

NUEVAS DINÁMICAS DE PRODUCCIÓN DE LA NARRATIVA SERIADA ARGENTINA: EL POLICIAL NEGRO Y LA DIMENSIÓN TEMPORAL EN *EL JARDÍN DE BRONCE*

CAROLINA SORIA

Name Carolina Soria

Academic centre Universidad de Buenos Aires

E-mail address soriacarolina@gmail.com

KEYWORDS

serial narrative, noir detective story, national production, international market, temporality.

PALABRAS CLAVES

narrativa seriada, policial negro, producción nacional, mercado internacional, temporalidad.

ABSTRACT

This article proposes to address the new production dynamics of Argentinean serialized narrative in the framework of the alliances between national media production companies and international networks and, within them, to point out a marked trend of serialized fiction towards film noir. To this end, it will examine the landing of HBO Latin America in Argentina and its partnership with Pol-ka Producciones in the generation of original content, taking as a case study the fiction series *El jardín de bronce* (2017), directed by filmmakers Hernán Goldfrid and Pablo Fendrik. It will analyze the narrative structure of its two seasons and the audiovisual grammar procedures used, in which elements associated with the noir genre prevail. It will also investigate the temporal dimension and the

construction of the point of view, as these are the discursive operations that best adapt to the commercial needs of the television product and the most effective for the expansion of the fictional universe, the incorporation of new subplots and the development of the characters.

RESUMEN

Este artículo propone abordar las nuevas dinámicas de producción de la narrativa seriada argentina en el marco de las alianzas entre productoras de medios nacionales y cadenas internacionales y dentro de ellas, señalar una marcada tendencia de la ficción hacia el policial negro. Para tal fin se examinará el desembarco de la empresa HBO Latinoamérica en la Argentina y su asociación con Pol-ka Producciones en la generación de contenidos originales, tomando como caso de estudio la serie de ficción *El jardín de bronce* (2017-2021), dirigida por los cineastas Hernán Goldfrid y Pablo Fendrik. En ella se analizará la estructura narrativa de sus dos temporadas y los procedimientos de la gramática audiovisual empleados, en los que prevalecen aquellos elementos asociados al género *noir*. Asimismo, se indagará en la dimensión temporal y la construcción del punto de vista, en tanto son las operaciones discursivas que mejor se adaptan a las necesidades comerciales del producto televisivo y las más eficaces para la expansión del universo ficcional, la incorporación de nuevas subtramas y el desarrollo de los personajes.

1. INTRODUCCIÓN

La narrativa seriada audiovisual participa de un cambio de paradigma cultural que modifica de manera sustancial tanto las formas de producción como los modos de consumo. Dentro de la amplia y creciente oferta de títulos producidos en la Argentina, llama la atención la asiduidad con que los realizadores cinematográficos que han incursionado en el formato se inclinan hacia los códigos del género policial como articulador de las historias. Tanto en las series emitidas por la Televisión Pública y su apuesta en construir ficciones de calidad -como fue el caso de *Cromo* (2015, Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik)- como en aquellas realizadas en el marco de asociaciones entre productoras argentinas y cadenas de televisión internacionales -*El jardín de bronce* (2017-2021), Hernán Goldfrid; Pablo Fendrik), *La fragilidad de los cuerpos* (2017, Miguel Cohan) y *Un gallo para Esculapio* (2017-2018)- el crimen, la investigación policial y el develamiento de la verdad han sido el centro de sus arcos narrativos.

Los niveles de audiencia en los estrenos televisivos y el número de visualizaciones en las plataformas de *streaming* de las series son criterios insoslayables para determinar el éxito, la continuidad de las series y el desarrollo de los esquemas narrativos. En esta oportunidad y como estudio de caso nos centraremos en *El jardín de bronce* dirigida por los cineastas Hernán Goldfrid¹ y Pablo Fendrik², en tanto el éxito en los resultados de audiencia en América Latina garantizaron su continuidad y la producción de las siguientes temporadas.

El objetivo de este artículo es describir, en primera instancia, las nuevas formas de producción de la narrativa seriada nacional en el marco de las alianzas entre productoras de medios nacionales y cadenas internacionales que dominan el horizonte audiovisual contemporáneo. En segundo lugar, se propone analizar la estructura narrativa de la ficción argentina a partir de elementos comúnmente asociados al policial negro, poniendo especial atención a la representación de la ciudad y a los procedimientos de la gramática audiovisual empleados que contribuyen en la creación de una atmósfera *noir* (Esquenazi 2018; Silver et.al. 2013); y por último, se examinan los esquemas de desarrollo temporal del relato -teniendo en cuenta la microestructura (escenas y capítulos) y la macroestructura (tramas y arcos) (Garin 2017)- en tanto son las operaciones discursivas más eficaces para la expansión del uni-

verso ficcional y los que mejor se adaptan a las necesidades comerciales del producto televisivo. Las mismas permiten, en primer lugar, acceder a circunstancias ubicadas en otras temporalidades con el objetivo de conocer la prehistoria de los personajes o explicar el presente del relato; y, en segundo lugar, facilitan la incorporación de diferentes puntos de vista y nuevas subtramas al ampliar el horizonte narrativo.

2. LA ALIANZA ENTRE PRODUCTORAS ARGENTINAS Y CADENAS INTERNACIONALES DE TELEVISIÓN

No es una revelación referirnos a las series realizadas por HBO como productos que se caracterizan por la ambición, el éxito y ser estandartes de una televisión de calidad. Coincidimos con Martín en que cada nueva serie dramática producida por HBO rápidamente es merecedora de interés, con un nivel de fidelidad a la marca pocas veces alcanzado por otras compañías. El prestigio que adquirió el canal a lo largo de los años generó un vínculo poco frecuente, “no sólo entre el espectador y la serie, sino también entre el espectador y la *cadena*” (Martín 2014: 34).

Si nos remontamos a los inicios de las actividades de HBO en América Latina, la carta de presentación fue *Epitafios* (2004, Alberto Lecchi, Jorge Nisco), un policial argentino producido también por Pol-ka Producciones y protagonizado por intérpretes reconocidos del campo cultural nacional como Cecilia Roth, Julio Chávez, Leonardo Sbaraglia, entre otros. La ficción recibió nominaciones a premios nacionales (Martín Fierro) e internacionales (Golden Nymph y Premios Emmy Internacional) y representó el ingreso de las producciones latinoamericanas en general y de Argentina en particular, al mercado audiovisual global.

