

Identidad serial y motivos visuales en *Mandrake*, de HBO Brasil y *Conspiração Films*

Por Héctor Fernando VIZCARRA*

1

LA TELEVISIÓN, como producto cultural de consumo masivo, ha tenido un fuerte arraigo en las sociedades latinoamericanas. Así como las cinematografías nacionales a mediados del siglo XX funcionaron como vehículos para propagar y consolidar estereotipos entre el público, y reforzar en éste una determinada educación sentimental, la televisión, a partir de la década de los cincuenta, hereda dichas funciones gracias a que se establece como principal agente del esparcimiento familiar en el ámbito privado, como sucedió en Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial.

En las narrativas audiovisuales, la construcción serial se remonta a los primeros años del cine. De hecho, casi al mismo tiempo en que empieza a gestarse el lenguaje cinematográfico, surgen en Francia versiones que emplean la serialidad de la novela de folletín, a veces utilizando los mismos personajes de ésta. Dice Román Gubern: “Aplicado al cine, esto iba a traducirse lógicamente en una alza de *frecuentación*, creando la habitualidad —lo que los americanos llaman *theatre-going habit*— en el público”;¹ sin embargo, justo como sucedió con la novela por entregas, si por un lado el éxito comercial resultaba innegable, por otro la incipiente crítica cinematográfica enjuiciaba con menor aceptación el formato, pues, siguiendo a Gubern, “los seriales consiguieron su objetivo: con su semanal ración de ‘opio óptico’ conquistaron la fidelidad de las masas [...] obras que Louis Delluc, primer crítico francés, consideraba ‘abominaciones folletinescas’”;² refiriéndose a las películas de la serie *Fantômas* (1913-1914), inspirada en el héroe-bandido de la literatura popular creado por Pierre Souvestre y Marcel Allain.

La creación y la “fidelización” del público operan de maneras equivalentes en la lectura de letra impresa, en el cine y en la

* Investigador del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México; e-mail: <hf.vizcarra@gmail.com>.

¹ Román Gubern, *Historia del cine*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 74.

² *Ibid.*, p. 76.

televisión. Los llamados géneros populares o de difusión masiva, como la novela rosa, el terror, el melodrama, la ciencia ficción o el *western*, sin duda han acaparado gran parte de las ficciones seriales desde el siglo XIX, debido, principalmente, al público al que supuestamente están dirigidos: considerados productos de divertimento y de consumo inmediato, siguen esquemas que aprovechan la familiarización del lector para generar y complacer expectativas. En consecuencia, una de las críticas más frecuentes a la narrativa serial está basada en la similitud que tiene con la producción industrial de objetos de consumo, artículos casi desechables que buscan la satisfacción de necesidades, primarias u ornamentales, y privilegian su utilitarismo por encima de las cualidades estéticas.

Dado que la solidez del formato serial, en tanto construcción episódica, se basa en la estandarización de un universo ficcional mediante la tensión entre *repetición y diferencia*, las teleseries aprovechan elementos narrativos convencionales de la serialidad, como el *cliffhanger* o la analepsis, y añaden aquellos que son propios del lenguaje audiovisual, como las viñetas de entrada y de salida, los créditos, el diseño sonoro o los filtros en la cámara: cada uno de estos elementos consolida la identidad serial del producto hecho para la televisión.

La serie *Mandrake* está basada en el personaje creado por el escritor brasileño Rubem Fonseca, nacido en 1925 en Minas Gerais. Se trata de un abogado criminalista de Río de Janeiro, un personaje especialista en casos de extorsiones que conserva la honradez del héroe de novela negra, más por autocomplacencia que como un valor individual: “un hombre que ha perdido la inocencia”, como dice él mismo en el cuento “Mandrake”³ y en el segundo capítulo de la teleserie, “Dia dos namorados”.⁴ En la esfera literaria, Paulo Mendes, apodado *Mandrake*, aparece en siete cuentos, *nouvelles* y novelas publicadas de 1967 a 2005: “O caso F.A.” (1967), “Dia dos namorados” (1975), “Mandrake” (1979), *A grande arte* (1983), *E do meio do mundo prostituto, só amores guardei ao meu charuto* (1997), “Mandrake e a Bíblia de Maguncia” y “A bengala Swaine”, estos últimos incluidos en *Mandrake: a Bíblia e a bengala* (2005). Algunos de los trece capítulos que conforman la serie de televisión están inspirados en las historias publicadas por Rubem Fonseca, aunque, por la actualización de la época (los sucesos de la serie son contemporáneos a

³ Rubem Fonseca, “Mandrake”, en *id.*, *El cobrador*, Barcelona, Bruguera, 1980, p. 108.

