

“3º Congreso Latinoamericano de Comunicación de la UNVM”. “Agendas Emergentes y Protagonistas Territoriales” “Homenaje a Mabel Piccini”. Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Sociales, Villa María, 2022.

“Lo argentino” en Netflix. Apuntes para un estudio exploratorio.

Cecilia Galasso, Lucrecia Valinotti y Esteban Lepori.

Cita:

Cecilia Galasso, Lucrecia Valinotti y Esteban Lepori (2022). “Lo argentino” en Netflix. Apuntes para un estudio exploratorio. “3º Congreso Latinoamericano de Comunicación de la UNVM”. “Agendas Emergentes y Protagonistas Territoriales” “Homenaje a Mabel Piccini”. Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Sociales, Villa María.

Dirección estable:

<https://www.aacademica.org/iii.congreso.latinoamericano.de.comunicacion.de.la.unvm.la.comunicacin.regional.en.su.la.berinto/70>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eYXv/k20>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

“Lo argentino” en Netflix. Apuntes para un estudio exploratorio.

Eje temático: 2. Nuevos escenarios comunicacionales.

Autores:

Galasso, Cecilia. IAPCH, Universidad Nacional de Villa María. CP 5900. Villa María.
ceciliagalasso@hotmail.com

Lepori, Esteban. IAPCH, Universidad Nacional de Villa María. CP 5900. Villa María.
elepori@unvm.edu.ar

Valinotti, Lucrecia. IAPCH, Universidad Nacional de Villa María. CP 5900. Villa María.
lvalinotti@unvm.edu.ar

Palabras claves: identidad, ficción, Netflix.

Introducción

El presente artículo se propone analizar los regímenes de enunciabilidad y visibilidad de la identidad argentina plasmada en films nacionales alojados en la plataforma internacional Netflix.

La industria audiovisual atraviesa un proceso de transformación por las variadas maneras de distribuir contenidos por internet y por la cantidad de dispositivos de acceso a la web con que cuenta hoy cualquier persona. Se trata de una evolución hacia nuevas formas de consumo que suponen la ruptura de algo históricamente arraigado como lo es la modalidad de visionado de televisión y cine tradicional y su imposibilidad de proponer contenidos para ser consumidos cómo y cuándo el espectador decida. Estamos viviendo en un contexto atravesado por la proliferación de las pantallas. Según Román Gubern, “la pantallización de la sociedad moderna es un fenómeno muy característico y constituye una llamativa señal de identidad de nuestra civilización tecnológica”. Una era que define los vínculos del individuo consigo mismo, con los otros y con el mundo que lo rodea dentro de lo que Gilles Lipovetsky denomina “pantalla global”. Son los tiempos del mundo pantalla, de la

todopantalla, contemporánea de la red de redes pero también de las pantallas de vigilancia, de las lúdicas, de las de ambientación.

Entender cómo se ha dado este proceso de llevar el contenido a cualquier parte es imposible sin comprender la esencia del concepto de *streaming*, el cual posibilita el acceso a productos audiovisuales sin que estos hayan sido descargados previamente. Y esto fue lo que permitió el desarrollo y auge de diversas plataformas de contenidos audiovisuales que hoy proliferan a nivel mundial.

Acerca de Netflix

Más allá de la pérdida de 200.000 suscriptores en el primer trimestre de 2022, Netflix continúa siendo el principal servicio premium de suscripción mensual de vídeo bajo demanda (VOD) por internet en el mundo. Según una reciente publicación, en Argentina son 5,2 millones de usuarios activos que diariamente recorren su catálogo, siendo de esta manera la plataforma internacional de streaming más utilizada en nuestro país.

El modelo inicial de Netflix incluía la venta y el alquiler de DVD. En 2007, amplió su negocio con la introducción de su servicio de *streaming*. En 2013, entró en la industria de producción de contenido, debutando con su primera serie, “House of cards”. Desde entonces, ha ampliado considerablemente la producción de series y películas, ofreciendo contenido de "Netflix Original" a través de su videoteca en línea.