Contando con un presupuesto millonario, la ficción con la que HBO inauguró su etapa de producción original en la región trascendió incluso este mercado y llegó a emitirse con excelentes críticas en Estados Unidos (fue la primera serie argentina en hacerlo) y en la señal europea de la cadena. Una impecable carta de presentación de la industria televisiva latinoamericana que ayudó al desarrollo posterior de su veta exportadora (Respighi 2008).

Además de ser considerada la punta de lanza de las producciones argentinas concebidas para el mercado internacio-

1 Director de *Música en espera* (2009) y *Tesis sobre un homicidio* (2013).

2 Director de *Ardor. La justicia de los débiles* (2014), *La sangre brota* (2008) y *El asaltante* (2007).

nal, *Epitafios* es la precursora de una tendencia de la ficción televisiva argentina que conjuga el relato policial estadounidense con una impronta latinoamericana. Esta ficción sobre un asesino serial tuvo de modelo a clásicos contemporáneos como *El silencio de los inocentes* (1991, Jonathan Demme), *Se7en, los siete pecados capitales* (1995, David Fincher) y la serie *CSI* (2000-2015, Anthony E. Zuiker) (Lacobone, 2004). Siguiendo esa directriz en la confección del universo ficcional, HBO Latinoamérica y Pol-ka Producciones vuelven a realizar conjuntamente poco más de una década después *El jardín de bronce*, ficción que significó la expansión de la productora local a nuevos mercados y el mayor éxito del canal estadounidense en el 2017 (*Noticias* 2019). Como plantea Santaella, HBO se caracterizó desde un comienzo por la importancia de un “*storytelling* de primera que demuestra la pasión (...) por la creatividad independiente, la calidad artística de la escritura y la excelencia de la producción” (2016: 175). Esta marca registrada del *storytelling* como rasgo distintivo del canal se mantuvo a través de las diferentes apuestas que emprendió. Entre ellas, la producción de sus propias series en Latinoamérica a través de las cuales contó historias para diferentes regiones, inspiradas y realizadas en cada país en su propio idioma. Asimismo, la apertura a mercados auxiliares que señala Santo (2008), fue clave para que HBO desarrollara su propia programación de series originales, como también la asociación con productores con una vasta experiencia televisiva, como es el caso de Pol-ka Producciones³.

El jardín de bronce, de ocho episodios de una hora de duración, se estrenó el 30 de junio de 2017 en el canal HBO y se transmitió en Latinoamérica y Europa. También estuvo disponible en la plataforma de *streaming* HBO GO, relanzada actualmente como HBO Max. La historia de la primera temporada está basada en la novela homónima de Gustavo Malajovich, quien también participó en la escritura del guión de la segunda entrega de la serie. La ficción se ubica en un momento de transición de la industria televisiva a escala internacional dominado por nuevas estrategias de producción y modificación en las prácticas de consumo de los relatos audiovisuales, en el que la expansión de las plataformas de *Video on Demand* desempeñan un lugar central. Asimismo, es el resultado de una tendencia que aboga por narrativas con gran nivel de producción con estándares cinematográficos, temporadas cortas y complejidad narrativa con múltiples tramas y personajes (Aprea y Kirchheimer 2019). Las produc-

toras de televisión como Pol-ka Producciones, se adaptan a estas nuevas modalidades de producción y exhibición en múltiples pantallas, se aventuran en géneros como el policial -a diferencia del costumbrismo melodramático que distingue a su oferta televisiva- y se asocian con cadenas internacionales como HBO y TNT y servicios de entretenimiento en línea como Netflix.

La presencia de HBO Latinoamérica en la Argentina no sólo se concreta en la forma de co-producciones sino también mediante *remakes* de realizaciones audiovisuales nacionales, como es el caso de *La muchacha que limpia* (2021, Felipe Martínez Amador y Albert Uria), adaptación mexicana de la aclamada serie policial *La chica que limpia* (2017, Luis Combina). La ficción fue filmada y producida originalmente en la ciudad de Córdoba y resultó ganadora en el 2018 de la estatuilla de oro en los premios Martín Fierro Federal, de la Asociación de Periodistas de la Televisión y Radiofonías Argentinas. El reconocimiento y la avidez por este estilo de ficciones corroboran lo planteado por Amado que “tanto para la crítica como para los premios de la industria los policiales y forenses son los favoritos” (2015: 61). Por su parte, la cadena estadounidense FOX también realizará su versión bajo el título *The Cleaning Lady* (Miranda Kwok, 2021), un hecho que, si añadimos la adaptación en México de la serie *El Marginal* (2016, Sebastián Ortega y Adrián Caetano) adquirida por Telemundo y estrenada con el nombre *El recluso* (2018, Alejandra Quijano), confirma una sólida proyección internacional de la narrativa seriada argentina. Un denominador común entre los diferentes títulos que integran este lazo de las ficciones locales con el mercado global es la tendencia hacia temáticas asociadas al crimen, la violencia, la impunidad y la corrupción institucional. Se trata de tópicos que parecen formar parte de la “ficción argentina de exportación” (*La Capital* 2021) y que, como veremos a continuación, articulan el universo ficcional de la serie de Fendrik y Goldfrid.

Estos modelos de negocios surgen en el seno de una industria audiovisual atravesada por una crisis de la ficción local. Las políticas implementadas durante la presidencia de Mauricio Macri (2015-2019) revirtieron un proceso de expansión del sector audiovisual iniciado en el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015), en el cual se fomentó el desarrollo y la generación de contenidos nacionales gracias a una serie de políticas públicas (como la Ley 26.522 –Servicios de Comunicación Audiovisual– sancionada en el 2009). Varios de los proyectos resultantes de concursos de fomento quedaron inconclusos a la vez que se modificaron por decreto artículos de la mencionada ley (entre ellos el

3 Empresa productora de medios argentina creada en 1994 por Fernando Blanco y Adrián Suar, responsable de grandes éxitos televisivos en el *prime time* en Canal 13.

decreto 267 que favoreció nuevamente la concentración de medios) y se desfinanció la industria televisiva y cinematográfica. La caída en la producción y exhibición de la ficción televisiva argentina durante este periodo es examinada por Ezequiel Rivero (2018), quien revisa varios factores causantes del declive. Entre ellos, la adquisición de novelas extranjeras (especialmente turcas y brasileñas) que dominaron el *prime time* de los canales de aire; el desplazamiento de las audiencias hacia la televisión paga y servicios de internet y el abandono del Estado como promotor de la industria de ficción (169). Dentro de este contexto y según el investigador, la coproducción con socios internacionales forma parte de una de las estrategias de los canales de televisión para minimizar y distribuir sus riesgos.