⁴ *Mandrake* (serie televisiva), HBO/Conspiração Films, 2005-2007.

la producción, en la primera década del siglo XXI), hay modificaciones sustanciales, como la edad del protagonista, que ronda los cuarenta, y el uso de las tecnologías digitales como herramienta de investigación, engaño o evasión. En consecuencia, no se representan las intrigas descritas en los libros, sino el universo ficcional creado por Fonseca donde interactúa Mandrake. El personaje es una especie de franquicia transficcional inaugurada en la década de los setenta del siglo pasado que es aprovechada treinta años después por la narrativa audiovisual, reconociendo las exigencias de los lectores afines y el auge mundial de las series televisivas. Según Matthieu Letourneux,

retomar una serie literaria posee, antes que nada, valores comerciales. Ello permite capitalizar la fortuna del libro, asegurar los efectos de las sinergias promocionales y esperar el beneficio de intermediarios mediáticos más importantes. Esta elección se sostiene también en motivos industriales. Para obtener un financiamiento de los estudios, el productor se interesa en tomar como base una obra que ya es exitosa.⁵

Es necesario resaltar que las producciones de series de televisión en Latinoamérica suelen ser bastante limitadas en cuanto a presupuesto, sobre todo comparadas con las europeas o estadounidenses, y si sobresalen en el mercado de habla hispana es, principalmente, en el género del melodrama, es decir, las telenovelas.⁶ Por ello, de entrada, el serial *Mandrake* tiene dos aspectos por considerar en cuanto a su riesgo comercial: está producido por HBO, pero también por una productora brasileña, Conspiração Films, y se basa en un personaje literario ligado directamente a la ciudad de Río de Janeiro. Al mismo tiempo, para contrarrestar las limitaciones, utiliza el lenguaje de la narrativa detectivesca, quizá uno de los más extendidos en las series de televisión contemporáneas junto con el *sitcom*, a fin de crear un producto exportable, con referentes locales y globales: no en vano participan personajes extranjeros (de países donde puede comercializarse la serie), como el diplomático argentino víctima de chantaje en el capítulo II, o la mexicana que

⁵ “Reprendre une série littéraire possède surtout des vertus commerciales. Cela permet de capitaliser sur la fortune du livre, d’assurer des effets de synergies promotionnelles et d’espérer bénéficier de relais médiatiques plus importants. Ce choix repose également sur des raisons industrielles. Pour obtenir un financement des studios, un producteur a intérêt à s’appuyer sur une œuvre qui est déjà un succès”, Matthieu Letourneux, *Fictions à la chaîne: littératures sérielles et culture médiatique*, París, Seuil, 2017, p. 386. La traducción es mía.

⁶ Me refiero, en particular, a la televisión abierta, no a la de paga.

Mandrake debe rescatar en el capítulo VIII, que lleva como título el nombre de la joven, “Amparo”.

Si mediante esa integración de referentes comunes se busca la proyección de la serie fuera de la teleaudiencia brasileña, ¿desde qué perspectiva considerar a *Mandrake* frente al mercado internacional? Para Raphaël Baroni y Anaïs Goudmand, “es evidente que el campo de producciones televisivas está polarizado por una oposición entre un grupo reducido de obras que gozan de un gran capital simbólico frente a una mayoría de producciones, consideradas como comerciales, que generan un gran capital económico”.⁷ Esta perspectiva, deudora de la concepción de *campo literario* de Bourdieu, se encuentra, también, cerca de la tradicional división entre la telebasura y el cine como arte, entre la seriefilia y la cinefilia clásica. Baroni y Goudmand aciertan en distinguir ambos modos de generar productos, los cuales cumplen su función propia, esto es, obtener el capital deseado; piensan, por ejemplo, en los contrastes entre franquicias como *Law and order* o *CSI* frente a series como *True detective* o *House of cards*.⁸ Sin embargo, en el caso de las series televisivas latinoamericanas sucede algo distinto: *Mandrake*, por ejemplo, puede considerarse a medio camino entre esas dos vertientes, a veces más hacia lo comercial y en ocasiones más cercano al audiovisual estético, es decir, un producto cultural *middlebrow*. Y en esa ambivalencia —como muchas que contiene la serie— se halla una de las principales dificultades para efectuar un balance crítico, pero también lo necesario para discutir la pertinencia de nuestro análisis serial.