El éxito de Netflix tiene su base en los usuarios. La plataforma recomienda, de manera no invasiva, contenidos basados en el historial de reproducción y las preferencias de sus clientes. Según León Frías (2021) la habilidad de Netflix para hacer uso de los algoritmos, clasificando en su Big Data sus millones de abonados en más de 2000 categorías de acuerdo a sus gustos, le permite proyectar con mayor claridad sus líneas de programación. Muchas de ellas se ven en la pantalla principal de cada perfil pero otras permanecen ocultas. Son categorías muy específicas con las que la plataforma cataloga sus audiovisuales por subgéneros concretos, además de utilizarlas como herramientas que a nivel interno ayudan a relacionar películas de temáticas similares, generar preferencia de usuarios, mediciones, programación futura.

Otro hecho destacable es que en la primera apuesta propia en el terreno de las series, la plataforma eliminó la serialidad de los capítulos lanzando “House of cards” en su totalidad,

no en orden progresivo como se programaba en los canales de cable. Es así que nace el concepto de *binge watching*, que se traduce como visionado compulsivo, un consumo arrebatado de seriales por internet. La compañía ha sido pionera en ofrecer todos los capítulos a la vez.

La identidad y su relación con la ficción

En cuanto a cómo la identidad se configura en relación a lo que se muestra, debemos primero considerar al sujeto como un ser socio histórico. Para María Isabel Toledo Jofré (2012), un sujeto construye su identidad a partir de los acontecimientos personales que experimenta y que forman la trama de su biografía. En este sentido, su identidad se nutre de los elementos comunes a su familia y a los colectivos a los cuales pertenece. Sin embargo, entre el sujeto y las estructuras dadas existe un margen de libertad en el que él toma un rol activo pudiendo construir su propia historia. Por lo tanto, la identidad es un proceso en permanente construcción. Se cimienta en la relación del sujeto con su entorno y con los otros, en una permanente interacción entre lo individual y lo colectivo, en un tiempo y contexto determinado. Charles Taylor considera que nuestra identidad se define siempre en relación con los otros, en formas de diálogos que suponen un lenguaje, en una relación y en una interlocución.

Ahora bien, la identidad no es empíricamente observable sino que necesita corporeizarse es decir, exteriorizarse. De esta manera, se puede reconocer como factores que se van transformando y mutando a raíz de cambios en las estructuras sociales, culturales y económicas de las comunidades, por lo que no se puede hablar de una identidad sino de identidades que van alterando la manera en la que los sujetos se reconocen con algo en diferentes momentos históricos. Estas identidades se sustentan a partir de discursos impuestos, seleccionados o inmersos en los sujetos de manera inconsciente. Así, los discursos y representaciones históricas pueden darse a través de productos culturales como el cine y la televisión dado que se presentan en la vida cotidiana de las personas, se reproducen y logran proporcionar imágenes de la comunidad nacional configurando discursos identitarios.

De esta manera, resulta de interés reconocer la relación entre la identidad nacional y la ficción, objeto de nuestro estudio. Los textos ficcionales, como productos mediáticos, reconstruyen la identidad, es decir, ofrecen representaciones de espacios y conductas que codifican el mundo real. Las personas se reconocen y se sienten partícipes con unos u otros discursos. Entonces, entender la manera como nos representamos es entender cómo nos vemos, cómo nos ven los demás y cómo construimos nuestra identidad a partir de dichas representaciones.

Un aspecto clave para pensar las representaciones de la identidad Argentina en una película es inicialmente, saber si ha sido producida por personas físicas argentinas, en idioma castellano, si se rodó en el país y si sus elencos técnicos y artísticos corresponden en su mayoría a argentinos. Hablamos de la “nacionalidad” del film.