La crisis estructural -intensificada durante la pandemia de COVID-19- obligó a las productoras, los canales de cable y la televisión abierta a dar un giro y reestructurar su funcionamiento productivo y comercial para adaptarse, además, al nuevo escenario audiovisual: la era del *streaming*. Pol-ka Producciones, una de las casas productoras de larga trayectoria y reconocimiento dentro de la industria televisiva latinoamericana, es la socia local de los proyectos de ficción de empresas como Netflix, The Walt Disney Company, HBO Latin America y Turner Latin America (éstas últimas dos fusionadas en WarnerMedia Latin America en 2020). Además de proveer contenido para el canal El Trece, se especializa en ofrecer un servicio de producción integral de los proyectos: desde el casting, pasando por la búsqueda de locaciones y el diseño de decorados, hasta la producción y posproducción. Tras haber sido fuertemente golpeada por la pandemia, la crisis económica y el nuevo entorno digital, Pol-ka redujo su esquema de producción, pasando de dos tiras diarias anuales y un unitario semestral a una ficción diaria y un unitario en coproducción por temporada. Para adecuarse a las nuevas formas de producción y consumo audiovisual la empresa debió reestructurarse y reducir su planta de personal a la mitad y comenzar a producir ficciones para distintas pantallas y plataformas de *streaming*. En esta nueva etapa la productora pretende implementar un esquema de contratación por producción, similar al adoptado por la productora nacional Underground Producciones hasta que fue adquirida por la compañía de medios estadounidense NBCUniversal Telemundo Enterprises en el 2019 (en Respighi 2021).

Al interior de este contexto de crisis la alianza entre productoras de medios nacionales y los canales de televisión por suscripción internacionales comienza a formar parte del entramado audiovisual contemporáneo. Como fruto de esa

amalgama las empresas de comunicación nacionales buscan minimizar sus riesgos y ampliar su audiencia dentro del mercado global y las cadenas internacionales logran complementar y diversificar su oferta de contenidos con miras a su expansión. Sin embargo, el crecimiento del mercado audiovisual a partir de estas formas de co-producción pone en una situación de desventaja a la producción audiovisual nacional en tanto las ficciones locales son absorbidas por las plataformas. Las empresas extranjeras cada vez más concentradas determinan la producción de contenidos locales en la oferta audiovisual y les quitan la posibilidad de destinarse al mercado interno y competir dentro de él. Frente a este panorama y para proteger a la industria la Multisectorial por el Trabajo, la Ficción y la Industria Audiovisual Nacional⁴ aboga por la actualización por parte del Estado de un marco regulatorio que se adecúe al nuevo entorno digital y a las nuevas formas productivas, para garantizar de esa manera el amparo y la promoción de la producción de contenidos argentinos.

3. UN LATIN NOIR ARGENTINO

De acuerdo a la tipología estructural de las series de televisión formulada por Greco (2019), *El jardín de bronce* fue concebida inicialmente como una serie con continuidad cerrada. Dentro de esta modalidad el entramado textual se articula en segmentos incompletos de un modo sucesivo y cada episodio tiene un lugar temporal específico al interior del relato, en una relación directa con el capítulo anterior y con el siguiente. Sin embargo, “las series cerradas se convierten en abiertas cuando, por diversos motivos, en general comerciales, los productores añaden nuevas temporadas a productos concluidos mediante la suspensión” (Greco 2019: 61). Este fue el caso de la ficción de Fendrik y Goldfrid, la cual tras el éxito de la primera temporada y ante la demanda de la audiencia y la conveniencia comercial, se volcó a la producción de una segunda entrega. Como veremos más adelante, la dimensión temporal y la incorporación de nuevos puntos de vistas y subtramas fue lo que posibilitó la expansión del universo narrativo y el desarrollo de los personajes.

En la primera temporada, la narración se construye a partir de la búsqueda desesperada del arquitecto Fabián Danubio (Joaquín Furriel) de su hija Moira de cuatro años, quien desaparece misteriosamente junto a su niñera mientras van camino a un cumpleaños. En la segunda, la historia se centra

4 <https://multisectorialaudiovisual.org/> (último acceso 19-09-21).

en la investigación sobre la desaparición de un adolescente involucrado en una red de pornografía infantil. Ante la desidia del sistema policial y su inoperancia en la resolución del caso, Fabián decide llevar a cabo la investigación por su cuenta. Colabora con él César Doberti (Luis Luque), un investigador privado y caza recompensas, cuyo desempeño en ambas investigaciones deviene crucial para desentrañar los enigmas.

El arco narrativo de esta ficción, devenida en saga, se ciñe a los elementos que caracterizan el estilo del policial negro y la incertidumbre es la base de la tensión dramática. Según uno de los directivos de HBO, Roberto Ríos, “*El jardín de bronce* inauguró el Latin Noir en HBO, como una vuelta de tuerca a un género que funciona muy bien” (en *Noticias* 2019). Partiremos de la concepción que efectúa Jean-Pierre Esquenazi (2018) sobre el film *noir*, quien lo describe como un género con una misma estructura global, una misma macro estructura narrativa que despliega un universo ficcional característico.

A nivel temático, orientan el desarrollo de la línea argumental el pasado oscuro de los personajes, la causalidad, el vínculo estrecho entre el pasado y el presente y la denuncia social. Los protagonistas responden a los principales arquetipos estilísticos del género, especialmente “el buscador de la verdad” que será encarnado por diferentes personajes con el objetivo de esclarecer los sucesivos interrogantes que despiertan cada una de las pistas (Silver et.al. 2013). Fabián, al igual que el detective privado del film *noir* es un personaje ambivalente que se mueve entre la legalidad y el delito (en el sentido que no atiende a los protocolos oficiales e ingresa en las casas de los sospechosos sin respaldo ni autorización). Siguiendo las constantes del género, se trata de un hombre común de clase media que de un momento a otro se ve involucrado en un ambiente desconocido dentro del cual aprende a moverse para conseguir lo que busca.