2

GILLES LIPOVETSKY y Jean Serroy, en *La pantalla global*, aducen que actualmente la disociación tradicional entre el cine de autor y el cine comercial es, si no endeble, por lo menos no tan drástica. Lo mismo sucede con la televisión (en particular la de canales de paga), que en el siglo XXI ha apostado por ofrecer productos co-

⁷ “il est évident que le champ des productions télévisuelles est polarisé par une opposition entre un groupe restreint d’œuvres bénéficiant d’un grand capital symbolique et une majorité de productions jugées commerciales, qui engendrent un plus grand capital économique”, Raphaël Baroni y Anaïs Goudmand, “Le feuilleton littéraire et télévisuel: du stéréotype à l’approfondissement du personnage”, en Jean Cléder y Frank Wagner, dirs., *Le cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2017, pp. 187-203, p. 188. La traducción es mía.

⁸ *Ibid.*

mercantilizables y con cierto tratamiento estético, recurriendo, como resulta obvio, a la industria y al lenguaje cinematográficos: “cuando las estrellas de cine interpretan los principales papeles de los telefilms, cuando los mismos realizadores pasan de un medio a otro, cuando las obras televisuales despiertan pasiones videófagas, hay que relativizar la gran división entre nobleza del cine y vulgaridad de la televisión”.⁹ En la serie que nos ocupa resulta clara una intención por posicionarla como una obra que, ante todo, satisfaga las expectativas del público: dosis de acción y violencia equilibradas con pasajes de comedia y de escenas sexuales no explícitas, con un tiempo considerable de desnudos femeninos por capítulo. Los primeros ocho capítulos, correspondientes a la primera temporada, fueron grabados en película Súper-16 con un costo de 6.7 millones de reales brasileños, y la serie se estrenó el domingo 30 de septiembre de 2005.¹⁰ Nuestra propuesta de análisis se basará en un solo aspecto de la serie, sus motivos visuales, los cuales otorgan una identidad propia a *Mandrake* en tanto producto cultural.

En primera instancia, me interesa mencionar el pequeño texto que aparece solamente en el capítulo 1, una suerte de epígrafe que antecede a los créditos de apertura y a la viñeta del título de la serie: “Em uma palavra, a desmoralização era geral. Clero, nobreza e povo estavam todos pervertidos. Joaquim Manoel de Macedo, *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro*, 1862”.¹¹ El fragmento, proyectado diez segundos, funciona como un resumen explícito de lo que se verá en los trece episodios de la serie: se habla de perversidad (es decir, la descomposición social) y de desmoralización (término que, actualizado a nuestra época, podríamos traducir como corrupción) en todos los estratos sociales, incluyendo la autoridad. La nostalgia moralista de la frase se sitúa geográficamente en Río y liga ese tono de reproche a lo que continúa sucediendo más de un siglo después, aunque, de manera obvia, como una descripción irónica del entorno urbano, el cual es idóneo para presentar, desde su variante clásica hasta la novela negra, las ficciones policiales. Dentro de la obra de Fonseca la ciudad “é, por excelência, a Babel

⁹ Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 225.

¹⁰ Lílian Fontes Moreira, “A narrativa seriada televisiva: o seriado *Mandrake* produzido para a TV a cabo HBO”, *Ciberlegenda*, octubre de 2007, p. 12, en DE: <<http://www.uff.br/ciberlegenda/artigolilianfinal.pdf>>. Consultada el 6-XII-2017.

¹¹ Esa misma cita es utilizada como epígrafe del cuento “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, en Rubén Fonseca, *Contos reunidos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

enlouquecida, marcada pela profusão de mensagens cifradas, pela paranoia de decifração do sentido oculto na mensagem alheia e pela incomunicabilidade¹²: descifrar el sentido de lo oculto en la ciudad, labor del detective en la literatura, y resolver las falencias de comunicación son, justamente, las cualidades de Mandrake como abogado criminalista. Antes de mostrar visualmente Río de Janeiro, en la teleserie existe una suerte de advertencia al espectador del siglo XXI, que lo transporta a la ciudad de las aventuras de Mandrake, entendiendo dicho entorno como uno de los elementos más característicos de las ficciones seriales: la identidad ofrecida por el espacio.

