

De la literatura argentina al cine nacional: *Netflix* y las transposiciones de lo policial

María Rosa del Coto

Facultad de Ciencias sociales – UBA

Mesa: 2

Palabras clave: transposiciones, *Netflix*, Policiales argentinos, Cine nacional

El papel que están desempeñando las plataformas, en un ecosistema que, como el actual, se caracteriza por la hipermediación en la circulación social de los discursos, nos ha inducido a observar, dentro de la problemática que teórica y analíticamente nos

RED

ocupa hace ya varios años¹, las –hasta el momento pocas– transposiciones fílmicas de la literatura nacional que integran el catálogo de *Netflix*.

En este primer acercamiento al tema nos detendremos en una “parte” de las adaptaciones cinematográficas producidas y distribuidas o solo distribuidas por la plataforma: las que se inscriben dentro de “lo policial”, clase que comporta obras que remiten al macrogénero que “alberga” aquellas narraciones que adscriben al policial de enigma, al policial negro y al *thriller* policial psicológico, o que presentan características fundamentales de ellos.²

El recorte efectuado –hay varias transposiciones que remiten a otros géneros (el terror³ o el erotismo romántico)⁴ o a otro macrogénero (el relato autobiográfico)⁵–, responde a varios motivos. Nombramos aquí tres que, según nuestro criterio, merecen el calificativo de principales: - la adhesión que “lo policial” suscita tanto en nuestra literatura como en nuestro cine, - los exponentes literarios argentinos de “lo policial” son los que la cinematografía vernácula “elige” primordialmente para transponer y - el interés mostrado por *Netflix* para adaptar obras “policiales” o para distribuir transposiciones fílmicas nacionales de textos “policiales” argentinos realizadas por otras productoras, interés que se pone de relieve en la predominancia numérica que tales transposiciones poseen respecto de las de relatos nacionales de otros géneros.

Por lo consignado, el corpus a analizar estará constituido por los policiales de Florencia Etcheves, *Cornelia y La virgen en tus ojos* y *La lenta muerte de Luciana B*, de Guillermo Martínez, texto en el que lo “policial” se articula con el género del terror. La elección de estas transposiciones nos sitúa ante un conjunto de preguntas que oficiarán de guía para el estudio que con esta ponencia iniciamos y que “culmina” con la siguiente: las transposiciones de la literatura policial argentina al cine que *Netflix* produce y/o distribuye ¿inciden sobre las adaptaciones de los exponentes del

¹ Se trata de la problemática del pasaje de relatos literarios argentinos al cine nacional en el período que va del 2000 al 2022.

² Las características a que se alude son la existencia de una muerte enigmática y/o la presencia de uno o varios personajes que no cesan de leer acontecimientos, gestos y actitudes como indicios, como lo haría un inspector de policía o un investigador privado.

³ *El hijo* (2019), adaptación dirigida por Sebastián Schindel de la novela corta homónima de Guillermo Martínez.

⁴ *Desearás al hombre de tu hermana* (2017), transposición dirigida por Diego Kaplan, de la novela *Desearás* de Erika Halvorsen, publicada también en 2017

⁵ De este macrogénero tenemos dos exponentes: *El cuaderno de Tomy*, película dirigida por Carlos Sorín, en 2020 que transpone *El cuaderno de Nippur*, de María Vázquez, editado en 2015 y *Yo, adolescente*, film realizado por Lucas Santa Ana, en 2020, adaptación de texto literario homónimo de Nicolás “Zabo” Zamorano, publicado 2019.

macrogénero al cine nacional que otras productoras y distribuidoras ofrecen al público receptor? Y, si lo hacen, ¿cómo y “en qué grado” lo hacen?

Ahora bien, debe quedar claro que la pregunta que acabamos de formular señala el camino de una búsqueda que está dando recién sus primeros pasos. En tal sentido, el objetivo a alcanzar en esta instancia de la investigación es dar cuenta de las propiedades que el pasaje de la literatura al cine del corpus a someter a examen presenta.

Antes de efectuar el análisis que nos permita alcanzar el objetivo planteado, dedicaremos algunos párrafos a la plataforma de servicios de *streaming* que aquí convoca, focalizando la atención en las producciones que ha realizado en nuestro país.

