

Estilización narrativa y modos de producción en la ficción seriada argentina: La configuración del policial negro en *Entre hombres* (2021)

*Narrative Stylisation and Modes of Production in Argentinean Serial Fiction:
The configuration of the Police Genre in Entre hombres (2021)*

*Estilização narrativa e modos de produção em séries de ficção argentinas:
A configuração do gênero policial em Entre homens (2021)*

Carolina Soria

ORCID: 0000-0001-5759-3132

CONICET; Universidad de Buenos Aires, Argentina.
Correspondencia: soriacarolina@gmail.com

DOI: 10.22235/d.v37i2.3373

Recepción: 30/05/2023

Revisión: 18/07/2023

Aceptación: 19/07/2023

RESUMEN. El presente trabajo analiza la miniserie de ficción *Entre hombres* (Pablo Fendrik, 2021), realizada conjuntamente entre Polka Producciones y HBO Max, y considera sus vínculos con otras series culturales, el diálogo que entabla con el género policial y el empleo que en ella se hace de sus convenciones y estrategias narrativas. Se examinan principalmente los lazos que esta forma de relato seriado entabla con su fuente literaria y el modo en que se representa visualmente una realidad en decadencia mediante la estilización y las formas del grotesco. El estreno de la ficción forma parte de un contexto signado por la emergencia de nuevos modos de producción y modelos de negocios asociados al imperio de las plataformas de streaming. En ese sentido, se abordan problemáticas específicas de la industria audiovisual argentina —regulación y protección de la producción de contenidos locales— frente al presente escenario tecnológico, económico y cultural.

Palabras clave: industria audiovisual argentina; plataformas de *streaming*; narrativa seriada audiovisual; modos de producción; género policial.

ABSTRACT. This paper analyses the fictional miniseries "Entre hombres" (Pablo Fendrik, 2021), a collaborative effort between Polka Productions and HBO Max. It explores the series' connections to other cultural shows, the dialogue it establishes within the crime genre, and how it employs the conventions and narrative strategies inherent to it. The primary focus is on the ties this serialised storytelling form shares with its literary source and how it visually portrays a decaying reality through stylization and grotesque aesthetics. The release of this fiction piece is set against a backdrop characterized by the rise of new production methods and business models linked to the dominance of streaming platforms. In this context, specific issues of the Argentine audiovisual industry, such as regulation and safeguarding of local content production, are addressed in light of the current technological, economic, and cultural landscape.

Keywords: Argentine audiovisual industry; streaming platforms; audiovisual serialised narrative; modes of production; police genre.

RESUMO. Este trabalho analisa a minissérie de ficção *Entre homens* (Pablo Fendrik, 2021), produzida conjuntamente pela Polka Producciones e HBO Max, considerando as suas ligações com outras séries culturais, o seu diálogo com o gênero policial e a aplicação das suas convenções e estratégias narrativas. Examinam-se principalmente as ligações que esta forma de narrativa em série estabelece com a sua fonte literária e a forma pela qual se apresenta visualmente uma realidade decadente por meio da estilização e das formas do grotesco. A estreia da ficção se insere em um contexto marcado pelo surgimento de novos modos de produção e modelos de negócios associados ao império das plataformas de streaming. Neste sentido, são abordadas questões específicas da indústria audiovisual argentina —regulação e proteção da produção de conteúdos locais— frente ao atual cenário tecnológico, econômico e cultural.

Palavras-chave: indústria audiovisual argentina; plataformas de *streaming*; narrativa audiovisual em séries; modos de produção; gênero policial.

Introducción

El crecimiento acelerado y expansivo de la ficción seriada como fuerza motriz de la industria audiovisual ofrece al ámbito académico numerosos casos de estudio que animan la reflexión sobre esta popular forma discursiva. Los diferentes modos de producción y exhibición y las diversas tendencias en la formulación narrativa ocupan el centro de las investigaciones, las cuales deben elaborar las herramientas metodológicas adecuadas que cada nueva ficción reclama. Los diferentes ejes y perspectivas de análisis en proceso de construcción —en sintonía con un objeto de estudio dinámico— permiten comprender el panorama actual de la serialidad audiovisual y contribuir a la expansión de un campo de estudio autónomo.

Este trabajo parte de la miniserie *Entre hombres* (2021) —la segunda realización como director de Pablo Fendrik para Polka Producciones y HBO Max, tras *El jardín de bronce* (2017-2023) que dirigió junto a Hernán Goldrid— como disparador para pensar en las nuevas tendencias en la generación de contenido audiovisual dentro del actual sistema mediático, en tanto la ficción ostenta en su manufactura varios elementos que se asientan como mecanismos discursivos y productivos dentro del paisaje audiovisual contemporáneo argentino.

Por un lado, sobresalen en esta serie la recurrencia a las convenciones del género policial y la recurrencia a cineastas¹ en una nueva forma de relato seriado, caracterizada por la intertextualidad, los múltiples puntos de vista y la complejidad narrativa (Mittell, 2016). Y, por otro, al tratarse de la segunda ficción del realizador concebida como un proyecto conjunto entre una productora local y un servicio de *streaming* internacional, la ficción deviene paradigmática de nuevos modelos de mercado dentro de los cuales los convenios comerciales entre las productoras de televisión y las plataformas constituyen una modalidad cada vez más asentada en la actual dinámica de negocios audiovisuales en la Argentina.

En ese sentido, la hipótesis que orienta este trabajo postula que la alianza entre la televisión y las plata-

formas en línea se erige en la actualidad como una arquitectura central de la industria audiovisual en la que se congregan formas de representación de procedencia diversa. Se concibe la emergencia de estas textualidades² y el desafío que suponen en los esquemas tradicionales de producción, distribución y exhibición, en términos de post-serialidad, una noción sobre la que se volverá más adelante en tanto permite examinar la obra en su textualidad y a la vez describir el escenario audiovisual del que forma parte y la hace posible.

Basada en la novela homónima de Germán Maggiori, la miniserie de cuatro capítulos se adentra en los bajos fondos del conurbano bonaerense durante la década del noventa. El universo delineado, resabio de un modelo político neoliberal, muestra una sociedad en decadencia a partir de una historia de crimen y violencia exacerbada, que tiene por protagonistas a funcionarios públicos, agentes de la policía, proxenetas, travestis y trabajadoras sexuales. El hallazgo de una prueba incriminatoria que compromete a personalidades poderosas es el eje vertebrador de los episodios de este policial negro, en el que resuena la atmósfera sórdida y el registro de denuncia que el director ya había explorado en su proyecto anterior para HBO, *El jardín de bronce* (Soria, 2021). Tras la identificación de los diversos lazos que *Entre hombres* entabla con otras series culturales, se analiza su vínculo con su fuente literaria, la construcción de la atmósfera y la estructura narrativa teniendo como marco de referencia el género policial.

1:: En las primeras experiencias surgidas de estos acuerdos fueron principalmente convocados realizadores del campo cinematográfico para adentrarse en el universo de la narrativa seriada. Tal es el caso de Luis Ortega (*Historia de un clan*, 2015, Telefe-TNT); Pablo Fendrik y Hernán Goldrid (*El jardín de bronce*, 2017-2021, Polka Producciones-HBO Max); Bruno Stagnaro (*Un gallo para Esculapio*, 2017-2018, Telefe-TNT) e Israel Adrián Caetano (*Apache, la vida de Carlos Tevez*, 2019, Torneos-Netflix y *Puerta 7*, 2020, Polka Producciones-Netflix).

