

Rivalidades y Resonancias: Estéticas y Cronotopos en el Sensorium Digital de Narcos y La Casa de Papel de Netflix

Rivalries and Resonances: Aesthetics and Chronotopes in the Digital Sensorium of Netflix's *Narcos* and *La Casa de Papel*

Rivalidades e Ressonâncias: Estética e Cronotopos no Sensorium Digital de *Narcos* e *La Casa de Papel* da Netflix

Eliseo R. Colón Zayas, Ph.D.
University of Puerto Rico
Puerto Rico
eliseo.colon@upr.edu

Abstract: This paper explores the aesthetics and chronotopes in the digital sensorium of Netflix's *Narcos* and *La Casa de Papel*. By analyzing the points of convergence and aesthetic correspondences between these two successful Spanish-language series, this study demonstrates how narrative elements resonate with transnational audiences. Utilizing Bakhtin's [Bajtín] concept of chronotopes, the analysis identifies the organizing centers of main plot events, such as the encounter, the road, the house, the threshold, biographical time, nature, family, and work. The paper also contextualizes the dynamics of the audiovisual streaming sector, emphasizing the role of cultural practices and textual aesthetics in understanding the connection between audiences and narrative recommendation algorithms. Through this examination, the study aims to demystify the influence of algorithmic structures on audiovisual production and reception.

Keywords:

Narcos, *La Casa de Papel*, chronotopes, transnational audiences, streaming platforms

Resumen: Este artículo explora las estéticas y los cronotopos en el sensorium digital de *Narcos* y *La Casa de Papel* de Netflix. Al analizar los puntos de convergencia y las correspondencias estéticas entre estas dos exitosas series en español, este estudio demuestra cómo los elementos narrativos resuenan con audiencias transnacionales. Utilizando el concepto de cronotopos de Bajtín [Bakhtin], el análisis identifica los centros organizadores de los eventos principales de la trama, como el encuentro, el camino, la casa, el umbral, el tiempo biográfico, la naturaleza, la familia y el trabajo. El artículo también contextualiza las dinámicas del sector de streaming audiovisual, enfatizando el papel de las prácticas culturales y las estéticas textuales para comprender la conexión entre las audiencias y

los algoritmos de recomendación narrativa. A través de este examen, el estudio pretende desmitificar la influencia de las estructuras algorítmicas en la producción y recepción audiovisual.

Palabras-clave:

Narcos, La Casa de Papel, cronotopos, audiencias transnacionales, plataformas de streaming

Resumo: Este artigo explora as estéticas e os cronótopos no sensorium digital de *Narcos* e *La Casa de Papel* da Netflix. Ao analisar os pontos de convergência e correspondências estéticas entre essas duas séries de língua espanhola de sucesso, este estudo demonstra como os elementos narrativos ressoam com audiências transnacionais. Utilizando o conceito de cronótopos de Bakhtin [Bajtín], a análise identifica os centros organizadores dos principais eventos da trama, como o encontro, a estrada, a casa, o limiar, o tempo biográfico, a natureza, a família e o trabalho. O artigo também contextualiza a dinâmica do setor de streaming audiovisual, enfatizando o papel das práticas culturais e das estéticas textuais para entender a conexão entre audiências e algoritmos de recomendação narrativa. A través deste exame, o estudo visa desmistificar a influência das estruturas algorítmicas na produção e recepção audiovisual.

Palavras-chaves:

Narcos, La Casa de Papel, cronótopos, audiências transnacionais, plataformas de streaming

1. Introducción

Como sucede con cualquier título, este pretende provocar reflexión. Hablar de rivales y rivalidades siempre capta la atención. En este contexto, la rivalidad y la competencia sirven como catalizadores para explorar el sensorium que rodea la producción audiovisual iberoamericana, comercializada en diversas regiones como producciones latinas, latinoamericanas, españolas y brasileñas en español o portugués. Este enfoque de mercadeo refleja un impulso transnacional y translocal que define su territorialidad. El éxito global de la serie *Narcos* (Newman et al., 2015-2017), producida en 2015 por Gaumont International Television para Netflix, desencadenó una ola de competencia entre las compañías de producción audiovisual en Estados Unidos, América Latina y España, lo que llevó a un aumento en la producción de contenido para plataformas de streaming que atienden a audiencias globales y transnacionales. Grandes compañías de streaming como Netflix, Amazon Prime y HBO Max han establecido vínculos comerciales con el sector televisivo iberoamericano, incluyendo Televisa, Telefé, Caracol, Globo, TVE, Movistar y Atresmedia. En

consecuencia, existe una vasta producción, distribución y consumo de contenido audiovisual en streaming dirigido tanto a las comunidades transnacionales de habla hispana y portuguesa, ubicadas principalmente en Estados Unidos, Canadá y varios países europeos, como a las audiencias dentro de los países latinoamericanos y una audiencia global cada vez más interesada en la oferta cultural de este sector audiovisual.