En cuanto a la iconografía visual, prevalecen la iluminación de claroscuros en las numerosas escenas nocturnas, la cámara en movimiento, el paisaje urbano, el *flashback* y las escenas oníricas. La acción se enmarca en una sociedad degradada y amparada por un sistema policial corrupto en el que conviven la trata de personas, las barras bravas, los piratas del asfalto y la pornografía infantil.

Así como la ciudad es un componente imprescindible y vital en el policial negro, en *El jardín de bronce* la metrópolis de Buenos Aires, además de tener una gran incidencia en el desarrollo de la narración y ser representada como un personaje más de la ficción, le imprime su halo porteño y la distingue del policial americano clásico (una referencia evidente y expli-

citada por sus directores). Una de las críticas periodísticas le adjudica a la ficción ser un exponente del policial negro vernáculo al “fusionar un género con coordenadas geográficas y temáticas reconocibles” (*Página 12* 2017). Oscura, misteriosa y siniestra, las calles y los subterráneos de la ciudad (con el sonido de las sirenas de la policía de fondo) testifican los peores males de la sociedad y ofrecen pistas que abren nuevas líneas en las investigaciones de cada temporada.

Con grandes despliegues de movimiento, la ciudad es representada desde todos los ángulos y distancias mediante el uso de grúas, dollys y steadycam y la cámara en mano es utilizada para aportar mayor tensión dramática en determinadas escenas. Los planos aéreos mediante el uso de drones muestran el movimiento incesante de la metrópolis en diferentes momentos del día y aquellos supinos recortan el espacio configurando mapas que transitan los personajes. Como señala Hernán Goldfrid, uno de sus directores:

Queríamos que la ciudad fuese un personaje más, de cómo le pasó el tiempo, no sólo en lo arquitectónico, sino en cómo se vive, quisimos reflejar esa esencia para que el paso del tiempo sea agobiante y desolador, eso era importante, las cosas cambian y en la construcción de la trama era importante (en *Escribiendocine* 2017).

Los espacios sórdidos por los que circula la narración tienen como contrapunto la mostración de un imponente despliegue arquitectónico, y una de las edificaciones más emblemáticas del diseño edilicio urbano de Buenos Aires, el Palacio Barolo, forma parte de los escenarios de la ficción. La inclusión de dicho edificio, conocido por sus referencias a la Divina Comedia, puede leerse de manera alegórica como la inmersión que realiza Fabián Danubio en los diferentes infiernos que socavan la sociedad.

La representación de la ciudad difiere de una temporada a otra. En la primera, el ambiente ciudadano tiene un lugar crucial en el trabajo de investigación y el recorrido por la misma ofrece indicios que dirigen la búsqueda finalmente por fuera de ella. El cautiverio de Moira se descubre en “La Doradita”, una estancia en Entre Ríos ubicada en el medio de la selva y su desaparición es justificada finalmente a partir de oscuros conflictos y secretos familiares por parte de su línea materna. Su develamiento pone en jaque la identidad de la madre y su hija y por consiguiente el vínculo con el padre. Ese espacio inhóspito y alejado de la civilización que la retiene durante diez años tiene un tratamiento particular en la puesta en es-

cena. El espacio interior es laberíntico y la iluminación difusa, junto a los planos cortos, convierten el lugar en un ambiente sombrío e indescifrable, que contrasta con el esplendor de un frondoso jardín verde poblado de esculturas humanas de bronce. La segunda temporada, en cambio, incrementa la denuncia social enmarcando la desaparición de Martín en los pliegues de una ciudad dominada por el delito y el crimen.

4. JUEGOS TEMPORALES, PERSONAES DRAMATIS Y MODUS OPERANDI

Para abordar la dimensión temporal de la ficción de Fendrik y Goldfrid adoptamos la metodología propuesta por Garin (2017) y su concepción maleable y dinámica de la estructura narrativa del relato seriado. Se trata de un dinamismo estructural que caracteriza a la serialidad en tanto su “forma más o menos prefijada que se pretende dar a una serie antes de estrenarse (*form*) está sujeta a condicionantes periódicos durante el proceso de producción, de las versiones de guion al casting y las reacciones del público (*gestalt*)” (32). Tal es así que, como mencionamos más arriba, la excelente acogida que tuvo *El jardín de bronce* requirió que directores y autores se sumerjan en la expansión de su universo narrativo, con nuevos personajes y conflictos y un desarrollo mayor de los ya existentes. Para examinar entonces el modo en que esta segunda serie de HBO Latinoamérica en la Argentina construye sus pliegues temporales -a través de los diferentes espacios y puntos de vista-, nos adentraremos en la serialidad de su entramado narrativo mediante la comparación de sus escenas y episodios, con el objetivo de identificar las repeticiones y las diferencias en su concatenación. Coincidimos con Garin en que “los bucles más redundantes deberían analizarse con igual atención que los grandes giros, pues es en la combinación de ambos donde surge la serialidad” (28).

La narración en la primera temporada se construye principalmente desde el punto de vista del protagonista y el desarrollo temporal es lineal: los ocho episodios condensan diez años dedicados a encontrar a su hija mediante elipsis que dan cuenta del paso del tiempo. Durante el primero de ellos, que contempla el periodo de un mes desde la desaparición de la niña, tiene lugar el suicidio de su madre Lila (Romina Paula) y esposa de Fabián, hecho que intensifica el dramatismo y la soledad en la que se ve inmerso el personaje principal.