2:: Entendidas como un entramado discursivo constituido por procedimientos visuales, elementos narrativos y estrategias expresivas de diferente naturaleza y extracción: literaria, cinematográfica, televisiva y gráfica.

Metodología de trabajo

Este trabajo busca profundizar la línea de análisis de Josep Pedro (2022) y su examen sobre la oferta audiovisual de servicios de *streaming* como Netflix, HBO Max y Amazon Prime Video. El autor examina la oferta de las plataformas como catálogos locales —en tanto los contenidos son difundidos globalmente potenciando un diálogo intercultural— y concibe los textos audiovisuales como dispositivos culturales complejos cuyos contenidos están asociados a diferentes identidades y lenguas locales. De esta manera el investigador da cuenta, a través de su propuesta teórica-metodológica en el examen de las principales plataformas de *streaming*, de procesos complejos de hibridación entre lo local y lo global a nivel textual e industrial.

En este sentido, la ficción analizada representa esta fusión textual inherente al sistema mediático contemporáneo al combinar elementos narrativos y estéticos del género policial y de la cultura popular con el idiolecto del conurbano bonaerense, en una fábula en la que desfilan problemáticas estructurales de la Argentina, como la corrupción, la pobreza, la desigualdad social, la dictadura y el narcotráfico. A nivel industrial, este proyecto destinado a un público internacional surge de los acuerdos comerciales entre la productora local Polka Producciones y la empresa internacional HBO Max, lo cual problematiza la articulación de las identidades locales y las problemáticas nacionales con su proyección a un mercado global.

La presencia del policial argentino en las plataformas es estudiada por Guevara et al. (2022), para quienes “la narrativa policial constituye una de las matrices más populares, masivas y dinámicamente estables” (p. 90) y quienes establecen una serie de núcleos interpretativos que permiten abordar *Entre hombres* en función de este género discursivo. Entendemos al género como una mediación entre un texto particular y el sistema global de producción de sentido y como matriz de transformaciones discursivas (Link, 2003), en el cual el delito y el crimen constituyen el núcleo del conflicto. Algunos rasgos de la

ficción analizada pueden leerse bajo la luz del neopolicial latinoamericano (Noguerol Jiménez, 2006), en tanto comparte varias de sus estrategias narrativas, como el interés por reflejar el contexto social, la desconfianza en la ley y la denuncia de un sistema corrupto; la recurrencia a temas y técnicas de otros géneros y la prevalencia de referencias cinematográficas y la parodia y los juegos intertextuales.

HBO Max en la Argentina: renovación de géneros y fórmulas narrativas

La participación de la prestigiosa cadena HBO en la producción de *Entre hombres* y la identidad de su marca merece ser examinada a partir de los análisis orientados a identificar aquellos elementos que configuran un sello distintivo en sus producciones y que se encuentran presentes en la ficción de Fendrik. Linares Barrone (2021) pone el foco en las narrativas innovadoras, en la mezcla de géneros, en la ausencia de restricciones de los contenidos y en los finales controvertidos de las producciones estadounidenses de la cadena, procedimientos que han diferenciado sus series de las de la competencia. El autor coloca a HBO como la principal proveedora de contenidos sin censura en temas tabúes como el sexo y la violencia. Asimismo, Casajosa Virino (2006) establece tres ejes básicos sobre los cuales se construye su imagen de marca, como la colaboración con autores consolidados, el empleo de temas tabú y la renovación de géneros y fórmulas narrativas (p. 26). Por su parte Martín (2014) se refiere al prestigio y a la calidad de los productos de la marca, cuyo éxito y ambición como sello distintivo promueven un alto nivel de fidelidad del espectador hacia la cadena (p. 34). De la misma manera, Santaella (2016) destaca la creatividad y la calidad artística de los contenidos, haciendo hincapié en la importancia del *storytelling* como marca registrada de HBO.

La cadena inauguró sus producciones en América Latina con el policial argentino *Epitafios* (Alberto Lecchi & Jorge Nisco, 2004), una ficción realizada en colaboración con Polka Producciones que marcó el rumbo de una

dinámica productiva que se intensificará en la década siguiente. *Epitafios* representó el inicio de las coproducciones con HBO e inauguró una tendencia narrativa que conjuga el relato policial estadounidense con una impronta latinoamericana.³ Este mismo modelo se repitió en Argentina en el 2017 con el estreno de *El jardín de bronce*, ficción que permitió la expansión de la productora a nuevos mercados y fue “el mayor éxito del canal estadounidense de ese año” (“El jardín de bronce”, 2019).

Unos años después, en el 2021, las mismas empresas se reúnen con el objetivo de coproducir una nueva serie policial, *Entre hombres*, dirigida una vez más por Fendrik. Si bien el estreno se vio postergado por la pandemia, la ficción se presentó primero en la sección Berlinale Series del Festival de Cine de Berlín en 2021 para finalmente desembarcar en la plataforma HBO Max. Actualmente este título no se encuentra a disposición de los suscriptores debido a que, a mediados de 2023, se lanzó una nueva plataforma que unifica HBO Max y Discovery Plus, y varios de los contenidos de la primera comenzaron a ser retirados. Un hecho que evidencia el dinamismo de la industria audiovisual a partir de nuevas fusiones comerciales que trae aparejada la disponibilidad transitoria de los contenidos dentro de las plataformas, presentando una nueva realidad concerniente a la ausencia de formatos físicos y la dificultad de su preservación.

La industria audiovisual nacional frente al imperio de las plataformas

Los nuevos regímenes productivos de la industria audiovisual han generado numerosos análisis y abordajes centrados en dilucidar y estudiar la naturaleza y los modos de funcionamiento de las plataformas de video a demanda en general y en la Argentina en particular. Trabajos recientes analizan el desafío que representa la plataforma Netflix para el esquema tradicional de la industria audiovisual, a partir de los nuevos modelos de negocios y las nuevas lógicas en la distribución y exhibición del cine y la televisión (Heredia Ruiz, 2017) y los efectos en las industrias

audiovisuales locales (González, 2022a, 2022b; Mastrini & Krakowiak, 2021). Rivero y Bizberge (2022). por su parte, analizan la producción de contenidos originales en Argentina para plataformas transnacionales teniendo en cuenta la visibilización de los contenidos nacionales y originales, la cantidad de obras y la identificación de las productoras locales que trabajan con las plataformas en la producción de contenidos.

Desde una perspectiva de análisis de carácter cualitativo y cuantitativo, Baladrón y Bizberge (2021) estudian la producción local de series originales para plataformas, su incidencia económica en la industria audiovisual y el rol del Estado a partir de la situación regulatoria e impositiva de los servicios audiovisuales en la Argentina. Los citados autores llegan a la conclusión de que uno de los mayores aportes y potencialidades de la producción para plataformas es la generación de empleo en el sector audiovisual y que las medidas implementadas por el Estado (como el reintegro del IVA y la eliminación de los impuestos a los servicios de exportación) buscan incentivar este tipo de producciones.