En este trabajo, exploro las estéticas de la producción textual que articulan y rearticulan construcciones simbólicas de espacios culturales definidos por categorías como Latino, Latinoamericano, Brasileño, Español e Iberoamericano, para el consumo de audiencias transnacionales dentro del nuevo sensorium digital de streaming. Por estéticas de producción, me refiero específicamente a los géneros narrativos que forman el núcleo de la programación en streaming, sirviendo como el centro organizador de argumentos representativos materializados en un medio audiovisual gobernado por una economía política transnacional. Mi interés radica en desmitificar la llamada cultura del algoritmo, que promueve el consumo de textos audiovisuales vía streaming a través de una complejidad simulada creada por combinaciones de tramas y repertorios narrativos. Sin embargo, son las audiencias las que en última instancia imbuyen a estas producciones de significado y las apropian a través de sus prácticas culturales y las estéticas de los géneros narrativos, generando tramas, significados y sentidos de complejidad dentro de una Iberoamérica transnacional.

La producción narrativa en cuestión no responde simplemente a la reelaboración algorítmica; más bien, su formulación estética revela la configuración espacio-temporal de una pluralidad de narradores y audiencias, apelando a gustos locales, translocales, nacionales y transnacionales. Me baso específicamente en los grandes cronotopos descritos por Bajtín (1989). Los centros organizadores de los eventos principales de la trama en las series *Narcos* (Newman et al., 2015-2017) y *La Casa de Papel* (Pina et al., 2017-2021) son el encuentro, el camino, la casa, el umbral, el tiempo biográfico, la naturaleza, la familia y el trabajo. En la primera parte de mi análisis, contextualizo las dinámicas del sector de streaming audiovisual, apoyando el desarrollo de sus producciones narrativas con minería de datos y métricas para establecer el alcance de la reterritorialización temporal y espacial lograda por estas narrativas. En la segunda parte, analizo los primeros minutos del primer episodio de la primera temporada de *Narcos* (Newman et al., 2015-2017) y *La Casa de Papel* (Pina et al., 2017-2021) como espacios narrativos donde se condensan los grandes cronotopos de Bajtín (1989). Más allá de un sistema de predicción de audiencias basado en minería de datos, mi objetivo es demostrar que es la articulación magistral de estos cronotopos, que históricamente han servido para contar historias, lo que establece el diálogo entre productores, actores y audiencia.

2. Contextos empresariales de las narrativas globales de streaming audiovisual

A pesar de la expansión y los vínculos comerciales del sector audiovisual iberoamericano en español y portugués, un titular de The New York Times del 20 de abril de 2022, titulado “Netflix’s Stumble Could Be a Warning Sign for Streaming Industry” (El tropiezo de Netflix podría ser una señal de advertencia para la industria del streaming), destacó problemas emergentes dentro de la industria del streaming, particularmente aquellos que siguen el modelo industrial de Netflix. El artículo presenta la postura oficial de Netflix, que atribuye la pérdida de suscriptores a problemas estructurales que pueden ser abordados refinando las estrategias de adquisición de suscriptores y mejorando el monitoreo del acceso de usuarios y el uso compartido de contraseñas. Sin embargo, sigue siendo incierto si los extensos datos de audiencia en poder de empresas como Netflix serán suficientes para desarrollar estrategias efectivas que atraigan a los espectadores a su contenido narrativo.