A medida que se desarrollan los episodios y el protagonista persiste en la búsqueda implacable de su hija, las guardias nocturnas, entrevistas, aprietes, persecuciones y amenazas

imprimen el sello característico del *noir* contribuyendo a la creación de la atmósfera de la ficción. La confianza inicial y concedida de Danubio hacia las fuerzas policiales y su insistencia por comunicar cada uno de los hallazgos que concreta junto a Doberti se resquebraja paulatinamente. La oficial Blanco (Julieta Zylberberg) reconoce la inoperancia policial y las trabas impuestas en el intento de realizar correctamente su trabajo, denunciando la corrupción y el desempeño deficiente de funcionarios y comisarios desde el interior mismo de la institución. Asimismo, la minuciosidad con que Doberti lleva a cabo su trabajo de investigación y los avances que logra al conseguir pistas, nombres y testigos desde el momento en que se involucra en el caso que mantiene en vilo a Fabián, amenaza y rápidamente pone al descubierto la ineficacia del accionar policial. El investigador privado es descalificado por el fiscal y la policía científica como un “investigador de seguros e infidelidades” cuyos movimientos sin acreditación legal frustran los procedimientos oficiales (temporada 1, episodio 3).

Siguiendo los lineamientos del género dentro del cual se inscribe la ficción, Doberti elabora un listado de nombres que podrían estar involucrados en la investigación que dirige (el mismo que confeccionará para la pesquisa que orienta la segunda temporada), bajo el título de *Dramatis Personae*: una lista de personajes que se pone al comienzo de una novela policial, en la que, generalmente, se encuentra el culpable. De esa manera, el personaje se inscribe en las directrices del género, deslizándose perspicazmente en su interior y haciendo gala del inconfundible perfil del detective privado del *noir*: es un policía frustrado al no haber conseguido ingresar en la Academia, tiene permiso para portar un arma, utiliza un grabador en donde registra minuciosamente cada uno de sus pasos y esboza las hipótesis que guían las investigaciones que emprende –un elemento que será crucial en el esclarecimiento de la intriga de la segunda temporada- y tiene una intuición y sagacidad que lo llevan por el camino correcto en la resolución de los casos. Doberti sabe cómo moverse y no deja de desplazarse, y conoce los códigos de cada uno de los lugares que visita. Tan consciente resulta ser del universo al que pertenece, que él mismo explicita su método de trabajo: “hay que armar una lista con un criterio y una meticulosidad como si fueras el autor de una novela de misterio” (temporada 1, episodio 2). Su convicción es tan férrea que intenta insuflar esperanza a Fabián en la búsqueda desesperada de su hija:

Todos los crímenes dejan rastros (una violación, un robo). Mueven la realidad. Las cosas están puestas

de una manera armónica y equilibrada y cuando aparece el crimen se desarma, y hay una alteración. Y si vos sos obsesivo, observador, hincha huevos, detallista, podés encontrar esa alteración. Se puede (temporada 1, episodio 2).

Las primeras sospechas sobre el paradero de Moira y algunas evidencias que surgen de la investigación (como el modus operandi en el crimen de su niñera) recaen en una red de tramas de personas, sin embargo, las pruebas son insuficientes e impiden avanzar por esa vía, hasta que finalmente el caso se archiva. La desidia del sistema provoca que la oficial Blanco, irónicamente, le diga al oficial Lionel Mondragón (Daniel Fanego) que el departamento en el que trabajan en lugar de llamarse “Búsqueda de personas” debería llevar el nombre de “Casos no resueltos” y, decepcionada, pide su traslado. Es importante, sin embargo, comprender dicha desidia a la luz del estudio efectuado por Setton sobre la evolución de la presencia policial en el film *noir* del Nuevo Cine Argentino como en la ficción televisiva contemporánea. Si a fines de los noventa y comienzos del 2000 “la policía era un elemento en principio ajeno al universo criminal” (Setton 2020: 8), con el correr de los años y de los cambios de gobierno⁵ su presencia devino central en las ficciones hasta convertirse en parte activa y responsable de la violencia criminal. Tal es así que el mal ejercicio de las fuerzas de seguridad advertido por la oficial Blanco sugiere, para luego comprobarse rotundamente como veremos a continuación, la participación de la policía en la desaparición de Moira y en el crimen de su niñera.

Mediante una elipsis sugerida a través de fotografías colgadas en la pared del departamento de Danubio que testifican de manera desgarradora la ausencia de su hija, la narración avanza y se sitúa una vez que han pasado diez años de la desaparición de la menor, cuando una nueva pista reaviva la investigación. Una pericia balística establece el arma del asesinato de la niñera, una Bersa registrada a nombre de Marco Silva (Claudio Da Passano) - un oficial fallecido recientemente de un cáncer- y utilizada por su hijo en prácticas de tiro. La información, ofrecida a Doberti y a Fabián a cambio de dinero, no es agregada al expediente de Moira al representar una amenaza para el fiscal Esteban Revoira (Gerardo Romano), candidato a Procurador General de la Nación y cómplice y protector de Silva.

5 Como señala Setton, las promesas de campaña electoral de Mauricio Macri en el año 2015 “anunciaban un paraíso de millones de cámaras de seguridad y la multiplicación de las diferentes policías (federal, provinciales, municipales)” (2020: 8).

Si bien se planteó al comienzo que la temporalidad de la primera entrega de la ficción se construye de manera lineal y comprende los diez años de la desaparición de Moira, en las secuencias iniciales de cada episodio (previa a los créditos) se establece un juego temporal (tanto hacia el pasado como hacia el futuro) respecto al punto cero del relato mediante el inserto de *graphs*. En dichas secuencias se presentan (de manera velada) personajes o incógnitas sucedidas en momentos distantes al presente de la historia, sin tener necesariamente una incidencia narrativa en el capítulo que integra. El comienzo del tercer episodio se sitúa en abril del 2016 en el medio de un paisaje natural, y muestra, enfundando un cuchillo y de espaldas, a un hombre que maltrata a sus trabajadores. La identidad de ese personaje y su rostro serán restituidos recién al final de la temporada, se trata de Iván Rauch (Claudio Tolcachir), el hermano de Lila y secuestrador de la menor. Tras los títulos, la narración se ubica en mayo del 2006, en el hotel donde fue encontrado el cuerpo sin vida de la niñera, nuevamente en una ciudad nocturna inundada por el ruido de sirenas. En cambio, durante la secuencia inicial del quinto episodio que transcurre en abril del 2006 (cuando Moira aún estaba con sus padres) vemos de lejos a un hombre que conversa con la niña mientras ella se pierde en la plaza que frecuentan. Cuando Fabián y Lila se acercan a ella preocupados, la niña esconde entre sus manos una araña de bronce que sólo el espectador logra ver. Doberti encuentra en la casa de Silva al final del mismo episodio (ubicado temporalmente en abril del 2016) una réplica de ese objeto y se lo da a Fabián segundos antes de morir. Se trata del “rastros del crimen” del que hablaba Doberti al comienzo, un objeto que deviene crucial en la investigación y que conducirá finalmente a su resolución.