Sobre las producciones de *Netflix* en Argentina

*Netflix*⁶ se desempeñó durante muchos años solo como distribuidora *on line* de productos realizados por terceros; este panorama se modificó cuando decidió expandir su negocio a través de la construcción de contenidos originales. De esta forma llegó a abarcar las instancias que componen “la tríada producción-distribución-exhibición”, con la cual la empresa empezó a competir con las compañías *Majors* tanto del universo cinematográfico como de los canales televisivos (Heredia Ruiz, 2017: 288-289). La expansión se inició en febrero de 2013 (un año y cinco meses después de que comenzara sus actividades comerciales en Argentina –en septiembre de 2011–), cuando lanzó la serie *House of Cards*, y continuó, cuando en 2015, hizo lo propio con el film *Beast of no Nation*. Es de señalar que ambos textos “inaugurales” son transposiciones.⁷

En el trabajo de Heredia Ruiz, se muestra que en 2016, en el macrorrubro de los textos ficcionales, las películas co-producidas por la plataforma, sumaban 13, lo que representaba solo el 1% respecto de la cifra de los “formatos” ficcionales que en ese momento alcanzaron la cantidad del 44%, porcentaje que se enfrenta al total de 47% que corresponde a los contenidos “documentales”.

Si nos circunscribimos ahora a la elaboración de contenidos nacionales y tomamos como referencia lo que indican Guillermo Mastrini y Fernando Krakowiak (2021: 19), notamos que en lo que atañe a los textos originales, los porcentajes de las películas y los de las series, aunque, obviamente, son diferentes de los que incluimos en el párrafo anterior, diseñan un paisaje que parece ser homologable al que allí se delinea.

⁶ Según datos correspondientes al 31 de diciembre de 2022, la compañía contaba con 230,75 millones de suscriptores en el mundo, de los cuales el 41 % pertenecía a América Latina.

⁷ En el caso de *House of Cards*, de la serie de igual denominación realizada y emitida por la *BBC* en 1990, la que, a su vez, estuvo basada en una novela de Michael Dobbs; en el caso de *Beast of no Nation*, de la novela homónima de Uzodinma Iweda.

Es que, por ejemplo, bajo el rótulo *Netflix Originales* del catálogo de la compañía siguen destacándose numéricamente las series, que representan el 50% de la oferta, mientras que los films, que ocupan el segundo lugar, logran un porcentaje del 24%.

Un relevamiento efectuado por nosotros el 24 de octubre de 2023 nos muestra que las ficciones argentinas que integran el catálogo, ahora son 41 y que, de ellas, solo 6 son coproducciones de *Netflix*, mientras que las series de ficción nacionales, suman 22, de las que 13 son originales. Por su parte, las series no ficcionales alcanzan la cifra de 5 y todas ellas son originales.

Como puede advertirse, los guarismos sugieren la existencia de cierta modificación en los porcentajes: el de las series que integran el catálogo parece ser superado por el de las películas. Este cambio, que puede ser relativo, no viene acompañado de la ruptura de la inercia que afecta a la cantidad de contenidos originales –cuyo incremento, por supuesto, ocurre, pero se produce de una manera más limitada de lo que podría esperarse–, dado, entre otros motivos, a que *Netflix* es el proveedor de servicios de *streaming* más importante del país⁸ –lo que hace que domine el mercado de las plataformas de su clase entre nosotros–, por un lado, y por otro, que, en relación con el número de suscriptores sobresalga respecto del de otros países latinoamericanos. Pero también debido a lo “prometido” por el ex ceo de la compañía, Reed Hastings, quien en su visita al país en 2020, manifestaba el interés de la empresa por sumar, a las productoras de México y de Brasil, la de Argentina.

Para explicar el por qué del letargo en la firma de convenios con productores nacionales para construir contenidos y de este modo lograr que los que se suscriban no se limiten a la incorporación de filmes y series ya existentes, Mastrini y Krakowiak esgrimen un argumento que, plantean, debe ser corroborado por futuras investigaciones. La razón que sostienen como hipótesis es la de la incidencia de la volatilidad que posee la economía nacional. El planteo puede entenderse como plausible. Pero no tenemos que olvidar que la reticencia de ciertos públicos nacionales para ver producciones del país puede llegar a influir también. Es que es frecuente que los suscriptores y usuarios argentinos muestren indiferencia frente a la procedencia de los films y series, o bien que declaren que les “interesa[n] o le[s] gusta[n] más las series y películas de otra nacionalidad”, o, directamente, que los productos argentinos no les agradan. (Alfie y Ojea Rullán, 2020: pp.41, 42, 43).

