible distinguir algunas marcas de autor en cada una de las series. En *Puerta 7*, se privilegia el uso de *travellings* y, en el inicio de las escenas, una cámara que se ubica detrás de los personajes, lo que brinda una sensación de cámara testigo o efecto documental. Por el contrario, y a pesar de contar con el mismo director, *Apache* extrañifica la puesta de cámara en momentos puntuales. En muchas de las situaciones de violencia, opta por una sucesión de planos aberrantes filmados desde distintos ángulos, que, si bien contribuye a intensificar la agresividad de lo representado, también interrumpe la invisibilidad del montaje. A su

o la casa del Procurador (Julio Awada), en Barrio Parque.

16 Nos servimos de una traducción no publicada, efectuada por Román Setton.

vez, los *travellings* seguidos de *zoom* de los planos de ubicación en Fuerte Apache hacen patente el carácter de artificio de la serie. Más discreta en sus marcas autorales, *Edha* recurre, por momentos, a *travellings* envolventes sobre los personajes, que evidencian la presencia de la cámara. También opta por la cámara en mano en escenas violentas, aunque es difícil pensar esta elección como una decisión todavía contrapuesta a las actuales convenciones fílmicas de las series *mainstream*. De hecho, el mismo recurso se emplea en *El reino* desde los primeros planos del primer capítulo y se reitera en la representación de espacios marginales –como la prisión– o en los momentos de tensión –por ejemplo, cuando se congregan los fieles en la iglesia o cuando Julio Clamens incita a suicidarse a un joven vulnerable–. En la serie de Piñeyro, esta elección se suma a juegos de montaje más audaces: en el inicio del cuarto capítulo, por ejemplo, se opta por una secuencia rítmica entre planos con pantalla dividida y angulaciones marcadas; también podemos destacar el comienzo y varios pasajes del sexto capítulo, en que se elige emular el estilo de un documental de tipo expositivo para narrar –mediante el empleo de una voz en *off* en inglés– el contenido del legajo de Rubén Osorio, que devela su trabajo como espía al servicio de intereses extranjeros. *Crímenes de familia* propone una puesta de cámara acorde con su estructura narrativa más compleja. Hay una constante utilización de *flashbacks* y *flashforwards* para articular la historia en múltiples temporalidades que se entremezclan y contribuyen a mantener el suspenso a lo largo de todo el film: el momento del asesinato, el juicio y el encarcelamiento de Gladys (Yanina Ávila), el juicio de Daniel y la peripecia subjetiva de Alicia. Asimismo, abundan los encuadres y movimientos de cámara poco convencionales, como planos picados y contrapicados descentrados, y una mixtura entre *travellings* y cámara en mano que siguen el movimiento de los personajes.

A modo de síntesis, podemos establecer que todas estas producciones comparten al menos tres elementos: una estética realista que es coherente con la elección genérica; una búsqueda de una mayor adecuación al conocimiento audiovisual de un “espectador promedio” (si se nos acepta el uso de semejante categoría); y la intención de “reflejar” problemáticas sociales actuales, tal como veremos más adelante.

3.3. Tres dimensiones del género policial

A la hora de considerar algunas claves del género policial y criminal, tomamos tres elementos (no exhaustivos ni determinantes del policial): el crimen o la transgresión inicial, el desarrollo de una investigación para esclarecer ese acontecimiento y la emergencia de una variedad de sospechosos.¹⁷

Observamos la presencia indiscutible, en todas las ficciones de nuestro corpus, de una transgresión o delito en el episodio inaugural de cada serie y en los minutos iniciales de las dos películas: en *Edha*, el incen-

17 Solo por tomar algunas referencias tradicionales, Hoveyda sostiene que, para que exista la novela policial, “es preciso también que se cometa un delito y que se descubra al culpable” (1967: 17); a su vez, según Todorov (2003: 63-71), los relatos policiales, en todas sus vertientes, cuentan dos historias, la de un crimen y la de su correspondiente investigación.