El espacio cerrado y finito, llamado por Jordi Balló y Xavier Pérez “geografía serial”,¹³ además de constituir un decorado que forma parte de la condición repetitiva de la ficción episódica, identifica a los personajes que lo habitan y, en consecuencia, a los problemas que éstos encaran. Así, la cita literaria que abre el primer capítulo de *Mandrake* es explícita sobre las circunstancias cariocas y su relevancia a lo largo de ambas temporadas;¹⁴ inmediatamente después de su aparición surgen los créditos y la viñeta, e inicia la presentación del personaje y su historia. Dicho capítulo, “La ciudad no es lo que se ve desde Pan de Azúcar”, capta el malecón de Copacabana en un paneo exterior alto, nocturno, a la altura de un décimo piso, que se interna, por la ventana, a un departamento. Una voz masculina *en off*, que recuerda la secuencia inicial de *Sunset Boulevard* (1950), una de las películas emblemáticas del cine *noir*, dice: “Ésta es la playa de Copacabana, donde vivo. Y ése soy yo. Mi nombre es Mandrake, soy abogado criminalista. Vivo rodeado de clientes acusados de contrabando, tráfico de drogas, violación, secuestro y otros crímenes menores”.¹⁵

La toma exterior se vuelve interior, sin corte, encuadrando al protagonista con su atuendo inconfundible: traje oscuro, camisa blanca, corbata negra. Afuera, la playa y la avenida se muestran luminosas; adentro, Mandrake (Marcos Palmeira) contempla la panorámica y detrás de él un policía revisa varios objetos sobre

¹² Vera Follain de Figueiredo, “A cidade e a geografia do crime na ficção de Rubem Fonseca”, *Revista Literatura e Sociedade* (Universidade de São Paulo), núm. 1 (1996), pp. 88-93, p. 93.

¹³ Jordi Balló y Xavier Pérez, *Yo ya he estado aquí: ficciones de la repetición*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 37.

¹⁴ Sólo el cap. IX, “Brasilia”, sucede en una ciudad distinta.

¹⁵ Cap. 1, “A cidade não é aquilo que se vê do Pão de Açúcar”, en *Mandrake* [n. 4], 1’34”-1’56”.

una mesa (botellas de licor, copas y charolas con cocaína). En tercer plano, se aprecian dos jóvenes blancas sentadas en un sofá, resguardadas por un segundo agente. Mandrake le pide al primer policía que no las lleve presas, que se trata de un juego de muchachas ricas: “Allá afuera la cosa está mucho peor”, le insiste, y termina por convencer al policía de que lo sucedido en ese lujoso departamento no tiene que ver con lo que ocurre en las calles de Río. La madre de las chicas está en París y el policía, según Mandrake, haría el ridículo en la comisaría en caso de detenerlas. En esa primera escena, de cuatro minutos, se plantea ya el tipo de justicia selectiva que atestiguará el espectador de la serie, así como las desigualdades entre la sociedad carioca. Quizá, de manera no deliberada, asistimos a una secuencia que valida la frase que acompaña el nombre de la serie en la caja del DVD: “Mandrake: otra forma de ver la justicia”.

Figura 1



Cubierta del DVD versión latinoamericana, HBO Latin America Originals, 2011

El juego entre lo que sucede afuera, en el espacio público, y lo acontecido en el espacio privado concierne a la geografía serial de este producto audiovisual: “el espacio serial de una vida estable tiene que ser reconocible y recurrente si quiere adquirir dimensión dramática. Cuando un universo narrativo se repite, crea una serie de particularidades escenográficas que le conceden categoría dife-

rencial respecto de otros mundos”.¹⁶ La “vida estable” de Mandrake se concentra en esa primera secuencia (que no tiene repercusiones diegéticas en el resto del capítulo), es decir, la ciudad donde opera, el tipo de clientes que defiende, su habilidad de convencimiento y el poder de atracción que ejerce sobre las mujeres: la secuencia termina con Mandrake llevándose a una de las muchachas ricas, Bebel (Erika Mader), de paseo por el malecón.

El código visual de la serie, al igual que su guión y diseño sonoro, explota la tradición del cine *noir*. Si nos concentramos en el atuendo de Mandrake descrito arriba (y que prácticamente permanece invariable en todos los episodios), vemos que, sin ser un miembro de la policía oficial, reproduce la vestimenta del agente del FBI según las convenciones cinematográficas del cine clásico, icono de la cultura popular estadounidense gracias a la industria filmica, pues, como aduce Bob Herzberg, “evidentemente, la manipulación de los medios era algo que el FBI y Hollywood tenían en común”.¹⁷ Mandrake, en su personaje de abogado y de firme conquistador de mujeres, porta el vestuario blanco y negro que exterioriza la precisión de su habilidad retórica y su eficiencia profesional, así como la imagen impecable de alguien que debe ser contratado para resolver problemas, sin importar el monto de sus honorarios.