5. UNA NUEVA INVESTIGACIÓN: BARRAS BRAVAS, PIRATAS DEL ASFALTO Y PORNOGRAFÍA INFANTIL

La segunda temporada retoma el universo diegético planteado en la temporada anterior, profundiza en los personajes y sus vínculos e incorpora nuevos puntos de vista, reiterando elementos de la macroestructura (la resolución de un enigma como arco narrativo y el giro sorpresivo hacia el final de la trama) y proponiendo diferencias en la microestructura (nuevos espacios y personajes y diversas líneas temporales). Un nuevo caso a resolver es el motor narrativo principal y alrededor de él se establecen las continuidades y desviaciones estructurales. Innocenti y Pescatore (2011) describen esta

cualidad de la narrativa seriada al expresar que “los productos de la serialidad contemporánea resisten al riesgo de que la narración se atrofie, creando un mundo diegético en el que se buscan continuamente las variaciones a todos los niveles -de personajes, de escenarios, de técnicas narrativas” (34).

La segunda entrega de la ficción comienza tres meses después de que Fabián haya encontrado a Moira (Maite Lanata). La estructura temporal se modifica sustancialmente y el *flashback* (recurso clave en la construcción narrativa del *noir*) adquiere un papel fundamental. Los protagonistas de este primer capítulo conforman el núcleo familiar de Andrea (Paola Barrientos), sus hijos Martín y Rolo y su ex marido Daniel, un barra brava con quien ya no convive y con quien tiene una pésima relación. El hijo adolescente (Martín) y su padre, luego de unas pocas escenas que ponen en evidencia un vínculo conflictivo, se convierten en objeto de investigación y son representados desde su ausencia. Andrea toma un rol protagónico en el proceso de búsqueda ante la desaparición de su hijo mayor y, una vez más, se abre de los procedimientos institucionales ante la inoperancia y la desidia. Para hacerlo acude a Danubio, depositando en él toda su confianza por su experticia en la búsqueda de su hija. Los sucesivos *flashbacks* que prevalecen en la articulación narrativa de esta temporada muestran que Doberti, interesado nuevamente en la recompensa ofrecida, había tomado el caso antes de morir, dejando información valiosa en su grabadora. Una vez que las cintas son facilitadas por su viuda a Fabián y a Andrea, comienza el trayecto por una búsqueda que transitará los lugares más recónditos y oscuros de la ciudad de Buenos Aires.

Tras el prólogo del capítulo que inaugura esta entrega se sintetizan y se trazan las aristas de aquellos elementos que conformarán el vínculo entre padre e hija en los sucesivos episodios. Un vínculo que se hizo finalmente posible gracias a la perseverancia y pericia del protagonista. La escena inicial comunica el malestar y la incertidumbre acerca de la nueva relación, en la cual los personajes deben asumir de un momento a otro aquellos roles familiares previamente sustraídos. La nueva convivencia trae aparejada todos los fantasmas y las secuelas que el cautiverio ha grabado a fuego en la menor. Tras los créditos que clausuran esta presentación un subtítulo nos ubica temporalmente seis meses antes del punto cero del relato, en donde se origina la historia de esta segunda temporada. Un plano aéreo nos sitúa en las afueras de La Bombonera⁶ mientras se acerca progresivamente y se cuela

en su interior, hasta llegar a individualizar en las butacas de la platea a quienes serán los nombres principales de la *Personae dramatis* que orientará la investigación. Estamos en los días previos al asesinato de Daniel Cosme y la desaparición de Martín durante un misterioso incendio. El crimen pone en marcha el desarrollo de un derrotero de pistas que conducen unas a otras y prometen ampliar la información sobre la desaparición del adolescente. A través de ellas se involucran diferentes personajes que trazan un recorrido por una ciudad llena de secretos y recovecos, reflejando una sociedad en completo deterioro.

A medida que la pesquisa se desenvuelve y el paradero del adolescente queda supeditado a cada uno de los relatos de las personas entrevistadas, apodos, objetos y nombres de lugares, se ponen al descubierto de manera progresiva el encubrimiento y la corrupción. La institución policial pierde credibilidad y su inoperancia para abordar el caso, sumada a la ausencia de Doberti, movilizan a Fabián, una vez más, a asumir el rol de investigador a pesar de su resistencia inicial. De esa manera el protagonista desatiende su trabajo de manera continua al tener la “cabeza dividida”, tal como le reclama su socio (temporada dos, episodio 5), y se enfrenta a la tensión y dilema que se produce entre el trabajo de investigación y su profesión de arquitecto. Finalmente, Danubio se desvincula por completo de su relación laboral para adentrarse cada vez más en las profundidades de los distintos submundos sugeridos por los diversos indicios que encuentra. En las dos temporadas, el nuevo investigador está sustraído de su cotidianidad y como señala Malajovich, autor del libro en que se basa la serie: “Hay un punto en que lo que le sucede al protagonista lo saca del tiempo. Le da otra categoría porque ante la tragedia no tenés una cronología como los demás. Además está habitando en una Buenos Aires atemporal por su arquitectura, es como un tiempo que no sucede” (en *Página 12* 2017).

Una de las técnicas narrativas empleadas por *El jardín de bronce* en su segunda temporada es la focalización múltiple mediante la yuxtaposición de pensamientos, recuerdos y visiones de varios personajes (Allrath et al. 2005). La evocación del pasado se produce principalmente mediante la focalización de Moira y Doberti, cuyos puntos de vista se suman al del protagonista y configuran las dos tramas que se desarrollan de manera paralela. De manera inversa, sus voces se manifiestan en el caso de Moira, desde el presente que recuerda y sueña con los tormentos vividos en cautiverio (velados en la primera temporada) y en el caso del investigador privado, desde el pasado. Los acontecimientos vividos por la hija de

6 Estadio de fútbol perteneciente al Club Atlético Boca Junior, ubicado en el barrio de La Boca de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Danubio en sus diez años de ausencia se materializan en escenas retrospectivas y en la forma de pesadillas recurrentes, desarrolladas generalmente en la primera secuencia de cada episodio. En ellas se muestra el vínculo traumático con Rauch y las escenas violentas de las que fue testigo, las cuales la someten a despertares abruptos y explican su temor a dormir, su mutismo y su retraimiento. Al comienzo de un episodio se pone en abismo la narración al insertarse un *flashback* (madre de Moira escribiendo su diario íntimo) dentro de otro (Moira leyéndolo). Estas escenas retrospectivas se encabalgan mediante la voz en off de la progenitora articulando las palabras escritas sobre el papel que vemos en un primer plano (temporada 2, episodio 5).