dio de un taller clandestino de confección de ropa, así como el suicidio de Odette Amaral; en *Apache*, el asesinato de Pincha; en *Puerta 7*, el intento de homicidio contra Lomito; en *La corazonada*, la muerte de Patricio Galván (Ignacio Hernandez); en *Crímenes de familia*, el filicidio cometido por Gladys; en *El reino*, el –nada más y nada menos– magnicidio de un candidato a presidente de la nación, Armando Badajoz (Daniel Kuzniecka). Aun así, la lógica de estos crímenes no es la misma en todas las series o películas: en unas (*Edha*, *La corazonada*, *Crímenes de familia* y *El reino*), siguiendo la estela de los policiales de enigma, los crímenes constituyen una alteración que debe ser reparada; en otras (*Apache* y *Puerta 7*), en cambio, hay una mayor afinidad con el género negro y la filmografía de *gangsters*, en términos de que la transgresión inicial desata una serie de crímenes y violencias inherentes a una dinámica social que no puede ser subsanada.

En lo que respecta a las investigaciones, se trata de un elemento cuya codificación es más dispersa: en principio, en *Edha*, *La corazonada*, *Crímenes de familia* y *El reino*, hay figuras de la ley que llevan a cabo las investigaciones: el fiscal Andrés Pereyra Ramos, en *Edha*; los agentes policiales Pelari y Juanéz, en *La corazonada*; los jueces y demás empleados judiciales, en *Crímenes de familia*; la fiscal Roberta Candia y su joven ayudante, Ramiro Calderale (Santiago Korovsky), en *El reino*. Esto las diferencia de lo que sucede en *Apache* y *Puerta 7*, en las que el enfrentamiento entre bandas tiende a desarrollarse casi sin intervención de autoridades oficiales y, por lo tanto, se trata de tramas en que el componente investigativo se halla presente, aunque atenuado, distorsionado y conducido por los propios perpetradores de los crímenes (por ejemplo, la tortura al hombre que acuchilla a Lomito, en *Puerta 7*, para averiguar quién había dado la orden de matarlo). Sin embargo, cabe introducir un matiz: incluso en las series donde hay autoridades formalmente constituidas en el papel de investigadores, la pesquisa se disemina entre varios personajes. Por ejemplo, en *Edha*, la protagonista descubre la verdad sobre la muerte de su madre, en tanto que Teo arriba a los responsables del incendio del taller mientras “jugaba[...] al detective por ahí”, como ironiza Celia; en *El reino*, Rubén Osorio es un investigador-espía (y, al mismo tiempo, un extorsionador y un criminal de elite) que trabaja para intereses extranjeros o, también, el propio Julio Clamens termina por adjudicarse cierto mérito investigativo cuando, tras emprender la búsqueda de pruebas que ligen a su padre con el asesinato del candidato presidencial, termina por descubrir que Emilio es un pedófilo.¹⁸

Por último, la emergencia de una variedad de sospechosos resulta un elemento significativo, debido a la construcción de tramas en que varios personajes son potencialmente culpables. En *Edha* y *La corazonada*, este aspecto se hace visible a través del clásico motivo del falso sospechoso: en la primera, mediante las inculpaciones que recaen sobre Manito y Aníbal (Gastón Cocchiarale); en la segunda, en la inculpación de Mauro Solari (Leonardo Parada), así como en la permanente sospecha que recae sobre Francisco Juánez como posible homicida de quien previamente había asesinado a su esposa. *La corazonada*, de hecho, es la

18 En *Crímenes de familia* se da una dinámica particular: la protagonista no es una investigadora activa, pero le llegan pruebas y evidencias sobre la culpabilidad de su hijo (de modo que su trayectoria ficcional se basa menos en una investigación que en una asunción de la verdad a la que arriba junto con el espectador).

película que más explota este recurso: la verdadera culpable, Minerva del Valle (Maite Lanata), en un principio es detenida, interrogada y liberada, ya que los detectives deducen de manera errónea que fue falsamente inculpada, incluso cuando ella misma había confesado la autoría del asesinato de Gloriana Márquez (y solo una serie de contingencias y casualidades habilita que los detectives reconsideren su culpabilidad). Otra variación en torno a la elaboración de personajes sospechosos es la presencia de extranjeros: tanto Teo y Manito, en *Edha*, como Remigio Cárdenas, en *El reino*, hablan un español diferente al rioplatense, hecho que los coloca en una circunstancia de vulnerabilidad –vislumbrada mediante una diferencia en el habla–.