⁸ En 2020 contaba con 4,5 millones y en 2021 la cifra asciende a 5,2 millones.

La encuesta de la que tomamos las “opiniones” que acabamos de incluir consigna también que de los interrogados que vieron obras argentinas por la plataforma, un 27% le otorga importancia a que *Netflix* presente contenidos argentinos, un 45%, relativa importancia y un 28%, poca importancia. La encuesta revela, asimismo, que a un 78% de los entrevistados “le es indiferente saber si la serie o película que ve fue coproducida por la plataforma o no (*Ibidem*: 41, 42).

Sea como fuere, es innegable que tanto para la industria del cine y del entretenimiento audiovisual local como para todo director y compañía productora el que un contenido realizado por ellos se incorpore a la lista de textos argentinos de *Netflix*, resulta no solo gratificante sino también y, sobre todo, económicamente provechoso tanto en sí como por las posibilidades que a futuro puede abrirles.

Más arriba aludimos a la visita que en 2020 realizó a nuestro país Reed Hastings, cofundador y ex director ejecutivo de la empresa (renunció a su cargo en enero de 2023). Según informa una nota de *Infobae* del 18 de febrero de ese año, Hastings, en su entrevista con el expresidente Alberto Fernández, le manifestó su interés “en instalar una filial en Buenos Aires para producir películas a nivel mundial”. Como adelantamos, y contrariamente a lo esperable y deseable, el interés se concretó en muy pocos hechos. Hasta hoy, es ínfima la cantidad de películas realizadas entre nosotros por la plataforma.⁹

Lo cierto es que muchas de ellas son transposiciones. Un artículo de Fabiana Scherer publicado en *La Nación Revista* en marzo de 2022, afirmaba que “la literatura argentina contemporánea es la gran usina para el nuevo auge de series y películas impulsadas por *streaming*”. En el artículo, frente al tema de la demanda de contenidos que tales empresas poseen, el productor Diego Dubcovsky comenta que, como insume más tiempo llevar a cabo un proyecto original, las empresas recurren a la literatura. Por su parte, la productora Vanesa Ragone corrobora ese pensamiento pero le agrega otra explicación: a la empresa le resulta más fácil la idea de trabajar en la adaptación de un libro que en un guion original porque cuenta con “informaciones” que hacen que el éxito corone la realización del emprendimiento. Ragone menciona que el libro haya sido muy vendido, que el autor sea conocido, que la obra haya recibido premios o que haya sido traducida a otros idiomas.

Presentación de la metodología de análisis que adoptamos

⁹ En lo que atañe a series el panorama es un poco más halagüeño.

Para dar cuenta del modo en que se efectiviza el pasaje de la ficción literaria al cine consideramos necesario identificar y describir el funcionamiento de aquellas operaciones básicas que se ponen en práctica en una transposición particular, así como las macro operaciones que, como efecto de sentido, genera la correlación del modo de funcionamiento de las de base.

Dos observaciones que es necesario efectuar de entrada: la primera, muy importante, consiste en poner en evidencia que las operaciones incumben tanto al orden del enunciado como al de la enunciación; la segunda estriba en dejar en claro que en una transposición particular pueden intervenir todas las operaciones que mencionamos o solo un conjunto de ellas.

Integran el paquete de operaciones básicas: la **adición**; la **elisión**; la **sustitución**; la **“transposición”**¹⁰; la **redistribución**; la **condensación**.

Componen la lista de las macrooperaciones, que, en una transposición determinada, pueden manifestarse solas o formando un conjunto de, por ejemplo, dos o tres.: la **modificación temporal /actualización**¹¹; la **modificación espacial**); la **popularización**; la **reculturalización**; la **atenuación**; la **acentuación**¹²

Análisis de las transposiciones integrantes del corpus

Las indagaciones –que serán más representativas que exhaustivas y estarán centradas sólo en la identificación de las operaciones más importantes– se iniciarán con el análisis de la adaptación de *Cornelia*, cuya primera edición data de 2016, y que fue convertida en film con el título de *Perdida* por Alejandro Montiel en 2018.