En su libro “El relato cinematográfico” (2004), Marie Anne Guerin afirma que el cine de ficción es aquel tipo de cine que finge, que fabrica y presenta historias no reales, que narra historias inventadas, imaginadas, historias sobre hechos que nunca han sucedido y que para contarlas requieren de la participación de actores y actrices que interpretan personajes y que siguen un guión. Es decir, la ficción sería un tipo de representación en la que el contenido se propone como meramente imaginado y no creído. Más allá de esta afirmación, cualquier relato de ficción está implícitamente atravesado por un elemento que es clave en el funcionamiento de la narración y su relación con el espectador: la verosimilitud, un mundo de la diégesis creíble.

A esta dinámica de credibilidad que implica cierta aceptación por parte del espectador, propia de los medios gráficos y audiovisuales, Eliseo Verón (1985) la denomina contrato de lectura. Se trata de un pacto implícito entre los medios de comunicación y los destinatarios, un lugar donde se constituye la relación de cada soporte con sus espectadores.

Dentro de las convenciones que configuran este contrato de lectura hay diferentes géneros discursivos. Sobre esto, Mijaíl Bajtín (1982) expone que el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas, no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, sino ante todo por su composición y estructuración. Cada

esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, denominados géneros discursivos.

Dentro del cine, Bordwell y Thompson trabajan este concepto tensionando de alguna manera la anterior definición. “La mejor forma de identificar un género es reconocer cómo lo hacen los cineastas y el público [...] de forma intuitiva, un tipo de película de otro” (1995). Proponen dos líneas de interpretación: la primera maneja un concepto más cercano a lo textual del “género cinematográfico” como un set de convenciones (en temas, acciones, personajes, escenarios, etc.) que pueden estudiarse y abordarse con cierta sistematicidad. La segunda pone el acento sobre el contexto más que sobre los textos filmicos en sí, y desde allí propone al género como el espacio de negociación entre el sistema de producción y el público al que destina sus productos.

Podemos decir entonces, que un género es para el espectador un esquema de partida, un organizador previo, que le permite crear expectativas e inferencias. En tanto que para el creador, es un modelo rector que delimita líneas de construcción, ambientación y presentación de la obra de tal modo que sea reconocible por el espectador en función del género cinematográfico elegido. Y para la industria, aporta eficacia y rentabilidad en la producción y promoción comercial, en tanto que los géneros configuran de diferente manera la mercadotecnia para la distribución. Así, los grandes géneros cinematográficos podrían dividirse inicialmente entre ficción y documental. Por un lado aquella ficción descrita como ligada a lo no real (pero sí verosímil) y el registro de “lo verdadero” como documental.

El objeto de nuestro análisis es la ficción, aunque relaciona lo verídico de alguna manera dado que como subgénero trabaja con las ficciones sobre hechos reales. Esto establece un contrato de lectura particular, donde al espectador de cierta forma se le garantiza el tratamiento y narrativa propios de lo ficcional, pero con el agregado del peso histórico que los acontecimientos relatados tienen.

Primeras lecturas en torno al análisis

La metodología de trabajo que empleamos para el presente análisis consistió en un relevamiento cuantitativo y cualitativo inicial de los audiovisuales y posteriormente el análisis de contenido tomando las herramientas propuestas por el análisis discursivo de

Eliseo Verón. Cada material fue abordado desde los niveles de la representación, narración y enunciación, permitiendo finalmente un análisis relacional que busca poner en tensión algunos tópicos y recurrencias encontrados con las nociones de identidad y sus representaciones.

El corpus analizado comprende el conjunto de ficciones basadas en hechos reales disponibles en Netflix bajo la categoría “Argentina” durante el mes de abril de 2021. Durante este período, la plataforma ofreció más de 40 producciones bajo dicha categoría, de las cuales 26 se configuraban como narrativas de lo real. Dentro de ellas, 18 pertenecían estrictamente al género documental y 8 a la ficción basada en hechos reales. Estas últimas fueron las materialidades filmicas sobre las cuales se desarrolló el análisis, independientemente de su formato seriado o unitario. Los títulos son: *Infancia clandestina* (Benjamín Avila, 2012), *Apache: la vida de Carlos Tevez* (Adrián Caetano y Nicolás Parodi, 2019), *El cuaderno de Tomy* (Carlos Sorín, 2020), *Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013), *Monzón* (Jesús Braceras, 2018), *El Potro, lo mejor del amor* (Lorena Muñoz, 2018), *Yo, adolescente* (Lucas Santa Ana, 2019), y *El patrón, radiografía de un crimen* (Sebastián Schindel, 2014).