3.4. La violencia como motivo recurrente

Si bien es cierto que la violencia es un motivo recurrente de las ficciones policiales, no resulta un elemento necesariamente constitutivo de su codificación genérica. Más allá de esto, sus presencias multifacéticas, a lo largo de todos los contenidos analizados, ameritan una somera revisión. En un trabajo reciente, Aprea y Kirchheimer destacan la marginalidad y la violencia como factor común de las producciones de los últimos años:

La tendencia a la espectacularización de la marginalidad y la violencia o un trasfondo de corrupción parece ser el objetivo preferido de las nuevas series en coproducción internacional. Esto se observa tanto en las compras realizadas por Netflix en Argentina como en las coproducciones con el cable. Entre las primeras se encuentran *El marginal I y II*, *Historia de un clan* (sobre una familia de secuestradores), *Estocolmo* (trata de mujeres y corrupción política), *Edha* (trabajo semiesclavo), *El puntero* (corrupción política en los sectores humildes) o *Cromo* (corrupción para ocultar un desastre ecológico), entre otros. (2019, : 25)

A partir de la observación panorámica de estos autores, cabe precisar las diferentes violencias que se despliegan en los contenidos audiovisuales. Si nos mantenemos dentro de los seis enfocados en nuestro artículo, podríamos identificar al menos cinco: violencia policial (en *Edha*, por parte de agentes que le roban mercadería a Teo; en *Puerta 7*, Cardozo [Daniel Aráoz], el jefe de seguridad, golpea en la cara a una mujer de la banda de Lomito); violencia familiar (en *Apache*, Carlos es abandonado por su madre, mientras que Danilo tiene un padre preso y drogadicto, y un hermano mayor que lo incita a transitar el mismo camino de adicción; en *Crímenes de familia*, Daniel abusa de su ex mujer y de Gladys, quien a su vez había sido abusada por su padre en su infancia; en *Puerta 7*, Ernesto es víctima de maltrato familiar); violencia laboral (como el despido y el maltrato de Rony por parte de Lorenzo, en *Edha*, o la precarización constante y la sobreexplotación a la que es sometido Segundo Tévez en *Apache*); violencia contra animales (en *Edha*, matan al perro de Celia como parte de una amenaza); y, por supuesto, violencia física (con el caso extremo de los homicidios que se cometen en todas las producciones analizadas). La violencia como un tópico recurrente nos conecta, a su vez, con el tratamiento de temas de actualidad.

3.5. Representación de temas políticos y sociales de actualidad

La mayor parte de las producciones aquí recogidas sobresale por el tratamiento de problemáticas políticas y sociales de actualidad en la Argentina. *El reino* tematiza la penetración del evangelismo en la política partidaria; *Puerta 7* ahonda en la conexión entre el fútbol profesional y los “barrabravas”; *Edha* llama la atención sobre el vínculo entre los talleres textiles clandestinos y el ámbito de la alta costura; *Crímenes de familia* visibiliza aspectos de la violencia machista y las reivindicaciones de género; *Apache* enfatiza las relaciones entre la marginalidad y la violencia.¹⁹

En el caso de *El reino* (posiblemente la serie argentina de Netflix con mayor impacto mediático), existe incluso la intención explícita de intervenir en la arena pública. La propia Piñeiro presentó su obra como una crítica dirigida a la explotación de la fe, al indicar que algunos políticos “se han aprovechado de distintas religiones para juntar agendas conservadoras y de limitación de derechos” (Morello, 2021, s/p.). También en *Puerta 7*, su director, Caetano, declaró la intención de retratar la violencia de los barrabravas sin caer en lugares comunes ni abyecciones: “A mí la violencia me causa rechazo. En *Puerta 7* inevitablemente va a haber referencias de la realidad, pero no hay un regodeo con los barrabravas, no son solamente asesinos, ni delincuentes por fuera de la sociedad, o mostramos que los pobres son unos boludos que son usados por los demás. Intentamos escapar de los estereotipos” (Lisica, 2020, s/p.). *Edha* también parece impulsar, según declaraciones de Daniel Burman, una representación no simplificadora del mundo de la moda: “Todo empezó con las ganas de escribir algo relacionado con el mundo de la moda, pero que no se quedara sólo en el glamour. El universo de *Edha* tiene dos caras: las pasarelas, sus luces y el color, y el mundo de los talleres clandestinos en Villa Lugano” (Feijoo, 2018, s/p.). *Apache* resulta un caso aún más complejo, ya que, al tratarse de una *biopic*, tiene una intención de verismo que contrasta con algunas apreciaciones críticas por parte de la prensa, tanto por la mística del héroe virtuoso que escapa de su contexto de origen como por la representación de Fuerte Apache como un “escenario postapocalíptico” (Bauso, 2019, s/p.).