A diferencia de él, las mujeres llevan un atuendo más adecuado al clima de Río de Janeiro, casi siempre vestido o falda corta, y con una paleta de colores mucho más variada: tanto Berta Bronstein (Maria Luísa Mendonça) como Bebel, amante y novia de Mandrake respectivamente, son las mujeres “estables” en la rutina del abogado (lo contrario a la *femme fatale* en turno de cada episodio). Ambas mujeres, rivales, polarizan la vida privada del abogado: Bebel, joven e inquieta, practica *surf* y acude a fiestas cada noche, mientras que Berta, de la edad de Mandrake, hace yoga, es profesionalista y se inclina por una vida en familia. En las dos se representa la dicotomía de un paternalismo y proteccionismo clásicos en el género negro, donde el protagonista, siempre masculino, elige entre los personajes femeninos. Si bien es claro que la serie televisiva se focaliza en Mandrake y sus dotes semiheroicas, a partir de la segunda temporada se observa un cambio con respecto a su rela-

¹⁶ Balló y Pérez, *Yo ya he estado aquí* [n. 13], p. 34.

¹⁷ “Evidently, manipulation of the media was something both the FBI and Hollywood had very much in common”, Bob Herzberg, *The FBI and the movies: a history of the bureau on screen and behind the scenes in Hollywood*, North Carolina, McFarland, 2007, p. 5. La traducción es mía.

ción con Berta y Bebel: una modificación ligera en cuanto al grado de decisión otorgado a las mujeres, que se perciben más libres de elección y menos dependientes del abogado.

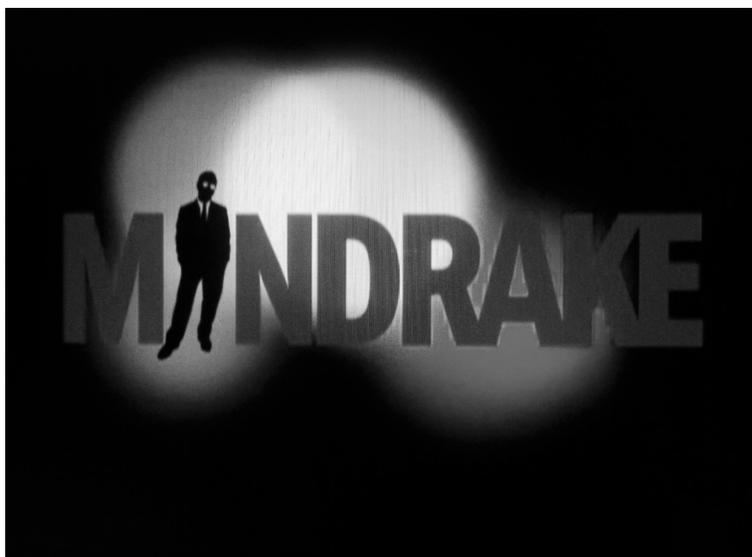
Como mencionamos, el vestuario colorido y breve de las mujeres es el reflejo del tipo de participación del personaje femenino en la serie; es decir, en la forma visual está también el fondo y la exhibición física de las mujeres complementa la connotación de macho alfa del protagonista. Este aspecto de *Mandrake* ha sido analizado bastante atinadamente por Tania Montoro y Carolina Dumaresq, pues muestran que las representaciones del cuerpo femenino (“cuerpo deseado” y “cuerpo prostituido”, según las autoras) evocan la dinámica mercantil de la exposición de un producto puesto a la venta, dirigido a un consumidor específico: el espectador identificado con Paulo Mendes, alias *Mandrake*. En consecuencia, el vestuario femenino, como los encuadres proyectados, segmenta las partes del cuerpo que serán privilegiadas en la pantalla (lo que se oferta visualmente al público); así, “partes do corpo feminino, investidas de sexualidade, são fragmentadas em closes e planos de detalhes de modo a orientar a leitura preferencial da narrativa”.¹⁸ Eso sin tomar en cuenta, por ejemplo, la cantidad de desnudos que aparecen a lo largo de la primera temporada, lo cual, finalmente, obedece también a una fórmula para atraer y satisfacer al teleauditorio cautivo, y es, sin duda, uno de los rasgos de serialidad más evidentes en la producción, manifiesto en el estuche del DVD, que expone un cuerpo femenino en ropa interior dentro de un encuadre que le elimina la cabeza (figura 1).