En esta transposición se mantiene el tipo de narrador (con las transformaciones que conlleva el cambio de lenguaje); esto es, aquel se define como extra y heterodiegético. Lo mismo, a grandes rasgos, ocurre con la historia. Las transformaciones se corresponden con adiciones y con sustituciones. En lo que hace a las adiciones deben señalarse dos fundamentales: una que aparece en el inicio del texto. Se trata de una escena de rescate de una adolescente presumiblemente a manos de una

¹⁰ Las comillas dan cuenta de que el elemento que pasa del texto de partida al de llegada lo hace estableciendo modificaciones que afectan de un modo u otro y con mayor o menor intensidad a los efectos de sentido. Pasamos de la escritura al lenguaje audiovisual/ cinematográfico, de la materia de la expresión lingüística a las materias de la expresión del lenguaje audiovisual

¹¹ Recuerda la “transposición diegética aproximante” que Gerard Genette define en *Figuras III*

¹² Un desarrollo exhaustivo tanto de cuál es nuestra posición respecto de las transposiciones como de su abordaje analítico, lo efectuamos en la ponencia presentada en el XXIV Congreso de REDCOM, cuyo título es “Las transposiciones de la literatura al cine: Hacia una propuesta metodológica para su análisis”. El congreso fue organizado por la Universidad Nacional de Lomas de Zamora y realizado en 2022.

banda de tratantes de personas o de un secuestrador serial. La función principal del agregado es brindar un perfil de la protagonista: Manuela (Pipa) Pelari, policía que se manifiesta como intrépida, rebelde, independiente. Como consecuencia de la actuación de Pelari en el rescate, que resulta exitoso, Oreyana le recrimina su comportamiento. La interacción con su jefe le agrega al perfil de Pipa otro ingrediente, uno que pone en escena un toque psicológico: en diálogo con Oreyana, le dice que sólo se siente comprometida con los casos de tratantes de personas que operan básicamente con fines de explotación sexual. Este elemento cobrará relevancia, como veremos, en la última secuencia del film. La otra función que la adición cumple es la de incluir una escena de acción que apuesta a la creación de efectos de suspenso. De este modo, la transposición filmica establece una relación intertextual con los exponentes del mencionado género. Asimismo, incluye el motivo “enfrentamiento/ oposición entre integrantes de la fuerza que, con el correr de las situaciones narrativas, puede concluir en amistad y admiración”, cosa que sucede en esta transposición. A su vez, la adición examinada pone en escena otro elemento. Se trata de cómo algunos miembros de la institución policial ocultan acontecimientos o mienten a la opinión pública. En tal sentido encontramos lo que Oreyana le ordena a Seretti decir a la prensa: que el operativo fue realizado por todo un equipo.

Una adición que inicialmente podría calificarse de detalle es la decisión de Pipa de volver a colocarse la cadenita que a los quince años usaba. Cabe señalar que una cadenita semejante usaba su amiga Cornelia, quien desapareció en el viaje de estudios que ambas y otras tres compañeras realizaron en el sur. Ahora bien, si la cadenita tiene poco peso en la configuración de la historia de la novela en el film, adquiere relevancia porque, en su cierre, quien tendrá la cadenita de Cornelia es Rodrigo que, hasta ese momento se consideró hijo de otra compañera de viaje, y que se descubre que en realidad lo es de Cornelia. Este hecho prueba que la inferencia que hizo Pipa es exacta; además, despeja la incógnita acerca de quién publica año a año los misteriosos recordatorios y quién visita todos los 18 de abril a la Fantasma.

Otra adición importante es la de la escena de la muerte de Alina, muerte que es el corolario de la pelea que esta asistente informática de Pipa mantiene con el guardaespaldas de Nadine/ La Sirena¹³, el que, en el fragor de la lucha arroja el cuerpo de la joven por la ventana. Es de remarcar que este fragmento de la escena pone en juego otro motivo, precisamente, el del cuerpo que es lanzado desde una ventana

¹³ “Nombres” que, a lo largo del tiempo, adquiere Cornelia.

ubicada a varios pisos del suelo y que estrepitosa, espectacularmente, cae sobre el techo de un automóvil.