Como observación general, notamos cierto contraste entre, por un lado, las declaraciones e intenciones de guionistas y realizadores (Piñeiro, Caetano y Burman, si nos remitimos solamente a las citas del párrafo anterior), y, por otro, los resultados efectivamente conseguidos: los temas de la actualidad argentina se desarrollan de manera bastante esquemática y previsible, sin satisfacer la expectativa de una ficción que proponga una configuración compleja, caótica o hasta inaprensible del orden social.

19 La única de las producciones que parece rehuir del tratamiento de problemáticas sociales es *La corazonada*. Por otra parte, debemos aclarar que, a pesar de que la diégesis de *Apache* ocurre fundamentalmente durante la década de 1990, la serie plantea una suerte de representación esencialista y perenne de Fuerte Apache.

3.6. Aspectos semánticos y lingüísticos: tratamiento de la variedad rioplatense del español

La última cuestión que merece nuestra atención es el tratamiento de la variedad rioplatense del español –tema ya abordado por Ponce (2013: 176-186) para el ámbito de la narrativa policial–, dado que nos permite evaluar los diversos énfasis en la mostración de lo nacional en cada una de las producciones. Detectamos una norma general que tiende a minimizar los usos de localismos, si bien con distintos matices. De manera análoga a agrupamientos previos, *Puerta 7* y *Apache* –sobre todo esta última– se distinguen del resto de las producciones analizadas: mediante sus acercamientos a sectores marginales y grupos delictivos de “bajos fondos”, traen aparejadas “hablas populares” que se manifiestan en vocablos y formas con mayor arraigo local (así como de clase y, en particular, de identidades territoriales y grupales).

Aun así, en mayor o menor medida, un rasgo común a todas las producciones analizadas es que la diversidad de registros está asociada a una estratificación social de los sujetos representados. Por un lado, los personajes de clase o *status* elevado tienden a un uso del español más “neutro” y con menores marcas de localismos. Salvo por el constante voseo y algunas expresiones, así lo comprobamos a través de las diferentes ficciones: las personas pertenecientes al mundo de las cámaras, el glamour y la alta costura, como Edha o Elena, en *Edha*; los poderosos miembros de la Iglesia o los asesores internacionales formados en Estados Unidos, en *El reino*; los entrenadores y los compañeros de juego de Carlos Tévez en Boca, en *Apache*; los individuos que responden a cierto paradigma de profesiones liberales, como Diana y Santiago, en *Puerta 7*; Alicia y, en términos generales, sus familiares directos y amistades, en *Crímenes de familia*.²⁰ Por otro lado, los personajes pertenecientes a grupos de estratos sociales bajos se caracterizan por el empleo de una jerga porteña y vinculada al “habla popular”: los espacios marginales de *Edha* resaltan la especificidad del habla local, gracias al uso recurrente de insultos (“boludo”, “forro”, etc.) o de expresiones soeces (“te voy a romper el orto”); en *Puerta 7*, los códigos orales compartidos entre los barrabravas propician la costumbre de usar expresiones groseras (“Y casi se nos escapa el puto”, “Es de mármol el hijo de puta”, “Terrible hijo de puta tu jefe”, “A mí me chupa un huevo el Pulpo y su gente”, etc.); en *Crímenes de familia*, la peculiaridad lingüística se centra en Gladys, que, a pesar de su parquedad comunicativa,²¹ se diferencia por su acento del noreste argentino (es oriunda de Misiones); en *El reino*, los niños pobres utilizan artículos antes de los nombres (“el Jonathan”) y/o vocablos inherentes a denominaciones despectivas de la institución policial, como “yuta”, “rati”, “gorra”, etc.; en *Apache*, la producción que más frecuentemente apela a marcas lingüísticas rioplatenses, los habitantes de Fuerte Apache emplean términos como “lompas” (pantalones),

20 Incluso podemos citar algunas expresiones usualmente asociadas a esa clase social, como “negra de mierda”, en *Crímenes de familia*, o “pibe bien”, en *Edha*.