El régimen de producción asociado a las plataformas a nivel global —y la drástica transformación de las prácticas tradicionales del quehacer audiovisual y de las terminologías y categorías de análisis como post-serialidad que se proponen hacia el final de este trabajo— fue acompañado recientemente en la Argentina por políticas públicas y medidas que buscan fortalecer la industria audiovisual nacional. La digitalización y la expansión de las redes habilitaron la emergencia de diversas plataformas en línea (Marino & Espada, 2017), siendo Netflix el ejemplo paradigmático de un modelo de contenidos convergente entre internet, cine y televisión (Heredia Ruiz, 2017). La expansión internacional de este gigante del *streaming* —como sus decisiones e innovaciones—

3:: Suele establecerse el inicio de la producción orgánica del cuento policial en la Argentina hacia 1942, con la publicación de *Seis problemas para don Isidro Parodi*, de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, y *Las muertes del padre Metri*, de Leonardo Catellani (Soler Cañas, 2016).

impacta de manera decisiva en la industria del cine y la televisión, al crear nuevas necesidades de consumo de los contenidos y al modificar las ventanas de explotación tradicionales de estos.

Estudios recientes examinan el modo en que esta plataforma afecta a la industria audiovisual local en diferentes aspectos. Coincidimos con Rivero y Bizberge (2022) en que, si bien son crecientes las producciones originales nacionales en las plataformas digitales, aún son escasas y ocupan un lugar marginal en la composición de los catálogos (p. 18). González (2022b) también llama la atención sobre el reducido lugar que ocupan los contenidos argentinos en la oferta audiovisual de estos servicios internacionales, sumado a que las infraestructuras de redes y servicios son foráneas y que las plataformas de *streaming* se atribuyen la propiedad intelectual sobre los contenidos, cercenando al sector en la toma de decisiones sobre lo que se produce. Este desplazamiento de derechos y de las funciones de la actividad industrial nacional lleva a que los actores del ámbito audiovisual se inserten en el espacio global principalmente como proveedores de contenidos y como suscriptores (González, 2022b). En otro estudio, el citado autor analiza cómo los servicios digitales de video a demanda —que representan el 70 % del total de los servicios digitales importados, principalmente de Estados Unidos— impactan directamente en la balanza comercial con un saldo deficitario (González, 2022a).

Mastrini y Krakowiac (2021), por su parte, sostienen que el liderazgo de las plataformas en el mercado no fue acompañado por estrategias destinadas a desarrollar la producción de contenidos locales, especialmente por la escasa inversión en el país por parte de las plataformas y una relación con las productoras nacionales limitada principalmente a la adquisición de contenidos ya existentes. Una posible explicación que ofrecen a esta situación de desventaja es la inestabilidad económica de Latinoamérica en general y de Argentina en particular, que desalienta cualquier tipo de inversión extranjera y dificulta la concreción de los proyectos firmados en convenio con productoras locales.

Frente a este escenario resulta acuciante la necesidad de adecuar la Ley de Cine (Argentina, 1994) al nuevo entorno mediático. Con dicho propósito, a fines del 2022 se presentó en Cámara de Diputados la Ley Federal para la Producción y la Industria Audiovisual, una iniciativa impulsada en 2019 por el Espacio Audiovisual Nacional (EAN) que intenta que las nuevas tecnologías hagan un aporte a la producción local. El proyecto de ley busca que haya más cine argentino en las plataformas de *streaming* (cuota de catálogo) y que el 10 % del impuesto al valor agregado (IVA) que ingresa a través de ellas se invierta en las realizaciones de audiovisuales. Hasta el presente, y al tratarse de entidades radicadas en el exterior que no se encuentran alcanzadas por el IVA, el tributo recae sobre los consumidores locales del servicio.

También el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) estableció recientemente un conjunto de medidas destinadas a incorporar dentro de su ámbito de fiscalización y regulación a los servicios de *streaming* por internet y *video on demand* (VOD) prestados desde el exterior. En Argentina, estos servicios “no están regulados ni sujetos al régimen de licencias que recae sobre los prestadores de servicios TIC regidos por la Ley Argentina Digital 27.078” (Gutiérrez et al., 2023, párr.12).

Asimismo, se diseñaron políticas públicas que persiguen fortalecer la industria audiovisual nacional estimulando alianzas comerciales entre las productoras locales con empresas internacionales. A través de Film+Ar, el gobierno nacional lanzó un programa en abril del 2023 que otorga líneas de financiamiento para proyectos de producción de contenidos audiovisuales, con el objetivo de potenciar a las productoras locales y a todos los sectores complementarios que hacen al mundo audiovisual. Este programa de proyección internacional busca fomentar la vinculación con la industria extranjera y posicionar a la Argentina como un centro de producción de contenidos para audiencias globales (Gobierno de Argentina, 2023).

Todos estos proyectos y medidas dan cuenta de la necesidad, por un lado, de que las normas jurídicas acompañen las transformaciones tecnológicas, regulen y den

estatuto legal a las nuevas producciones culturales; y, por otro, de que se elaboren estrategias orientadas a desarrollar la producción nacional de contenidos.

Una serie de influencias

Dentro de las diferentes modalidades en que se manifiesta la ficción seriada, en *Entre hombres* toma la delantera la variante representada por la serialidad corta, la cual emplea formas intertextuales que exceden la adaptación de una obra literaria (Innocenti & Pescatore, 2011). *Entre hombres*, además de hundir sus raíces en la novela de Maggiori —figura ineludible en el panorama actual de la literatura policial (Lafforgue, 2016)—, bebe de influencias y referencias diversas explicitadas por el realizador, como el cine independiente norteamericano de los años noventa, específicamente el de Quentin Tarantino, el *pulp* y la estética del cómic (en Noel Do, 2021).

Slukich (2021) identifica en el tratamiento de las imágenes que elabora Fendrik, por un lado, los códigos del *gore*, especialmente por las escenas sangrientas y de extrema violencia —habituales en su filmografía—, en las que tienen lugar mutilaciones y torturas. Por otro, reconoce reminiscencias en un tono más desenfadado y grotesco de cómics como *Clara de noche* (Carlos Trillo, Eduardo Maicas & Jordi Bernet, 1992), *Vito Nervio* (1945, Mirco Repetto & Emilio Cortinas, 1945), *Boogie, el aceitoso* (Roberto Fontanarrosa, 1972) y *Sin City* (Frank Miller, 1992). De los elementos temáticos pertenecientes a estas historietas se trasladan al texto audiovisual la representación del mundo del trabajo sexual, el machismo, la delincuencia, el crimen, la violencia y la investigación, todos ya presentes en la novela homónima de Maggiori. En lo que respecta a la construcción del relato, se retoma la alternancia de puntos de vista asociados a cada personaje que guían la narración de cada episodio, recurso presente en *Sin City* como también en el estilo cinematográfico de Tarantino, junto a la estructura fragmentaria y la construcción de los relatos corales de sus filmes.

Asimismo, es indudable el diálogo que esta ficción establece con otras series policiales contemporáneas y con

el nuevo cine argentino (NCA), manifestaciones en las cuales el vínculo entre violencia (criminal) y crisis (económica) se ubica en el centro de las historias (Setton, 2020). El imaginario de la delincuencia sembrado por los medios de comunicación —que imprime como estigma un determinado aspecto, una cierta gestualidad y un particular tipo de habla tan propio de los personajes del NCA— se filtra de un modo estilizado en el mosaico de puntos de vista de *Entre hombres*, en tanto el narrador adopta el habla de quien motoriza y engarza los eslabones narrativos en cada uno de los episodios.