Se trata de 6 películas y 2 series contemporáneas producidas entre el año 2012 y 2020. Los hechos representados ocurren desde el año 1960 hasta 2015, y casi la totalidad son reconocidos popularmente: 2 están ligados a procesos histórico políticos de relevancia como la dictadura militar Argentina y el nazismo, 3 refieren a ídolos populares nacionales, 2 provienen de redes sociales que lograron un alto impacto en los usuarios dando a conocer una particular problemática personal, y sólo 1 refleja un hecho criminal que no ha sido muy visibilizado o no está presente en el imaginario popular sobre crímenes (como sí podrían ser los casos de “Los Puccio” o “Barreda”).

El contrato de lectura que permite al espectador un visionado en clave de “esto ha sucedido” se asienta no sólo en el reconocimiento (por lo menos en la mitad de los materiales) de la vida de los iconos populares retratados sino también en la información paratextual que, anterior o posterior a la diégesis, explicita su relación con la verdad. Puntualmente, se evidencian textos sobreimpresos o en placas neutras con el escrito “basado en hechos reales” o detallan datos específicos referidos al desenlace de la persona

detrás del personaje, pudiendo ser escrito o con imágenes (registros documentales fotográficos o de prensa).

Del análisis narrativo destacamos una serie de tópicos que entendemos como recurrentes y permiten identificar ciertos rasgos comunes e identitarios de estas narrativas de lo real argentinas propuestas por Netflix para un público global.

La tragedia, un destino anunciado

La muerte se hace presente en todo el corpus, y en la mayoría de los audiovisuales ese “final de vida” se propone al espectador como un “inicio de relato”. Ya se conoce el final de los personajes populares como Rodrigo Bueno o Carlos Monzón, pero también se anticipa en los casos de *El patrón*, *El cuaderno de Tomy* o *Infancia Clandestina*. Se trata de acontecimientos escogidos como punto de quiebre en la narración o como parte natural de los entornos de los personajes no tanto por el hecho en sí mismo, porque en muchos de los casos ya los conocemos anticipadamente sino por el interés que despierta su proceso. Y ese proceso da cuenta de la muerte como tragedia. Esta se define como género centrado en el sufrimiento, la muerte y las peripecias dolorosas de la vida humana, con un final funesto y que mueve a la compasión o al espanto. Y lo que moviliza esa tragedia es, casi en la totalidad de los films, el deseo de superación en pos de alcanzar un estadio social mejor que el actual, contaminado por la precariedad, los abusos y la injusticia. Así, Netflix presenta un repertorio de historias que refieren a acontecimientos históricos o de la vida real caracterizados por la ira, el sometimiento, los excesos, la violencia y el poder. Serán estos justamente los conceptos claves que atravesarán todo el corpus motorizando la consecución de esa tragedia.

Poderosos al poder

Poderosos versus no poderosos es el eje que atraviesa este análisis. Se manifiesta a su interior como la puja entre pobres y adinerados, cultos e ignorantes, ingenuos y aprovechadores. Los protagonistas ocupan, en todos los casos, el lugar de mayor vulnerabilidad, siempre ligado a la desprotección, la inferioridad o la falta de oportunidades respecto al resto. De allí que aquel deseo de superación hacia un estadio social o económico superior se haga presente en cada material analizado. Una superación con énfasis en la