21 La escasa comunicación verbal de Gladys es tematizada en la película. En la mayor parte de las escenas, su voz queda aplacada por la de los personajes de clase alta (Alicia) o de aquellos con capital intelectual (autoridades del poder judicial, abogados, la psicóloga). De hecho, Alicia declara que su empleada doméstica “apenas si sabía hablar”. Por esto, durante el juicio en su contra, el sorpresivo alegato final que pronuncia Gladys produce un quiebre en la construcción del personaje, ya que al final sí resulta capaz de expresar “con sus palabras” su propia voluntad.

“repajero” (lascivo en exceso) o “logi” (tonto) y construcciones verbales como “tomarse el palo” (irse), “se pudre” (emergencia de conflictos y/o violencia) o “darle masa” (mantener relaciones sexuales).

Frente a estas producciones, *La corazonada* exhibe un español prácticamente alejado (a no ser por el vo-seo) de la variedad rioplatense. Cada uno de los personajes, desde los forenses hasta los asesinos y otros oficiales de la policía, llaman la atención por la estandarización de su habla y su corrección lingüística, perceptibles incluso en los insultos, como “patético” o “sabelotodo”. La única figura que aporta formas reconociblemente argentinas es una prostituta entrevistada por Pipa, al emplear la expresión “fue boleta” para dar cuenta de la muerte de un conocido, quien habría recibido su merecido “por hacerse el machito”. Fuera de esa pequeñísima intervención, la película parece apuntar a una extrema uniformidad del español, a partir de lo cual podemos sospechar la elaboración de un guion con expectativas de alcanzar audiencias internacionales.

El propósito de producción de contenidos para un público hispanohablante que trascienda al argentino se evidencia, de manera puntual y muy significativa, en dos escenas de *El reino*. En el quinto capítulo, la palabra “biyuya” (dinero, en lunfardo), pronunciada por un oficial de policía, fuerza al guion a realizar una doble aclaración: en primera instancia, entre el comisario Lamas (Néstor Guzzini) y Ramiro Calderalea, quien pregunta “¿Qué es la biyuya?”, a lo que el oficial responde: “Plata, guita, *money*”; luego, en el mismo capítulo (tan solo trece minutos después), el propio ayudante de la fiscal utiliza el vocablo, tras lo cual Roberta Candia pregunta, con un gesto de incompreensión, “¿La qué?”, y Ramiro responde: “La plata”. Se trata de dos clarificaciones léxicas que, si para un televidente de otras latitudes pueden resultar esclarecedoras, uno argentino posiblemente pueda sentirse un tanto subestimado ante el refuerzo de la desambiguación léxica de un término local y familiar.

4. Consideraciones finales

Como postulamos en la introducción, nos abocamos a reflexionar sobre la presencia del género policial en la plataforma Netflix. Esta tarea se inscribe en una preocupación más amplia en torno al cruce entre los géneros discursivos y la disponibilidad de contenidos audiovisuales en plataformas de *streaming on demand*.

Para tal fin, establecimos tres marcos de referencia iniciales: teorías sobre géneros discursivos, estudios sobre narrativa policial y estudios sobre plataformas digitales. Si bien estas dimensiones constituyen nuestro punto de partida, creemos oportuno remarcar que los abordajes sobre narrativa policial no han contemplado un análisis sistemático y pormenorizado de tal género en plataformas como Netflix (o al menos esto no ha sucedido hasta el momento en la Argentina, más allá de algunas reflexiones aisladas). Por lo tanto, dichas dimensiones también pueden ser concebidas como una primera conclusión de nuestro trabajo, en términos de que señalan un potencial itinerario de indagación en la convergencia entre los estudios sobre

el policial (y otros géneros discursivos) y los estudios sobre plataformas.