La crítica especializada destacó tanto “la genialidad —y brutalidad— del relato” (Basile, 2021) como el acierto de la propuesta a partir de un realismo estilizado cercano al cómic grotesco (Lerer, 2021). Los diferentes registros de actuación de cada personaje y la composición que logran sus intérpretes hacen que parezcan, como advierte Slukich (2021), salidos de una novela gráfica.

La visión sobre este mundo residual de “códigos no escritos pero que son inviolables” que propone el autor de la novela, y que Fendrik desarrolla visualmente de un modo grotesco, lejos de interpelarnos empáticamente, genera un efecto de distanciamiento del universo representado, lejano, cínico y de una crudeza brutal. En palabras del realizador, “la estilización del relato nos permitió tomar distancia de esa ultra violencia, no es realismo sino que es una serie bien de género, quise alejarme del realismo crudo” (en Noel Do, 2021). Es una distancia que nos permite ver desde una perspectiva diferente aquella realidad a la que aluden ambas textualidades (la literaria y la seriada), la década de los noventa en Argentina y todo lo que representa en el imaginario de la sociedad: neoliberalismo, achicamiento del Estado, miseria, desigualdad social, excesos y corrupción. Como si la única lente posible para leer una realidad distorsionada de valores degradados fuese aquella que ofrece la forma del grotesco, en tanto “permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo, y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto del mundo” (Bajtin, 2003, p. 30).

El antecedente literario de un universo *trash*

El vínculo más directo que *Entre hombres* establece con otra serie cultural es la literatura, al tratarse de la trasposición de la novela homónima de Germán Maggiori publicada en 2001. El autor estuvo involucrado desde el comienzo en el proceso de adaptación del texto literario y escribió los guiones, teniendo como encargo por parte de las productoras una transposición completamente fiel de la novela al formato seriado, conservando el espíritu y todo cuanto se pueda del texto original (Pérez Echeverry, 2001). Si bien como regla general la decisión del producto final de una serie de ficción recae en las manos del *showrunner*, en este caso Maggiori tuvo libertad para establecer la duración de los capítulos en función de la adaptación fidedigna de las secuencias de la novela.

El texto literario es analizado por Vanoli y Vecino (2009-2010) por su forma de encarar la representación del territorio conurbano, distanciándose en ese aspecto de la tendencia de la que forma parte, la cual escribe principalmente sobre un “imaginario fuertemente urbano, hegemonizado por la Ciudad de Buenos Aires” (p. 259). En el texto audiovisual, en cambio, resuena una tradición del cine y de la televisión argentina que se consolida en el cambio de siglo y cuyas historias están ambientadas en el conurbano bonaerense.⁴ Los citados autores inscriben la obra literaria en la tradición del policial negro de Raymond Chandler y James Ellroy, en tanto que la hiper-circulación y la desigualdad que ofrece la representación urbana son las claves para leer la ciudad y sus periferias (Vanoli & Vecino, 2009-2010, p. 268).

Otra diferencia sustancial que presenta la ficción audiovisual respecto de su raigambre literaria reside en que esta última es caracterizada como una novela neo-naturalista de ideología neoliberal (Pignatiello, 2020) por el determinismo que rodea el devenir y accionar de los personajes. Lejos de la representación naturalista, la serie se entronca con una estética rayana al grotesco y al *gore*, en la que prima la estilización narrativa de la puesta en escena y actoral. Una distorsión del mundo representado

que se enfatiza mediante movimientos de cámara que, por momentos, adquieren autonomía y evidencian el dispositivo, el empleo de planos bajos (a la altura del piso), angulaciones oblicuas y acercamiento a los rostros mediante desplazamientos rápidos de la cámara.

El naturalismo o la “causalidad económico-ambiental” (Pignatiello, 2020, p. 69) de la novela está dada por la descripción de los personajes y el relato de su procedencia por parte del narrador, información de la que adolece la versión audiovisual. Como señala Pignatiello (2020), “el narrador se contamina de todos los lenguajes de los personajes y esto muchas veces causa un efecto cómico o irónico, pero también cínico. Suele suceder en dos modalidades: cuando describe situaciones y en acotaciones a los diálogos” (p. 71). En la obra literaria el sujeto de la narración nos ofrece información del pasado de los personajes que explica su accionar como su devenir en la ficción, al mismo tiempo que establece el sentido de fatalidad del que está impregnado ese “universo simbólico crudo o *trash*” (Vanoli & Vecino, 2009-2010, p. 269) que delinea Maggiori. En lo que atañe a la estructura narrativa, las conexiones de los capítulos de la novela, al igual que en la serie, se establecen por los cambios de perspectiva o múltiples puntos de vista —en función del personaje que guía cada episodio— y la trama se desarrolla de manera no cronológica, mediante inscripciones textuales de fechas que contribuyen a organizar y seguir el desarrollo de las acciones dramáticas.

Aunque ahora es considerada una obra de culto (Zúñiga, 2018), la novela se publicó sin mucha resonancia en el año 2001, anticipando la profunda crisis

4:: En el ámbito cinematográfico películas como *Rojo, soledad* (César González, 2021), *Punto rojo* (Nicanor Loreti, 2021) y *Conurbano* (Pablo Yotich, 2022) anclan sus universos ficcionales en el conurbano bonaerense, siguiendo el camino inaugurado por Raúl Perrone — *Labios de churrasco* (1994), *Cinco pal peso* (1998)—, Pablo Trapero — *El bonaerense* (2002), *Carancho* (2010)— y José Celestino Campusano — *Vikingo* (2009), *Fantasma de la ruta* (2013)—. También la ficción seriada ubicó sus relatos en los suburbios con títulos como *Un gallo para Esculapio* (Bruno Stagnaro, 2017-2018), *Apache, la vida de Carlos Tévez* (Israel Adrián Caetano & Nicolás Goldar Parodi, 2019) y la serie documental *Universo Conurbano* (Pedro Saborido, 2022).

política, económica, social e institucional que atravesó la Argentina en diciembre de ese mismo año. En el 2013 se reeditó⁵ y circuló principalmente entre los aficionados a la narrativa de crímenes y en el contexto académico. Maggiori, quien forma parte de la generación identificada con el nombre de “Nueva Narrativa Argentina” (Vanoli & Vecino, 2009-2010), alterna entre la tradición del *hard-boiled* y la referencia directa a la economía neoliberalista (Caballero, 2016). La atmósfera sórdida de los confines del conurbano bonaerense y la violencia de los diferentes ambientes describen el paradigma neoliberal,⁶ un modelo económico y político que funciona como trasfondo de un relato situado en la periferia de la ciudad durante la década de los noventa. *Entre hombres* retoma lo más negro del *thriller* político al recuperar de la tradición narrativa policial argentina las asociaciones delictivas establecidas en complicidad con el poder político y económico. En ese sentido, resulta productiva la noción del delito como categoría mediadora y organizadora de las relaciones entre la literatura y sus operaciones de sentido en el ámbito de lo social (Feuillet, 2020).

El policial negro como marco de lectura

Entre hombres, siguiendo paso a paso el desarrollo argumental de la novela policial en que hunde sus raíces, construye un universo sombrío y hostil con delincuentes que habitan en la periferia urbana, donde las leyes están para ser infringidas y los códigos procesales, como observamos en el último episodio, para ser incinerados. Una orgía desplegada en la secuencia inicial de la ficción desencadena un derrotero de hechos en los que se suceden torturas y crímenes violentos, sentando las bases de lo que será un “policial frenético repleto de noche extrema, almas y cuerpos en estado de descomposición” (Slukich, 2021, párr. 4). La adversidad retratada en cada uno de los ambientes en que se desarrolla la ficción se acentúa con el trayecto narrativo de personajes viscerales hacia un destino que los conduce, de manera inexorable, a la fatalidad.