En comparación con esa imagen, la viñeta característica de la serie, la cual aparece después de los créditos y antes del título de cada episodio, resalta por la sobriedad en su diseño: letras en mayúsculas, con tipografía de palo seco color rojo, sólidas y sin mucha distancia entre ellas (algunas se empalman). La silueta monocromática de *Mandrake* de cuerpo entero toma el lugar de la primera letra A (figura 2). Los únicos rasgos definidos en la forma corporal son el traje, la corbata y los lentes oscuros, en una postura frontal y relajada, con las piernas separadas y las manos en los bolsillos del pantalón; de nuevo, la caracterización del hombre confiable, necesario para sacar de líos a quienes puedan pagar por sus dotes y habilidades jurídicas, un abogado caro o, siguiendo el imaginario

¹⁸ Tania Montoro y Carolina Dumaresq, “Corpo, desejo e erotismo na narrativa da série de TV: *Mandrake*”, *Informação & Comunicação* (Universidade Federal de Goiás), vol. 14, núm. 2 (julio-diciembre de 2011), pp. 214-227, p. 226.

de Hollywood, un agente del FBI. El fondo, principalmente negro, tiene cuatro focos luminosos (amarillos, ámbar y verde) en desenfoco, justo detrás del diseño del título. En resumen, esta viñeta de presentación de la serie, acompañada por su tema musical de *jazz* (Charles Mingus, *Work song*), denota una clara influencia del cine negro clásico en *Mandrake*, y de igual forma corrobora algunos de sus tópicos sobre la tensión sexual presente en el trabajo visual de los diferentes directores de la serie, así como del universo ficcional que gira en torno a este abogado prácticamente invencible.

Figura 2



Viñeta de la serie

La onomástica del protagonista, de hecho, es elemental en la comprensión del aparato transficcional iniciado en los cuentos de Rubem Fonseca, pues remite al personaje de tiras cómicas *Mandrake the Magician*, creado por Lee Falk en la década de 1930. Se trata de un ilusionista con poderes hipnóticos, defensor de la justicia y vestido, también, con traje negro y camisa blanca, además de un sombrero y una capa roja. El nombre del mago y del abogado, Mandrake, significa *mandrágora* en inglés. Siguiendo a Montoro y Dumaresq, podemos interpretar que la elección del nombre no es azarosa si se toma en cuenta la preeminencia de la sexualidad en la

narrativa de Rubem Fonseca y en su reinterpretación audiovisual de la primera década del siglo XXI, pues la mandrágora es “uma planta cujas frutas e folhas têm supostos poderes afrodisíacos. Qualidade que justificaria a habilidade em seduzir as mulheres que cruzam o seu caminho”.¹⁹ De tal suerte que *Mandrake*, mandrágora hecha teleserie, buscaría ampliar sus capacidades de atracción erótica hacia el espectador o espectadora puesto que, así como la dinámica de producción serial busca satisfacer las exigencias del mercado, la narrativa episódica, ya sea literaria o en otros soportes, como hemos visto, posee características vinculadas con la oferta y el consumo (en este caso, de bienes culturales).

En efecto, *Mandrake* se asume también como seductor y como un individuo fácil de seducir. Acaso por ese rasgo, el personaje, más que repelente, resulte empático con el espectador, si bien el efecto de las representaciones visuales femeninas mencionadas líneas arriba, al analizarse con profundidad, pueda provocar reconsideraciones e, incluso, un balance crítico negativo de la serie desde apreciaciones éticas de género (*gender*). Así como el rol de “lo femenino” está expuesto visualmente de manera obvia, la masculinidad de *Mandrake* se percibe como una de las características de identidad serial. En una charla con Raúl (Marcelo Serrado), su amigo de la infancia y ahora miembro de la policía de investigación, el abogado criminalista afirma: “Tengo alma de sultán. Cuando era niño me enamoraba y lloraba por los rincones. Crecí, paré de llorar y ahora me dedico a acostarme con las mujeres”.²⁰ De hecho, en un considerable número de capítulos existen referencias ambientales al harén según el imaginario occidental (por ejemplo, la lectura y práctica del *Kamasutra* por parte de Berta en el capítulo IV, o la inclusión de un personaje supuestamente iniciado en el budismo, Ravi Kolkata, “reinventor del *Kamasutra*”, que provoca los celos de *Mandrake* en el capítulo VII), pero sobre todo, dicha atmósfera es subrayada en la construcción de las escenas en lugares públicos cerrados, como centros nocturnos o discotecas, donde la iluminación, el encuadre, el montaje y el sonido ambiente sugieren todo el tiempo la atracción sexual que genera el personaje principal en su entorno, así como la densidad del tema erótico en tanto rasgo de cohesión serial.