Sergio del Molino (2022), novelista y columnista del periódico español El País, comentó el 24 de abril de 2022: “De entre las muchísimas causas de la crisis de Netflix, las televisivas y las financieras, destaco la saturación de basura clonada. [...] Netflix ha codificado tanto los géneros que casi niega el concepto de autor [...]” (p. 59). Del Molino (2022) compara los procesos de producción, distribución y consumo de Netflix con los antiguos koljós, el sistema de explotación agrícola cooperativa implementado en 1932 por la antigua Unión Soviética. Afirma: “Netflix es un koljós digital donde los directores se afanan en cumplir su cuota de producción” (p. 59).¹ La crítica de Del Molino (2022) a los esquemas de producción de Netflix, y por extensión a gran parte del sector de streaming audiovisual, describe un sistema que recuerda a la fe neoclásica de los siglos XVII y XVIII, basada en una necesidad racional de géneros (Wellek y Warren, 1974) y que ahora se basa en la racionalidad algorítmica.

3. Narrativas viajeras: Narcos y La Casa de Papel

Analizo los puntos de convergencia y las numerosas correspondencias estéticas entre las dos series en español más exitosas transmitidas en Netflix. *Narcos* (Newman et al., 2015-2017), producida por Gaumont International Television en los Estados Unidos, y *La Casa de Papel* (Pina et al., 2017-2021), inicialmente un proyecto de Vancouver Media para Antena 3 de Atresmedia en

¹ Cabe señalar que el título de la columna de Sergio del Molino en la edición en papel del periódico El País es “Netflix” mientras que en la edición en soporte digital el título es “El comunismo de Netflix”.

España, y posteriormente para Netflix, ambas exhiben una estructura narrativa bien equilibrada que atrae a audiencias de diversas geografías culturales. Al examinar la convergencia y las correspondencias entre estas series, pretendo demostrar la unidad de los elementos narrativos que generan tramas resonantes con audiencias en diversos espacios culturales, reflejando las variadas temporalidades de las complejidades iberoamericanas en un contexto transnacional.

Basándome en el concepto de cronotopo de Bajtín (1989), identifiqué los centros organizadores de los principales eventos de la trama en *Narcos* (Newman et al., 2015-2017) y *La Casa de Papel* (Pina et al., 2017-2021): el encuentro, el camino, la casa, el umbral, el tiempo biográfico, la naturaleza, la familia y el trabajo. Estos cronotopos forman parte de los nudos narrativos y discursivos que han sido tendencias globales en la industria de la música latina desde los años 90 (Yúdice, 2002), y se reflejan en el primer éxito global de la narrativa audiovisual latinoamericana en el siglo XXI, la telenovela colombiana *Yo soy Betty, la fea*, transmitida entre 1999 y 2001, y doblada, subtitulada o adaptada en más de veinte países en todo el mundo.

La importancia del cronotopo para entender la relación entre las narrativas y las audiencias radica en su capacidad, como demuestra Bajtín (1989), para entretener y desentrañar los nudos narrativos de cada historia. El cronotopo desempeña un papel fundamental en el desarrollo de la trama. Según Bajtín (1989), en el cronotopo, el tiempo y el espacio se fusionan en configuraciones significativas donde los eventos narrativos se desarrollan y los personajes evolucionan, estableciendo así un marco dinámico que da forma a la estructura narrativa y su recepción por parte de las audiencias.

[...] El tiempo adquiere un carácter concreto sensitivo; en el cronotopo se concretan los acontecimientos argumentales, adquieren cuerpo, se llenan de vida. Acerca de un acontecimiento se puede narrar, informar; se puede, a la vez, dar indicaciones exactas acerca del lugar y tiempo de su realización. Pero el acontecimiento no se convierte en imagen. Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible, gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo —del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico— en determinados sectores del espacio. Eso es, exactamente, lo que crea la posibilidad de construir la imagen de los acontecimientos en el cronotopo (en torno al cronotopo). (pp. 400-401)

Bajtín (1989) señala que la representación del cronotopo se concentra y condensa en unas pocas escenas clave, que a su vez concretizan el aspecto informativo de la narración. Todos los elementos abstractos de una narrativa—generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de

causas y efectos, etc.—tienden hacia el cronotopo y ganan sustancia y vitalidad a través de él, impregnándose de expresividad artística (p. 401). Mientras que en la novela es el lenguaje escrito el que encapsula las imágenes del cronotopo, en el cine es la imagen visual la que alberga el cronotopo de toda representación audiovisual. Esta imagen a veces se presenta sola y a veces se apoya en el registro lingüístico de los personajes, que, como ha demostrado Barthes (1976), funciona como anclaje o relevo.