Detengámonos un momento en la secuencia inicial de la serie para ver el modo en que se configuran las directrices del género. Un plano fijo muestra a una travesti de espaldas en el medio de una calle desierta y nocturna esperando por un próximo cliente. Un epígrafe rojo ubica al espectador en el “2 de marzo de 1996”, procedimiento que se reitera estableciendo la progresión y situando temporalmente el desenvolvimiento de la trama. Un auto apresurado se detiene luego de que Ruby, resignada ante la escasez de demanda, se apoya en el postigo de una puerta. En el vehículo se encuentra Marcelo Cortés, alias “el tucumano” o “Tucu” (Claudio Rissi), junto a dos chicas, y reclama sus servicios para que se sume a una fiesta privada.

Durante la velada, la muerte por sobredosis de una de las trabajadoras sexuales funciona como el disparador narrativo. La existencia de un video en el que quedan registrados los excesos de una fiesta sexual, su robo y posterior utilización como instrumento extorsivo funcionan como directriz en el encadenamiento y encabalgamiento de las líneas paralelas de acción que avanzan sobre el transcurrir de los cuatro episodios. Toda la secuencia se construye a partir de recursos visuales que apuntan al artificio y a la estilización del universo representado, como el trabajo con el claroscuro en la representación de la sordidez y la lóbreguez del entorno y el ralenti que dilata el ingreso de las tres mujeres en el lujoso y ejecutivo recinto en el que se encuentran tres hombres poderosos vinculados con la política y cargos ejecutivos. Las sobreimpresiones de diferentes planos —las cuales muestran lujuria, alcohol,

5:: Si bien al momento de publicarse la novela recibió el primer premio en el concurso La Resistencia/Alfaguara realizado en México, pasó rápidamente al olvido para volver a reeditarse en el 2013 y convertirse en obra de culto (“El misterioso caso”, 2013).

6:: El modelo neoliberal fue impulsado en la Argentina bajo la presidencia de Carlos Saúl Menem (1989-1999) e implicó, entre otras cosas, reestructuración del Estado y recesión económica. Las diferentes medidas implementadas (deuda externa, plan de convertibilidad, privatizaciones) sumieron al país en una profunda crisis social, económica, política e institucional a finales de la década del noventa y principios del 2000.

drogas y ceniceros repletos de colillas— evidencian el exceso y describen una velada íntima que culmina con el desmembramiento de los cuerpos femeninos.

Quienes llevarán a cabo la investigación sobre el paradero del video robado a pedido del senador involucrado —y como elemento constitutivo del género— será la dupla perteneciente a la División Narcotráfico Sur, integrada por el oficial Sergio Almada (Diego Velázquez) y el sargento Alberto Garmendia (Gabriel Goity). Estos personajes, que actúan sistemáticamente en los márgenes de la legalidad, son convocados por la policía bonaerense para infiltrarse en una organización mafiosa con el objetivo de desbaratarla, ante la amenaza de una posible extorsión y de que la cinta salga a la luz. El peligro que representa el VHS robado se diluye como prueba incriminatoria y elemento extorsivo hacia el final de la serie, al ser interpretada por quienes lo encuentran como una película pornográfica de mala calidad y mal filmada, despojándolo de su valor y su sentido narrativo y generando un efecto humorístico.

Los diferentes puntos de vista que construyen el universo representado por Fendrik se distribuyen a lo largo de la serie, y cada uno de ellos domina un episodio. La construcción de la subjetividad de los personajes da cuenta en ocasiones de la simultaneidad temporal que se expresa con la reiteración de una escena a partir de un nuevo punto de vista, lo que implica necesariamente un emplazamiento y movimiento de cámara distinto al construido previamente. En el segundo episodio, la dupla conformada por “el Zurdo” (Diego Cremonesi) y “Mosca” (Nicolás Furtado) transita los mismos escenarios que los policías en la primera entrega de la ficción, especialmente en el comienzo y en la clausura del relato. Esta reiteración discursiva actualiza y ofrece nuevos puntos de vista que rigen el desarrollo de la narración, introduciendo nuevas líneas de acción y personajes.

El pesimismo que atraviesa *Entre hombres* —y que forma parte de las características del neopolicial latinoamericano que describe Noguero Jiménez (2006)— se traduce en una puesta en escena esencialmente nocturna y opresiva, en la cual una paleta de colores fríos contribuye

a crear una atmósfera impregnada de violencia. Hablar de este género, según Link (2003), “es hablar del Estado y su relación con el Crimen, de la verdad y sus regímenes de aparición, de la política y su relación con la moral, de la Ley y sus regímenes de coacción” (p. 6).

En la misma línea de pensamiento, Setton (2020) plantea que la disolución del aparato estatal trae aparejada “la animalización completa de las relaciones, la desaparición del ámbito propiamente humano, la transformación de los comportamientos de los personajes en pulsiones elementales destructivas” (p. 10). Precisamente uno de los oficiales expresa: “Yo estaba convencido que eran las reglas del orden las que nos distinguían de los animales, pero estaba equivocado, ¿sabe?” (Sergio Almada a Alberto Garmendia, episodio 4, m. 39:05).

En la secuencia final de la serie se ejecuta el robo a una sala de juego clandestina planificado por “Mosca”, “el Zurdo” y sus secuaces. Convergen en ella delincuentes y policías, mientras planos cortos y movimientos bruscos de la cámara subrayan el clima de tensión de la escena. Tras el frenesí de la balacera desatada el relato termina con planos cercanos y fijos de los cuerpos sin vida de los protagonistas. La masacre clausura la vida de los personajes y el relato, ratificando el sentido de fatalidad que recorre la ficción y la imposibilidad de escapar de ese mundo abyecto. “Si cae uno caemos todos”, predice Mosca antes de entrar y poco antes de morir.

Entre hombres forma parte de una tendencia creciente de series realizadas en coproducción internacional que abordan el género policial y que están orientadas “a la espectacularización de la marginalidad y la violencia o un trasfondo de corrupción” (Aprea & Kirchheimer, 2019, p. 25). El final de la secuencia inicial del primer episodio da cuenta de la exacerbación de la violencia que propone la ficción desde un comienzo, a partir de primeros planos de los cuerpos femeninos desmembrados. La brutalidad se enfatiza también con los primeros planos del cuerpo en descomposición de “el Tucu” luego de su muerte, los cuales son sucedidos —mediante corte directo— por un primer plano de carne de res. Los momentos supremos

de bestialidad se materializan en la sangre que salpica la pantalla de las diferentes mutilaciones y crímenes, invadiendo todo el campo de visión, involucrando al espectador en la acción y expulsándolo al mismo tiempo.