La adición que estamos tratando hace que la escena presente dos efectos de sentido paralelos. Por un lado, el de agregarle una nueva dosis de acción, a la que se le suma una cuota de suspenso; por otro, asignarle un valor al papel de la mujer, ausente en el texto de partida. En efecto, en la novela Pipa es secuestrada y llevada al lugar donde fue raptada Cornelia. El inspector Juárez toma las riendas de su búsqueda y de la investigación que conducirá a la liberación de Pipa y al descubrimiento de que es Leonora quien manda a publicar los recordatorios y de que Rodrigo es hijo de Cornelia. En el film, en cambio, la figura de Juárez sufre una significativa elisión: no es él sino Pipa quien emprende el viaje al sur y quien logra dar respuesta a todos los interrogantes, entre ellos, los que consignamos. A su vez, el proceso investigativo involucra otra escena de acción, la que protagonizará, entre otros personajes, Pipa.

Merece tenerse en cuenta el efecto que la articulación entre una operación de elisión, la del personaje de Juárez, la de una operación de adición, la de la muerte de Alina, y una operación de redistribución que afecta las acciones que, como indicábamos, en la novela efectúa Juárez y, en el film, son asumidas por Pipa, genera el efecto de empoderamiento femenino. Ahora bien, este, en cierta medida, aparecía en la novela, pero en el film se acentúa, lo que delata un subrayado ideológico en el que resuena cierto discurso feminista.

Pasamos ahora a considerar *La corazonada*, la única de las tres transposiciones que es original de Netflix y que, en 2020, transpuso Alejandro Montiel. En esta adaptación de *La virgen de tus ojos*, la operación que predomina es la adición. El relato filmico comienza con una. Se trata de la secuencia en la que se narra la búsqueda y el hallazgo, por parte de la policía, de un hombre que secuestra y mata niñas. La búsqueda se lleva a cabo en dos lugares: uno, Luján, donde el intento de hallar al asesino fracasa; el otro, Zelaya, donde resulta exitoso. El grupo de policías que alcanza el objetivo propuesto, es encabezado por Francisco Juárez, quien siguiendo el impulso de lo que parece ser una corazonada, desobedece la orden de un superior. La pesquisa se efectúa durante la noche en una zona boscosa; la atmósfera de suspenso se subraya con imágenes “siniestras” y con una sucesión incesante de ladridos. Otro sonido, el de un disparo, pone fin a la búsqueda. Como la adición que inaugura la transposición de *Cornelia*, la que abre la de *La virgen de tus ojos*, tiene por función delinear la figura de uno de sus protagonistas, Juárez; su perfil, además, coincide con el del personaje

principal de aquella, Pipa. Juárez, como ella, revela ser un miembro de la fuerza que se destaca por su honestidad, su rudeza y su autonomía. Pero la semejanza no se detiene en lo presentado. También, y como colofón de la adición descrita, *La corazonada* muestra otra, que también se presenta en *Perdida*, la imagen de la policía como una institución que, imbuida por la “fidelidad al espíritu de cuerpo” difunde mentiras. Este motivo aparece por primera vez en la adaptación que estamos analizando cuando se le informa a la prensa que el asesino se suicidó, lo que constituye una falacia, ya que el tiro que el receptor oye fue disparado por Juárez.

Una segunda adición sucede a la expuesta: la de la ida del personaje a un hospital a causa de que siente un malestar en el pecho. A ella se le suma, una tercera adición. En esta, el más joven de los Galván, quien en medio de un asalto mató accidentalmente a la esposa de Juárez, es atropellado por un automóvil cuyo conductor se fuga. Este acontecimiento da lugar a la inserción de una nueva serie de adiciones, con las cuales se conforma una historia que se presenta en paralelo con la que el film transpone el texto de partida. La historia que se añade remite a la tarea que el fiscal Roger le asigna a Pipa y que consiste en descubrir si el inspector Juárez es el autor de la muerte de Galván. La sospecha del fiscal parece fundarse en que, en el momento del “accidente”, Juárez no responde a la solicitud de ir al lugar en que se produjo el crimen de la joven Gloriana Márquez. A partir de ese momento el relato filmico alterna escenas y secuencias narrativas de las dos historias que lo forman: la que se adiciona y la que se transpone del libro de Etcheves.