¹⁹ Montoro y Dumaresq, “Corpo, desejo e erotismo na narrativa da série de TV: *Mandrake*” [n.18], p. 218.

²⁰ Cap. III, “Eva”, en *Mandrake* [n. 4], 19’ 40”.

DE acuerdo con los elementos visuales de la producción hasta aquí revisados (viñeta, vestuario, gama de colores), podemos afirmar que la conformación de un código serial propio, en este caso, está determinada por el predominio de la imagen del protagonista: cómo lo perciben en la calle, en la oficina, en el Bar de Zé (donde suelen reunirse los abogados por la tarde, sólo en la primera temporada), cómo se percibe él mismo, de qué forma se conducen las mujeres frente a él. De igual modo, los *close ups* cerrados y las tomas que presentan a Mandrake interactuando con su ambiente reportan una consonancia con el propósito de señalar al personaje como centro de Río de Janeiro: el uso del dron para presentar planos cenitales (de uso corriente en las series televisivas de los años más recientes) al transitar la ciudad, con la voz *en off* de Mandrake, sugieren su mirada abarcadora, ubicua, sobre un espacio urbano que conoce y domina; dado que el empalme visual y auditivo, en ese tipo de secuencias, sirve para introducir información sobre el caso en turno o para exponer los conflictos inherentes a su oficio de abogado *en Río*, el espectador asume que, efectivamente, Mandrake habla y ve, junto con él, el campo de batalla desde lo alto, lo cual parece comunicar la idea de “te presento mi territorio”, tal como sucede en la primerísima secuencia de la serie, comentada al inicio de estas páginas. Y aunque el cine negro suele decantarse por los escenarios urbanos nocturnos, esta serie producida por José Henrique Fonseca (hijo de Rubem Fonseca) no desperdicia la oportunidad de presentar tres de los elementos icónicos, por no llamarlos clichés, de la cultura brasileña: en el capítulo IV, “Yag”, el fútbol y la playa aparecen como trasfondo de las investigaciones de Mandrake para resolver un problema de chantaje vinculado con los miembros de la comunidad gay carioca; asimismo, en el capítulo IX, “Brasilia”, Mandrake se envuelve en un conflicto con los adeptos a una secta de ritos de Palo Mayombe. La playa, el fútbol, el esoterismo y las prácticas religiosas en todo su exotismo televisado, funcionan aquí como señal hacia el espectador para que reconozca e identifique “el mundo de Mandrake”, o sea, el Brasil estereotípico.

Así pues, la centralización en el protagonista puede verificarse, dentro de los ámbitos de lo transmitido en la pantalla, en los motivos visuales que, evidentemente, ayudan a establecer la identidad serial de los capítulos, mismos que generan en el receptor esa idea de universo coherente y consistente en el tiempo, factor necesario

para conseguir su lealtad o “fidelización”. Para ejemplificarlo, basta observar el *still* en que Mandrake y Berta despiertan en el sofá (figura 3) durante el capítulo II, “Dia dos Namorados”. En dicha secuencia percibimos los motivos visuales más expresivos de la serie, además del vestuario, que ya hemos comentado. Vemos en primer plano (*foreground*) desenfocado, sobre la mesa, dos elementos que distinguen al protagonista: el vino y el ajedrez. Por otra parte, el puro que el personaje principal fuma todo el tiempo está presente, por sinécdoque, con el cenicero de la izquierda. Las copas y las botellas están vacías, y la partida en el tablero, iniciada. Al centro, con enfoque, Mandrake, y a su lado Berta (es importante destacar que, en relación con la cámara, Berta en realidad se halla *detrás* de él). Puede apreciarse el marco que encuadra a la pareja acostada, como un recorte espacial a partir de los tópicos visuales recurrentes: a los costados, las copas de vino; abajo, el tablero, y arriba, el fondo oscuro y sin decoración tras el respaldo del sofá.