resistencia, el esfuerzo y la dificultad propias de los contextos pobres, violentos y de opresión que dan marco a la vida de aquellos no poderosos desde los cuales la narración se desarrolla. En los materiales analizados siempre se resiste para lograr el ascenso económico o social. Varias de las figuras que llevan adelante el relato cargan en su mayoría con una marca asociada a la pobreza, son seres sufridos por provenir de un entorno excluido. Se caracterizan por la búsqueda de superación constante y por la inestabilidad de sus éxitos alcanzados: siempre vuelven a bajar de la cima si llegan a alcanzarla. Y aunque algunos de los relatos no esté enmarcado dentro de la situación de vulneración, también la resistencia se trabaja como eje, ya sea para mantener los ideales políticos como en *Wakolda o Infancia Clandestina*, o como para sobrellevar la muerte o transitarla dignamente, como en *Los Cuadernos de Tomy*. Se podría decir que lo que pasa en estas tierras, para que pase, requiere siempre de sacrificios extraordinarios y nunca son garantía de estabilidad.

La decadencia del héroe

Superman ha muerto, por lo menos su legado de valores morales dentro de las ficciones Argentinas basadas en hechos reales que Netflix propone para su público. Todos los protagonistas reflejan cierta ambigüedad moral ligada, en muchos de los casos, a los mencionados contextos de sacrificio por los que transitan en pos de la superación o búsqueda de ascenso social. Y en ese marco se exponen comportamientos que socialmente están fuera de la escala de valores positivos o directamente pertenecen al ámbito de la ilegalidad. La ira, la violencia de género, el deseo de muerte, la delincuencia infantil, las drogas, la manipulación genética o la justicia por mano propia. Sombras que no hacen al protagonista perder su categoría de héroe, sino que lo humaniza y lo justifica de alguna manera ligando esos comportamientos de valores negativos al contexto oscuro del cual proviene, ya sea la pobreza o la condición negativa que lo rodea. El ídolo que ejerce violencia de género (*Monzón*), el provinciano trabajador que comete un asesinato (*El Patrón*), el artista con consumos problemáticos (*El Potro*), el adolescente que se quita la vida (Yo, Adolescente), el idealista que mata (*Infancia Clandestina*), etc. Metonímicamente, los relatos refieren a un país de perdedores.

Un país, una ciudad, de oportunidades

Argentina queda representada, excepto por el caso de *Wakolda*, por paisajes predominantemente porteños. Buenos Aires es una gran urbe donde no solamente todo pasa sino que también puede pasar. Las demás provincias y también el resto de Buenos Aires están presentes como un “interior del país” del cual hay que emigrar para poder alcanzar el éxito, ya sea a modo de reconocimiento, desarrollo laboral, o simplemente para hacer que las cosas sucedan. De esta forma, las representaciones de aquel interior quedan ligadas a la pobreza, la marginalidad y el olvido, y aunque tengan cierta musicalidad al distinguirse por sus tonadas provincianas y modismos, quedan contrapuestas al hablar porteño, el de los personajes siempre poderosos. En la villa se evidencian lunfardos, los cordobeses no pueden perder esa tonada graciosa, los llegados de Santiago del Estero ni siquiera formulan correctamente una oración. Es lo que queda de ese “resto del país” en los relatos de Netflix, reforzando una representación dicotómica de pobres del interior/poderosos de la capital; desdicha provinciana/felicidad urbana.

Conclusiones

A pesar de no dar por cerrada esta investigación, sí creemos pertinentes algunas conclusiones preliminares que pueden dar inicio también a otras indagaciones.

En primer lugar, pensar los audiovisuales basados en hechos reales como representaciones de la realidad que más allá de su conexión con la verdad de la cual el espectador conoce los lugares, sus personajes y sus vidas, están atravesados por el prisma de la subjetividad de cada director y el recorte que decide realizar. En ese sentido y comprendiendo al cine como parte de la producción social de sentido, destacamos algunos ideologemas, entendidos como aquellas manifestaciones de la ideología recurrentes en las materialidades filmicas argentinas analizadas. Son: “el desarrollo económico y social en el país es muy dificultoso, hasta trágico”, y “los argentinos tienen una gran capacidad de resistencia, con el deseo como motor, para poder lograr dicho crecimiento”. Las narrativas heroicas que abundan en el corpus dan cuenta de ello dejando ver al sacrificio o esfuerzo desmesurado como un rasgo identitario propio de esta nacionalidad.