En la ficción de Fendrik, el núcleo dramático se desenvuelve en algún lugar del conurbano bonaerense. Allí, los personajes pertenecientes a los bajos fondos y a diferentes ámbitos institucionales, especialmente aquellos ligados con el poder (un senador, un juez federal y un ejecutivo de un banco), se mueven en la ilegalidad y el delito. Como advierte uno de los personajes, un carnicero armado y a la defensiva, “es un barrio de mierda, es como vivir en la selva, está lleno de chorros y drogadictos”. Algunos diálogos remiten a coordenadas geográficas específicas en las que se sitúan algunas de las acciones, como un intercambio en un matadero en las afueras de Florencio Varela, una pesquisa en el barrio de La Boca o una persecución y un crimen en un boliche en Avellaneda. Estos lugares, como también las diferentes identidades y lenguas locales de los personajes, le confieren a la ficción la idiosincrasia argentina y funcionan como los rasgos distintivos de nacionalización del género.

Uno de los mecanismos narrativos que Maltz (2016) pone de relevancia para identificar la nacionalidad del género policial es la referencia a la historia local a partir de la trayectoria personal de los protagonistas. Este procedimiento se acentúa especialmente en la obra literaria, en la cual abundan las referencias a detalles del pasado de los personajes que representan episodios de la historia nacional. Por ejemplo, en la novela, forma parte de la ruta de vida de Garmendia haber sido torturador en el Pozo de Banfield, un centro clandestino de detención que funcionó durante la dictadura militar argentina entre 1976 y 1983. Estas referencias directas a momentos específicos de la historia son eludidas en la ficción de Fendrik, en donde se enfatiza lo autóctono a través del idiolecto de los personajes con su jerga popular y delictiva, y de las locaciones empleadas para el desenvolvimiento de las acciones, como el “Club de Amigos del Fernet”. También la repetición automática del Código Procesal Civil y Comercial de la Provincia de Buenos Aires por parte del inspector Almada, alias “el

Loco”⁷, es un elemento que, a la vez que individualiza al personaje, funciona como marca de nacionalidad.

Entre los núcleos de análisis que desarrollan Guevara et al. (2022) en el estudio del género policial producido para plataformas se encuentra la presencia de un *star system*, con elencos, guionistas y directores consagrados en el ámbito nacional afín a un modelo de producción audiovisual industrial y con una trayectoria dentro de esta formación discursiva. Se trata de un modelo de producción dentro del cual se inscribe *Entre hombres*, al constituir un elenco estelar en el que participan actores como Claudio Rissi y Nicolás Furtado (quienes ponen el cuerpo a los emblemáticos hermanos protagonistas de la exitosa serie *El marginal*; Sebastián Ortega, 2016–2022), como también prestigiosas figuras dentro del campo cultural nacional como Gabriel Goity,⁸ Diego Velázquez, Diego Cremonesi (también presente en *El marginal*) y Pompeyo Audivert.⁹

Esta presencia de actores famosos y el abandono de la imagen documental-realista y las pequeñas historias de filmes del NCA, especialmente aquellos de Pablo Trapero, según Setton (2020), colocaron la violencia representada a una distancia mucho mayor del espectador (p.7). Se trata de una distancia, como se vio más arriba, que se acentúa en *Entre hombres* por el alto grado de estilización de la puesta en escena y los diferentes registros interpretativos de cada actor, quienes llevan “al límite su personaje de manera estafalaria” (Basile, 2021, párr. 5). La escena que transcurre en Fierrolandia —en donde Zika (Pompeyo Audivert) le vende las armas a “el Zurdo” y a “Mosca”— es clave en este sentido, en tanto representa aquellos “arquetipos exagerados” que refiere Basile (2021) y que apelan al “estilo tarantinesco con pequeñas dosis de humor irónico” (párr. 5). Se trata de un ambiente oscuro teñido de una tonalidad verde grisácea, que envuelve

7:: El apodo de “loco” del inspector Almada se debe al hecho de que, según la novela, “sabía de memoria todos los artículos del código de procedimiento, los repetía como un lorito, miraba el techo y hablaba solo hasta que se quedaba dormido” (Maggiore, 2013, p.47).

8:: Actor y humorista argentino de teatro, cine y televisión.

9:: Reconocido actor, director teatral y dramaturgo de la escena porteña argentina.

a Zika cuando presenta su pesada artillería mediante un estilo interpretativo histriónico, generando un efecto caricaturesco tanto en lo corporal como en lo gestual.

Pignatiello (2014) señala que el carácter realista es lo que más ha influido en la adaptación del policial negro en América Latina —especialmente por la representación de conflictos sociales, problemas económicos y disputas políticas— y que en la versión latinoamericana lo político —eje y fundamento de la criminalidad (Giardinelli citado en Pignatiello, 2014)— desplaza a lo económico. En el texto audiovisual analizado, la identidad local se articula con el recorrido global a partir del diálogo con la propia tradición de la narrativa policial argentina (literaria, cinematográfica y gráfica), el empleo de un sistema de estrellas arraigado en el imaginario cultural nacional y el abordaje de temáticas que ocupan un lugar destacado en los medios de comunicación, como el narcotráfico.

Otro elemento que funciona como rasgo identitario del policial argentino es el carácter delincencial (Pignatiello, 2014) de la policía que toma impulso a partir de la última dictadura militar. Los agentes de seguridad pasan a ser “operativos de sangre fría” (Maggiori, 2013, p. 47) —como se presenta al sargento Garmendia en la novela—, involucrados en ajustes de cuentas, torturas, tráfico de drogas y privación ilegítima de la libertad. También instituciones nacionales como la Policía Federal y la Secretaría de Inteligencia del Estado (SIDE) desempeñan un rol clave en el submundo del crimen que retrata la ficción. Estas fuerzas motorizan la línea de acción principal con el objetivo de proteger al senador involucrado en la fiesta y garantizar su camino a la gobernación de la provincia. Estos rasgos distintivos o diferenciadores diseminados al interior de un género codificado narrativa y estilísticamente como el policial, funcionan como “aspectos heterogeneizadores de la globalización” (Pedro, 2022, p. 2) y le confieren a esta ficción argentina, concebida para un mercado y una audiencia global, una impronta nacional asociada a la identidad y la lengua local.

Por último, Link (2003) refiere el factor expansivo del género policial —lo que Lafforgue (2016) denomina “expansión genérica”— al conseguir imponerse rápidamente

en otros campos culturales como en las películas, series, crónicas periodísticas e historietas. Como se puede ver a partir del ejemplo de *Entre hombres*, en la oferta de los servicios de entretenimiento en línea los diferentes matices en que se revelan las prescripciones narrativas y formales del género policial (crimen, desarrollo de una investigación, sospechosos) configura una tendencia narrativa cada vez más asentada en los catálogos globales. Prueba de ello es la creciente inclinación del documental hacia el true crime, un género consistente en la reconstrucción de casos policiales famosos y presente cada vez más en la Argentina y América Latina.¹⁰

Consideraciones finales

Vamos a finalizar el recorrido emprendido por esa atmósfera sórdida situada en los confines del conurbano, con sus personajes malditos y despreciables, con algunas consideraciones que suscitaron los diferentes tópicos y perspectivas abordadas durante el trayecto. El universo construido por Fendrik en un relato que recolecta múltiples referencias culturales y que es moldeado por los lineamientos del policial negro —como también todos aquellos aspectos que forman parte de la existencia de *Entre hombres*—, nos habilitan a pensar esta ficción como una manifestación de lo que dimos en llamar, al menos de manera provisoria, post-serialidad (Soria, 2022). Se trata de un término fértil para reflexionar sobre la producción audiovisual contemporánea en general, y para describir una textualidad dinámica que produce sentido mediante la amalgama de diferentes formaciones discursivas, en particular.