Se podría cuestionar la importancia del cronotopo y de las narrativas producidas para audiencias globales por empresas dedicadas a plataformas de streaming audiovisual. Los cronotopos pueden incorporarse entre sí, coexistir, combinarse, sucederse, compararse, confrontarse o relacionarse de manera compleja dentro de una relación ampliamente dialógica que se extiende más allá del ámbito de la narración hacia los intrincados mundos de la producción y las audiencias, cada uno con sus propias dimensiones cronotópicas (Bajtín, 1989, pp. 402-403). Una ilustración de este dialogismo inherente es la adaptación coreana de *La Casa de Papel*, *Money Heist: Korea – Joint Economic Area*, que Netflix transmitió en dos partes en 2022. De manera similar, esta relación dialógica conecta las narrativas de *Narcos* y *La Casa de Papel*, que están incrustadas en historias arraigadas en el entorno cultural y lingüístico iberoamericano, involucrando así a una audiencia global cada vez más transnacional.

Las historias y los mundos representados en ambas series son transmitidos a través de las perspectivas de los narradores Steve Murphy en *Narcos* y Tokio en *La Casa de Papel*, cuyas acciones reflejan un desapego de las convenciones sociales y de los eventos circundantes. Esta indiferencia, que impulsa las narrativas en ambas series, actúa como un catalizador para los eventos posteriores. Las escenas iniciales de ambas series encapsulan los cronotopos que, a lo largo de varias temporadas (tres en *Narcos* y cinco en *La Casa de Papel*), configuran el diálogo entre el mundo de la producción, los actores y las audiencias: el encuentro, el viaje, el hogar, el umbral, el tiempo biográfico, la naturaleza, la familia y el trabajo. Ambas series comienzan con una indicación gráfica, situando al espectador en el tiempo biográfico.

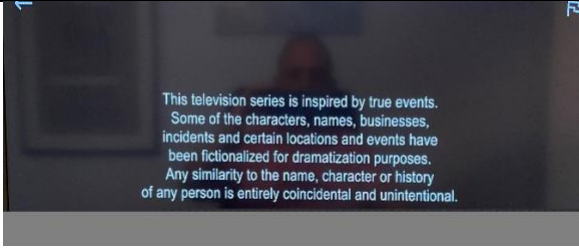

	
<p>Narcos</p>	<p>La casa de papel</p>

Imagen 1. Indicación gráfica del tiempo biográfico de las series. Fuente: Newman et al. (2015-2017) y Pina et al. (2017-2021).

4. *Narcos - La Casa de Papel*

Murphy y Tokio narran las pruebas que enfrentan durante los eventos que desean compartir con la audiencia desde una perspectiva de glorificación y apología, lo que conduce a la autoglorificación y la autojustificación. Utilizando este enfoque retórico, Steve Murphy establece una distancia temporal de los eventos que narra. Comienza su relato autobiográfico, que lo vincula al personaje de Pablo Escobar, informando al espectador que:

Hoy el gobierno estadounidense puede escuchar todo lo que dices. Saben dónde estás, con quien estás hablando, y créeme, hasta a quién te estás tirando. Enciendes un celular o una computadora y estás perdido. Pero en Colombia en 1989, no era tan fácil. En primer lugar, no había Internet. Ni celulares. Lo mejor era un teléfono satélite y para localizarlo, tenías que sobrevolarlo. Además, las únicas personas que los tenían eran los millonarios, los terratenientes, los políticos, y por suerte para nosotros, los narcos eran más ricos que todos ellos. (Newman et al., 2015-2017, T1-E1, 0:00:35-0:01:28)

El espectador ingresa al mundo de Steve Murphy después de escuchar una voz en off leyendo un texto que la cámara muestra simultáneamente como una pista gráfica, cumpliendo una doble función: “El realismo mágico se define como lo que sucede cuando un entorno muy detallado y realista es invadido por algo demasiado extraño para ser creído. Hay una razón por la que el realismo mágico nació en Colombia” (Newman et al., 2015-2017, T1-E1, 0:00:27-0:00:42). Este texto es parte del universo diegético biográfico de Murphy y, simultáneamente, parte del espacio no diegético de la historia, ya que está inscrito en el género cinematográfico del documental.

La Casa de Papel comienza de manera similar, empleando la misma técnica retórica autobiográfica para establecer a Tokio como la narradora de los hechos y eventos que la conectan con las hazañas y la biografía del Profesor.