Con respecto a Doberti, tras haber sido asesinado intentando resolver el caso de Moira en la primera temporada, su punto de vista se materializa, por un lado, a través de un sistema de *flashbacks* motivados por la trama (la investigación sobre el caso Cosme que había iniciado antes de su muerte). Y por otro, a través de grabaciones que contienen información crucial, orientan la búsqueda y proporcionan finalmente las respuestas sobre la desaparición del adolescente. Estos diferentes soportes narrativos -las grabaciones y el diario íntimo de la madre de Moira- construyen una narración con múltiples perspectivas (Allrath et al. 2005 18).

Como señalan Innocenti y Pescatore, “la muerte entra a formar parte de un sistema de recursos y de utilización de potencialidades narrativas que la serializan, la dilatan” (39). Danubio sigue las pistas encontradas por su mentor en dichas cintas grabadas y las interpreta a la luz de sus propios hallazgos. Los diferentes indicios motorizan la narración y

trazan el trayecto por un oscuro laberinto citadino y lleno de misterio, permitiendo elaborar una tabla de conexiones de evidencias delictivas que permiten formular algunas hipótesis.

Según Esquenazi, el tiempo en el film *noir* es repetitivo o cíclico y los personajes no pueden salir de él, lo que explica el uso del *flashback* como elemento clave de este modelo narrativo. El tiempo ya no es cronometrado por el reloj, sino que “se parece más a una serie de flujos temporales que cada personaje arrastra con él” (Esquenazi 2018: 253). Intercalada con ese tiempo pasado, la narración se estructura a partir de los sucesivos interrogatorios de las personas que van apareciendo involucradas en el caso. Un nombre lleva a otro y la investigación descubre que el caso de Martín está vinculado con la industria pornográfica además de estar involucradas las fuerzas policiales, y las pistas indican que Fabián debe infiltrarse en la internet profunda. Al igual que ocurriera en la temporada anterior, un giro narrativo tiene lugar en la última escena de la ficción y desestabiliza la identidad de los personajes (al menos aquello que creíamos que eran a partir de lo narrado). Un *flashback* a modo de epílogo, construido desde el punto de vista de Martín en la noche de su desaparición, lo convierte de víctima en victimario. Con respecto a los giros dramáticos en ambas temporadas que ponen en jaque las expectativas del espectador, Joaquín Furriel expresa: “Uno de los secretos que guarda *El Jardín de Bronce* es que cada personaje es mucho más de lo que uno cree que es. Eso es lo que nos va a mantener atentos para poder hilvanar y armar nuestro rompecabezas [...]” (en Romero 2017) (Fig. 1).



FIG. 1. ORGANIZACIÓN TEMPORAL DE *EL JARDÍN DE BRONCE*

6. CONCLUSIONES

El jardín de bronce se erige como un claro exponente de las estrategias de la industria audiovisual contemporánea. Esta ficción representa, por un lado, una obra de calidad con estándares cinematográficos y altos costos de producción, realizada por directores de cine que confieren a la serie un prestigio añadido. En segundo lugar, las alianzas entre productoras nacionales y cadenas internacionales en la producción y distribución de contenidos audiovisuales constatan una sólida presencia en el mercado global de la ficción argentina, en consonancia con la creciente participación de la industria audiovisual latinoamericana. En tercer lugar, la serie supone la apropiación de un género estadounidense inmerso en una atmósfera local, con sus vicios y miserias propias. Y, por último, la serie de Fendrik y Goldfrid supone la convivencia de dos formas de consumo de la narrativa seriada, una tradicional que se ajusta a la grilla televisiva e impone una frecuencia semanal; y aquella que emerge con las nuevas tecnologías y las plataformas de *streaming*, que ofrece la posibilidad de que el espectador determine el momento de visualización.

La alternancia entre presente y pasado, sueño y realidad vertebran la trama de *El jardín de bronce*, una ficción que, a través del misterio y la incertidumbre, fusiona los escenarios y los males locales con los códigos narrativos del policial *noir*, poniendo de manifiesto el aspecto transversal del género por su adaptabilidad a los diferentes contextos. Por otra parte, la tendencia de la narrativa audiovisual hacia el género reclama una reflexión sobre el atractivo que éste ejerce. Una explicación tentativa es el gusto por la representación contemporánea de un universo ficcional siniestro y a la vez conocido, mediante una fórmula narrativa identificable con una base realista que denuncia el deterioro social y la deficiencia institucional. El modo de funcionamiento de los universos creados a partir de ciertos mecanismos altamente codificados, favorecen la identificación del espectador con el punto de vista del protagonista, quien se involucra en la historia y comparte con el personaje tanto la pretensión de dilucidar el enigma e identificar al culpable como la avidez de justicia. De esa manera lo expresan los realizadores: “nuestro ideal fue desde un principio convertir a los espectadores en detectives, hacerles sentir en carne propia las emociones de la historia y enloquecerlos con lo que está pasando” (en Bernal 2017). La convulsión social y la ineficacia institucional a lo largo de la historia constituirían un marco creativo con potencial para el desarrollo de este tipo de proyectos narrativos, los cuales actualizan el género y reafirman su vigencia. Si bien al comienzo

reconocimos una tendencia en la ficción internacional hacia el policial y hacia los relatos sobre crímenes, hay también una amplia oferta de series documentales argentinos que abordan el género, a partir de casos reales como el estreno reciente en Netflix de *Carmel: ¿Quién mató a María Marta García Belsunce?* (Alejandro Hartmann, 2020).