La post-serialidad refiere a un sistema textual híbrido transnacional que viaja por diferentes mercados, en los cuales los convenios generados —como coproducciones y contratos de distribución— condicionan su desarrollo

10:: Entre ellos *Carmel: ¿Quién mató a María Marta?* (2020) y *El fotógrafo y el cartero: el crimen de Cabezas* (2022), de Alejandro Hartmann; *Nisman: el fiscal, la presidenta y el espía* y *Los ladrones: la verdadera historia del crimen del siglo* (Justin Webster, 2010); y *Los Ladrones: La verdadera historia del robo del siglo* (Matias Gueilburt, 2022), por mencionar los ejemplos de mayor renombre.

temporal y narrativo. La heterogeneidad narrativa que caracteriza a este sistema de representación —en cuanto a la pluralidad de temáticas, estéticas y géneros— propone la convivencia de diferentes formas de exhibición y modos de lanzamiento, como aquel que se ajusta al modelo semanal episódico o el que habilita que se consuma de forma continua, un episodio detrás de otro. Otro de sus rasgos es la desmaterialización o la ausencia de un soporte físico que incide de manera decisiva en la disponibilidad de los contenidos audiovisuales, muchas veces efímeros y transitorios, como resultado de alianzas estratégicas y fusiones corporativas que obligan que ciertas producciones se den de baja o se trasladen a las nuevas plataformas originadas en dichos acuerdos comerciales.

Entre las cuestiones examinadas alrededor del estreno de *Entre hombres*, y que sobresalen por señalar la necesidad de una transformación imperiosa, se encuentra la celeridad en la elaboración de una ley acorde al nuevo escenario audiovisual argentino que proteja, por un lado, la producción nacional y garantice su visibilidad en el actual sistema mediático, y que fomente, por otro, alianzas y cooperaciones con otros países que posicionen a la industria local en el mercado global. El nuevo modo de producción introducido por el imperio de las plataformas requiere sin dudas una regulación capaz de resguardar la actividad del sector audiovisual nacional con miras a proteger su lugar dentro del mercado local y su trabajo creativo.

Además de la excelente acogida y las críticas favorables de la ficción, estas formas narrativas se introducen en caminos de exhibición alternativos al de las plataformas de *streaming*, como los festivales de cine. Precisamente *Entre hombres*, considerada por parte de los responsables del Festival de Cine de Berlín como un “clásico moderno del director Pablo Fendrik” (“Miniserie sobre bandas”, 2021), fue la primera producción latinoamericana seleccionada para participar en la sección Berlinale Series 2021. En relación con los cambios introducidos en el escenario audiovisual actual de la mano de la ficción seriada, los proyectos televisivos han ido conquistando en los últimos años espacios de exhibición tradicionales asociados al cine (Soria, 2020), instalándose y creando secciones especiales

para su visualización, para sesiones de *pitching* y para el planteo de debates sobre las tendencias de las series a través de conferencias de prensa y mesas redondas.

El despojo de la decadencia menemista en los suburbios bonaerenses durante la década del noventa encuentra su representación en el espacio audiovisual con *Entre hombres*. Las operaciones narrativas y las elecciones estéticas que Fendrik utiliza para adaptar el universo esbozado por Maggiori dan como resultado un relato estilizado a través del empleo de las formas del grotesco y del humor negro, mediante una puesta en escena que visibiliza el artificio con movimientos de cámara abruptos, angulaciones oblicuas, un registro interpretativo histriónico de efecto caricaturesco y referencias a otras expresiones culturales. Estos procedimientos, que operan principalmente como factores de distanciamiento del mundo representado, se articulan en una narración compleja y estructurada en función de múltiples puntos de vista y saltos temporales.

Por último, la ficción es representativa de varias de las características que permiten reflexionar sobre la narrativa audiovisual contemporánea en términos de post-serialidad. Entre ellas sobresale la hibridez textual, la apropiación de los lineamientos de un género narrativo (como el policial) y su adecuación a la coyuntura nacional, la articulación de una identidad local con miras a un mercado global como resultado de un nuevo régimen de producción y la tensión que genera la representación de una realidad anclada en un momento histórico específico de la historia argentina mediante la estilización y la exaltación del artificio. Estos elementos, sumados al carácter transitorio de la disponibilidad de los contenidos, hacen de *Entre hombres* un caso privilegiado de estudio para comprender el panorama actual de la industria audiovisual.

Referencias

- Aprea, G., & Kirchheimer, M. S. (2019). Del plan operativo de fomento a Netflix. Transformaciones de las narraciones seriadas argentinas en la última década. *Toma Uno*, (7), 17-31. <https://doi.org/10.55442/tomauno.n7.2019.26181>

- Argentina. (1994, 19 de octubre). Ley n.º 24.377: Ley de Cine. <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-24377-767/texto>
- Bajtin, M. (2003). *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Alianza Editorial.
- Baladrón, M., & Bizberge, A. (2021). Producciones argentinas para plataformas: su dimensión económica en la industria audiovisual local. *Revista Argentina de Comunicación*, 9(12), 89-122. <https://www.fadeccos.ar/revista/index.php/rac/article/view/85>
- Basile, E. (2021, 28 de septiembre). Crítica de "Entre hombres", la ultra violenta miniserie de Pablo Fendrik". *Escribiendo Cine*. <https://www.escribiendocine.com/noticias/2021/09/28/13672-critica-de-entre-hombres-la-ultra-violenta-miniserie-de-pablo-fendrik>
- Caballero, J. (2016). Neoliberal Panic: The Untimely Hard-Boiled Critique of Germán Maggiori's *Entre Hombres*. *CAESURA*, 3(1), 3-14. <https://www.emmanuel.ro/wp-content/uploads/2022/01/Caesura-3.1.1-2016.pdf>
- Cámara de Diputados. (2022). *Proyecto de Ley Federal para la Producción y la Industria Audiovisual*. <https://www4.hcdn.gob.ar/dependencias/dsecretaria/Periodo2022/PDF2022/TP2022/6716-D-2022.pdf>
- Cascajosa Virino, C. (2011). "No es televisión, es HBO": La búsqueda de la diferencia como indicador de calidad en los dramas del canal HBO. *ZER: Revista de Estudios de Comunicación | Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 11(21). <https://doi.org/10.1387/zer.3714>
- El jardín de bronce, icono del latin noir. (2019, 28 de junio). *Noticias*. <https://noticias.perfil.com/noticias/informacion-general/2019-06-28-el-jardin-de-bronce-icono-del-latin-noir.html>
- El misterioso caso de Germán Maggiori. (2013, 27 de agosto). *Revista Ñ*. https://www.clarin.com/ficcion/german-maggiori-entre-hombres_0_ryE7XkHjv7g.html
- Fendrik, P. (Director). (2021). *Entre hombres* [Serie de TV]. HBO Latin America; Polka Producciones.
- Feuillet, L. (2020). *Interpretaciones del delito. Para una hermenéutica materialista en la narrativa policial de Juan Carlos Martelli*. Ariadna Ediciones.
- Gobierno de Argentina. (2023, 17 de abril). *El Gobierno lanzó Film+Ar, un programa para incentivar la industria audiovisual nacional*. *Argentina.gob.ar*. <https://www.argentina.gob.ar/noticias/el-gobierno-lanzo-filmar-un-programa-para-incentivar-la-industria-audiovisual-nacional>
- González, L. (2022a). *Importación de servicios audiovisuales en Argentina. Incidencia de las plataformas*. Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. <http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2022/09/Servicios-digitales-plataformas-importacion-220830.pdf>
- González, L. (2022b). Una perspectiva latinoamericana sobre Netflix y los ecosistemas audiovisuales locales. *Memorias Congreso ALAIC2022*, (1). <https://alaic2022.ar/memorias/index.php/2022/article/view/172>
- Guevara, M., Maltz, H., Rodríguez, M., & Sclauzero, M. (2022). Género policial y plataformas de contenido audiovisual: reflexiones exploratorias a partir del catálogo de Netflix (Argentina, 2018-2021). *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (15), 87-108. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/1037>
- Gutiérrez F. M., Wagmaister, M., & Esquivio, G. (2023, 16 de mayo). Nuevos intentos regulatorios sobre las plataformas de streaming extranjeras. *Abogados.com.ar*. <https://abogados.com.ar/nuevos-intentos-regulatorios-sobre-las-plataformas-de-streaming-extranjeras/32621>
- Heredia Ruiz, V. (2017). Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (135), 275-296. <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2776/2947>
- Innocenti, V., & Pescatore, G. (2011). Los modelos narrativos de la seriedad. *La Balsa de la Medusa*, (6), 31-50.
- Lafforgue, J. (2016). Repensar el policial hoy en la Argentina. En R. Setton & G. Pignatiello (Comps.), *Crimen y pesquisa: el género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 45-56). Título.
- Lerer, D. (2021, 7 de marzo). Series: reseña de «Entre hombres: Episodios 1-2», de Pablo Fendrik (HBO Max). *Micropsia*. <https://www.micropsiacine.com/2021/03/series-resena-de-entre-hombres-de-pablo-fendrik-episodios-1-2/>
- Linares Barrone, Á. (2021). La evolución de la producción original de la plataforma de pago HBO. *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, (17), 260-279. <https://doi.org/10.12795/RiCH.2021.i17.12>
- Link, D. (Comp.). (2003). *El juego de los incautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. La Marca Editora.
- Maggiori, G. (2013). *Entre hombres*. Edhasa.
- Maltz, H. (2016). "El país es grande": la argentinización del policial en los casos de Laurenzi. En R. Setton & G. Pignatiello (Comps.), *Crimen y pesquisa: el género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 97-104). Título.
- Marino, S., & Espada, A. (2017). La adaptación del audiovisual ampliado a la transición convergente. Transformaciones en la producción, distribución y consumos en las industrias culturales. *Intersecciones en Comunicación*, 1(11), 85-100. <https://ojsintcom.unicen.edu.ar/index.php/ojs/article/view/38>