En segundo lugar, lo ausente. Se trata de aquellos tópicos que en el imaginario de las representaciones argentinas siempre estuvieron presentes pero no en Netflix. Si bien se evidencian algunos modismos clásicamente construidos como “locales” como el mate,

tonadas típicas provincianas, fútbol y cumbia con santos paganos para las clases bajas, no son recurrentes en los relatos. Lo que esta plataforma está ofreciendo da cuenta de problemáticas globales que incluyen algunos costumbrismos pero de manera muy poco acentuada. Aquello que queda desdibujado da lugar a conflictos universales, ficciones cautelosas en cuanto a localismos y competencias culturales. Tal como afirma Jesús Martín Barbero “en su sentido más denso y desafiante la idea de multiculturalidad apunta ahí: a la configuración de sociedades en las que las dinámicas de la economía y la cultura-mundo movilizan, no sólo la heterogeneidad de los grupos y su readecuación a las presiones de lo global, sino la coexistencia al interior de una misma sociedad de códigos y narrativas muy diversas, conmocionando así la experiencia que hasta ahora teníamos de identidad” (2009). Esta intensificación de las relaciones sociales globales favorece la permeabilidad de productos culturales de variados países, así como la llegada de contenidos locales al mundo. Siguiendo al autor, podríamos pensar en no una sino unas identidades culturales argentinas más flexibles y dinámicas respecto a las que en un pasado no muy lejano se reconocían más evidentes y estables.

Finalmente, remarcar que este análisis tiene un recorte determinado y no implica generalizaciones de ningún tipo. Es decir, la representación de identidad/es argentinas es la que pudo describirse en el corpus recortado y en el período aquí indicado. Como equipo de trabajo continuamos profundizando este estudio en otras materialidades filmicas de la misma plataforma, en pos de indagar con mayores precisiones y riqueza analítica en torno a la representación de la identidad argentina en la ficción cinematográfica contemporánea.

Bibliografía

Arfuch, L. (2005). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Prometeo Libros.

Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores.

Barbero, B. (2016). *La cultura global de McWorld*. Contrastes. Revista Internacional De Filosofía. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v0i0.1727>

Berger, V. y Jonas Aharoni, G. (2013). *Migracion(es) e identidad(es): Transgresiones en el cine y en la televisión de América Latina*. Nuevo Mundo Mundos Nuevos. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/65698>

Brea, J. (2005). *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. AKAL Estudios Visuales.

Frías, I. (2021). *La revolución de Netflix en el Cine y la Televisión*. Fondo Editorial.

Goyeneche-Gómez, E. (2012). *Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual*. Palabra-clave, vol 15. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4190772>

Grueso, D. Castellanos, G. Rodríguez, M. (Coord.) (2010). *Identidad, cultura y política*. Universidad del Valle.

Guerin, M. A. (2004). *El relato cinematográfico : sin relato no hay cine*. Paidós.

Instituto de gestión cultural y artística (19 de diciembre de 2019). *Por qué el catálogo de Netflix no es igual en todos los países*. <http://igeca.net/blog/279-por-que-el-catalogo-de-netflix-no-es-igual-en-todos-los-paises>

Liponetzky, C. (10 de noviembre de 2021). *Netflix sigue liderando pero el streaming bajó*. *Ámbito*. <https://www.ambito.com/espectaculos/netflix/sigue-liderando-pero-el-streaming-bajo-n5314373>

Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Paidós.

Thompson, K. y Bordwell, D. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.

Toledo Jofré, M. (2012). *Sobre la construcción identitaria*. Atenea 506. II Sem.

Verón, E. (1985). *El Análisis del contrato de lectura. Un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de prensa*". En: *Les Medias: experiences, recherches actuelles, applications*. IREP.