La historia que se anexa permite observar la puesta en práctica de motivos característicos del *thriller* policial de acción y suspenso, la del enfrentamiento entre el mayor de los Galván, que busca vengar la muerte de su hermano y sus secuaces con Juárez y otros policías.¹⁴ Por su parte, la historia que se transpone incluye otras adiciones. Las dos fundamentales son: la escena en la que Minerva mata, en lo que parece ser un acto de defensa propia, al muchacho que se considera culpable del asesinato de Gloriana, y el descubrimiento, realizado por Juárez, de que es Minerva quien la mata.

La importancia de las adiciones a las que hicimos referencia halla su fundamento en la generación de efectos de sentido de diferente índole. La adición que presentamos en primer lugar apunta a que aparezca el efecto de suspenso. La otra propende a que se confirme la infabilidad de Juárez, una virtud que los compañeros le reconocen.

¹⁴ Esta escena se presenta como la que, falsamente, pone fin a la historia que se inserta en la adaptación

Ahora bien, a través de las adiciones descritas y de la actualización de la operación de supresión que afecta a una de las dos voces narrativas que se relevan a lo largo del desenvolvimiento del texto literario, la transposición da una vuelta de tuerca a la significación que en el texto de partida les cabe a la corazonada y a la infabilidad asigna a Juárez. En efecto, mientras que en el texto de llegada, como dijimos, el policía resuelve exitosamente el crimen de Gloriana, en el literario se equivoca: quien la asesinó no es el vecino de las dos amigas que termina internado de por vida en una clínica psiquiátrica, sino Minerva. De ahí que la infabilidad de Juárez quede desmentida. Hay otras implicaciones que derivan o se adosan a la vuelta de tuerca o, mejor, activa otras dos vueltas más. La adición que corresponde al accidente del más joven de los Galván nos enfrenta a una primera resolución, relativamente errónea (Juárez no es el que atropelló al joven) y una segunda, acertada: la suegra de Juárez es quien lo mató y este su encubridor. No obstante la verdad tarda en llegar. Pipa, en una primera instancia, concluye que Juárez no es el culpable, pero no da por cerrada la investigación. Algunos hechos y ciertas frases dichas por Juárez la llevan a profundizar la investigación.

Es que la transposición puede leerse también como un relato de aprendizaje. Pipa es la policía novata (el asesinato de Gloriana Márquez es su primer caso) que toma al mejor policía como su maestro. Así, el film incluye una temática que no está presente en el texto de partida e intensifica otra: la de la corrupción policial que tiene por eje la mentira y que se manifiesta en un grado menos fuerte y en un grado más fuerte. El primero es dinamizado por el encubrimiento que lleva a cabo Juárez; el segundo, por el fiscal Roger, quien sometido a extorsión por el mayor de los Galván que posee fotos que lo comprometen, parece poner en riesgo la vida de Juárez¹⁵.

Pasamos ahora a esbozar un análisis de la transposición de *La muerte lenta de Luciana B* (2007), la novela de Guillermo Martínez, que Sebastián Schindel convirtió en film bajo la denominación de *La ira de Dios* (2022).¹⁶ Señalamos en primer lugar cuál es la sustitución más relevante; se trata del cambio de tipo de narrador: de extra y homodiegético pasa a ser extradiegético implícito. El efecto que la operación produce es la reducción de la ambigüedad respecto del enigma fundamental del relato: ¿el asesino

¹⁵ Decimos “parece” porque el film no muestra explícitamente si establece un pacto con el mayor de los Galván, con Juárez, o con ambos.

¹⁶ Por razones de espacio nos circunscribimos solo a indicar algunas de las operaciones implicadas en el pasaje.

es Kloster?; ¿el “asesino” es una fuerza demoníaca? O, ¿se trata de una concatenación de “causalidades” y “causalidades”?

Hay otras dos sustituciones cuyos efectos de sentido son muy importantes; una es la modificación del perfil de la abogada que asesora a Luciana B., cuya figura en el relato literario manifiesta caracteres casi diabólicos, además de mostrarse como alguien que “odia a los hombres” y anhela vengarse de ellos; mientras que en el film estas propiedades se suavizan notablemente. La otra es la de la mayoría de las referencias literarias y las autorreferencias que se reemplazan por relaciones intertextuales del “policial negro” y del género de terror, ambos, en sus manifestaciones cinematográficas y/o audiovisuales. Esta sustitución “habla” de una búsqueda de equivalencias de elementos literarios en el universo de las producciones fílmicas y audiovisuales: las citas literarias pasan a ser citas/ “guiños” de motivos audiovisuales.