- Martin, B. (2014). *Hombres fuera de serie*. Ariel.
- Mastrini, G., & Krakowiak, F. (2021). Netflix en Argentina: expansión acelerada y producción local escasa. *Comunicación y Sociedad*, 18(7), 1-23. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7915>
- Miniserie sobre bandas de comisarios de los '90 va al Festival de Berlín: actúa El Puma Goity. (2021, 27 de enero). *El Cronista*. <https://www.cronista.com/clase/trendy/miniserie-sobre-las-bandas-de-comisarios-de-los-90-va-al-festival-de-berlin/>
- Mittell, J. (2006). Narrative Complexity in Contemporary American Television. *The Velvet Light Trap*, (58), 29-40. <https://doi.org/10.1353/vlt.2006.0032>
- Noel Do, M. (2021, 26 de septiembre). Gabriel Goity: "Hicimos un material que para cuando apaguen el televisor no puedan dormir". *La Capital*. <https://www.lacapital.com.ar/edicion-impresa/gabriel-goity-hicimos-un-material-que-cuando-apaguen-el-televisor-no-puedan-dormir-n2690440.html>
- Noguerol Jiménez, F. (2006). Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, (15), 23-57. <http://hdl.handle.net/10366/137480>
- Pedro, J. (2022). Glocalización cultural en la era del video bajo demanda. Diversidad de contenido en Netflix, HBO y Prime Video. *Revista Internacional de Cultura Visual*, 11(4), 1-13. <https://doi.org/10.37467/revvisual.v9.3699>
- Pérez Echeverry, A. (2021, 24 de septiembre). Germán Maggiori: "Los años noventa en Argentina fueron salvajes, pero la coreografía de la violencia está en permanente movimiento". *Semana*. <https://www.semana.com/cultura/articulo/german-maggiori-los-anos-noventa-en-argentina-fueron-salvajes-pero-la-coreografia-de-la-violencia-esta-en-permanente-movimiento/202151/>
- Pignatiello, G. (2014). Rol policial y estructura del género en la "novela negra" de la dictadura: *Nadie nada nunca y Luna caliente*. *Phin*, (70), 107-118. <https://web.fu-berlin.de/phin/phin70/p70t6.htm>
- Pignatiello, G. (2020). "The 90s fucking sucked". Neonaturalismo y neoliberalismo en la novela policial rioplatense: *Estokolmo* de Gustavo Escanlar (Uruguay) y *Entre hombres* de Germán Maggiori (Argentina). *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (49), 67-77.
- Rivero, E., & Bizberge, A. (2022). Diversity in video on demand platforms in Argentina. *Intersecciones en Comunicación*, 16(1), 1-20. <https://doi.org/10.51385/ic.v1i16.153>
- Santaella, F. (2016). Series de HBO, piel del storytelling. *Comunicación*, 175, 47-52.
- Setton, R. (2020). Noir, Biopic y dramas carcelarios. Violencia y géneros en el audiovisual argentino contemporáneo. *En la otra isla*, (3), 4-20.
- Soler Cañas, L. (2016). La novela policial argentina. Los escritores hablan del género y sus posibilidades en nuestro país. En R. Setton & G. Pignatiello (Comps.), *Crimen y pesquisa: el género policial en la Argentina, 1870-2015: literatura, cine, televisión, historieta y testimonio* (pp. 241-245). Título.
- Soria, C. (2020). Ficciones televisivas argentinas en los festivales internacionales de cine. *Comunicación y Medios*, 42(29), 117-128. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2020.56658>
- Soria, C. (2021). 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*, 7(2), 49-60. <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/13315>
- Soria, C. (2022). Panorámica de la narrativa audiovisual contemporánea: hacia una definición de post-serialidad. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (21), 61-72. <https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2022-2-21-d04/>
- Slukich, P. (2021, 30 de septiembre). "Entre hombres": un shock de gore no apto para estómagos delicados en HBO Max. *Los Andes*. <https://www.losandes.com.ar/estilo/entre-hombres-un-shock-de-gore-no-aptos-para-estomagos-delicados-en-hbo-max/>
- Vanoli, H., & Vecino, D. (2009-2010). Subrepresentación del conurbano bonaerense en la "nueva narrativa argentina". *Apuntes de Investigación del CECYP*, (16-17), 259-274. <https://www.apuntescecy.com.ar/index.php/apuntes/issue/view/23>
- Zúñiga, D. (2018, 27 de octubre). Germán Maggiori: una historia violenta. *La Tercera*. <https://www.latercera.com/culto/2018/10/27/german-maggiori-entre-hombres/>

Contribución autoral

a) Concepción y diseño del trabajo; b) Adquisición de datos; c) Análisis e interpretación de datos; d) Redacción del manuscrito; e) revisión crítica del manuscrito.

C. S. ha contribuido en a, b, c, d, e.

Editor responsable: L. D.