Me llamo Tokio. Pero cuando comencé esta historia, no me llamaba así. Esta era yo. Y este, el amor de mi vida. La última vez que lo vi lo dejé en un charco de sangre con los ojos abiertos. Hicimos 15 atracos limpios, pero mezclar amor y trabajo nunca funciona. Así que, cuando el segurata disparó, tuve que cambiar de profesión. De ladrona a asesina. Y así fue como empecé a huir. De alguna manera yo también estaba muerta. O casi muerta. (Ya en la calle) Llevaba 11 días escondida y mi foto empapelaba las comisarías de toda España. Me caerían 30 años. Y la verdad, no soy de llegar a viejecita en la celda de un penal. Soy más bien de huir. En cuerpo y alma. Y si no puedo llevar mi cuerpo, al menos que escape mi alma. [... conversación telefónica con la mamá...] No me quedaba tiempo y había cosas importantes que debía hacer. En realidad, sólo una. Y ese día, el día que iba al matadero, apareció mi ángel de la guarda. Pero uno nunca sabe a ciencia cierta cómo es un ángel de la guarda. Y lo que menos te puedes imaginar es que aparezca en un Seat Ibiza del 92. Y así conocí al profesor, apuntándole con una pistola en las pelotas. [...] Lo bueno de las relaciones es que uno termina olvidándose de cómo empezaron. (Pina et al., 2017-2021, T1-E1, 0:00:08 – 0:05:28)

5. Conclusión

Narcos, la serie que Netflix utilizó para expandir sus ofertas de streaming a un mercado global, y *La Casa de Papel*, la serie extranjera más vista de Netflix en 2018 (Paiella, 2021), forman parte de la enciclopedia cultural de las audiencias inscrita en los grandes cronotopos que históricamente han animado las narrativas. A través de la articulación de estos cronotopos, se representan los interiores de mundos fragmentados habitados por personajes en crisis. Las audiencias transnacionales comparten estos territorios y hábitats de desorden y desintegración.

En conclusión, es a través del examen de las prácticas culturales y las estéticas de la producción y recepción audiovisual que se puede comenzar a desmitificar la conexión entre las audiencias y la lógica espacio-temporal de los algoritmos de recomendación narrativa. Abordar este tema desde la perspectiva de las prácticas de consumo audiovisual y las estéticas de la producción textual proporciona un espacio alternativo para la discusión, más allá del análisis típico de los procesos cognitivos y la construcción simbólica impulsada por la estructura algorítmica de los sistemas de metadatos. Es esencial explorar las prácticas culturales de consumo audiovisual y las estéticas para comprender los procesos que dan forma a los comportamientos de los nuevos consumidores y sus hábitos en las plataformas audiovisuales contemporáneas. Es crucial reiterar que

es a través de las prácticas culturales y las estéticas textuales que las audiencias otorgan significado y apropian la producción de streaming audiovisual o cualquier otro texto audiovisual contemporáneo.

6. Referencias

- Bajtín, M. [Bakhtin, M.] (1989). Las formas del tiempo y el cronotopo en la novela. In H.S. Kriukova y V. Cazcarra (Trads.), *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación* [Originally published in 1937-38 y 1973]. Taurus.
- Barthes, R. (1976). Retórica de la imagen. En S. Delfi (Trad.), *La Semiología, Comunicaciones* [4 Edición]. Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Del Molino, S. (2022, 24 de abril). El comunismo de Netflix. *El País*.
<https://elpais.com/television/2022-04-24/el-comunismo-de-netflix.html>
- Newman, E., Padilha, J., Brancato, C., Miro, D., y Bernard, C. et al. (Productores ejecutivos). (2015-2017). *Narcos* [Serie de Televisión]. Gaumont International Television.
- Paiella, G. (2021, September 7). How Netflix's *Money Heist* became a worldwide phenomenon. *GQ*.
<https://www.gq.com/story/money-heist-netflix-profile>
- Pina, A., Martínez, S., Colmenar, J., Martínez Lobato, E., y Manubens, N. (Productores ejecutivos). (2017-2021). *La casa de papel* [Serie de Televisión]. Vancouver Media; Atresmedia.
- Wellek, R. y Warren, A. (1974). *Teoría Literaria* (D. Alonso, Trad.; 4ª ed., 2ª reimp.). Editorial Gredos.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura en la era global*. Paidós.