Parte de esta potencialidad quedó demostrada en la puesta en práctica analítica de nuestra propuesta metodológica. La preocupación por sumar una sistematización operativizada desde la inscripción genérica, frente al sistema clasificatorio propio de la plataforma, nos otorgó un horizonte de mayor precisión en el análisis formal de las producciones. El cruce entre ambas perspectivas condujo a nuevos agrupamientos, que no solo permitieron caracterizar con mayor sutileza los contenidos pesquisados, sino incluso identificar como policiales a ciertas producciones que los *taggers* de Netflix asimilaban a otros géneros. Así, basados en los estudios especializados sobre el policial, delimitamos dos conjuntos: uno, formado por *Edha*, *La corazonada*, *Crímenes de familia* y *El reino*, próximo a la matriz del policial de enigma; otro, constituido por *Apache* y *Puerta 7*, cercano al género negro y la filmografía de *gangsters*. En contraposición, la plataforma nivela *La corazonada*, *El reino*, *Apache* y *Puerta 7* bajo rótulos demasiado generales, como “Series sobre crímenes”, “*Thrillers*”,²² “Crudo” o “De suspenso”; asociaba *La corazonada* con el género negro a partir de la triple etiqueta de “De suspenso; Cine noir; Thriller”; y excluía a *Edha* y *Crímenes de familia* de su relación con el policial, al definir las como “Dramas de TV” y “Dramas sociales”, respectivamente.

Al mismo tiempo, la elección de trabajar con material producido por Netflix nos proporcionó estabilidad en el análisis comparativo de contenidos diacrónicos (dado que los que no son *Netflix Originals* tienden a ser dados de baja de manera paulatina). De esta forma, pudimos percibir una serie de constantes definitivas: la presencia de un *star system*, tanto actoral como de realizadores y guionistas (y que incluso se reitera entre las distintas producciones); planteos narrativos que tienden a un rol pedagógico a través de estructuraciones dicotómicas, tanto en las construcciones de personajes y de espacios como de los conflictos que guían las tramas; el respeto por las convenciones fílmicas del cine industrial; puestas en escena naturalistas; la presencia reiterada de tres motivos característicos del género policial (el delito inaugural, el desarrollo de una investigación y la multiplicidad de sospechosos); la múltiple aparición de violencias; el tratamiento de problemáticas políticas y sociales actuales; y, por último, el empleo –moderado– de variaciones lingüísticas locales.

La sistematización de estos elementos comunes hubiera quedado incompleta de no habernos ceñido a un corpus meramente local. Al optar por una demarcación centrada en series y películas argentinas, nuestra cuarta dimensión metodológica nos permitió una profundización sobre la tensión “glocal” presente en los contenidos. En este punto, cobraron especial relevancia el *star system*, la presencia de la violencia, la representación de problemáticas sociales y los modismos locales. Pudimos comprobar, a partir de estas dimensiones: la preferencia por elencos estelares que cuentan con un nivel de fama reconocible para un público local; la representación extendida de distintos tipos de violencias, sobre todo aquellas asociadas a problemáticas nacionales convocantes; y el predominio de una homogeneización tendiente a la corrección lin-

22 Más allá de su existencia como un subgénero relativamente definido, en nuestro relevamiento observamos que hay un uso bastante inespecífico y extendido del vocablo “*thriller*” en los etiquetamientos de Netflix.

güística, más allá de la presencia de algunas marcas orales propias de la Argentina, vinculadas especialmente con los sectores marginales.

A partir de las cuestiones puntualizadas en los tres párrafos precedentes, podemos señalar, como una segunda macroconclusión, que el entrecruzamiento analítico de los núcleos problemáticos del segundo apartado del artículo (la autclasificación de los contenidos de Netflix, la perdurabilidad acotada de sus materiales, las divisiones por países y el análisis formal basado en los estudios de género policial) resulta una propuesta metodológica operativa y productiva.