La adición más importante implica también una redistribución que, a su vez, juega con una sustitución. Se trata de la secuencia en la que se presenta el libro de Kloster, *Odile y Odette*, durante la cual se efectiviza la sustitución del lugar desde el cual Luciana se suicida: el piso de su casa se trastoca en el *superpullman* de la librería donde se lleva a cabo la presentación: La librería El Ateneo.

Conclusiones provisionarias

Un rasgo que emparenta a las tres novelas es el que todas ellas muestran vínculos – claramente identificables – entre lo ficcional y lo no ficcional. Respecto de la relación con el “extratexto” es oportuno decir que las referencias corresponden, ya sea a casos policiales de trascendencia altamente reconocible, ya sea a temáticas que integran el cúmulo de la conversación social y del debate público. Estos elementos pueden operar en el relato literario de tres maneras: (a) formando parte del telón de fondo de la historia (son una suerte de escenografía fragmentaria de ella -), (b) interviniendo narrativamente en una o varias secuencias del relato o (c) cumpliendo un papel narrativo preponderante en la trama.

La muerte lenta de Luciana B ilustra el tipo b. Los incendios que misteriosamente se suceden asolando la ciudad, (uno de ellos implica la muerte de la abuela de Luciana) mantienen relaciones con el caso del piromaniaco chino que incendiaba mueblerías y bazares en Buenos Aires en 2005.

Los textos de Etcheves transpuestos incorporan el tema de la trata de personas. Al respecto, *Cornelia* ejemplifica el tipo c, ya que esa cuestión asume un papel

fundamental en el punto inicial de la trama y en su desarrollo. En *La virgen de sus ojos* también lo hace pero desempeñando un rol menos pronunciado. A su vez, en esta novela se actualiza ficcionalmente el hecho policial/judicial de la joven que fue absuelta por el crimen de una amiga con la que compartía el departamento, a pesar de que se presumía su culpabilidad. El que los tres hipotextos del corpus presenten como característica compartida el vínculo entre discursividad literaria y discursividad informativa, entre “ficción” y “realidad”, sugiere que parece tratarse de una estrategia que hace a la política de selección de materiales que la plataforma implementa para producir y/o distribuir las transposiciones filmicas nacionales de lo policial.

Otra característica que manifiestan las transposiciones abordadas es que en ellas se mantiene el género de partida. Cabe agregar que las operaciones de base se orientan a: (a) ampliar la dosis de suspenso que aparece en el hipotexto o “instalar” tal efecto; (b) delimitar de forma más pronunciada el perfil identitario de sus protagonistas; (c) reemplazar, cuando el texto de partida lo posee, el narrador extra auto u homodigético por una instancia narradora implícita. Puede apelarse también a su combinación con recuerdos del personaje.

Referencias bibliográficas

- Alfie, B. y Ojea Rullán, V. (2020) *Presencia de Netflix en Argentina: mercado, audiencia ¿y Estado?* [tesis de grado], Universidad de San Andrés Departamento de Ciencias Sociales, Buenos Aires. Consultado en [Repositorio.Udesa.edu.ar/jspui/bits.10908/18746/1/%5bP%rd%20T.L%20Com.%20Ojea%20Rull%C3%A1n%20Victoria%20y%20Alfie%20Brenda.pdf](https://repositorio.udea.edu.ar/jspui/bits.10908/18746/1/%5bP%rd%20T.L%20Com.%20Ojea%20Rull%C3%A1n%20Victoria%20y%20Alfie%20Brenda.pdf).
- Genette, G. (1989) *Figuras III*. Lumen.
- _____. (1989) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Alfaguara.
- Heredia Ruiz V. (2017). “Revolución Netflix: desafío para la industria audiovisual”. *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación* (135). Agosto-noviembre. 275-295.
- Mastrini, G. y Krakowiak, F. (2021) “Netflix en Argentina: expansión acelerada y producción local escasa”, *Comunicación y Sociedad*, Año 18, 1-23.
- Netflix anunció una millonaria inversión en la Argentina y prepara una película de El Internauta (18 de febrero, 2020) *Infobae*.
- Scherer, F. (12 de marzo 2022). “Cómo la literatura argentina se convirtió en la gran usina para series y películas en streaming”. *La Nación*.