En relación con el orden temporal del relato, el *flashback* es el recurso por antonomasia del género policial -ya sea porque permite conocer el pasado de los personajes, reconstruir una escena del crimen o conocer los motivos del mismo- y en *El jardín de bronce* juega un papel central. Como sugerimos en un comienzo, la temporalidad es la dimensión estructural que mejor se adapta a las nuevas condiciones de producción de la narrativa seriada, cuya continuidad a lo largo de las temporadas depende del éxito de audiencia. Es justamente extendiendo el aspecto temporal que aquellos proyectos concebidos de una forma cerrada o autoconcluyente pueden explorar y expandir el universo ficcional (ya sea en el pasado en la forma de precuela o en el futuro como secuela) y alcanzar un mayor desarrollo de los personajes y de las diferentes tramas narrativas.

Por último, la exitosa alianza entre HBO y Pol-Ka Producciones, además de prometer una tercera temporada de *El jardín de bronce*, se aventura nuevamente en la adaptación de la novela policial de Germán Maggiori, *Entre hombres*, dirigida también por Pablo Fendrik y seleccionada para participar del Festival Internacional de Cine de Berlín en 2021.

REFERENCIAS

- Allrath, Gaby et al. (2005). “Introduction: Towards a Narratology of TV Series”. En *Narrative Strategies in Television Series*, editado por Gaby Allrath y Marion Gymnich, 1-43. Great Britain: Palgrave Macmillan.
- Amado, Adriana (2015). “La telenovela en la edad dorada: seriedad orgullosamente latinoamericana”. *La comunicación en mutación: remix de discursos* 53-74.
- Aprea, Gustavo y Mónica S. Kirchheimer (2019). “Del plan operativo de fomento a Netflix. Transformaciones de las narraciones seriadas argentinas en la última década”. *Toma Uno* 7:17-31.
- Bernal, Laura (2017). “El jardín de bronce: la nueva serie policial de HBO”. *Revista Diners*. https://revistadiners.com.co/cultura/47799_jardin-bronce-la-nueva-serie-policial-hbo/ (consultado por última vez el 15-07-2021).
- Esquenazi, Jean-Pierre (2018). *El film noir*, Buenos Aires: El cuenco de plata.

- Garin, Manuel (2017). "Heridas infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva". *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos* 24: 27-41.
- Greco, Martín (2019) "Narrativa serial audiovisual: estructuras y procedimientos de la ficción televisiva". *Toma Uno* 7: 47-68.
- Innocenti Veronica y Guglielmo Pescatore (2011). "Los modelos narrativos de la serialidad televisiva". *La Balsa de la Medusa* 6: 31- 50.
- Lacobone, Ezequiel (2004). "Se realizó la función de prensa de *Epitafios*". *Produ.* <https://www.produ.com/noticias/se-realizo-la-funcion-de-prensa-de-epitafios> (consultado por última vez el 19-07-2021).
- Martin, Brett (2014). *Hombres fuera de serie*. Barcelona: Ariel.
- Respighi, Emanuel (2021) "Polka no cierra, pero se achica". *Página 12.* <https://www.pagina12.com.ar/328466-polka-no-cierra-pero-se-achica> (consultado por última vez el 07-11-2021).
- Respighi, Emanuel (2008). "Un rastro escrito con sangre". *Página 12.* <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-12311-2008-12-15.html> (consultado por última vez el 15-07-2021).
- Rivero, Ezequiel (2018). "La ficción televisiva en Argentina 2011 - 2016: el fomento estatal y la crisis de la producción privada". *Comunicación y Medios* 37: 168-183.
- Romero, Micaela (2017). "El jardín de bronce: entrevistas al elenco". altapeli.com <https://altapeli.com/series/jardin-bronce-entrevistas-al-elenco/> (consultado por última vez el 10-07-2021).
- Santaella, Fedosy (2016). "Series de HBO, piel del storytelling". *Comunicación* 175: 47-52.
- Santo, Avi (2008). "Para-television and discourses of distinction: The culture of production at HBO". En *It's not TV. Watching HBO in the post-television era*, editado por Marc Leverette, Brian L. Ott, y Cara Louise Buckley, 19-45. New York and London: Routledge.
- Setton, Román (2020). "Noir, Biopic y dramas carcelarios. Violencia y géneros en el audiovisual argentino contemporáneo." *En la otra isla* 3: 4- 20.
- Silver, Alain & James Ursini, Paul Duncan (Ed.) (2013). *Cine negro*. Madrid: Taschen.
- S/A (2019). "El jardín de bronce, ícono del latin noir", en *Noticias.* <https://noticias.perfil.com/noticias/informacion-general/2019-06-28-el-jardin-de-bronce-icono-del-latin-noir.phtml> (consultado por última vez el 20-06-2021).
- S/A (2017). "Pablo Fendrik y Hernán Goldfrid hablan sobre su teleserie 'El Jardín de Bronce'". *Escribiendocine.* <http://noticine.com/noticias/estrenos/26113-pablo-fendrik-y-herman-goldfrid-hablan-sobre-su-teleserie-el-jardin-de-bronce.html> (consultado por última vez el 15-07-2021).
- S/A (2017) "Hasta hoy no dejo de estar sorprendido por lo que hicimos". *Página 12.* https://www.pagina12.com.ar/45535-hasta-hoy-no-dejo-de-estar-sorprendido-por-lo-que-hicimos?gclid=Cj0KCCQjwub-HBhCyARIsAPctr7xwl9M7DoNa9OyscGrjB-_EMERAL7kdPolpc07JtPlsHiyl3IkfT3waAl2-EALw_wcB (consultado por última vez el 10-07-2021).
- S/A (2021). "Ficción argentina de exportación: Fox está haciendo la remake de una serie cordobesa", en *La Capital.* <https://www.lacapital.com.ar/escenario/ficcion-argentina-exportacion-fox-esta-haciendo-la-remake-una-serie-cordobesa-n2659900.html> (consultado por última vez el 05-07-2021).

Series de ficción citadas

- Carmel: ¿Quién mató a María Marta García Belsunce?* (2020).
CSI (2000-2015)
El marginal (2016-2021)
El recluso (2018)
Epitafios (2004)
La chica que limpia (2017)
La fragilidad de los cuerpos (2017)
La muchacha que limpia (2021)
The cleaning lady (2021)
Un gallo para Esculapio (2017-2018)

Films citados

- El silencio de los inocentes* (1991)
Se7en, los siete pecados capitales (1995)