Una tercera conclusión gira en torno a desmitificar parcialmente la sentencia sobre el carácter estandarizado de los contenidos de Netflix. Por fuera de las normativizaciones y los tratamientos simplistas de los que dimos cuenta, comprobamos que existen ciertas marcas autorales que tensionan las pautas estéticas impulsadas por la empresa (como la cámara testigo en *Puerta 7*, los encuadres poco convencionales en *Apache*, los juegos de temporalidades en *Crímenes de familia* o el protodocumental y el montaje rítmico en *El reino*).

La observación específica del párrafo precedente nos habilita otra conclusión, más general, que podemos utilizar a modo de cierre y precaución: al intentar una comprensión analítica de la plataforma, enfocada en su funcionamiento a través de géneros discursivos, es menester desconfiar y distanciarse tanto de las perspectivas que ponderan la estandarización y su carácter conservador, así como de aquellas que reivindicán su estatuto revolucionario. Si bien puede resultar una suerte de sentido común para los estudios académicos, vale insistir en un principio de construcción de conocimiento apoyado en una metáfora cromática: entre tantos colores en las pantallas, tenemos que poder distinguir los grises.

Bibliografía

Aguilar, G. (2010). *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Santiago Arcos editor.

Alvarez, R. (2014, 17 de julio). De profesión tagger: todo el día viendo Netflix para mejorar su algoritmo. *Xataka*. <https://www.xataka.com/streaming/de-profesion-tagger-todo-el-dia-viendo-netflix-para-mejorar-su-algoritmo>.

Aprea, G., y Kirchheimer, M. (2019). Del Plan Operativo de Fomento a Netflix. Transformaciones de las narraciones seriadas argentinas en la última década. *Toma Uno*, 7, 15-29. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/26181/29488>

Bajtín, M. (2011). El problema de los géneros discursivos. *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno. 245-290.

Bauso, M. (2019, 25 de agosto). Mitos y realidades de “Apache”, la serie sobre la vida de Carlos Tévez. *Infobae*. <https://www.infobae.com/teleshows/infoshows/2019/08/25/mitos-y-realidades-de-apache-la-serie-sobre-la-vida-de-carlos-tevez/>

- Benavides Almarza, C. F., y García-Béjar, L. (2021). ¿Por qué ven Netflix quienes ven Netflix?: experiencias de engagement de jóvenes mexicanos frente a quien revolucionó el consumo audiovisual. *Revista de Comunicación*, 20 (1), 29-47. <https://revistadecomunicacion.com/article/view/2125/1987>
- De Rosso, E. (2012). *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina. 1990-2000*. Liber.
- De Rosso, E. (2018). En el octavo círculo: ficciones policiales argentinas. Jitrik, N. (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Monteleone, J. (dir. de vol.), *Una literatura en aflicción* (Vol. 12). Emecé. 617-652.
- Feijoo, S. (2018, 18 de marzo). Cuando la moda incomoda. *Tiempo Argentino*. <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/cuando-la-moda-incomoda/>
- González, L. R. (2020). Netflix, “más acá” de los contenidos: la interfaz y la plataforma. *La Trama de la Comunicación*, 24 (1), 147-164. <https://latrama.fcpolit.unr.edu.ar/index.php/trama/article/view/721/487>
- Habjan, J. (2016). Introduction: Globalizing Literary Genres. Habjan, J., y Imlinger, F. (eds.), *Globalizing Literary Genres: Literature, History, Modernity*. Routledge. 1-14.
- Heredia-Ruiz, V., Quirós-Ramírez, A. C. y Quiceno-Castañeda, B. E. (2021). Netflix: catálogo de contenido y flujo televisivo en tiempos de big data. *Revista de Comunicación*, 2021, 20 (1), 117-136. <https://revistadecomunicacion.com/article/view/2149/1992>
- Hoveyda, F. (1967). *Historia de la novela policiaca*. Alianza Editorial.
- Lafforgue, J., y Rivera, J. B. (1996). *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Colihue.
- Lafforgue, J. (2016). Repensar el policial hoy en la Argentina. Setton, R., y Pignatiello, G. (comps.), *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Título. 45-56.
- Lisica, F. (2020, 24 de febrero). “Puerta 7”: La versión Netflix de las barras bravas. *Página/12*. <https://www.pagina12.com.ar/249201-puerta-7-la-version-netflix-de-las-barras-bravas>
- Lobato, R. (2019). *Netflix Nations. The Geography of Digital Distribution*. New York University Press.
- Mastrini, G., y Krakowiak, F. (2021). Netflix en Argentina: expansión acelerada y producción local escasa. *Comunicación y Sociedad*, 18, 1-23. <http://www.comunicacionsociedad.cucsh.udg.mx/index.php/comsoc/article/view/e7915/6319>
- Mattalia, S. (2008). *La ley y el crimen. Usos del relato policial en la narrativa argentina (1880-2000)*. Iberoamericana, Vervuert.
- McDonald, P. (2000). *The star system. Hollywood's production of popular identities*. Wallflower.
- Moguillansky, M. (2019). Tiempo de ocio y consumos audiovisuales en la era de Netflix. Kelly Hopfenblatt, A., Montes, V. A., y Rud, L. (comps.), *Actas de las I Jornadas Nacionales del Área de Investigaciones en Cine y Artes Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo. El audiovisual argentino: expansión industrial y convergencia de medios*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (AsAECA), Instituto de Artes del Espectáculo Raúl H. Castagnino (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). 68-81. http://iae.institutos.filo.uba.ar/sites/iae.institutos.filo.uba.ar/files/Actas%20IAE-ASAECA_0_0.pdf
- Morello, A. (2021, 13 de agosto). Claudia Piñeiro: “Cuando escribíamos ‘El Reino’ nos pasaba que la reali-