Figura 3



Capítulo II, 6' 01''

Este sobreencuadre es significativo porque vemos a un Mandrake vulnerable y sin el atuendo acostumbrado pero, al mismo tiempo, rodeado o custodiado por los símbolos que la ficción le suministra a manera de identidad y protección. Desde el ajedrez

que suele jugar con diferentes personajes, cuya aparición alude obviamente a su gusto por la estrategia, el dominio, la inteligencia, la contienda y, en última instancia, el sometimiento del rival (cuando juega contra Berta, por cierto, él suele ganar): luego, el puro como símbolo masculino, siempre apuntando hacia el frente y, como lo muestra el fotograma, *presente sin estar presente* gracias al cenicero de metal; elección intencional, pues en ningún momento de la serie el puro de Mandrake está a medio quemar, mucho menos totalmente consumido, lo cual implicaría un símbolo fálico disminuido o incompleto, idea contraria a lo que se quiere proyectar del protagonista. Después, como detonadores eróticos e imagen del refinamiento, las botellas de vino tinto y las copas, que al estar ya vacías sugieren una noche satisfactoria entre la pareja: juego, tabaco y alcohol que configuran esta imagen íntima, casual (Berta y Mandrake no están en la cama de un dormitorio, como un matrimonio), al lado de un sofá cuya incomodidad poco parece importar a los personajes, despreocupados todavía por el sol que está a punto de despertarlos.

Los tres elementos que aparecen en esta escena, ajedrez, vino y puro, más la mujer que lo acompaña, resumen, en tanto motivos visuales, los rasgos identitarios del protagonista y de la serie televisiva. Recordemos que se trata, como se ha venido insistiendo, de un producto audiovisual que retoma gran parte del género de la ficción policial, en particular el *noir* hollywoodense, estilizado con un matiz de comicidad, más que de tragedia o de crímenes sangrientos. El estereotipo del protagonista se articula desde la viñeta de presentación de la serie, una especie de membrete colocado de modo estratégico en el producto; su diseño, así como la elección de vestuarios, indican una preocupación por separar las funciones dramáticas de los personajes femeninos y masculinos (es decir, las mujeres y Mandrake). Las tomas realizadas desde drones, como argumentamos, privilegian la mirada superior del abogado y su acompañante (el espectador) encima de Río de Janeiro, lo cual se invierte en las muchas tomas que encuadran a Mandrake en contrapicado mientras camina por la calle, con lentes oscuros y puro recién encendido: aquí, gracias al uso de *steadycam*, lo seguimos de cerca, en su territorio, en secuencias que indican la admiración directa a sus gestos y a su imagen.

En este breve recuento de motivos visuales y serialidad en un producto audiovisual latinoamericano, hemos querido reconocer que la serie *Mandrake* hace efectiva la asimilación de un personaje

literario para transformarlo y enriquecer su universo ficcional por medio del discurso audiovisual, así como para otorgarle identidad a partir de tópicos permanentes a lo largo de trece capítulos. Sobre esto, y para concluir, es necesario señalar que la producción no cuenta con un director único, pues cada capítulo fue encomendado a diferentes realizadores (algo característico de las series televisivas, y entre los cuales sólo encontramos una mujer, Carolina Jabor, para el capítulo v, “Detective”). Obviamente, se trata de una labor de equipo comandada por el *showrunner*, José Henrique Fonseca, quien también aparece en los créditos como el director de tres capítulos y codirector de otros cuatro, correspondientes a la segunda temporada; por ello, como resulta evidente, el presente trabajo ha prescindido de la mención de una figura autoral unívoca (salvo en la cuestión del creador del personaje literario), dado que el estudio de las narrativas seriales supone, entre otras especificidades de tipo formal, una problematización de la noción de “autor” de una obra (entendiendo por esto que, en el fenómeno serial, se difumina la “autoridad” del creador para privilegiar el efecto de cohesión del universo ficcional, sin importar los medios o plataformas comunicativas hacia las que se expanda). Así pues, el “universo *Mandrake*” de los cuentos y novelas ha podido trasladarse, dentro de un mismo tejido encadenado, a lo audiovisual gracias a una apuesta que, en términos comerciales, resulta atractiva por el prestigio de la empresa televisiva que lo produce, por el renombre del escritor, por el registro narrativo del policial utilizado y ofertado visualmente y, sobre todo, porque logra conservar, reformular y ensanchar la identidad serial del personaje.

Héctor Fernando Vizcarra

RESUMEN

Estudio de la teleserie brasileña *Mandrake* (2005-2007) y reflexión sobre la serialidad basada en personajes originalmente surgidos de la literatura. Para ello, se propone un análisis de los motivos visuales recurrentes en la pantalla a fin de demostrar cómo la construcción ficcional del protagonista se expande de la letra impresa al discurso audiovisual.

Palabras clave: narrativa serial, audiovisual latinoamericano, ficción policial.

ABSTRACT

Study of the Brazilian TV show *Mandrake* (2005-2007) and considerations on seriality based on literary characters. Recurrent visual motifs are analyzed to reveal how the fictional construction of the main character is adapted from a printed context to the audiovisual discourse.

Key words: serialized narrative, Latin-American audiovisual production, crime fiction.