dad nos pisaba los talones". *Filo.news*. <https://www.filo.news/cine-y-series/Claudia-Pineiro-Cuando-escribimos-El-Reino-nos-pasaba-que-la-realidad-nos-pisaba-los-talones-20210813-0059.html>

Neira, E. (2018). Impacto del modelo Netflix en el consumo cultural en pantallas: Big Data, suscripción y *longtail*. *Anuario AC/E de cultura digital*, 2018, 68-79. https://www.accioncultural.es/media/2018/ebook/Anuario/5_ElenaNeira.pdf

Ponce, N. (2013). *Diagonales del género. Estudios sobre el policial argentino*. El Colegio de San Luis.

Rivera, J. B. (1996). La temática policial en el cine argentino. Lafforgue, J., y Rivera, J. B., *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*. Colihue. 201-207.

Setton, R. (2012). *Los orígenes de la narrativa policial en la Argentina: recepción y transformación de modelos genéricos alemanes, franceses e ingleses*. Iberoamericana, Vervuert.

Soria, C. (2021a, 19 de marzo). De la Televisión Pública a Netflix: el caso de *El Marginal*. [ponencia]. *V Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Buenos Aires, Argentina.

Soria, C. (2021b). Nuevas dinámicas de producción de la narrativa seriada argentina: el policial negro y la dimensión temporal en *El jardín de bronce.Series. International Journal of TV Serial Narratives*, VII (2), 49-60.

Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra.

Todorov, T. (1988). El origen de los géneros. Garrido Gallardo, M. A. (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Arco/Libros. 31-48.

____ (2003). "Tipología del relato policial". Link, Daniel (ed.), *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: la marca. 63-71.

Warshow, R. (2001). *The Immediate Experience: Movies, Comics, Theatre & Other Aspects of Popular Culture*. Harvard University Press.

Filmografía

Burman, D. (dir.). (2018). *Edha*. [Serie]. Argentina: Oficina Burman y Mediapro.

Caetano, I. A. (dir.). (2020). *Puerta 7*. [Serie]. Argentina: Pol-Ka.

Caetano, I. A., y Goldar Parodi, N. (dirs.). (2019). *Apache: la vida de Carlos Tévez*. [Serie]. Argentina: Torneos.

Montiel, A. (dir.). (2020). *La corazonada*. [Película]. Argentina: FAM Contenidos, Media Corinthian y Cindy Teperman.

Piñeyro, M., y Cohan, M. (dirs.). (2021). *El reino*. [Serie]. Argentina: K&S Films.

Schindel, S. (dir.). (2020). *Crímenes de familia*. [Película]. Argentina: Buffalo Films, Magoya Films y Tieless Media.